

depõimento

Recapitulando as lições de Gilda *Recap of Gilda's lessons*

OTILIA BEATRIZ FIORI ARANTES¹

Um dossiê “Moda e Pensamento: Interfaces” não poderia deixar de incluir Gilda de Mello e Souza, “pioneira” entre nós — como dizia o Professor Tarcisio D’Almeida, em mensagem convite que me foi enviada — ao tratar do tema em sua tese de 1950 sobre *A moda no século XIX. Ensaio de sociologia estética*, publicada em forma de livro quase 40 anos mais tarde sob o título *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. Uma ousadia, sem dúvida, à época em que a redigiu, como ela mesma reconhece na apresentação à edição da Companhia das Letras, “uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo”. Não obstante, se causou estranheza no meio universitário, que devia desconfiar do caráter um tanto fútil da novidade em meio aos sisudos e prolixos textos dos sociólogos, ao mesmo tempo provocou o surgimento de um verdadeiro “fervor intelectual” nos leitores menos conformados com os protocolos disciplinares, entre os quais um dos nossos maiores ensaístas, Augusto Meyer, que, como relembra Alexandre Eulálio em seu Prefácio, ao ler a tese na separata da *Revista do Museu Paulista*, se perguntou quem poderia ser afinal a autora daquele trabalho inteiramente fora do esquadrão acadêmico, tanto pela originalidade temática quanto pela excepcionalidade da prosa².

Hoje, transformado num clássico do ensaio brasileiro contemporâneo, esse livro-tese não só ainda nos fala à imaginação e, independentemente das virtudes

¹ Professora Livre-docente aposentada do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Autora, dentre tantas obras, dos livros *O lugar da arquitetura depois dos modernos* (Edusp, 1993) e *O sentido da formação: três estudos sobre Antonio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa* (Paz & Terra, 1997), este último em co-autoria com Paulo Eduardo Arantes. E-mail: otiliabfa@uol.com.br

² Como primeira orientanda, e sucessora na disciplina de Estética do Departamento de Filosofia da FFLCH USP, tenho sido solicitada a escrever ou dar depoimentos sobre Gilda em diversas circunstâncias, em geral de homenagem, de modo que inevitavelmente estarei me repetindo, embora procure aqui, neste breve texto para a *Limiar: Revista de Filosofia EFLCH-UNIFESP*, fazer um recorte no que já escrevi e publiquei, com foco sobretudo no tema em questão. Refiro-me sobretudo a “Notas sobre o método crítico de Gilda Mello e Souza” e “Moda Caipira”, este em coautoria com Paulo Eduardo Arantes (em *Gilda de Mello e Souza: ainda se trata de formação* em <https://sentimentodadialética.org>).

de sua escrita, sem dúvida irrepetível, nos fornece pistas incontáveis de como abordar um tema tão fugidio como a moda sem cair no lugar comum da simples volatilidade mercadológica. Possivelmente resultado da formação da Autora, que se deu na familiaridade indistinta com as artes e as ciências humanas – saudável mistura ou entrecruzamento de saberes e objetos. E isso, de tal modo que, tomando a moda como referência, aborda com igual desenvoltura outros temas, conexos, mas, que eu saiba, também um tanto raros em nosso meio acadêmico – estou pensando, a título de exemplo, especialmente num dos capítulos mais inspirados do livro, ao qual sempre recorro como exemplo do leque de questões que aborda a tese, “O mito da borralheira”, e o seu objeto, a festa, tematizando o contraste entre o momento excepcional da festa e a rotina e a rigidez da vida quotidiana, fantasmagoria por excelência em que as roupas (especialmente da mulher) ocupam uma função central, criando uma espécie de trégua indecisa e obviamente efêmera, entre os opostos (masculino e feminino, classes sociais etc.). A função social das roupas parece inverter-se ao abandonarem a funcionalidade do dia a dia, enquanto na verdade disfarçam, nesta ambiência fictícia, a competição que instauram: a vestimenta é, na festa, nada mais nada menos do que “um instrumento de luta, quer ela se trave entre os grupos ou entre os sexos”, diz Gilda. Cito apenas para dar, já de início, uma rápida ideia do que revela aquele pequeno belo livro.

Retomo o fio condutor de suas análises, presente já no primeiro capítulo: nele, Gilda explora metodicamente o ponto de vista que em seguida deixará num discreto segundo plano, o da moda encarada como um “fenômeno estético” estrategicamente situado, pelas injunções sociais que lhe são inerentes, na encruzilhada das artes maiores (como a pintura e a escultura) e das menores (como a dança, por exemplo), e neste ponto nevrálgico chega mesmo a funcionar segundo as exigências modernas da obra de arte autônoma:

Fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos (...) ele procura, portanto uma Forma que é a medida do espaço (...) harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas (...) respeita o destino da matéria, a sua vocação formal, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo³.

Pois é esta vida autônoma embora efêmera das formas que nos capítulos seguintes servirá de argamassa aos antagonismos que dividirão de alto abajo a sociedade burguesa do século XIX, tornando muito verossímil a impressão de que, naquele longínquo 1950, seguramente não por deliberação metodológica, mas por fidelidade ao mundo das formas, Gilda tenha descoberto a relação interna desse

³ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 33. (2^a ed. Companhia das Letras/Ouro sobre Azul, 2019).

último, nas suas várias esferas interligadas, da pintura à arquitetura, com a evolução sincopada do processo social, fornecendo um elenco notável de “entradas” para a interpretação de romances, quadros, peças de teatro, caricaturas, fotografias etc. Todas, recursos de que lança mão com igual maestria, mas dando especial destaque, apesar da recorrente referência à pintura ou à gravura, para a literatura, na qual os trajes e seus acessórios aparecem sempre associados aos personagens em situações concretas, agindo, atuando, ou seja, em constante movimento, essencial à compreensão da “forma” moda, especialmente depois da ascensão da burguesia e da vida de salão e das “metamorfoses sociais que fizeram o traje hirto dos séculos anteriores desabrochar na estrutura movediça de hoje em dia”⁴.

Assim, entre tantas outras dimensões e virtualidades, *O Espírito das Roupas* também pode ser consultado como um repertório histórico e sistemático de *gestos* e *atitudes* conjugados pela mediação social das roupas, repertório organizado por um olho não por acaso escolado pela observação minuciosa de pranchas de moda, tanto quanto de gravuras, telas ou descrições literárias, segundo o modo, ou “método” que virá a chamar de “indiciário” (voltaremos a ele mais adiante). Ora, ocorre que a forma estética específica da moda, cuja essência reside na conquista do espaço pelo movimento, faz dela uma arte rítmica por excelência, mais exatamente uma arte de compromisso, já que “o traje não existe independentemente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios”⁵.

Constatação, portanto, de que a moda, dependendo do gesto, à medida que se recompõe a cada momento de seu jogo com o imprevisto, é a mais socializada das artes: esses os elementos que talvez tenham contribuído mais de perto, por exemplo, para a cristalização da sensação plástica de que o essencial do “homem brasileiro” deveria ser procurado no seu movimento corporal, como dirá ao eleger Almeida Jr o primeiro dos artistas do oitocentos a lhe dar forma⁶. É razoável supor, dada a importância do livro sobre a moda oitocentista na organização das ideias de Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, que nesse caso particular tenha prevalecido o filtro da moda apreendida como uma arte rítmica. E a ser assim, porque não pensar em continuidade, imaginando as telas regionalistas de Almeida Júnior como o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma *ritmia dos gestos brasileiros*? Esse um possível nexo a escandir a linha evolutiva da figuração plástica ou literária da experiência nacional.

Aqui uma primeira reviravolta nas metamorfoses e transfigurações dessa coreografia social brasileira a ponderar.

⁴ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 50. (2ª ed. Companhia das Letras/Ouro sobre Azul, 2019).

⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁶ Sobre a interpretação de Almeida Jr. por Gilda ver de Otilia e Paulo Arantes, “Moda caipira”..

Eu ficava imaginando que a mulher que eu via passar ao longe, abrindo a sombrinha, atravessando a rua, era, na opinião dos peritos, a maior artista atual na arte de realizar esses movimentos e transformá-los numa coisa deliciosa. Ignorante dessa reputação esparsa, ela prosseguia e o corpo estreito, refratário, que nada havia absorvido, arqueava-se obliquamente sob uma echarpe de seda violeta⁷.

Assim se exprime o Narrador da *Recherche proustiana* — para melhor ilustrar o que vinha dizendo Gilda (de onde vem a citação, é claro) — embevecido como um *connaisseur* diante do “balé” executado com naturalidade pela Duquesa de Guermantes. Difícil imaginar ritmia de gestos mais elaborada do que este arabesco de classe. Isso dito para lembrar que o enquadramento das técnicas corporais pelo ângulo da visão da moda enquanto arte rítmica acarreta um problema delicado, o problema da *elegância*, novamente resumo de um empenho estético indissociável do correspondente desempenho de classe.

O quadro que compramos e que se transfere do estúdio do artista à parede de nossa sala, de alguma forma permanece-nos exterior e em nada o alteramos. Mas o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada⁸.

Assim vai a Sra. de Guermantes descendo a rua num sol de quase primavera, trazendo agora o vestido mais leve e mais claro atentamente escolhido na modista. Nisto consiste a elegância, a arte de animar o repouso, na definição de Balzac, ou o elo de identidade e concordância que se consegue estabelecer entre a pessoa e a vestimenta que passa então a existir como arte, na definição de elegância dada por Gilda.

Neste elevado patamar social de graça e harmonia, como não enxergar vários degraus abaixo a maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, os joelhos meio dobrados, os pés cruamente apoiados no chão do caipira de Almeida Júnior, e mesmo, neste último, um pouco mais estilizadas, as “atitudes curvilíneas”, “sua marcha ondulante e ritmada” de homem da roça⁹. Vale para o caboclo amolando o machado, picando o fumo, empunhando a espingarda, ponteando a viola, negaceando a caça, o que vale para o elegante que demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário — luvas, chapéus, bengalas? E, no entanto, é inegável, num e noutro encontramos a mesma ritmia de gestos altamente codificada, tanto no matuto que reproduz posturas ancestrais, quanto na desenvoltura do dandy por mimetismo

⁷ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 41. (2^a ed. Companhia das Letras/Ouro sobre Azul, 2019).

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ SOUZA, G. de M. e.. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In: SOUZA, G. de M. e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 223-247.

social. Mas ocorre que partimos da observação por comparação contrastante, que a verdade dos gestos de nossa gente só se manifestou quando o pintor conseguiu apagar de sua memória visual as reminiscências artísticas que lhe impunham como modelo o comportamento corporal do europeu civilizado. Escolha programática de deselegância? Não parece ter sido o caso do pintor de *Nhá Chica*, mas de qualquer modo é certo que tampouco se deixou ofuscar pelo esmero com que os descendentes dos jovens byronianos da capital da província tiravam baforadas de um importante acessório da vida elegante como o charuto¹⁰.

Creio que não se pode deixar de atribuir a acuidade de sua percepção do amplo espectro social entreaberto pelo exercício aparentemente miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudo com a moda, em que os detalhes mínimos, das vestimentas aos acessórios, compõem uma verdadeira coreografia gestual, numa verdadeira “notação milagrosa”, no dizer da própria Autora. Não é de estranhar que também sejam tais lições que a levem a descobrir na crítica de cinema de Paulo Emílio um certo parentesco, algo que lhe era tão familiar, a busca constante dos mínimos indícios, ao valorizar o tão desprezado cinema nacional. Na arguição de sua tese, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1972), Gilda chama a atenção para o fato de que seus textos estão repletos de termos como: indícios, traços, vestígios, pistas, índices, códigos etc. Ou seja, como ela mesma define, seguindo a lição de Venturi (referindo-se aos procedimentos de Morelli e Cavalcaselli)¹¹: *método indiciário* (a que nos referíamos há pouco), “centrado na observação do que parece não ter importância”, justamente o modo de ver as obras que deram origem na crítica de arte do século XIX à figura do “perito”, no sentido de “conhecedor”, isto é: aquele que “sabe confrontar e distinguir, de modo crítico, a escola, a personalidade, o estilo do artista”. Que é capaz de “um exercício crítico minucioso, paciente, centrado na observação das características mais insignificantes”¹².

Com certeza, pode-se acentuar ainda mais a originalidade do “método crítico” de Gilda com a ajuda dos elementos que, não por acaso, ela soube tão bem reconhecer em funcionamento na imaginação sempre acesa de um Paulo Emílio para o detalhe revelador de toda uma cinematografia. Numa palavra, como aliás se pode ler na orelha da edição francesa do livro de Paulo Emílio sobre Jean Vigo, cujo autor de resto se mostra instruído acerca das manias investigatórias do crítico brasileiro: para esclarecer os seus enigmas, foi necessário que Paulo Emílio se fizesse “paciente como um explorador, metódico como um egíptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como só ele”¹³. Quando tempos depois o crítico passaria a desnudar a condição colonial sob cuja marca cruel se desenrolaria tudo o que se referia à produção cinematográfica brasileira, sua

¹⁰ Ver a propósito o Apêndice ao *Esípito das roupas* sobre o Rapé (onde traça um paralelo com o uso do charuto).

¹¹ Em um capítulo de sua *História da crítica de arte*, citado e comentado na referida arguição, reproduzida em SOUZA, G. de M. e. *Exercícios de leitura*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 211 a 220.

¹² Idem., p. 214-215.

¹³ Citado por Gilda. SOUZA, G. de M. e. *Exercícios de leitura*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 220.

egiptologia exploratória seria bem diversa, sem falar na desconfiança detetivesca rearmada pela nova consciência do subdesenvolvimento.

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

É sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. Em *Na Primavera da Vida* é a roupa que nos informa desde o início que o Dr. Passos, *mocinho* que veio da cidade grande ... em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, dispensa o colete, usa paletó e gravata ... Além do mais o seu temor é de casimira e diverge neste detalhe dos costumes de linho branco...¹⁴

Ou ainda:

O chapéu do mocinho, sempre presente em suas mãos ou na cabeça, tem a fita larga e a aba curta descida sobre o rosto, enquanto o do vilão é uma ‘suspeita palheta janota’; os delinquentes locais trazem chapéus ‘amaranhados e até informes devido ao uso ostensivo’ e, quanto ao coronel e seus amigos, surgem de cabeça nua, mas, como lembra com senso de humor Paulo Emílio, neles assentaria muito bem o chapéu coco¹⁵.

Creio que não se poderia visualizar melhor o encaixe quase sob medida entre o sexto sentido da perícia-crítica e o relevo ainda desconexo de uma cena.

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

No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor do *status* e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recentes e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que

¹⁴ *Ibidem*, p. 217-218.

¹⁵ *Ibidem*.

utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrivista, puritana e insatisfeita. [...] Mas a crítica daquele tempo, frequentemente viciada pelas asperezas do Naturalismo, nem sempre entendeu o aspecto inovador da abordagem de Machado de Assis¹⁶.

Mas, seguramente, menos do que as referências aos indícios fornecidos pelas roupas ou gestos nas inúmeras obras analisadas por Gilda, ou nas suas extraordinárias aulas de Estética no Departamento de Filosofia (que tive a felicidade de poder assistir), é o “método” (se é possível falar assim), ou o “estilo” analítico, presente já nesta excepcional (em todos os sentidos) primeira excursão de Gilda num trabalho de mais fôlego — sobre a moda enquanto tema da Estética — que é a chave, me parece, para a compreensão de seus textos e a originalidade das análises de Gilda, e que vai se cristalizando ao longo de seus ensaios posteriores. Experiência pessoal de convívio íntimo com as artes, sem dúvida, mas também familiaridade indiscutível com a literatura especializada. Assim, se de um lado Gilda sempre valorizara na interpretação das obras aquilo que aparentemente era desimportante e que não aparecia de imediato numa primeira leitura ou a olho nu, os pequenos indícios a serem perseguidos, como as pegadas por um caçador, ou um detetive, de modo a decifrar o enigma que nos é proposto por cada obra: quadro, filme, livro..., de outro lado — na linha de Aby Warburg (cuja afinidade já se evidencia no destaque que o autor dá, justamente, ao movimento do corpo, cabeleiras e vestes como o que distingua as figuras do quattrocento florentino), Panofsky, mas sobretudo Gombrich — acreditava que a interpretação de uma pintura pelo crítico, tanto quanto a realidade pelo artista, eram sempre mediados por um “esquema” dado, um modelo relacional, por isto mesmo variável, incerto, e que se pauta por algo que os psicólogos chamam de *trial and error*.

Aqui uma pequena digressão sobre outro autor, embora ainda dentro do mesmo universo teórico, e muitas vezes mencionado e enaltecido por Gilda, o historiador Carlo Ginzburg, e seu método — que virá a chamar, em *Mitos, emblemas, sinais* (bem posterior, 1986), de “novo paradigma indiciário”, e que, se não chega a ser científico e depende muito do “faro, do golpe de vista, da intuição” do crítico, algo tem a ver com a pesquisa científica e os dados documentais que vão reaparecer em outras áreas, das ciências humanas nascentes à literatura, especialmente no romance dito policial. Seu termo de comparação é o quebra-cabeça, com uma diferença: nesse jogo as peças estão todas à mão e podem compor um todo, enquanto na investigação histórica (e por que não na de uma obra de arte?), como na policial, as peças só estão disponíveis em parte e as figuras que se hão de compor teoricamente são mais de uma.

E é neste vai-e-vem entre as artes, e sua história, e a realidade, que se move nossa Autora — utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando (numa espécie de ensaio e erro) as lições dos mestres da Escola de Warburg, como

¹⁶ SOUZA, G. de M. e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005, p. 88-89.

o fizera, em outras ocasiões, a respeito dos “Princípios fundamentais da história da arte”, de Wölfflin. Embora reconhecesse a importância dos esquemas formais que propunha para diferenciar o Clássico e o Barroco, Gilda, em suas análises das obras (como pude assistir em muitas de suas aulas), procurava rastrear os ínfimos detalhes que escapavam à rigidez e à a-historicidade dos pares de categorias opostas, adotados pelo Historiador da arte. A pintura holandesa — um dos temas prediletos de suas análises em classe — servia muitas vezes de exemplo a essas transgressões e à necessidade de contextualizá-las: quando a Holanda mercantilista exercia um papel muito especial na história econômica, social e cultural mundial. (Não esqueçamos que no curso de Estética de Hegel, é o momento em que, na pintura, surge o prosaico, a transformando radicalmente e trazendo a questão da maestria formal para o primeiro plano — sobre o que, evidentemente, não vou me estender aqui, fica apenas a referência). Talvez fosse mais apropriado falar em um certo *Zeitgeist*, do que em esquemas ou princípios — como aliás o faz Gilda, ao comparar as roupas à decoração de interiores: mobílias, tapetes e a própria arquitetura. Textualmente, comentando o método utilizado por Laver e Cunnington¹⁷, explica:

Zetgeist ou ‘espírito de uma época’, que ‘determina cada detalhe de nossa vida, os próprios gestos, os torneios de frase e, mesmo, os pensamentos’. (Ambos) continuam ainda as pesquisas preconizadas pelo método de Taine de ‘ligação de coisas simultâneas’, aqui restringidas às manifestações plásticas, o que torna as generalizações menos arriscadas¹⁸.

Restrição à qual felizmente não obedeceu, passeando com a mesma desenvoltura por todas as artes, abrindo o leque para as diferentes manifestações do espírito. Ao buscar nelas uma certa contaminação recíproca de época, nos faz na verdade lembrar, mais do que dos pares de categorias wöllflianais, de algo como um parentesco das Formas num mesmo momento histórico, como entre os cilindros das cartolas e as chaminés de fábrica, ou entre as engrenagens industriais e as estruturas articuladas das roupas, e assim por diante. Parentesco ou similitude que responderia a injunções não apenas materiais ou sociais, mas também espirituais — afinal estamos falando do espírito das roupas (num dado período histórico) —, e que, em algum momento, Aloïs Riegl chamou de *Kunstwollen*, ou “vontade das formas”, a se fazer presente tanto nas ditas artes nobres como nas artes industriais: dos ofícios românicos, passando pelos móveis no século XVIII ou pela indústria têxtil da Boêmia ou Roma, à cunhagem de moedas e aos Gobelins tardoromânicos. Todos igualmente valorizados por Riegl como expressão dessa

¹⁷ James Laver, em *Taste and Fashion, from the French Revolution to the Present*, e C. Willet Cunnington, *English Women's Clothing in the Nineteenth Century*, citados por Gilda.

¹⁸ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 36-37. (2ª ed. Companhia das Letras/Ouro sobre Azul, 2019).

vontade comum a uma época, o que representou uma verdadeira revolução na história da arte, ao nivelar os objetos da vida prosaica ou mundana com as manifestações estritas das “belas artes” ou da arte autônoma — criações todas elas, segundo o historiador, de um mesmo espírito comum, avaliadas, portanto, mais por sua coerência interna do que pelo paralelo com formas artísticas ou períodos outros. Sei que tal princípio pode parecer algo como um *a priori* transcendental, pouco conforme com as lições de um Taine, a que Gilda se referia, mas não podemos esquecer que era também uma leitora atenta da *Vie des formes* de Focillon, a que recorre em vários momentos da tese, e que pode explicar a insistência na questão da Forma. Leitura acrescida, ao longo do tempo, de muitos desses teóricos que estou citando — o que talvez explique ter rebatizado a tese com um título que justamente faz alusão ao “espírito” das roupas.

Uma ressalva e uma reminiscência mais pessoal: Esta última remissão a Riegl é de minha inteira responsabilidade, não a atribuo à Gilda, mas não creio ser inadequada e, confesso, me ajudou a decifrar, em parte ao menos, o variadíssimo repertório de formas, e não só do século XIX, que nos oferece esse extraordinário livro de Gilda, e que ao mesmo tempo traz a Moda, até então pouco vista como parte desse repertório restrito às artes, para o centro da reflexão estética. Não por acaso, na época em que li pela primeira vez sua tese, lia também *Les mots et les choses*, livro recém publicado de Michel Foucault, que, em mais de uma ocasião, confessou ter se inspirado nos teóricos da pintura ao propor sua periodização histórica — uma sucessão de estratos ou sistemas cuja coesão interna decorreria de uma mesma *episteme*, afinal um *a priori* que nos faz lembrar aquela “Vontade das Formas” de que fala Riegl e que reencontramos por exemplo em Worringer (outro autor da bibliografia de Gilda em seus cursos), ao justificar o aparecimento da arte abstrata. Lembro aqui, a título de exemplo, de um depoimento de Foucault ao *Nouvel Observateur* (n. 154, 1967), sobre o método iconológico em Panofsky, com destaque para o livro *Arquitetura gótica e pensamento escolástico*, ou seja, justamente sobre a correspondência entre a estrutura arquitetônica das catedrais góticas e a dos textos filosóficos de São Tomás, no qual confessa que a obra do Crítico poderia servir como uma indicação ou como modelo: “ele nos ensina a analisar não somente os elementos e sua combinação, mas o funcionamento recíproco dos sistemas na realidade de uma cultura”¹⁹. Estamos de volta à Escola de Warbourg... De certa forma o círculo se fecha.

Encerrando este meu retorno aos textos e aulas de Gilda, um parêntesis ainda mais pessoal, imaginando-me agora como apenas uma entre seus herdeiros: embora tenha vindo a tratar de temas como a moda ou o luxo, o fiz já num momento em que esses assuntos estavam na pauta de discussão sobre as “contaminações” entre a arte e outras formas “menos nobres” de “criação” — algo que, evidentemente, em se tratando do Departamento de Filosofia da USP, continuava não sendo visto com bons olhos. Nisto a lição da Gilda foi sem dúvida

¹⁹ FOUCAULT, M. *Les mots et les images*. In: *Dits et écrits – 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994, p. 651.

importante para mim: olhar um pouco para além das chamadas “belas artes” e, principalmente, não se restringir aos textos clássicos – ditos “filosóficos” – para dar conta da ampla gama de temas que podem ser objeto do olhar crítico do professor de Estética. E aqui gostaria de fazer uma ressalva, embora quase inútil após o que eu vinha expondo: não quero dizer com isso que faltava à Gilda o conhecimento apurado dos grandes teóricos e especialistas, que ela citava com parcimônia, mas que nos obrigou, enquanto alunos, a lê-los. Justamente só uma formação assim tão completa, como foi a dela, discípula dos mestres da chamada “missão francesa” no nosso departamento, além do convívio constante com Mário de Andrade e intelectuais e artistas do seu tempo, somado a um debruçar-se demorado sobre a história da arte, o estudo cuidadoso das obras, não só nas exposições ocorridas no Brasil, mas também nos museus americanos e europeus, explicam a facilidade com que percorria as diferentes escolas e artistas. Nisso aliás, confesso, procurei imitá-la, mas certamente em dimensões bem mais modestas.

Gostaria de, por fim, acrescentar que meu convívio com Gilda ultrapassava a esfera meramente acadêmica, pois Gilda era prima em segundo grau de meu marido. Não sei onde aprendi mais, se nas suas aulas ou em conversa, que pela qualidade incomparável da prosa se pode imaginar como deveria ser. Foi sem dúvida uma segunda formação. A primeira, por assim dizer, trouxe comigo quando cheguei a São Paulo — formei-me em Filosofia pela UFRGS e logo fui para Paris, onde complementei meu curso com aulas na Sorbonne e no *Collège de France*, tendo obtido na ocasião (1963-64) o *Certificat d'Études Supérieurs en Esthétique et Histoire de l'art*. Uma não uspiana, portanto, que, ao desembarcar no prestigiado “Departamentos Francês de Ultramar”, vindo e vendo de fora, pôde se dar conta de quanto a originalidade do pensamento estético de Gilda se destacava, ainda mais pela oposição discrepante que ocupava naquele cenário de pesada seriedade filosófica de terno e gravata. O que só fazia aumentar o poder de sedução do seu espírito, verdade que apenas aos olhos dos *happy fews* de sempre. Nessas condições fui então sua primeira orientanda, devendo-lhe inclusive a sugestão para o tema de Mestrado: a crítica de arte em Baudelaire (não por acaso, autor de *O pintor da vida moderna*), à qual volta e meia se referia, mas, segundo ela própria, não tivera ocasião de estudar de perto e assim me passava o bastão. Voltei ao tema em meu doutorado na França (1969-1973). Para os guardiões do “alto nível”, escolha funesta: passaria o resto da vida (departamental, bem entendido) a ouvir sempre a mesma cantilena acerca do caráter pouco filosófico dos meus cursos e escritos – afinal o que Baudelaire, Mário Pedrosa ou a Arquitetura Moderna teriam a ver com as altas paragens do pensamento? Como Gilda, de resto inimitável em tudo e por tudo, também passou a vida ouvindo comentários semelhantes, penso que pelo menos nesta sina posso me considerar sua herdeira.

À Gilda, com carinho e saudades.

São Paulo, 30 de setembro de 2022

Autora especialmente convidada.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.