

Uma “galeria particular”: Gilda de Mello e Souza e a abstração lírica¹

Une “galerie particulière” : Gilda de Mello e Souza et l’abstraction lyrique

Una “galería particular”: Gilda de Mello e Souza y la a abstracción lírica

Carlos Henrique Fernandes

Universidade Federal de São Carlos

E-mail: krlos_mus@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3624-2349>

RESUMO

Neste texto, investiga-se o interesse da ensaísta Gilda Rocha de Mello e Souza pela abstração lírica por meio de seu método crítico *encarnado*. A partir de entrevista concedida a Augusto Massi, levantam-se algumas hipóteses acerca dessa aproximação, articulando as poéticas de Maria Helena Vieira da Silva, Fayga Ostrower e Arcangelo Ianelli. Inicialmente, apresentam-se, em linhas gerais, alguns pressupostos da abordagem existencial-fenomenológica de Gilda e, em seguida, sob esta ótica, analisam-se as obras dos artistas mencionados. Enquanto exercício preliminar, o objetivo deste ensaio é dimensionar o fascínio de Gilda pela abstração lírica, tendo como fio condutor a sua filosofia do sensível, desentranhada do fenômeno estético do cotidiano, do ordinário, da vida comum.

Palavras-chave: *abstração lírica; corpo; fenomenologia; Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005).*

RÉSUMÉ

Dans ce texte, on examine l’intérêt de l’essayiste Gilda Rocha de Mello e Souza pour l’abstraction lyrique à travers sa méthode critique *incarnée*. À partir d’un entretien accordé à Augusto Massi, certaines hypothèses sont formulées quant à ce rapprochement, en articulant les poétiques de Maria Helena Vieira da Silva, Fayga Ostrower et Arcangelo Ianelli. Dans un premier temps, on présente, de manière générale, quelques présupposés de l’approche existentielle-phénoménologique de Gilda; puis, sous cet angle, les œuvres des artistes mentionnés sont analysées. En tant qu’exercice préliminaire, l’objectif de cet

Fernandes, Carlos Henrique. Uma “galeria particular”: Gilda de Mello e Souza e a abstração lírica.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.62160> >

essai est de mesurer la fascination de Gilda pour l'abstraction lyrique, en ayant pour fil conducteur sa philosophie du sensible, dégagée du phénomène esthétique du quotidien, de l'ordinaire, de la vie commune.

Mots-clés : *abstraction lyrique ; corps ; phénoménologie ; Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005).*

RESUMEN

En este texto se investiga el interés de la ensayista Gilda Rocha de Mello e Souza por la abstracción lírica a través de su método crítico *encarnado*. A partir de una entrevista concedida a Augusto Massi, se plantean algunas hipótesis acerca de esta aproximación, articulando las poéticas de Maria Helena Vieira da Silva, Fayga Ostrower y Arcangelo Ianelli. Inicialmente, se presentan, a grandes rasgos, algunos presupuestos del enfoque existencial-fenomenológico de Gilda y, a continuación, desde esta perspectiva, se analizan las obras de los artistas mencionados. Como ejercicio preliminar, el objetivo de este ensayo es dimensionar la fascinación de Gilda por la abstracción lírica, teniendo como hilo conductor su filosofía de lo sensible, desprendida del fenómeno estético de lo cotidiano, de lo ordinario, de la vida común.

Palabras clave: *abstracción lírica; cuerpo; fenomenología; Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005).*

Data de submissão: 03/10/2025

Data de aprovação: 01/12/2025

Prelúdio

Crítico é aquele que procura desentranhar o sentido que o artista encarnou na obra
– Gilda de Mello e Souza

Em 1993, o poeta, ensaísta e professor de literatura Augusto Massi, durante uma entrevista, perguntou à Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005) qual seria a sua “galeria ideal”. Vejamos a seguir, além do conteúdo, a forma como a ensaísta lhe respondeu à questão.

AM – Qual a sua galeria ideal?

GMS – Minha galeria particular teria quadros modernos. Entre os modernos, os que mais me atraem são [Maria Helena] Vieira da Silva e Fayga Ostrower. Embora esteja fora de moda, gosto muito de [Cândido] Portinari. Acho de uma coragem extraordinária prezar a beleza no mundo contemporâneo. Também gosto de [Arcangelo] lanelli, não o atual, mas o da passagem para a abstração (Mello e Souza, 2014c, p. 107).

O excerto parece se ordenar por um percurso sensível: indo de uma intensa sensação, “os que mais me atraem”, passando por um considerável apreço, “gosto muito”, até culminar no simpático mas restritivo, “também gosto de... não... mas...”, indicando, no conjunto, uma seleção crítica ao mesmo tempo que profundamente pessoal.

Contudo, mais do que uma “lógica da sensação”, nessa breve passagem, aparentemente desprovida de interesse filosófico, cintila aos nossos olhos uma série de interrogações. Primeiro por sutilmente contrapor a “galeria ideal”, como encaminha a pergunta do entrevistador, à “galeria particular”, como enunciada na resposta da ensaísta. Em segundo lugar, por mencionar primeiro e sem qualquer condicionamento duas mulheres: a portuguesa, naturalizada francesa, Maria Helena Vieira da Silva, e a polonesa, naturalizada brasileira, Fayga Ostrower. Em terceiro, por comentar sua predileção por um pintor social como Cândido Portinari em meio a artistas notadamente abstratos. E, finalmente, por restringir sua apreciação a uma fase “menor” e específica da obra de Arcangelo lanelli.

Diante dos desdobramentos possíveis da resposta de Gilda, precisamos delimitar o foco de nosso texto. Como apenas Portinari, entre os artistas citados, se encontra mais afastado das pesquisas da abstração, deixaremos para uma outra oportunidade sua análise. Afinal, no *corpus* da produção ensaística de Gilda, Portinari aparece direta ou indiretamente com mais frequência, o que, por si só, justificaria um estudo à parte.

Dito isso, tentaremos, neste texto, sondar as seguintes interrogações: 1) o que Gilda nos sugere ao sutilmente substituir em sua resposta a “galeria ideal” por uma “galeria particular”? 2) Quais os motivos de sua atração pelas obras de Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower? 3) E, por fim, por que lhe agrada a fase de “passagem” de Arcangelo lanelli?

Não negamos que, mesmo com esse nosso gesto reflexivo, tais perguntas talvez permaneçam insondáveis. Entretanto, uma das hipóteses que aqui sustentamos é a de que a tentativa de respostas a essas questões talvez possa “desentranhar” o teor filosófico latente de seus ensaios. Acreditamos, portanto, que, a partir dessa entrevista, vale o esforço de imaginar possíveis caminhos de interpretação, uma vez que a ensaísta não nos legou, até onde sabemos, nenhum escrito sobre as obras desses três artistas abstratos.

Uma abordagem existencial-fenomenológica

Para responder, em alguma medida, nossa primeira questão, retomemos muito brevemente a formação perceptiva e intelectual de Gilda, da infância à vida adulta, tal como relatada em entrevistas e ensaios. Como tentaremos mostrar, a raiz do termo “particular” não se encontra em sua superfície, como se fosse uma escolha arbitrária ou sem propósito, mas se ramifica em solo mais profundo, sendo uma escolha sofisticada e filosoficamente meditada de Gilda – em que, aliás, a noção de “particular” assume feições existenciais e fenomenológicas próprias.

Voltemos, por isso, à entrevista inicialmente mencionada. Nela, Gilda comenta que a sua “percepção do mundo” foi formada primeiramente na infância vivida na fazenda, em Araraquara, cidade do interior do estado de São Paulo. Como se trata de uma fala retrospectiva de sua biografia, não desconsideramos a “produção de si” (Bourdieu, 1986, p. 71, tradução nossa) que esse ato implica, mas tampouco a excluímos como elemento de nossa narrativa. Aos 74 anos, ela relata:

Todas as minhas primeiras lembranças são da fazenda Santa Isabel. Hoje, voltando os olhos para trás, vejo que a minha percepção do mundo se estabeleceu em grande parte nessa atmosfera rural. [...] Sinto que isso foi importante para definir a minha sensibilidade madura (Mello e Souza, 2014c, p. 89).

A professora de literatura e crítica literária Walnice Nogueira Galvão ressalta, inclusive, que Gilda “gostava de dizer que era ‘formada pelo concreto’ [...]”. Sua sensibilidade fora treinada pelo contato com o concreto – bichos, plantas, objetos, forças da natureza, diferentes aspectos da vida – e não pela mediação dos livros” (Galvão, 2007, p. 69). Assim, esse “saber iniciático” de Gilda-menina se dá com a percepção direta, não conceitual ou científica, em suma, não ideal.²

Já no período de formação universitária, quando, morando na capital paulista, ingressa no curso de Filosofia na Universidade de São Paulo, em 1937, vale mencionar as influências de seus professores franceses, especialmente de Jean Maugüé e de Roger Bastide, pois de ambos aprendeu a desentranhar o sentido das coisas, isto é, a criticar.

Com o professor Maugüé, por um lado, que tinha a “habilidade de desentranhar a filosofia do acontecimento, do cotidiano, da notícia de jornal” (Mello e Souza, 2009, p. 12), ela dirá que aprendeu a olhar um quadro, apesar da noção de arte de Maugüé, segundo Gilda, permanecer “presa à Estética da representação e ao prestígio reconhecido da Razão” (Mello e Souza, 2009, p. 40).

Com o professor Bastide, por outro lado, que em solo brasileiro procurou “desentranhar o fenômeno estético do cotidiano, dos fatos insignificantes e sem foros de grandeza” (Mello e Souza, 2009, p. 41), Gilda aprendeu a valorizar uma outra noção de arte, uma noção mais moderna e receptiva às manifestações artísticas da vanguarda. No caso específico de Bastide, no Brasil, o foco recaiu sobre “as culturas chamadas primitivas, as manifestações estético-religiosas e os problemas de mestiçagem artística” (Mello e Souza, 2009, p. 40).

Trata-se, em Bastide, de uma “estética pobre”, em oposição à “estética rica” de Maugüé, que, nos ensaios de Gilda, vemos se desdobrar em profundidade em torno da sensibilidade feminina (em oposição à racionalidade masculina), um modo muito particular de Gilda articular a questão, ensaiando para si, como acreditamos, uma estética.

Na mesma entrevista a Massi, ela dirá: “A minha tendência para a obra de arte é que ela seja mais baixa que o comum” e, mais adiante, “pertencço à linguagem da estética pobre que, no meu caso, se afina ainda mais com a sensibilidade feminina” (Mello e Souza, 2009, p. 107). Sensibilidade que se expressa na própria interioridade do seu pensamento quando afirma: “Justamente uma das coisas que tenho dentro de mim é que a cultura feminina como a cultura da fazenda são culturas de sobras, restos, pedaços” (Mello e Souza, 2009, p. 109).

Ainda durante seu período universitário, marcado internamente pelo regime do Estado Novo e, em âmbito internacional, pela 2ª Guerra Mundial, funda-se, por exemplo, a Revista Clima, da qual Gilda, recém-formada em filosofia, foi colaboradora. Incentivado por Maugüé, o grupo Clima, composto por jovens egressos da faculdade de filosofia, entre os quais Lourival Gomes Machado,

Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza (com quem Gilda viria a se casar em 1943), publicava textos críticos com ênfase não nas teorias em voga na época, mas nos acontecimentos culturais em curso: a publicação de um livro, a abertura de uma exposição, o lançamento de um filme ou a estreia de uma peça teatral.

Outro fato importante, mas agora em grande parte mediada pelos livros, na vida de Gilda-adulta foi o contato com a fenomenologia existencial, *mutatis mutandis*, de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty. A presença desses filósofos *engagés* aparece, direta ou indiretamente, na letra da ensaísta brasileira desde a tese de seu doutoramento, em 1950, sobre a moda do século XIX até em textos mais tardios como a reflexão sobre o olhar no ensaio “Variações sobre Michelangelo Antonioni”³, em 1988.

É em Sartre, por exemplo, que, contra as abstrações teóricas, encontramos em *O ser e o nada*, de 1943, uma “filosofia do concreto” (Marton, 2007, p. 5), uma filosofia que, centrada na condição humana, não só procura descrever o fenômeno como também se volta especialmente aos menos favorecidos (Bakewell, 2017, p. 264). Ou que, em Beauvoir, veremos a ênfase dada à situação concreta das mulheres em busca da sua liberdade ou libertação, em *O segundo sexo*, publicado em 1949. E que, em Maurice Merleau-Ponty, deparamo-nos com o “corpo próprio”, que sente, percebe e age, para discutir a porosidade entre o ser humano e o mundo, na *Fenomenologia da percepção*, de 1945.

Desse modo, quando Gilda fala em “galeria particular”, devemos levar em consideração todo esse contexto biográfico: histórico-político-filosófico-artístico, aqui apenas esboçado e didaticamente dividido em três ou quatro momentos, mas que são indissociáveis. O drible afiado que nossa entrevistada agencia, de modo sutil e quase imperceptível, frente ao passe meio “desavisado” do entrevistador, carrega uma posição intelectual profundamente significativa para a sua abordagem ensaística no campo das artes. No limite, é a favor do mundo concreto, contingente, que Gilda se põe contra as puras abstrações teóricas (em especial ao racionalismo), mundo concreto no qual, inclusive, se efetua a tensão paradoxal entre particularidade e generalidade; em suma, posicionamento existencial de uma geração para a qual o filosofar se faz aqui e agora, partindo sempre do particular.

Dito tudo isso, cientes não só do seu contexto formativo, tanto perceptivo quanto intelectual, tentemos no que se segue emular a sua metodologia de análise de obra de artes que se propõe a “deixar que à medida que a análise se aprofunde, o próprio objeto vá impondo seu caminho” (Mello e Souza, 1987). Assim, entremos imaginariamente em sua “galeria particular” e busquemos, a partir de agora, ao olharmos para as obras modernas dos artistas de sua preferência, pôr em atividade, tateando, a sua abordagem existencial-fenomenológica.

A atração pelas obras de Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower

Nascida em Lisboa, Portugal, em 1908, Maria Helena Vieira da Silva desde menina estudou desenho, pintura e música. Em 1928, mudou-se para Paris, onde estudou com consagrados escultores (Antoine Bourdelle e Charles Despiau), pintores (Othon Friesz e Fernand Léger) e gravador (William Hayter), casando-se com o pintor húngaro judaico Arpad Szenes em 1930. Juntos fugiram das perseguições nazistas, refugiando-se no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, de 1940 até 1947. No país, Vieira da Silva realizou três exposições: duas no Rio de Janeiro, respectivamente, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1942, e na Galeria Askanasy, em 1944, e uma em Belo Horizonte, Minas Gerais, no Paço Municipal, em 1946. Por aqui encontrava apoio dos poetas Murilo Mendes e Cecília Meireles, bem como da crítica de arte, mesmo que ainda tímida, de Ruben Navarra.

De volta à França, Vieira participou da II Bienal Internacional de São Paulo, integrada à delegação francesa, com cinco obras. Em 1956, o casal se naturalizou francês. Com renome mundial, Vieira da Silva ganhou na VI Bienal de São Paulo, em 1961, o Prêmio Prefeitura de São Paulo, o mais alto na época, ao expor 10 obras; e, em 1966, tornou-se a primeira mulher a receber o Grande Prêmio Nacional das Artes do governo francês. A partir de 1969, foram realizadas inúmeras retrospectivas da artista pelo mundo. Na 20ª Bienal de São Paulo, de 1989, dedicaram-lhe uma sala especial, abarcando mais de 50 anos de atividade artística, com cerca de 30 obras, indo de 1934 a 1986.

Vieira da Silva faleceu em 1992 com 83 anos. Entre as diversas exposições sobre a artista no Brasil, destacamos a de Nelson Aguilar, em 2007, no MASP, intitulada “Vieira da Silva no Brasil”. De maneira resumida, Vieira da Silva partiu do figurativo ao abstrato, neste último permanecendo essencialmente lírica.



Figura 1. Maria Helena Vieira da Silva, *Novembre*, 1958, óleo sobre tela, 114 x 146 cm. Fonte: Museu de Arte Contemporânea Armando Martins, 2025. Disponível em: <https://visao.pt/atualidade/cultura/2017-09-08-conheca-os-seis-quadros-de-vieira-da-silva-que-o-estado-comprou-por-55-milhoes/#&gid=0&pid=1>. Acesso em: 18 jan. 2026.

A título de análise, demoremos nosso olhar ao menos em duas telas e arrisquemos interpretá-las. Em *Novembre* (Fig. 1), obra exposta na VI Bienal de 1961, Vieira da Silva constrói uma cidade. As pinceladas na vertical sobre um fundo cinza azulado sugerem uma paisagem noturna. A possibilidade de separação entre dois planos no espaço parece possível especialmente pelo movimento dessas pinceladas: os gestos intensos da pintora e a espessa matéria de tinta acumulada criam e nos dão a ver os edifícios. Estes são formados por diversos traços, alguns minuciosos, outros menos, como se juntos, em síntese, formassem as tramas de um tecido: o tecido urbano. É a região mais rica e encarnada de forças que brotam do chão e atingem o céu nebuloso na tela. As nódoas brancas indicam talvez a presença da lua, sobretudo do lado direito, cuja luz vemos refletida em diversos pontos. Em 1958, ano da pintura, Vieira da Silva se encontrava em Paris. No mês de novembro, o outono parisiense atinge temperaturas mais baixas e dias mais curtos. Com efeito, podemos sentir no quadro uma certa atmosfera fria e, até mesmo, um ar mais melancólico.

Mas, se na obra anterior Vieira da Silva construiu à nossa frente uma paisagem exterior e urbana, agora, em *Intérieur rouge* (Fig. 2), adentramos o espaço íntimo, privado, provavelmente de uma casa, apartamento ou ateliê: um “interior vermelho”, como diz o título, como se fizesse alusão, por exemplo, ao interior do corpo humano, um corpo encarnado, vivo e pulsante, ao mesmo tempo

que frágil em sua pequenez. Nesse diminuto papel, estrutura-se um espaço poético ricamente texturizado em cores que vão do preto ao cinza, do amarelo ao vermelho. Enquanto do lado direito e superior predominam áreas acinzentadas, descamadas ou carcomidas pelo tempo, como se fossem parede e teto de um ambiente doméstico, áreas perturbadas por uma suposta janela, do lado esquerdo do papel uma trama de pinceladas estrutura espaços, quase sempre quadriculares, ora dando profundidade ora planaridade, num jogo incessante de perspectivas, um quase caos. Nossos olhos se perdem nesse mundo em miniatura recheado de outros mundos imaginados por Vieira da Silva; e, como se o espaço estivesse em vertigem, movendo-se sem parar, aquilo que pensávamos ser um utensílio de cozinha, ou mesmo uma fruta, logo se dilui, deixando apenas em nós a sensação de termos percorrido, antes de um espaço delimitado, confinado, restrito, como supomos ser um espaço doméstico, um universo labiríntico, com fissuras e reentrâncias que tateamos com o nosso olhar, nessa morosa experiência háptica.



Figura 2. Maria Helena Vieira da Silva, *Intérieur rouge*, 1982, guache sobre papel, 26,7 x 14,7 cm. Fonte: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2025. Disponível em: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=&id=4446&pos=1>. Acesso em: 18 jan. 2026.

Assim como Vieira da Silva na pintura, Fayga Ostrower também partira em suas gravuras do figurativo, nesse caso muito próxima do realismo social em suas primeiras ilustrações literárias, para o abstrato lírico⁴, neste último permanecendo em suas infinitas possibilidades criativas – o que não significa para ambas as artistas, como também em Ianelli, o abandono radical e completo da figuração, mas sim da representação.⁵

Nascida em Lodz, Polônia, em 1920, Fayga Perla Ostrower, em solteira Krakowski, estudou na Alemanha até que, aos 13 anos, chegou ao porto do Rio de Janeiro, em 1934, juntamente com os pais e três irmãos, fugindo da perseguição nazista. Viveu por um período em Nilópolis, baixada fluminense, até que a família se mudou para a Rua Itapiru, entre os bairros Catumbi e Rio Comprido, na cidade do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, enquanto trabalhava numa empresa multinacional como secretária, matriculou-se na Associação de Belas-Artes, onde passou a frequentar as sessões de desenho com modelo vivo. Casou-se em 1941 com Heinz Ostrower, historiador e filósofo marxista.

Em 1947, Fayga se inscreveu para o curso de seis meses ofertado pela Fundação Getúlio Vargas, organizado por Tomás Santa Rosa, que contava com aulas práticas de pintura e gravura com Carlos Oswald e Axl Leskoschek e aulas teóricas de história da arte com Hanna Levy. No ano seguinte, expôs suas gravuras nos pilotis do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Em 1949, nasceu seu primeiro filho, Carl Robert, e, em 1952, sua filha, Anna Leonor. Em 1954, começou a lecionar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em 1955, permaneceu estudando e trabalhando em Nova York, Estados Unidos, no *Atelier 17*, de William Hayter, que, como mencionado, também foi professor de Vieira da Silva.

De volta ao Brasil, Fayga ganhou em 1957 o Prêmio Nacional de Gravura na IV Bienal Internacional de São Paulo e, em 1958, recebeu o Prêmio Internacional de Gravura na XXXIX Bienal de Veneza. No período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), ela lecionou, em 1964, por sete meses em Atlanta, EUA, e a convite do embaixador Wladimir Murtinho elaborou o *Políptico do Itamaraty*, em 1968. Além disso, em 1970, conquistou o Prêmio de Gravura na *II Biennale Internazionale della Grafica*, em Florença, Itália. Foram realizadas várias retrospectivas de sua obra, a primeira delas em 1983, no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio, e a segunda no Centro Cultural do Banco do Brasil

em 1995, ambas com curadoria de Carlos Martins. Em 1999, a exposição “A Música da Aquarela”, com obras da artista, percorreu diversas cidades brasileiras, passando nos dois anos seguintes nas cidades de Paris, Berlim, Roma e Lisboa. Fayga faleceu em 2001 com 80 anos.

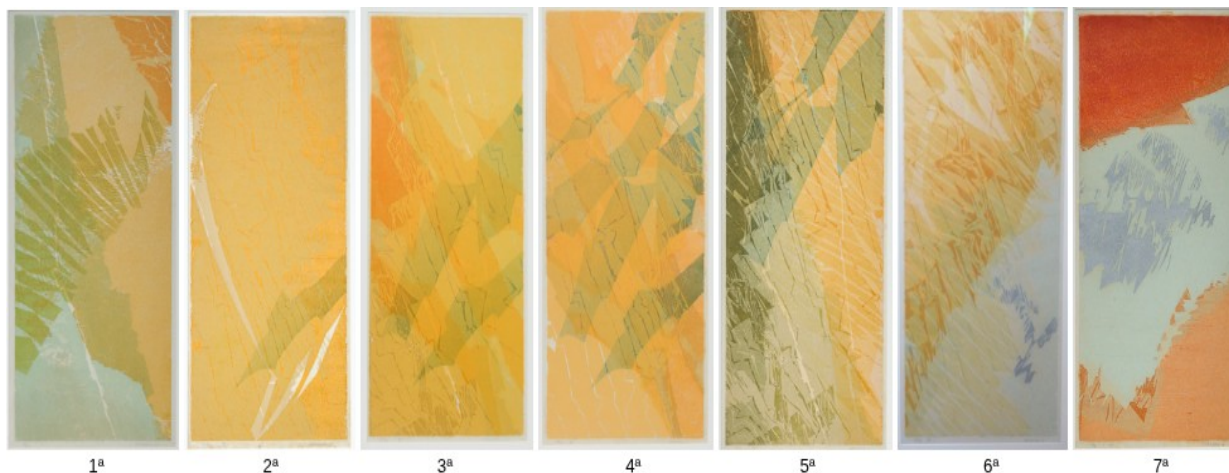


Figura 3. Fayga Ostrower, *Políptico do Itamaraty*, 1968, 7 xilogravuras a cores sobre papel de arroz, 80 x 35 cm cada. Tiragem: 25/30. Coleção do Itamaraty, Brasília, Distrito Federal. Fonte: Museu do Senado, 2025.

Disponível em: https://tainacan.senado.leg.br/classificacao-4/4-papel-30-estampa-gravura/?view_mode=records&perpage=48&order=ASC&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_4569&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=128&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=Pol%C3%ADptico&orderby=title&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription. Acesso em: 18 jan. 2026.

Considerada por historiadores e críticos de arte uma de suas obras primas, olhemos o *Políptico do Itamaraty* (Fig. 3). Nesse trabalho, como afirma a historiadora e crítica de arte Maria Luisa Tavora, “testemunhamos a excelência da cor num pungente lirismo – é a sua sinfonia” (Tavora, 1990, p. 173). Atentos à poética musical sugerida, tentemos ouvir, movimento a movimento, como se lêssemos a partitura de toda uma orquestra reunida, essas sete xilogravuras de Fayga.

Nessa sinfonia moderna – seja abrasada pelo predomínio das cores quentes, em xilogravuras orientadas verticalmente, que, desde a primeira, se incendeiam (Ayala *apud* Tavora, 1990) até a consumação intensa da última, mais avermelhada, seja iluminada pela incidência solar da região do Planalto Central ou mesmo empoeirada pela terra barrenta de Brasília, que busca materializar o quase imaterial, “como se, num instante poético, a poeira fosse detida” (Tavora, 1990, p. 178) – ouvimos, num primeiro movimento, mesmo que rápido e introdutório da 1ª gravura,

os principais elementos de toda a sua melodia: os ritmos ascendente e descendente em diagonais, a abundância de texturas sobrepostas e a presença humana rastreada pelos gestos da gravurista inscritos na madeira e impressos no papel.

Já da 2ª à 4ª temos um movimento diferente, mais lento talvez, em que o alaranjado adentra as imagens subsequentes, dominando toda a superfície. Nesse segundo movimento, a sobreposição de laranjas se autoiluminam à medida que proliferam as reentrâncias, formadas como se fossem padrões de rochas metamórficas. É o processo temporal mais moroso de todo o políptico e sobre o qual vemos surgir formas escuras e pontiagudas, como lascas, que sobrevoam o espaço, da esquerda para a direita, em direção ao alto.

Na 5ª gravura chegamos ao clímax da sinfonia de Fayga: um delírio lírico, se nos permitem arriscar. O alaranjado é quase dominado pelas formas mais escuras, provavelmente esverdeadas, que predominam no lado esquerdo e parecem avançar por tudo, bem como se soma ao padrão metamórfico rochoso os veios da madeira que serviu de matriz. E mais: as lascas, como pássaros ou seres alados, continuam a subir. Toda a tela é tomada de texturas. Não há vazio nem silêncio. As cordas da lira de Fayga estão tensionadas e prestes a rebentar. Nesse ínfimo instante, a melodia ensolarada parece ameaçada pela indeterminação num espaço limítrofe entre a profundidade telúrica e a elevação espiritual, entre a imanência e a transcendência.

Mas logo ouvimos, como um desenlace, o clarear da 6ª gravura, trazendo consigo a calma do azul-prateado, assim como o retorno da luz dos alaranjados.

E assim chegamos à 7ª gravura e ao vibrante *gran finale* do *Políptico do Itamaraty*. Nesse quarto e último movimento, a nosso ver, orgástico e sensual, o azul-prateado, localizado na área central da gravura, jorra feito água de cachoeira e é envolvido pela sedutora cor vermelha, intensa na parte superior, suave na inferior, que, no entanto, porosa e atraente, faz-nos lembrar a epiderme aveludada de um corpo enrubescido e em êxtase, latejante e febril.

Demoremos, contudo, nosso olhar agora em uma obra de Fayga menos ambiciosa e monumental, mas não por isso menos interessante: a litogravura 8515 (Fig. 4). Aqui a realidade privada e vivida de Gilda contribui para a nossa pesquisa imaginativa, pois, em conversa com Laura Escorel –

neta e uma das responsáveis pelo processo de institucionalização do Fundo Gilda de Mello e Souza no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)⁶ –, descobrimos que nossa ensaísta detinha em seu apartamento uma tiragem dessa gravura.



Figura 4. Fayga Ostrower, *8515*, 1985, litografia a cores sobre papel Arches, 42 x 66 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower, 2025. Disponível em: <https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=300>. Acesso em: 18 jan. 2026.

Em *8515*, de 1985, temos uma litogravura orientada na horizontal, índice externo à obra que já nos sugere o formato consagrado da paisagem. De fato, é o que acabamos vendo, mesmo sendo uma composição abstrata. Figura sugestivamente aos nossos olhos uma paisagem etérea com cores suaves. Na parte inferior, mais à direita, uma formação rochosa, levemente escurecida, parece se configurar como a porção de uma montanha. O que vemos são apenas fragmentos essenciais, meras sugestões de rochas escarpadas e irregulares. Na parte superior, também à direita, vemos outra forma explodir em verde-musgo a pulverizar-se cada vez mais enquanto avança à esquerda, onde, no entanto, encontramos alvas forças se emanando de um centro, talvez circular, como se fossem forças plasmáticas dispersas pela atmosfera e em direção à rocha. Até parece que podemos sentir a presença meio mística e misteriosa dessas forças. E, quanto mais olhamos, mais essa aura lânguida e crepuscular nos atrai, sem que possamos resistir, embevecidos de sua energia, como se nos convidasse ao repouso e ao silêncio dos minerais.

Em síntese, eminentemente sensíveis e poéticas, as obras de Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower, tomadas aqui como exemplos, expressam adequadamente a razão pela qual atraem o senso estético-crítico de Gilda. Entre outras coisas, podemos verificar nessas formas artísticas o apreço pela liberdade da imaginação, o uso da intuição e a valorização do sensível (material e gestual), caros a nossa ensaísta. Mas é curioso observar, especificamente, como essas obras procuram criar, em oposição à elaboração de espaços racionais e lineares, reduzidos à visão monocular, espaços tácteis: espaços mais multissensoriais e próximos. Ou seja, o corpo humano, com suas ações, gestos, sensações e percepções, parece habitar sensivelmente, de modo plurissensorial, essas “topologias”.

A fase “ensaística” de Arcangelo Ianelli

E assim chegamos ao último termo de nossa investigação: Arcangelo Ianelli, nascido em São Paulo, capital, em 1922. Em 1940, aos 18 anos, estudou perspectiva na Associação Paulista de Belas Artes, onde teve como professores Giuseppe Perissinotto, Angelo Simeone e Mário Zanini. Em seguida, teve aulas particulares com dois mestres: a pintora Colette Pujol, em 1942, e o pintor Waldemar da Costa, em 1944, ao lado de Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi e Maria Leontina. Fundou, em 1950, o Grupo Guanabara com Tikashi Fukushima, Takeshi Suzuki, Yoshiya Takaoka, entre outros artistas imigrantes do Japão e da Itália, participando das cinco exposições ao longo de 10 anos do grupo. Durante essa época, pintou ruas e casas paulistanas, além de barcos e marinhas do litoral paulista.

Nos anos de 1960, Ianelli começou a participar das bienais de São Paulo e, por um curto período, ao passar da figuração para a abstração, desdobrou sua pesquisa abstrato-lírica, experimentando do adensamento da matéria ao grafismo. Nesse momento, ainda, segundo Paulo Mendes de Almeida, “amplia-se a dimensão das telas, onde grandes massas irregulares se distribuem, numa composição arbitrária, em densa pasta, de superfície enrugada, em que é ostensiva a procura da matéria e da textura” (Almeida, 1978, p. 45). Data dessa época de mais liberdade imaginativa a conquista do Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1964, permanecendo na Europa nos anos de 1966 e 1967. No entanto, por conta de uma intoxicação, o artista abandonou a tinta a óleo e passou à têmpera e à retomada da geometria (Mattar, 2023, p. 16).

A partir de 1970, portanto, caminhou para a abstração mais geometrizar, reduzindo seus motivos artísticos (mas continuou aumentando as escalas de seus trabalhos): primeiro a quadrados, depois a triângulos e retângulos. Durante os anos de 1974 e 1975, executou o mural para a fachada de um edifício na Avenida Faria Lima, em São Paulo. Nos anos seguintes, décadas de 1980 e 1990, percebemos em suas obras que as linhas desapareceram a favor da vibração da cor: o artista paulistano abstrai a forma em busca de certa essência. Como afirma Denise Mattar: “A busca da essencialidade total leva Ianelli a cindir sua produção. Investigando a Cor, ele simplifica, reduz e depura a forma – até chegar à imersão nos campos cromáticos” (Mattar, 2023, p. 19).

É a esse Ianelli “atual”, menos sensível, mais ideal e cognoscível, que expulsou de vez a linha, que Gilda elegantemente recusa no trecho da entrevista que nos serviu de inspiração e fio condutor ao longo de nossa reflexão. Sem mencionar que não a agradaria também, supomos, o tamanho das telas do pintor: a monumentalidade das obras de Ianelli nesse período, em que as telas pintadas com faixas de cores em *degradé* se tornam cada vez maiores.

Na visão de Gilda, agora em um contexto mais amplo e não exclusivamente direcionado a Ianelli, o tamanho monumental das telas se traduz numa “ampliação do *insignificante* e jamais o *grandioso*” e, mais à frente, arrematando, “as grandes telas que atravancam os espaços das bienais são, a meu ver, o último estertor com que a autoridade masculina procura mascarar uma estética do suborno” (Mello e Souza, 2014a, p. 60, grifos do original).⁷

De volta a Ianelli, em 2002 foi realizada uma retrospectiva dos 60 anos de seu trabalho pictórico, na Pinacoteca de São Paulo, ganhadora, no ano seguinte, do prêmio de melhor exposição do ano da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Ianelli faleceu em 2009 aos 86 anos.

Dessa forma, destacamos a mostra “Ianelli 100 anos: o artista essencial”, organizada por Denise Mattar, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2023. Nessa exposição, a curadora nomeou o núcleo das obras do período lírico de Ianelli de “Ensaio”, no qual podemos identificar três momentos: o de matérias densas e escuras; o de matérias ainda espessas só que com mais luz, além da presença de formas retangulares; e, finalmente, o de grafismos, com a proeminência de riscos.

Em síntese, com exceção desse breve período “ensaístico” dos anos de 1960, Ianelli foi essencialmente um artista “racionalista” (Almeida, 1978, p. 45), embora não estritamente geométrico, ou antes, um “geométrico sensível”⁸ (Pontual, 1978). Nesse sentido, rastreando o gosto de Gilda, vejamos ao menos uma obra desse curto período de “ensaios” do pintor e tentemos, como fizemos nas obras de Maria Helena Vieira da Silva e Fayga Ostrower, desentranhar seu sentido encarnado.

Em *Barcos*, de 1961 (Fig. 5), por exemplo, vemos elementos que talvez se aproximem mais daquele momento de pesquisa do pintor de matérias ora escuras ora luminosas, bem como de formas retangulares irregulares, revelando a presença humana do gesto. Como o título sugere, embora nada seja identificado com precisão, tendemos a ver um porto com barcos atracados. A paleta é escura, os tons são graves, sobretudo na faixa central, onde parece se concentrar as águas turvas do mar, mas se torna iluminada conforme voltamos nossos olhos às áreas superior e inferior do quadro. Nestas predominam os tons de verde e pinceladas mais ágeis. Ainda na parte inferior, vemos três formas retangulares, duas azuis e uma amarela, próximas de uma outra forma retangular marrom na diagonal, só que bem maior, direcionando nosso olhar para as outras três formas, também retangulares, uma azul e duas marrons. A sensação que temos é de estarmos sobrevoando um porto, vendo os barcos (as formas amarronzadas) do alto, boiando em águas escuras.

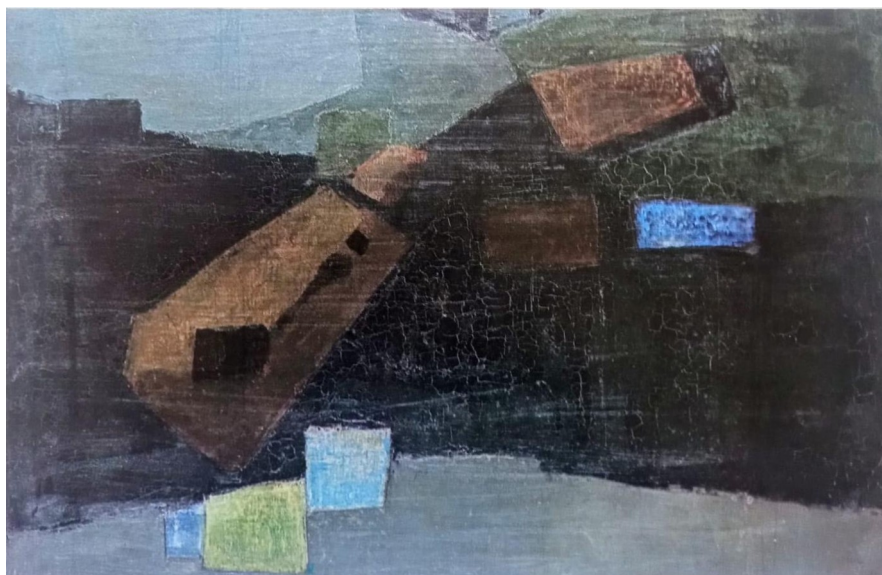


Figura 5. Arcangelo Ianelli, *Barcos*, 1961, óleo sobre tela, 89 cm x 116 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/101603-barcos>. Acesso em: 18 jan. 2026.

De acordo com o crítico de arte Frederico Morais, as composições desse período de lanelli nos lembram “águas paradas, oleosas, quase pântanos, nas quais, mesmo assim, as matérias densas e pesadas buscam se organizar” (Morais, 1984, p. 21). Em *Barcos*, a tinta é tão espessa em algumas áreas da tela, formando até relevos com a própria matéria pictórica, que vemos e sentimos o seu craquelar.

À beira mar, atracados ao porto, presos à terra e parados em águas pesadas, esses barcos nos lembram os versos do poeta português Fernando Pessoa em *Cancioneiro*: “A minha vida é um barco abandonado / Infel, no ermo porto, ao seu destino. / Por que não ergue ferro e segue o atino / De navegar, casado com o seu fado?” (Pessoa, 2002, p. 11).

Em resumo, a predileção de Gilda por essa fase “ensaística” da poética de lanelli, exemplificada pela análise de uma única tela do pintor, pode ser percebida pela presença das matérias pictórica e humana aí entrelaçadas: na riqueza das texturas, na densidade matéria e nos movimentos gestuais presentes na tela. Nessa fase, talvez o momento mais feminino de toda a poética de lanelli por ser justamente o mais sensível, poderíamos concluir que Gilda aprecia tanto o seu exercício livre da imaginação quanto, especialmente, a intimidade corporal do pintor paulistano com a tela e as tintas.

Um método crítico *encarnado*

Ao descrever, analisar e, em última instância, interpretar as obras de Maria Helena Vieira da Silva, Fayga Ostrower e Arcangelo lanelli, tentamos ser fiéis à máxima existencial-fenomenológica de Gilda que serviu como epígrafe de nosso texto e que vale a pena ser citado aqui em sua completude:

Para mim, a função do crítico é definida pelo termo *desentranhar*. Crítico é aquele que procura *desentranhar* o sentido que o artista *encarnou* na obra. Criticar é, em larga medida, *des-cobrir*: procurar os indícios, examiná-los, agrupá-los com método, levantar hipóteses, tirar conclusões. Mas sempre atento ao recado da obra. Desconfio do crítico que, muito sabido em teorias, procura antes *re-conhecer*. Isto é, encontrar um saber que já possuía, projetar na obra a sua informação (Mello e Souza, 2014b, p. 77, grifos do original).

Nesse sentido, como faz Gilda em seus ensaios sobre as mais diversas expressões artísticas, centrados “ao recado” das cinco obras aqui selecionadas, como se puséssemos cada uma delas no divã e as ouvíssemos, não só procuramos reuni-las sob a rubrica da abstração lírica como também, através de seus índices, procuramos “desentranhar” os seus sentidos: *Novembre* e a frieza do outono parisiense; *Intérieur rouge* e o espaço uterino vertiginoso; *Políptico do Itamaraty* e a sinfonia sensual das cores; *8515* e o calmo repouso mineral; *Barcos* e o inerte abandono.

De início, aqueles que estão familiarizados com as escolhas terminológicas de Gilda, reconhecem rapidamente o empréstimo que a ensaísta faz do verbo “desentranhar” do poeta Manuel Bandeira, a quem dedicou, com Antonio Candido, o ensaio “Estrela da vida inteira”, em 1966.⁹ Do mesmo modo, identificam, no trecho citado, o termo “encarnado” com o pensamento fenomenológico: seja em ligação direta com a filosofia de Merleau-Ponty, a qual conhecia e era afinada, tendo participado da banca, por exemplo, de defesa da dissertação de mestrado de Marilena Chauí sobre “Maurice Merleau-Ponty e a crítica ao humanismo”, em 1967, seja indiretamente da obra “A vida das formas”, de Henri Focillon¹⁰, na qual o autor defende que a forma antes de ser apenas “encarnada” é sempre “encarnação” (Focillon, 2022, p. 54).

Ousamos intuitivamente “desentranhar”, ao modo de Gilda, os sentidos “encarnados” nas obras dos três artistas citados. Mas não nos furtamos, ao longo do que foi exposto até aqui, de termos incorrido em “reconhecimentos” e “projeções”. Até que ponto, precisamos nos interrogar, nossas interpretações podem ser tomadas como conhecimentos e não meras projeções teóricas, ou mesmo técnicas, nessas obras?

Mesmo que não possamos dar uma resposta definitiva a essa pergunta, o exercício de escuta ao pretenso recado dessas obras permanece válido como modo de despojamento, de “desvirilização” intelectual, ao assumir nossa impotência. No final deste exercício crítico, “des-cobrir” traz consigo uma tarefa dialética que, se, de um lado, retira um sentido da sombra, do outro, cobre outros tantos, num exercício de análise sem fim.

Foi assim que, ao tomarmos como exercício desentranhar o sentido encoberto ou oculto nas obras de Vieira da Silva, Ostrower e Ianelli, tentamos, ao mesmo tempo também, “des-cobrir” a afinidade entre a abstração lírica e o pensamento filosófico de Gilda; afinidade que, não custa sublinhar, na medida em que lhe oferecemos uma ordenação, dá-se a ver pela valorização nessas obras do

caráter humano do gesto corporal, do sensível em oposição ao racionalismo geométrico, do particular em oposição ao total, do concreto em oposição ao abstrato, do intuitivo em oposição ao pretensamente objetivo.

Enfim, o método crítico de análise de Gilda é rigoroso sem perder a sua humanidade: é um *método encarnado*, e encarnado, sobretudo, numa sensibilidade que afirma a sua singularidade, a sua diferença feminina (Kristeva, 2002), procurando preservá-la como outro caminho possível em face da cultura homogeneizante que impõe, como destino único, o culto viril à abstração em detrimento dos diversos problemas concretos “no solo do mundo sensível” (Merleau-Ponty, 1975, p. 276).

Considerações finais

Artistas do pós-Segunda Guerra, direta ou indiretamente ligados aos refugiados e imigrantes, buscaram na pintura e/ou na gravura a construção lírica do espaço imaginado em meio às tragédias da humanidade. Neles, ao menos dentro da visão crítica de Gilda, podemos perceber em comum o apelo dirigido às faculdades sensíveis. No limite, andamos em meio a uma “abstração sensível” (Tavora, 1990, p. 45), se se preferir, que se nutre das experiências pessoais, expressando as subjetividades e as emoções humanas – em oposição à abstração geométrica, altamente racional e que parece buscar uma pretensa despersonalização. Em especial, foi interessante observar as singularidades dessas encarnações líricas: mais leve e luminoso em Fayga, mais denso e sombrio em Ianelli, labiríntico e vertiginoso em Vieira da Silva.

Como mencionado no início deste texto, Gilda Rocha de Mello e Souza fez do cotidiano o espaço privilegiado de sua reflexão crítica. Inspirada pelos distintos “desentranhamentos”, se nos permitem a expressão, de seus professores franceses, ora centrados na estética (filosófica) da representação (Jean Maugué) ora na estética (antropológica) do misticismo religioso (Roger Bastide), ela construiu um percurso crítico singular, evidenciado por sua dimensão encarnada; ou, como pensamos, Gilda elaborou uma *estética ensaiada*, ainda por ser devidamente desentranhada.

De certo modo, ao agir em diversas frentes da cultura, ao analisar, por meios de ensaios e sob uma perspectiva existencial-fenomenológica, peças de teatro e filmes, pinturas e fotografias, moda e literatura, Gilda procurou combater discretamente o fetiche masculinizante pelas teorias; fetichização que hoje tende, sem suspeitas, cada vez mais a dominar as especialidades em nossas universidades, contaminadas pela ideologia tecnocrata e pela lógica neoliberal.

Que possamos tomar o pensamento estético de Gilda menos como um traço saudoso de sua formação “artesanal” nos primórdios da USP e mais como um ato sensível de autonomia e de resistência intelectual. Seus ensaios nos mostram que outros caminhos, desviantes do discurso canônico e viril, são possíveis e podem nos levar, com dignidade, muito mais longe. Provocados por um pequeno trecho de entrevista, supostamente insignificante, já conseguimos entrever a amplitude ilimitada de seu percurso, assim como a sua atualidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **Ianelli**: do figurativo ao abstrato. Apresentação de Aracy Amaral. Textos de Aracy Amaral, Juan Acha, Marc Berkowitz e Jacob Klintowitz. São Paulo: Artestilo, 1978. Catálogo.
- ARGAN, Giulio Carlo. A crise da representação. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993. p. 105-118.
- BAKEWELL, Sarah. **No café existencialista**: o retrato da época em que a filosofia, a sensualidade e a rebeldia andavam juntas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, v. 62-63, p. 69-72, juin 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317. Acesso em: 11 jul. 2025.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 12-22.
- CANDIDO, Antonio; MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Estrela da vida inteira. In: MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **Exercícios de leitura**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. p. 73-96. (Coleção Espírito Crítico).
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 2022.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (org.). **Gilda**: a paixão pela forma. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 51-70.
- KRISTEVA, Julia. O tempo das mulheres. In: KRISTEVA, Julia. **As novas doenças da alma**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 215-239.

MARTON, Scarlett. Sartre: ontologia e historicidade. **O que nos faz pensar**, v. 16, n. 21, p. 5-20, jul. 2007. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/article/view/215>. Acesso em: 12 jul. 2025.

MATTAR, Denise. **Ianelli 100 anos**: o artista essencial. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023. Catálogo de exposição, 14 fev. a 14 maio 2023. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2023/05/catalogo-ianelli-digital.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2025.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. A moda, através da história do cotidiano. [Entrevista concedida a] Marília Cecília Loschiavo dos Santos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 7 maio 1987. Modo de vida.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. In: MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **Exercícios de leitura**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. p. 9-41. (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Entrevista a Walnice Nogueira Galvão. In: MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **A palavraafiada**. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014a. p. 37-61.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Entrevista a Nelson Aguilar. In: MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **A palavraafiada**. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014b. p. 75-81.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Entrevista a Augusto Massi. In: MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **A palavraafiada**. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014c. p. 89-112.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril, 1975. p. 275-301. (Coleção Os pensadores).In

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

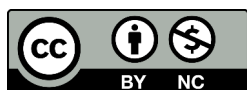
MORAIS, Frederico. **Ianelli**: forma e cor. Rio de Janeiro: MAM Rio, 1984.

PESSOA, Fernando. A minha vida é um barco abandonado. In: PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. [S. l.]: Ciberfil Literatura Digital, 2002. p. 11.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTUAL, Roberto (org.). **América Latina**: geometria sensível. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil: GBM, 1978.

TAVORA, Maria Luiza Luz. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6182>. Acesso em: 11 jul. 2025.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Para Maria Luisa Távora.

2 Saber iniciático “pré-científico”, como diz Maurice Merleau-Ponty, por exemplo, no “Prefácio” à *Fenomenologia da percepção*, em 1945, ao escrever que: “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho” (Merleau-Ponty, 2018, p. 4). Mas não nos antecipemos.

3 Este ensaio foi publicado originalmente no volume *O olhar*, organizado por Adauto Novaes, no qual encontramos também o texto “A construção do olhar”, de Fayga Ostrower.

4 Adotamos o termo abstração lírica, apesar do termo abstração informal ser o mais convencional, pois é no lirismo que encontramos a melhor síntese de aproximação entre Gilda e os três artistas aqui analisados.

5 Para mais informações acerca da crise da representação nas artes visuais, indicamos a obra *Arte e crítica de arte*, de Giulio Carlo Argan (1993), sobretudo o subtópico “IX – A crise da representação”.

6 Para mais informações sobre esse processo de institucionalização, indico o artigo de Laura Escorel e Elisabete Marin Ribas, “Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido”, publicado na Revista IEB, em 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/173643>. Acesso em: 11 set. 2025.

7 Sintomático notar que essa crítica de Gilda é de 1984, ou seja, um ano antes da polêmica 18ª Bienal de São Paulo, organizada por Sheila Leirner, que ficou conhecida como a “Bienal da Grande Tela”; e três anos antes da 19ª Bienal, também de Leirner, intitulada “Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira”, na qual encontramos quatro telas monocromáticas de Ianelli, cada uma com mais de dois metros.

8 Fazemos aqui alusão à exposição coletiva “América Latina: geometria sensível”, de 1978, na qual o artista paulistano expôs ao menos seis obras da década de 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a organização de Roberto Pontual.

9 A certa altura do mencionado ensaio, dizem os autores: “Mais tarde, [Manuel Bandeira] aprendeu a superar essa atmosfera de cromo e confidência e a dissecar o elemento decisivo, para fazer (usemos uma expressão dele) poesia ‘desentranhada’, no sentido em que o minerador lava o minério para isolar o metal fino” (Candido; Mello e Souza, 2009, p. 77-78). Gilda passa a utilizar o verbo desentranhar não só aqui, mas em vários momentos de sua ensaística, como, lembremos, no ensaio “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses”, deslocando-o do contexto preciso da poesia. Eis a razão pela qual podemos afirmar que ela se apropria, à sua maneira, desse termo, dando-lhe outra amplitude.

10 Consideramos essa obra de Focillon uma referência estética incontornável para Gilda. A concepção dinâmica do mundo das formas desenvolvida pelo crítico francês acompanhou seu pensamento estético desde sua tese de doutorado, publicada em livro, em 1987, com o título *O espírito das roupas: a moda no século XIX* até seus últimos ensaios publicados em *A ideia e o figurado*.