

## O MÉTODO CRÍTICO DE GILDA DE MELLO E SOUZA: DA ICONOLOGIA À HERMENÊUTICA FILOSÓFICA

TÍTULO EM INGLÊS: GILDA DE MELLO E SOUZA'S CRITICAL METHOD: FROM ICONOLOGY TO PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS

Joseana Paganine / UnB

---

### RESUMO

O artigo investiga como o método de crítica de arte de Gilda de Mello e Souza (1919-2005) se articula com a hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, a partir de aproximação feita por Bento Prado Júnior em "Entre o Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador", publicado em 2006 na Revista do IEB. Associado, conforme a própria Mello e Souza, à iconologia da Escola de Warburg, em especial a Erwin Panofsky e Ernst Gombrich, seu método possui um sentido filosófico que, muitas vezes, passou despercebido por trás de um estilo aparentemente despretensioso, como ressalta Prado Júnior. Assim, procuramos mostrar que o estilo da professora de Estética da USP possui afinidade com o "diálogo" proposto por Gadamer como método das ciências humanas, em especial para a interpretação da obra de arte.

### PALAVRAS-CHAVE

Gilda de Mello e Souza; Hermenêutica filosófica; Crítica de arte; Iconologia

### ABSTRACT

*This paper explores the ways in which Gilda de Mello e Souza's method of art criticism relates to Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics according to the perspective hinted by Bento Prado Júnior in his paper "Entre o Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador" published in 2006 on Revista do IEB. Based on the concept of iconology as proposed by the Warburg school, specially Erwin Panofsky and Ernst Gombrich, as Mello e Souza herself has claimed about her method, its philosophical trait has often passed unnoticed behind her unpretentious writing style according to Prado Júnior. So this paper aims at showing that*

*Mello e Souza's style has affinities with Gadamer's dialogue, a method he proposed to the human sciences, specially to the interpretation of art works.*

#### **KEYWORDS**

*Gilda de Mello e Souza; Philosophical hermeneutics; Art criticism; Iconology.*

A professora da Universidade de São Paulo (USP) Gilda de Mello e Souza (1919-2005) é nome importante na crítica de arte no Brasil. Sua obra, porém, ainda é pouco conhecida e pouco estudada. Pode-se dizer que muito desse desconhecimento se deve às escolhas metodológicas feitas por ela, em particular a iconologia da Escola de Warburg — Aby Warburg (1866-1926), Ernst Gombrich (1909-2001) e Erwin Panofsky (1892-1968) —, que não foram compreendidas à época<sup>1</sup>.

Em meados dos anos 2000, pesquisadores começaram a passar em revista a obra de Mello e Souza, alguns deles dando especial ênfase ao seu método singular. É o caso de Bento Prado Junior (1937-2007), filósofo e professor da Universidade Federal de São Carlos. Ao método de Mello e Souza, ele dedicou o artigo “Entre Narciso e o colecionar ou o ponto cego da criação” (2006), no qual aborda a relação da obra da ensaísta com a iconologia de Panofsky. Uma versão condensada desse texto foi republicada com o título de “A hermenêutica de Gilda de Mello e Souza”, na coletânea *Gilda – a paixão pela forma* (2007).

A partir da análise de textos críticos de Mello e Souza, Prado Júnior defende que a relação entre o estilo da brasileira e a iconologia de Panofsky existe, mas é “ambígua”, pois ela não faz uma simples aplicação do método iconológico panofskiano. Prado Júnior associa “o sentido mais fundo do ensaio crítico da autora” à hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), que tem a fenomenologia como base<sup>2</sup>.

Minha intenção neste artigo é sublinhar o liame (nem sempre visível na superfície dos textos ou no movimento nada linear que desenham) que une de maneira íntima o estilo do ensaio crítico de Gilda de Mello e Souza a seu sentido mais fundo: algo como uma “filosofia do sensível”, para utilizar expressão de Merleau-Ponty, ou como uma hermenêutica sem ecos teológico-metafísicos como de um Gadamer ou de um Ricoeur. (PRADO JUNIOR, 2006, p. 9)

As palavras de Bento Prado Júnior servem para estimular outro caminho de abordagem da obra de Mello e Souza: pensar sua crítica a partir da hermenêutica filosófica de Gadamer, que não é oposta à iconologia, mas um passo adiante em direção ao aprofundamento do sentido filosófico da obra de arte, direção seguida, por

exemplo, por alguns historiadores da arte contemporâneos, como George Didi-Huberman.

Para Prado Júnior, o que aproxima o trabalho de Mello e Souza ao de Panofsky é a busca por códigos, tipos e significações nas obras de arte. Mas a iconologia praticada por ambos possui, segundo o filósofo, espíritos diferentes. Ele identifica no teórico alemão a preocupação em desenvolver um método que responda às exigências do conhecimento científico, o que não se apresenta no estilo da brasileira.

Para um, a iconologia se baseia essencialmente numa epistemologia – em parte aquela de Cassirer, com sua direção iluminista e universalista, que se prolonga numa filosofia das formas simbólicas, em que a ordenação artística da experiência e do mundo abre o espaço de uma estruturação simbólica superior, que é fornecida pela ciência. [...] É bem essa aproximação entre a análise das obras de arte e os métodos das *hard sciences* que jamais encontraremos na obra de Gilda. (PRADO JÚNIOR, 2006, p. 32-33)<sup>3</sup>

A própria Mello e Souza destacou o caráter não sistemático (2005, p. 70) do seu método e dos de seus colegas do Grupo Clima: Antonio Candido (1918-2017), Lourival Gomes Machado (1917-1967), Décio de Almeida Prado (1917-2000), Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) e Ruy Coelho (1920-1990). Essa é a primeira geração de intelectuais a ser formada pela USP e que, cronologicamente, ficou entre os primeiros grandes intérpretes do Brasil, como Mário de Andrade (1893-1945), Gilberto Freyre (1900-1987) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), e os pesquisadores de perfil acadêmico que viriam depois.

Para Prado Júnior, a obra crítica de Mello e Souza deriva, por um lado, da convergência entre o movimento de modernização da literatura brasileira e os esforços teóricos de sociólogos e historiadores para dar conta da formação do país. Por outro, segundo ele, Mello e Souza lança mão de modelos europeus de história da arte e de reflexão estética “com a maior liberdade” (2006, p. 34).

O distanciamento da epistemologia, mesmo a praticada nos moldes da iconologia panofskyana, o caráter não sistemático de sua abordagem das obras de arte, a liberdade na utilização de teorias e modelos europeus de história da arte são algumas das características da crítica de Mello e Souza, reveladas a partir do artigo de Prado Júnior, que a aproximam da hermenêutica de Gadamer.

O método de Gilda de Mello e Souza, como propõe Gadamer, não é uma metodologia com pretensões a conhecimento científico, nem segue rigidamente os preceitos para interpretação propugnados por Panofsky. Está mais próximo do “diálogo”, proposto como método das ciências humanas pelo filósofo alemão.

## **Diálogo como método hermenêutico**

O termo “hermenêutica” tem longa tradição no Ocidente. É encontrado em obras de Platão e Aristóteles, mas é na Idade Média, com São Tomás de Aquino (1225-1274), que se consolida como a “arte de interpretar textos”, sobretudo bíblicos, teológicos e jurídicos (ABBAGNANO, 2007, p. 666).

No século XIX, com Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e depois com Wilhelm Dilthey (1833-1911), o sentido da palavra começa a ser ampliado. Primeiro, a hermenêutica passa a ser investigada como fundamento metodológico para as ciências humanas em geral, não só para a interpretação de textos. Em seguida, com Dilthey, a hermenêutica ganha status de uma teoria da compreensão. Para ele, a compreensão não é uma operação cognitiva puramente racional, como a de um problema matemático. É um processo mental pelo qual o homem compreende a experiência vivida. É particular, não se presta a generalizações, como o faz a ciência.

Dessa concepção, surgirá, no século XX, o terceiro nível de significação da palavra. Para Martin Heidegger (1889-1976), a tarefa hermenêutica não diz respeito apenas à interpretação de textos ou ao método das ciências humanas. A compreensão se torna fundamento existencial, sendo o próprio modo de ser do homem no mundo. Isso significa que estamos sempre compreendendo, de uma forma ou de outra. Por isso, fala-se agora em uma hermenêutica filosófica:

A compreensão não se concebe como algo que se possui, mas antes como um modo ou elemento do ser-no-mundo. Não é uma entidade no mundo, antes é a estrutura do ser que torna possível o exercício atual da compreensão a um nível empírico. [...] A compreensão é assim ontologicamente fundamental e anterior a qualquer ato de existência. (PALMER, 1986, p. 136)

É essa trilha aberta por Heidegger que Gadamer segue, dando um passo além ao examinar e descrever o modo como se dá o processo da compreensão. Para ele, o fenômeno da compreensão e a maneira correta de se interpretar não são apenas um problema específico de método. “Ao se compreender a tradição não se compreendem apenas textos, mas também se adquirem discernimentos e se reconhecem verdades” (GADAMER, 2004, p. 29).

A hermenêutica de Gadamer segue os passos existenciais de Heidegger, mas sem abdicar da reflexão sobre as ciências humanas. Pelo contrário, para Gadamer, as experiências da arte, da história e da filosofia são paradigmas para pensar a compreensão como o modo de ser do homem no mundo (LAWN, 2007, p. 100).

Mesmo as artes não linguísticas estão no âmbito da tarefa hermenêutica. No caso das artes plásticas, ao se interpretar um quadro, por exemplo, não se está apenas a descrever e identificar suas características formais e simbólicas, suas relações com a sociedade e a história, como propõe a iconologia de Panofsky. Está-se colocando em jogo também a si próprio, existencialmente.

A obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo. Desse modo, vem à tona a tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e de torná-lo compreensível – para si e para os outros. Por isso, mesmo a obra de arte não linguística cai no âmbito propriamente dito das tarefas da hermenêutica. Ela precisa ser integrada à autocompreensão de cada um (GADAMER, 2010, p. 6).

Assim, para Gadamer, ao se colocar em contato com uma obra, seja como leitor, espectador ou ouvinte, buscamos conhecê-la. A esse ato interpretativo, subjaz a pergunta: “quem é você, a obra?”, a qual a obra nos devolve com: “quem é você, que me interroga?” (2010, p. 9).

Uma interpretação cujo método se aproxime ao da ciência é limitada para abordar a arte, pois não é capaz de alcançar a experiência artística em sua totalidade, que inclui as questões existenciais colocadas ao intérprete (GADAMER, 2004, p. 31). Para o filósofo, o método das ciências humanas é o diálogo, que tem como modelo a dialética platônica de pergunta e resposta (2004, p. 473). Nesse diálogo, a obra ocupa o lugar do outro que responde ao intérprete como um “Tu” e não apenas como um objeto.

O filósofo entende que perguntar é mais difícil do que responder, pois perguntar, para Gadamer, quer dizer “colocar no aberto”. Essa abertura significa assumir que não há uma resposta fixa para o que foi perguntado (2004, p. 474). Mas esse aberto não é ilimitado e não prescinde de rigor:

A colocação de uma pergunta pressupõe abertura, mas também delimitação. Implica uma fixação expressa dos pressupostos vigentes, a partir dos quais se mostra o que está em questão, aquilo que permanece em aberto. Por isso, a colocação de uma pergunta pode ser correta ou falsa na medida em que consegue ou não levar o assunto para o âmbito do verdadeiramente aberto (GADAMER, 2004, p. 475).

Então como é possível chegar ao perguntar? O primeiro passo para isso, ressalta Gadamer, seria a ocorrência de uma ideia. No entanto, não existe nenhum caminho metodológico que conduza o intérprete à ideia que o leve a uma resposta possível. Não há método que ensine a perguntar, a ver o que se deve questionar.

Não obstante, sabemos também que quando nos vem à mente uma ideia isso não ocorre sem preparação prévia. Pressupõe uma certa orientação para o âmbito do aberto. A essência real desse tipo de ideia talvez não consista tanto em algo como a solução de um enigma, mas mais como uma pergunta que nos empurra para o aberto e com isso torna possível a resposta (GADAMER, 2004, p. 478).

Gadamer propõe que a primazia da pergunta sobre a resposta é a base para o conceito de saber. O saber é dialético, quer dizer ir ao encontro dos opostos. Somente pode possuir saber aquele que tem perguntas, mas as perguntas implicam sempre a oposição do sim e do não, do assim e do diverso (2004, p. 476).

Além disso, só pergunta quem se coloca em posição de quem não sabe. Por isso, o filósofo defende que essa é uma atitude também ética frente ao que está sendo interpelado, pois quem pergunta se coloca, assim, em posição de humildade. Quem tem certeza de tudo não pergunta nada, considera o filósofo.

O que torna tão difícil reconhecer que não se sabe é o poder exercido pela opinião vigente. É a opinião aquilo que impede a pergunta. Ela carrega em si uma forte tendência a se expandir. Ela gostaria de ser sempre opinião comum (GADAMER, 2004, p. 477).

## **O diálogo de Gilda de Mello e Souza**

É possível dizer que a crítica de Gilda de Mello e Souza foi contra a opinião vigente em sua época, em vários aspectos. Primeiro, o estilo ensaístico contrastava com a pretensão de objetividade e de fundamentação científicas característica do meio acadêmico. Os temas e as obras escolhidos por ela como objeto de crítica também não eram os considerados mais nobres para as ciências humanas, a começar pelo assunto de sua tese de doutorado, a moda no Brasil no século XIX, defendida em 1950. Ao longo de sua trajetória, Mello e Souza mesclou a abordagem da obra de grandes nomes da cultura brasileira, como o Lasar Segall e Clarice Lispector, com outros que estão fora do cânone, como os pintores Gregório Gruber e Rita Loureiro. Não se furtou nem mesmo a investigar um ícone da indústria cultural, o bailarino estadunidense Fred Astaire.

É o caso também dos teóricos eleitos por ela para nortear sua crítica, como Gombrich e Panofsky, cujos métodos iconológicos eram pouco prestigiados no Brasil na primeira metade do século XX, e os meios acadêmico e jornalístico privilegiavam a análise sociológica da arte. Além disso, ao recorrer aos teóricos de sua preferência, faz isso com liberdade, como bem observou Prado Júnior.

Outros teóricos, de várias áreas do saber, aparecem citados vez por outra em seus escritos: os filósofos Gaston Bachelard e Luigi Pareyson<sup>4</sup>, o antropólogo Marcel Mauss, o historiador Lucien Febvre. Mas suas teorias nunca são o tema central dos ensaios. São raras as ocasiões em que o teórico surge como fundamento do estudo apresentado, como é o caso do livro *O tupi e o alaúde*, sobre Mário de Andrade, no qual Mikhail Bakhtin fornece as bases teóricas, e o artigo “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, que tem respaldo em Ernst Gombrich, mais especificamente em *Arte e ilusão*. Em geral, os autores surgem para “iluminar” um pensamento.

Além disso, Mello e Souza não construiu uma teoria própria, preferindo — como declarou diversas vezes<sup>5</sup> e é possível constatar em seus escritos — sempre se debruçar sobre o concreto, sobre a própria obra de arte ou sobre a coisa a ser pensada, que pode ser uma pintura, um filme, um poema, uma música ou uma fotografia. O olhar apurado para o concreto e a vocação para a crítica, características que ela apontou também em seus colegas do Grupo Clima, poderiam ser entendidos a partir da história intelectual brasileira, que, no período de formação de Mello e Souza, ainda estava consolidando uma tradição acadêmica e especulativa. Bento Prado Júnior defende, no entanto, que essa explicação não é suficiente para entender o método de Mello e Souza:

Não é necessário referir-se à situação brasileira para compreender que uma obra de pensamento não se demore na *edificação de uma teoria*. Nas tradições rivais da fenomenologia e da filosofia analítica, podemos encontrar exemplos de filósofos não fundacionistas que recusam o modelo “intelectualista” do pensamento ou a concepção da filosofia como uma espécie de ciência superior (PRADO JÚNIOR, 2006, p. 34).

A “obra de pensamento” de Mello e Souza se dá não por meio da teorização. Seu método de interpretação se aproxima do diálogo, tal como proposto por Gadamer. Um bom exemplo é o ensaio “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos<sup>6</sup>. O ensaio começa despretensiosamente:

Folheando recentemente uma coletânea de documentos sobre o Modernismo brasileiro, deparei com dois artigos sobre Cícero Dias: um de Gilberto Freyre, outro de Mário de Andrade. Achei curioso que os escritos mais ou menos contemporâneos, saudando as primeiras exposições do jovem pintor pernambucano no Rio de Janeiro e em São Paulo, no decênio de 1920, apresentassem concordância acentuada de pontos de vista. Sobretudo quando se leva em conta a espécie de oposição entre a Semana de Arte Moderna e o Movimento Regionalista do Nordeste, de que Mário e Gilberto foram, por assim dizer, os “chefes-de-fila”. E no entanto ali estavam um ao lado do outro, os dois irmãos inimigos, exaltando em Cícero Dias as mesmas características (SOUZA, 2005, p. 49).

Do ato simples e cotidiano de “folhear” um livro, surge a ideia que, segundo Gadamer, é o fator inicial para a abertura do diálogo com uma obra. A paradoxal concordância entre “irmãos inimigos”, como ela diz, gera estranhamento ou curiosidade – ou ainda o reconhecimento de que não se sabe –, abrindo-se assim o espaço para a reflexão.

Este acordo tranquilo, que o confronto de textos deixava aflorar, era inesperado, mas significava que, independente das discordâncias que sempre afastaram um do outro, existia entre os dois uma zona de trégua. Era como se, voltando as costas ao pensamento racional, aderissem espontaneamente a uma forma concreta de conhecimento. (SOUZA, 2005, p. 50)

Essa “forma concreta de conhecimento”, que tanto instiga Mello e Souza, vai se manifestar, em Mário de Andrade e em Gilberto Freyre, como um modo de pensar o Brasil moderno sem perder o contato com a cultura popular e a contribuição do passado, embora cada um realize essa tarefa segundo seu temperamento e anseio cultural (SOUZA, 2005, p. 51). O ensaio segue apresentando as características do pensamento de cada um sobre o Brasil, demarcando, ao final, os antagonismos que separam Gilberto Freyre e Mário de Andrade, como o rural e o urbano, o tradicional e o moderno.

Surpreendentemente, Mello e Souza não termina o ensaio com uma reflexão sobre esses dois escritores, mas sobre o desafio colocado por Andrade e Freyre para a sua própria geração:

As conquistas obtidas eram em geral provisórias e não se apoiavam em sistemas. Mas, naquele momento de transição entre o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas, delineavam à nossa frente um recorte novo da realidade. Talvez uma *invenção da realidade*, como de tempos em tempos a arte efetua, para renovar o sentimento da divindade, do homem ou, mais humildemente, da paisagem (SOUZA, 2005, p. 70).

Assim, esse ensaio de Mello e Souza perfaz o processo dialógico, tal qual proposto por Gadamer, em que a obra, ao ser interrogada pela intérprete, devolve a ele uma pergunta existencial e histórica. Ao dialogar com o pensamento de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, ela se vê impelida a pensar o lugar que sua geração ocupou na história do pensamento brasileiro. Surpreendentemente também, Mello e Souza não o situa no espaço da reflexão e da filosofia, mas no da invenção e da arte. Marca, desse modo, o caráter criativo e inaugural do pensamento proposto por sua geração.

Para Bento Prado Júnior, se, de um lado, as conquistas da geração de Mello e Souza eram “provisórias e não se apoiavam em sistemas”, afastando-a de modelos



epistemológicos, por outro, a “invenção da realidade” a aproximava de “filosofias em que a arte e a estética se mostram como forma privilegiada de acesso ao próprio coração da filosofia” (2006, p. 35), como é o caso da fenomenologia e da hermenêutica filosófica.

### **Considerações finais**

No ensaio “Moda caipira”, sobre a obra crítica de Mello e Souza, Otília Arantes e Paulo Arantes notaram que muitas das características destacadas por Mello e Souza no trabalho de Paulo Emílio Sales Gomes servem para definir seu próprio método (1997, p. 48). Mello e Souza encontra no método do crítico de cinema uma tendência a se aprofundar na análise das obras em vez de investir no pensamento abstrato. Para ela, o aparente desinteresse de Paulo Emílio pelas teorias, característica dos integrantes do Grupo Clima, era, na verdade, “um estilo”:

Em vez de confrontar as posições teóricas em voga, prefere se debruçar sobre o filme na moviola. O que preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermédio. O seu diálogo é sempre uma relação privada com a imagem, cuja palpitação profunda procura acolher com humildade. Mas *desta* imagem, *deste* filme, *deste* autor, feito *nestas* condições e *nesta* época [grifos dela] (2008, p. 262).

O sentido extraído por Mello e Souza da interpretação da obra de Sales Gomes encontra semelhanças com o pensamento de Gadamer. Para o filósofo, o pesquisador deve se debruçar sobre a singularidade de cada obra ou evento histórico:

Seu ideal é antes compreender o próprio fenômeno na sua concreção singular e histórica. Por mais que a experiência geral possa operar aqui, o objetivo não é confirmar nem ampliar essas experiências gerais, para se chegar ao conhecimento de uma lei – por exemplo, como se desenvolvem os homens, os povos, os estados – mas compreender como *este* homem, *este* povo, *este* estado é o que veio a ser [grifo meu] (2004, p. 38).

As similaridades com o pensamento de Gadamer continuam. Em 1991, perguntada, em entrevista a Nelson Aguillar, sobre a função do crítico, Mello e Souza respondeu que, para ela, a função do crítico é definida pela palavra “desentranhar”: crítico é aquele que procura desentranhar o sentido que o artista plasmou na obra, mas sempre atento ao recado da própria obra. “Desconfio do crítico que, muito sabido em teorias, procura antes re-conhecer. Isto é, encontrar um saber que já possuía, projetar na obra sua própria informação”, afirma (GALVÃO, 2014, p. 77).

Gadamer recupera a etimologia da palavra, *metá* (“através” ou “entre”) e *hodós* (“caminho”)<sup>7</sup>, para lembrar que, originalmente, o método é o caminhar entre ou através das coisas, o caminho em meio ao qual se constrói um sentido. A partir da modernidade cartesiana, entretanto, o método deixou de ser um processo, um caminhar entre e em meio ao que se quer conhecer – isto é, um diálogo que conduza a uma interpretação –, para se tornar um programa previamente estruturado que o sujeito aplica sobre o objeto a ser analisado. O método se transforma, assim, em metodologia.

Com outras palavras, Mello e Souza afirma que, de posse de metodologias, ou “teorias”, o pesquisador corre o risco de somente aplicar sobre a obra um conhecimento prévio ou de apenas validar os pressupostos da própria metodologia. Dessa maneira, a metodologia acaba sendo uma confirmação da própria metodologia, uma confirmação de sua validade para fazer o objeto responder a perguntas para as quais, na maior parte das vezes, já se tem a resposta. É um “re-conhecer”, como afirma a ensaísta, conhecer algo que já se conhece.

Não à toa, portanto, que Bento Prado Júnior nos fala não de uma “iconologia” própria a autora, mas de uma “hermenêutica de Gilda de Mello e Souza”.

## Notas

---

<sup>1</sup> Uma primeira investigação sobre relação entre o método de Gilda de Mello e Souza e a Escola de Warburg pode ser encontrada no artigo “A formação do método crítico de Gilda de Mello e Souza: de Mário de Andrade a Aby Warburg”, apresentado no 28º Encontro Nacional da Anpap 2019.

<sup>2</sup> Gadamer, na sua principal obra, *Verdade e método*: “É verdade que metodologicamente meu livro se assenta sobre um solo fenomenológico”. (2004, p. 23)

<sup>3</sup> Entre os principais representantes da iconologia, Aby Warburg, Ernst Gombrich e Erwin Panofsky, é sem dúvida esse último o que possui maior ímpeto sistematizador, tendo, inclusive, deixado para seus leitores um quadro em que define as etapas a serem seguidas na tarefa de interpretar obras de arte (PANOFSKY, 2011, p. 64-65).

<sup>4</sup> Não é desprezível que, entre os poucos teóricos citados por ela em seus ensaios, figurem dois filósofos cujo pensamento é assentado na fenomenologia: o francês Bachelard e o italiano Pareyson.

<sup>5</sup> Uma delas foi em entrevista ao falar sobre seu apreço pela Escola de Warburg: “Panofsky foi o início, a revelação final veio com Ernst Gombrich, cujo enfoque me interessava profundamente. Era algo que se passava entre a sensibilidade visual do quadro e o pendor para entender os sinais, o que aguçava a minha vocação para o concreto”. (SOUZA apud GALVÃO, 2014, p.104).

<sup>6</sup> *Luso-Brazilian Review*, vol. 32, nº 2, Madison, University of Wisconsin Press, 1995. A edição citada aqui foi a publicada em *A ideia e o figurado*.

<sup>7</sup> Dicionário Houaiss Online. Disponível em: <https://bit.ly/32qrGGn>. Acessado em 14/06/2020.

---

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. "Moda caipira", in *Sentido da formação – três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Verdade e método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meuer. São Paulo: Editora Vozes, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira (org.). *A palavra afiada – Gilda de Mello e Souza*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Tradução de Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAGANINE, Joseana. "A formação do método crítico de Gilda de Mello e Souza: de Mário de Andrade a Aby Warburg". 28º Encontro da Anpap 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3gPTR5a>

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença", in *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO JÚNIOR, Bento. "A hermenêutica de Gilda de Mello e Souza". In MATTOS, Franklin de; MICELI, Sérgio (orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. "Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador". In Revista do IEB, nº 43, p. 9-36, setembro de 2006.

SOUZA, Gilda de Mello. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

---

\_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *O tupi e o alaúde – uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

### **Joseana Paganine**

É jornalista e formada em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília.

Possui especialização em Filosofia e Mestrado em Teoria Literária pela mesma Universidade.

Contato: joseanap@gmail.com