



NUNCA HOUVE UMA MULHER COMO GILDA DE MELLO E SOUZA

SILVANA DE SOUZA RAMOS¹

RESUMO: O presente artigo tem por finalidade realizar uma descrição fenomenológica da figura de Gilda de Mello e Souza a partir de sua aparição no filme-bricolage de Angélica Del Nery, *Exercícios do Olhar – para falar de Gilda de Mello e Souza*, de 2007. Essa descrição visa tanto a vida de Gilda quanto sua obra, atravessada pelo desafio de se tornar uma intelectual no Brasil. Tomamos o filme como uma oportunidade para realizar a passagem desta figura à sua forma, cujo fascínio, permeado por mistério, nos permite fazer uma análise do devir mulher em geral. Para além do enclausuramento da figura feminina no escopo seja do sexo, seja do gênero, ambos concebidos como vetores de produção de identidades, deciframos o sentido existencial desse devir. Em suma, pretendemos conduzir o leitor a uma reflexão sobre a tensão entre as exigências identitárias que marcam a formação social da mulher moderna e a força centrífuga da liberdade, sem a qual não seria possível sustentar uma existência singular, tal como a de Gilda de Mello e Souza.

PALAVRAS-CHAVE: Gilda de Mello e Souza, Angélica Del Nery, Forma, Mulher, Liberdade.

ABSTRACT: The purpose of the present article is to conduct a phenomenological description of Gilda de Mello e Souza as she appears in Angélica Del Nery's 2007 film bricolage *Exercícios do Olhar – para falar de Gilda de Mello e Souza* (*Exercises of the Gaze – to speak of Gilda de Mello e Souza*). Said description aims to encompass both the author's life and her work, in view of the challenges the effort to become a female intellectual in Brazil entails. The film has provided us with an opportunity to look into the form of this figure whose allure, shrouded in mystery, allows us to analyze the becoming of women in general. Going beyond the confinement of the female within the categories of sex or gender, both conceived as vectors in identity production, we [intend to] decipher the becoming of women in its deepest sense. In short, our aim is to conduct the reader to a reflection on the tension that exists between the identitary demands that permeate the social formation of women and that centrifugal force of freedom without which as singular an existence as that of Gilda de Mello e Souza's would have been impossible to sustain.

KEYWORDS: Gilda de Mello e Souza, Angélica Del Nery, Form, Woman, Freedom.

O filme-bricolage de Angélica Del Nery, *Exercícios do Olhar – para falar de Gilda de Mello e Souza*, lançado em 2007, por ocasião de uma homenagem que foi concedida à

¹ Professora Livre Docente de Filosofia da Universidade do Estado de São Paulo (USP). Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ramos_si@hotmail.com.

pensadora pelo Sesc de Araraquara/SP, apresenta a vida (1919-2005) e a obra dessa intelectual importantíssima, autora de escritos originais, tanto no estilo de abordagem quanto nos assuntos escolhidos. Além de trechos referentes ao principal livro escrito por Gilda, *O Espírito das Roupas*, estudo dedicado ao papel social da moda no Brasil do século dezenove, são exploradas análises acuradas de temas ligados à literatura, à pintura, ao cinema, à escultura e à música. O filme-bricolage sobrepõe o discurso de Gilda aos objetos analisados, mostrando como a crítica de arte e professora de estética – a primeira mulher docente a ser contratada pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 1954, vinte anos após sua fundação – tem o poder de operar certa educação do olhar, colocando-o em contato curioso com as obras de arte dispostas à investigação compreensiva.

Ao longo do filme, a figura feminina de Gilda se impõe, ao mesmo tempo em que despontam seus talentos. Vemos suas fotos de infância, mas também os registros que realizava, ao mostrar domínio no manuseio da câmera fotográfica. Descobrimos a origem de seu interesse pela leitura, e sua ambição por se tornar escritora, algo que lhe rendeu maior proximidade com Mario de Andrade, que, além de parente, surgia como alguém disposto a orientá-la no aprendizado da escrita. Admiramos sua beleza, seu casamento bem-sucedido, mas também seu exímio bom gosto, cultivado desde muito cedo. Aos poucos, com o passar dos anos, ela se torna Gilda de Mello e Souza, em meio ao nosso deleite em vê-la sob diversos ângulos e em resposta ao exercício do olhar que lhe dedicamos. O fascínio que sua forma desperta é erótico, pois transborda o interesse dirigido a qualquer objeto dominável pelo saber. Seja sua própria figura, sejam as obras de arte que analisamos sob sua condução, todos aparecem como algo que remete a um além, nunca inteiramente esgotado em seu sentido. Existe nela, assim como nas obras de arte visadas, certa plasticidade agradável, permeada por um mistério irreduzível. Há talvez aí uma intencionalidade que acompanha incessantemente o exercício do olhar proposto, algo que desenha um estilo de ser e de pensar criticamente. É como se Gilda nos convidasse a extrapolar o exercício de sedução fácil, como se constantemente *transbordasse* do signo ao sentido, da figura à forma, e isso em função do domínio inusitado que ela parece ter de sua própria performance, tanto visual quanto escrita.

Como dar conta do fascínio despertado por ela, sem recair no engodo de uma concepção meramente idealizante da figura feminina? Arrisquemos um caminho fenomenológico para explicá-lo. Merleau-Ponty dizia que a filosofia exige reaprender a ver o mundo, de modo a descobrir na figura percebida o sentido de sua forma. Segundo o autor da *Fenomenologia da Percepção*, não há percepção sem que o sujeito destaque uma figura de um fundo, mas isso não

é suficiente para explicar nosso acesso ao sentido das coisas. Embora a percepção acabe por encontrar certa estabilidade nas formas do mundo, isso não significa que estas sejam suportadas por essências, na verdade, elas nada mais são do que a visão de estruturas que operam segundo a coesão de um comportamento individuado. Dito de outro modo, os indivíduos – sejam eles físicos, vitais ou humanos – são o resultado de relações constantes entre seus elementos internos, os quais compõem uma totalidade visível, em relação estruturada com o exterior, com o qual interagem em maior ou menor grau; os indivíduos não são, portanto, essências, mas, antes, estruturas relacionais.

No livro *A estrutura do comportamento* e nos cursos sobre o conceito de *Natureza*, ministrados no Collège de France, Merleau-Ponty também busca explicar o sentido das formas que se apresentam à percepção. Trata-se, segundo o autor, de orquestrar uma descrição dos diversos níveis de individuação descobrindo em cada um deles sua potência em se sustentar na existência ao longo do tempo. A percepção de uma figura que se destaca de um fundo só nos permite distinguir comportamentos porque cada nível de individuação destes se organiza segundo diferentes constantes funcionais. O nível físico se organiza segundo leis, o vital, segundo normas, e o humano, segundo valores. Eis uma chave para decifrarmos a famosa passagem em que o filósofo escreve: “o comportamento não é uma coisa, mas também não é uma ideia, não é o invólucro de uma pura consciência, e, como testemunha de um comportamento, não sou pura consciência. É justamente o que pretendíamos ao dizer que ele é uma forma” (Merleau-Ponty, 2002, p. 138). A forma é o modo de ser estruturado dos indivíduos *para* a consciência que os percebe *temporalmente*; a consciência, por sua vez, é também apreensível pela percepção porque ela é um comportamento concretamente estruturado na duração, isto é, uma forma inserida no mundo pelo corpo próprio que lhe permite existir.

Ora, desde as existências físicas, passando pelos pequenos organismos, pelos animais inferiores, pelos superiores, até chegar ao humano encontramos diferentes níveis de comportamento estruturados, pois, segundo dissemos, as formas repousam sobre diferentes estruturações, as quais, contudo, podem se comunicar e até mesmo se identificar em algum ponto. Isso porque os comportamentos mais complexos são por assim dizer desdobramentos de comportamentos mais simples. O humano é o desdobramento de comportamentos físicos e vitais, acompanhado de uma ressignificação capaz de transformar leis e normas em valores. Algo que a patologia ajuda a descrever com precisão: são inúmeras as passagens de sua obra em que Merleau-Ponty mostra como a doença pode resultar na necessidade de uma regressão do comportamento humano a um nível inferior de estruturação; regressão esta que o obriga

muitas vezes a se reorganizar para simplesmente manter suas funções vitais ativas. Em outras palavras, a adaptação por meio de normas vitais não é a tônica do comportamento humano, mas sim a liberdade e a invenção ancorada em valores, porém, há sempre um fundo de natureza em cada ser humano, sem o que ele não poderia se estruturar segundo a ordem simbólica que lhe é própria.² Essa concepção permite pensar, portanto, continuidades entre os seres individuados, sem com isso apagar as diferenças que os separam. O comportamento simbólico, típico do humano, explora intencionalmente as formas do mundo, inserindo-as numa apreensão temporal: a complexidade de uma figura não resulta apenas de sua profundidade, ou de sua necessária relação com um fundo no qual ela se inscreve, mas também dos horizontes de protensão e de retenção visados pela percepção que dela temos. A forma apreendida pela consciência encarnada envolve, portanto, tanto a profundidade espacial quanto o horizonte temporal.

É essa descrição dos diferentes indivíduos que faz da filosofia merleau-pontiana um exercício do olhar, e, enquanto tal, uma investigação sobre nosso ser no mundo e sobre o movimento que nos arrasta intencionalmente em direção ao que nos é exterior. Antes de ser uma atividade intelectual alheia ao corpo e à sensibilidade, a filosofia é uma descrição da situação inaugural que nos enlaça *carnalmente* ao mundo e aos outros, e, além disso, uma meditação sobre a origem do sentido das coisas, considerando-se que este só pode ser decifrado no campo da percepção. Afinal, se todo pensamento envolve nossa presença sensível no mundo, é preciso que cada figura percebida secrete o seu sentido, e que nosso olhar seja capaz de explorá-lo em sua profundidade e temporalidade. Só assim compreendemos a passagem da figura à forma no interior da experiência, procedimento investigativo que a arte moderna e, em especial, o cinema, expressa a seu modo, pois sua tarefa consiste em “mostrar como algo começa a significar, não por alusão a ideias já formadas e adquiridas, mas pelo arranjo temporal ou espacial dos elementos” (Merleau-Ponty, 2004, p. 73).³ É esse movimento intencional da consciência encarnada em direção às coisas que é retomado, por sua vez, pela filosofia, a qual busca descrever o acontecimento da percepção e desdobrá-lo no campo da linguagem, sem que isso implique a determinação completa das formas, cujo sentido procura descrever em palavras. A filosofia exige, assim, reaprender a ver o mundo, nada mais sendo do que uma descrição do desenrolar da própria experiência dessa exploração ou, ainda, uma investigação do sentido das coisas em estado nascente: ela é a descoberta de uma forma que só existe em *devenir*.

² Para uma análise mais ampla deste tema e da própria percepção em Merleau-Ponty, cf. Ramos, 2013 e Ramos, 2016.

³ Para uma análise da compreensão merleau-pontiana do cinema, cf. Xavier, 2005, p. 89-98.

Contudo, se a fenomenologia de Merleau-Ponty enraíza positivamente a origem do sentido no campo da sensibilidade, falta-lhe dar conta de certas diferenças orquestradas no campo da própria experiência corporal humana. Não se pode dizer, por exemplo, que essa experiência, generificada pela sociedade e pela cultura, não tenha qualquer origem na própria corporalidade, assunto pelo qual Merleau-Ponty não parece se interessar. Ora, ao aprofundar os estudos merleau-pontianos sobre o corpo próprio, Simone de Beauvoir, por sua vez, busca descrever a existência da mulher, mostrando que é possível diferenciá-la da mera biologia da fêmea. Por um lado, a pensadora francesa, autora de *O Segundo Sexo*, jamais coloca em questão a materialidade do corpo e de seus órgãos, inclusive genitais, uma vez que estes são elementos que compõem o campo da facticidade, campo sem o qual não existiríamos. Trata-se, porém, de defender que a subjetividade vive significativamente sua relação com a facticidade. Sendo assim, o corpo situa o sujeito no mundo, no entanto, a inscrição em um corpo não pode ser confundida com um destino, pois a liberdade lhe impõe um movimento centrífugo que o faz existir para além dos limites de sua situação.⁴ Entretanto, por outro lado, se a dimensão corpórea e sexual não pode guardar o sentido último de uma existência visada em sua feminilidade, este tampouco pode ser completamente abarcado pelo conceito de gênero. Pois, se o devir mulher remete à liberdade do sujeito, ainda que a sociedade seja fonte de opressão e situe o feminino na posição de *Outro*, de objeto, de escravo ou de ser meramente passivo, ainda assim uma existência singular não pode ser inteiramente descrita como um efeito de marcadores externos, impostos pela sociedade e pela cultura.⁵

⁴ Em uma passagem importante de *O Segundo Sexo*, em consonância com a fenomenologia de Merleau-Ponty, mas explorando-a para além de certos limites jamais transpostos por seu colega de geração, a filósofa existencialista escreve: os “dados biológicos são de extrema importância: desempenham na história da mulher um papel de primeiro plano, são um elemento essencial de sua situação. [...] Mas o que recusamos é a ideia de que constituem um destino imutável para ela. Não bastam para definir uma hierarquia dos sexos; não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição subordinada” (Beauvoir, 2016a, p. 60).

⁵ Neste ponto, vale retomar as reflexões de Butler, pois é preciso reconhecer o teor normativo implícito no conceito de mulher, o qual excluiria deste grupo aquelas que não atenderiam a expectativas ligadas à heteronormatividade, isto é, à exigência social de que os indivíduos desempenhem performatividades ligadas ao gênero. Seria preciso, portanto, romper com a essencialização do próprio gênero por meio da reconstituição da gênese das identidades, algo que mostraria o quanto elas excluem e oprimem comportamentos avessos às expectativas heteronormativas tanto em relação ao masculino – ativo e viril – quanto ao feminino – passivo e dedicado ao cuidado e às funções que se desdobram a partir da maternidade, por exemplo. Para realizar essa gênese e conseguir escapar do campo normativo binário, Butler assume a tarefa de compreender que há um jogo estabelecido entre produção de identidade e poder. Por essas razões, ela defende que: “A crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação (Butler, 2018, p. 20). Um pensamento feminista não deve, portanto, essencializar a mulher, pelo contrário, deve valer-se criticamente deste conceito. Embora o par conceitual sexo/gênero não esteja presente na filosofia de Beauvoir, é possível sustentar a hipótese de que a filósofa francesa já recusava à sua maneira a essencialização tanto do sexo (já que a biologia não é destino) quanto do gênero (pois o lugar de *Outro* tampouco o é). Nestes termos, sua descrição do devir mulher também se dá em um horizonte

Do ponto de vista da existência singular, surgem aí, nessa investigação sobre a existência da mulher, duas camadas que devem ser consideradas: de um lado, a descrição da subjetividade, e, de outro, a explicação de como se delineiam identidades no campo social e cultural. No primeiro espectro, há o entendimento de que o corpo próprio, embora sendo facticidade, se institui enquanto valor, por ser vivido pela liberdade; ele é concreto e significativo, é forma, não é pura natureza e, nestes termos, não impõe um destino à mulher. No segundo, a discussão avança em uma nova direção, pois o conceito de corpo vivido permitiria pensar a noção de identidade de modo problemático. A descrição do corpo vivido mostra que cada indivíduo possui características, capacidades e desejos que são ao mesmo tempo similares e diferentes daqueles encontrados em outros sujeitos. O problema que se coloca, portanto, é o de saber como se resolve essa equação tensa entre o pertencimento de um sujeito a grupos sociais determinados (marcados, diríamos atualmente, pelo gênero, mas também pela raça e pela classe social, por exemplo) e a diferença que dele se desdobra no campo da singularidade de sua experiência.

Dito de outro modo, há aí uma espécie de jogo entre o geral e o particular, entre o típico e a variação, algo que, para ser explicado, exigiria que a intérprete ultrapassasse teoricamente a descrição da experiência subjetiva em direção à meditação sobre como se produzem identidades ou grupos sociais, e sobre qual o papel do gênero na estruturação de certos eixos de opressão, os quais incidem sobre a situação de alguém na sociedade.⁶ Embora esta não seja uma formulação beauvoiriana, podemos sustentar que o apelo à noção de gênero teria, assim, a função de posicionar o corpo vivido em grupos sociais, de modo a promover o seguinte saldo teórico-crítico: por meio da articulação entre a descrição do corpo vivido e o estudo das estruturas sociais generificadas, poderíamos enraizar a experiência em uma situação, ao mesmo tempo em que estabeleceríamos uma relação de continuidade e de tensão entre essa experiência singular e o seu contexto social e histórico. Decerto, é preciso dar um passo além da descrição fenomenológica do corpo vivido, e da força centrífuga de liberdade que o atravessa, de modo a abarcar o contexto social em que o devir mulher concretamente se dá. Para descrever o jogo

crítico. Para uma outra perspectiva do mesmo problema, cf. Moi, 1999. Para uma análise baseada em Federici, cf. Ramos, 2020.

⁶ Algo que Young, herdeira a seu modo da tradição existencialista, pondera ao defender a importância do conceito de gênero, em sentido preciso: “Sugiro que gênero é melhor entendido como uma forma particular de posicionamento social dos corpos vividos [...] em instituições e processos históricos e socialmente específicos que têm efeitos materiais no ambiente em que as pessoas agem e reproduzem relações de poder e privilégio entre si” (Young, 2005, p. 22). Eis o sentido da tensão mencionada anteriormente: a imposição social e cultural do lugar de *Outro* não anula completamente a intencionalidade centrífuga da liberdade enraizada em um corpo. Sobre relações de poder e privilégio, cf. Young, 2004.

tenso que vigora entre o devir singular de um determinado sujeito e a imposição social de identidades generificadas é preciso elencar outros elementos. No caso específico de Beauvoir, essa discussão é feita tendo por tema a sua própria posição enquanto pensadora. Afinal, o que significa tornar-se *uma* intelectual? O que significa visar o universal, quando se é constantemente marcada pela particularidade feminina? Uma mulher que escreve, e que fala publicamente, sem dúvida acaba por transgredir muitos interditos sociais e culturais da sociedade patriarcal, sem o que não se tornaria uma intelectual. Ela se recusa a ocupar apenas a posição de objeto, de estímulo, de suporte ou de plateia para outrem. Ela existe à medida que transcende certos limites que lhe são impostos. Beauvoir sabia disso, e sua inovadora reflexão sobre o devir mulher traz consigo a força crítica de alguém que está disposta a realizar esse transbordamento.

Tendo isso em vista, voltemos, então, ao filme-bricolage sobre Gilda de Mello e Souza e ao fascínio que ela exerce sobre nós. Inicialmente, sua presença é distante. Por um momento, vemos na tela apenas sua figura aristocrática, fechada em um circuito familiar privilegiado, rodeada por seres extraordinários, como Mario de Andrade. A vida de Gilda, os personagens de Felini, todos se misturam no mesmo espetáculo, embalado por música circense. Assim, sua história avança: a menina de laço na cabeça, crescida na fazenda; a jovem, interessada pelas letras; a contista; a crítica de arte; a estudiosa do arcabouço semântico das vestes. Gilda então se aproxima de nós e cresce. Escreve com maestria e graça incomparáveis sobre a pintura de Almeida Júnior e seu desafio de dar forma à dinâmica do gesto do homem brasileiro; sobre a ordenação vertiginosa do espaço urbano da metrópole, na obra de Gregório Gruber; sobre a explosão da mitologia privada do criador, expressa nas alegorias de fundo histórico, presentes na pintura de João Câmara Filho; sobre o cinema de Glauber Rocha, desde o ritmo centrífugo de esperança, segundo o qual o cineasta compõe *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ao movimento inverso, a desolação centrípeta de *Terra em Transe*, quando ele reconhece que a esperança era precipitada, pois o ódio e o abandono dominam a cena brasileira; por fim, sobre a técnica feminina, tátil e íntima da cerâmica de Sara Carone, cuja temporalidade ambígua anuncia uma nova espera, e, talvez, uma nova esperança.

Em meio ao desenrolar das análises das obras, temos notícia da presença de Gilda na revista *Clima*, periódico onde o trabalho intelectual se caracterizava pela paixão pelo concreto, pela resposta ao apelo das coisas, do real e dos acontecimentos. Ali, Gilda de Mello e Souza se encontra no interior de uma geração que inaugura “entre nós” a moderna crítica de arte. Descobrimos também sua coragem ao defender o Departamento de Filosofia da Universidade

de São Paulo, quando este sofria ataques da ditadura civil-militar no final dos anos sessenta e início dos anos setenta; seu trabalho como fundadora, em 1970, e, depois, editora da *Revista Discurso*, publicação que existe até hoje. Uma vida permeada por transbordamentos, acontecimentos que mostram sua tenacidade em exercer o ofício de intelectual, engajada nas questões de seu tempo, para além do necessário trabalho escolar realizado na universidade. Neste sentido, a vida de Gilda se confunde, portanto, com a história de formação da moderna crítica de arte “entre nós”.

Qual a contribuição de nossa autora para essa formação? Portadora de um olhar de perito, Gilda foi capaz de tratar de maneira original os objetos que elegeu para análise. O constante exercício de “decifração indiciária da realidade inscrita na obra” (Arantes, 2006, p. 317) permitiu-lhe recuperar a originalidade de alguns artistas, especialmente daqueles que enfrentaram o desafio de dar forma à experiência local. Esse mesmo olhar, no livro sobre a moda, permite mostrar que a sociedade burguesa separa o produtivo do improdutivo segundo uma divisão generificada do trabalho e dos papéis sociais. Assim, a sociedade capitalista discrimina a vestimenta de acordo com as funções então definidas para cada sexo: de um lado, o utilitário, ligado ao masculino, e, de outro lado, o supérfluo e ornamental, destinado ao feminino. Neste contexto, os homens são alocados à vida prática, ao passo que às mulheres resta o exercício da sedução, sem o que não poderiam se ligar a alguém capaz de sustentá-las. Nem sempre foi assim: no mundo de Henrique VIII, lembra Gilda, eram os homens da nobreza que desfilavam cobertos de plumas.

A análise histórico-social não esgota, contudo, a pesquisa sobre a moda, pois esta tem para a autora uma inegável dimensão estética:

Gilda sempre pensou a moda como um fenômeno estético situado, em razão 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 (Arantes, 2006, p. 317).

Trata-se, portanto, de uma arte cuja análise exige um olhar capaz de perícia histórica, de modo que não há para a autora nenhuma incoerência na realização de um trabalho crítico que articula a apreciação estética à análise social. Algo que ademais compartilhava com os colegas de geração *Clima*, pois como estes teve também de atritar conceitos trazidos de teorias do exterior com as figuras locais a serem descritas:

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 “immanentista” de um Gombrich; pelo contrário, não havia esquema da tradição europeia que não fosse devidamente

submetido a uma espécie de aclimatação crítica reveladora dos termos em confronto. Como se sabe, providência elementar que valia todo um programa (Arantes, 2006, p. 320).

A obra de Gilda, original sem dúvida, se inscreve nesse contexto de formação, embora devamos lembrar mais uma vez que se tratava da construção de um olhar crítico nascido da experiência de uma mulher intelectual.⁷

Isso nos obriga a afirmar: ainda não sabemos tudo sobre Gilda. Voltemos, pois, ao filme-bricolage que nos serve de guia para a sua descrição. Somente no momento em que aborda as ideias contidas no livro *O Espírito das Roupas*, a montagem amadora, não especializada de Angélica Del Nery, segundo sugere a expressão *bricolage*, faz com que Gilda finalmente irrompa a tela, inteira. A aparição é preparada pela citação de uma passagem decisiva do livro, onde a autora defende que o traje não existe sem o movimento porque aquele se confunde com o gesto: *se o quadro nos oferece apenas uma face, se a escultura está fadada ao estático, a veste vive a plenitude do movimento e do colorido*. A imagem de Gilda provém de uma entrevista a Carlos Augusto Calil, concedida em 1992 para a *TV Cultura*, quando ela discorre sobre o filme *Violência e Paixão* (1974), tradução brasileira do original inglês *Conversation Piece*, de Luchino Visconti. De repente, porém, sua figura desaparece, ouvimos apenas a voz de Gilda, enquanto é apresentada uma cena protagonizada por Silvana Mangano, atriz que ocupa agora o centro da tela. Gilda conduz mais uma vez o nosso olhar, analisa detalhadamente o filme, ao mesmo tempo em que se mistura ao gesto da atriz. A crítica de arte e seu assunto parecem se confundir por completo. Uma passagem se faz.

Curioso notar que o que se discute na entrevista concedida a Calil é o caráter de “limiar” do filme de Luchino Visconti, isto é, a sua abordagem das diversas passagens que rondam uma existência. É o devir que está em jogo ali, o sucessivo tornar-se de uma vida, permeado pela meditação sobre aquilo que se deixa extinguir para que o novo advenha. Essa discussão desenha a costura final do filme-bricolage de Angélica Del Nery. Voltamos ao início, ao 8 e ½ de Federico Fellini, ao salto poético do personagem Guido, que o faz passar de uma dimensão do eu a outra radicalmente diversa. É o gancho para o anúncio da morte de Gilda, em 2005. Ela completa sua jornada. Temos então sua figura inteira diante de nós? Teria ela cessado seu devir em direção a uma forma acabada? De maneira alguma, pois, se a distância que dela nos separava, no início do filme-bricolage, não era total, tampouco a proximidade pode agora ser completa. Gilda continua a exercer seu fascínio erótico, continua a secretar sentido.

⁷ Para outras abordagens da formação de Gilda, cf. Miceli; Mattos, 2007 e Pontes, 2006.

Tentemos abordar este ponto com uma pequena reflexão sobre o devir da figura que buscamos descrever: Gilda conheceu muitos obstáculos para tornar-se a intelectual que foi. Sua tese de doutorado, *O Espírito das Roupas. A Moda no Século XIX: Ensaio de Sociologia Estética*, escrita sob a orientação de Roger Bastide, foi defendida na Universidade de São Paulo, em 1950, e então publicada de modo modesto na *Revista do Museu Paulista*, onde permaneceu quase inacessível durante décadas. A obra não recebeu boa acolhida no início, pelo contrário, segundo o verbete dedicado à autora na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras:

Trabalho dedicado à moda, produzido por uma intelectual – assunto tido por fútil e de mulher –, a tese obtém ressalvas à época da defesa. Porém, devido à originalidade e ao caráter analítico, capazes de apreender das roupas sentimentos, ideias e diferenças sociais, a obra ganha destaque. É reeditada pela Companhia das Letras em 1987, com alterações e novo título – *O Espírito das Roupas: a Moda no Século Dezenove* (Verbete Gilda de Mello e Souza, 2020).

A segunda publicação do trabalho de Gilda, realizada apenas trinta e sete anos depois da defesa da tese que lhe deu origem, trouxe-lhe o merecido reconhecimento, transformando-o numa obra de referência para o estudo da moda enquanto fenômeno ao mesmo tempo estético e social (cf. Aguiar, 1999, p. 129). Passaram-se quase quatro décadas para que seu sentido chegasse até nós, quatro décadas.

Gilda transitou sem dúvida por espaços interditados às mulheres, transgrediu duramente alguns imperativos do patriarcado, transbordou diversos limites ao longo de sua existência, e podemos dizer que seu sentido ainda persiste e se desdobra diante de nós. Sua história se assemelha, é evidente, a de muitas outras mulheres, as quais tiveram de enfrentar inúmeros obstáculos para que fossem ouvidas e lidas, isto é, para que se tornassem intelectuais respeitadas no âmbito público. Contudo, sua singularidade não pode ser tratada como um modelo, ou uma essência, do tornar-se mulher, pois nunca haverá alguém como Gilda. Seu bordado é da ordem do inaugural, do “irrepetível” (Arantes, 2006, p. 311), mas também do inesgotável, pois, segundo discutimos anteriormente, a forma de uma existência nada mais é do que a maneira pela qual as materialidades se organizam e se expressam em sistemas relacionais abertos. Talvez seja isso mesmo que o exercício dessa investigação sobre o devir de um sujeito, e, por que não acrescentar, sobre o devir de uma obra, nos ensine: há um fascínio irreduzível e erótico da liberdade, daquilo que transborda qualquer condição e informa concretamente o que antes ainda não existia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, J. A. “Anotações à margem de um belo livro”. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 4, p. 129-140, dez. 1999. Disponível em: <
<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18083/20147> >. Acesso em 13/05/2019.
- ARANTES, O. “Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza”. In: *Estudos Avançados*, vol. 20 no. 56, São Paulo Jan./Apr. 2006, p. 310-322. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/pdf/ea/v20n56/28642.pdf> >. Acesso em 14/07/2020.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. de R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DEL NERY, A. “Exercícios do olhar – para falar de Gilda de Mello e Souza”. Vídeo, 17’, Full HD, cor. São Paulo: SESC-SP, 2007.
- GILDA de Mello e Souza. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal1885/gilda-de-mello-e-souza> >. Acesso em: 14/07/2020. Verbete da Enciclopédia.
- SOUZA, G. M. *O Espírito das Roupas. A moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. *La nature: cours du Collège de France*. Paris: Seuil, 1994.
- _____. *La structure du comportement*. Paris: PUF/Quadrige, 2002.
- _____. “Le cinéma et la nouvelle psychologie”. In : *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 2004.
- MICELI, S.; MATTOS, F. (Orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. São Paulo: Ouro sobre Azul: Fapesp, 2007.
- MOI, T. “*What is a woman?*” *And other Essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1999.
- PONTES, H. “A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 74, p. 87-105, mar. 2006. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100006&lng=en&nrm=iso >. Acesso em 06/06/ 2018.
- RAMOS, S. S. “Mulheres e Gênese do capitalismo: de Foucault a Federici” in *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 27, n. 52, jan.-abr. 2020, pp. 199-212. Acessível em: <
<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/19783/12469> >. Acessado em 02/03/2020.
- _____. “Vida, instinto e libido na obra de Merleau-Ponty” in *Revista Dois Pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 13, n. 3, dez. de 2016, pp. 143-157. Acessível em: <
https://www.academia.edu/30654501/Vida_instinto_e_libido_na_obra_de_Merleau-Ponty >. Acessado em: 01/03/2020.

_____. *A Prosa de Dora. Uma leitura da articulação entre natureza e cultura na filosofia de Merleau-Ponty*. Prefácio de Renaud Barbaras. São Paulo: Edusp, 2013.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUNG, I. M. *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2005.

_____. "Five Faces of Oppression" in (edited by Heldke, L. and O'Connor, P.) *Oppression, Privilege, & Resistance*. Boston: McGraw Hill, 2004.