



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA LAURA LEMES MONTE

O FEMININO MULTIFACETADO:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS DE
EDVARD MUNCH E DE HILDA HILST

Londrina
2025

ANA LAURA LEMES MONTE

O FEMININO MULTIFACETADO:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS DE
EDVARD MUNCH E DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias

Londrina

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M772o Monte, Ana Laura Lemes.

O feminino multifacetado : Uma leitura comparativa entre as obras de Edvard Munch e Hilda Hilst / Ana Laura Lemes Monte. - Londrina, 2025.
126 f. : il.

Orientador: Ellen Mariany da Silva Dias.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Leitura comparada - Tese. 2. Feminilidades - Tese. 3. Edvard Munch - Tese. 4. Hilda Hilst - Tese. I. Mariany da Silva Dias, Ellen. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANA LAURA LEMES MONTE

O FEMININO MULTIFACETADO:
UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS DE
EDVARD MUNCH E DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva (Orientadora)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (Membro)
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira (Membro)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 24 de janeiro de 2025.

Às duas principais mulheres de minha vida:
Fernanda Lemes e Amanda Lemes.
Ao Rick.

AGRADECIMENTOS

Desde que entrei para a UEL, eu sonhava em ingressar na pós-graduação. Eu sonhava com este trabalho. Porém, como todo sonho que se torna realidade, ele não foi sonhado sozinho: muitas pessoas embarcaram nesta jornada e não seria possível deixar de agradecê-las.

A todos os mestres que contribuíram para a construção desta pesquisa: minha orientadora e amiga Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva, muito obrigada por ter acreditado neste projeto desde o início e me ajudado a enxergá-lo com mais beleza. Obrigada, também, pelas conversas profundas e pela atenção durante todo este processo, sempre com muito zelo e sabedoria. Professores Dr. Arnaldo Franco Junior e Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, obrigada pelas contribuições generosas, tenho certeza de que foram essenciais para o amadurecimento desta dissertação.

À Márcia Chiréia e à Jennifer Manarin, que me fizeram olhar para a docência de uma forma apaixonante. Vocês são exemplos de professoras e de seres humanos.

A meus avós, Maria Inês Pedrão, Orivaldo Alves e Lourdes Clarice Barzon, que sempre apoiaram meus estudos e deram todo o suporte para que eu realizasse os meus sonhos, como esta dissertação. A minhas tias, Renata Pedrão e Débora Pedrão, que são referências para mim no que diz respeito à integridade, força de vontade e empatia com o outro. À minha irmãzinha, Amanda Lemes, que é a alegria da minha vida. Obrigada por sempre estarem aqui por mim.

Ao Henrique Maldonado Sanches, meu amor e meu maior incentivador desde o processo seletivo para o mestrado. Obrigada por me fazer companhia diversos finais de semana enquanto eu escrevia esta dissertação e por me abraçar em momentos que eu achei que não conseguiria terminá-la. Rick, viver a vida com você me faz feliz demais.

À minha mãe, Fernanda Lemes, a mulher mais incrível que conheço. Minha mãe criou duas filhas praticamente sozinha e, mesmo passando por vários altos e baixos, nunca deixou de nos mostrar a importância da disciplina e da empatia. Mãe, você é a minha fortaleza. Espero te dar muito orgulho ainda, a começar por este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Estadual de Londrina. A CNPQ, pela bolsa de estudos concedida.

Na grande época da Feminilidade, no tempo dos corpetes, de Paul Bourget, de Henri Bataille, do french-cancan, o tema da Esfinge surge sem cessar nas comédias, poesias e canções: “Quem és? De onde vens, Esfinge estranha?” E ainda não se acabou de sonhar com o mistério feminino e de discuti-lo.

Simone de Beauvoir

RESUMO

MONTE, Ana Laura Lemes. **O feminino multifacetado**: uma leitura comparativa entre as obras de Edvard Munch e Hilda Hilst. 2024. 126 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

A ideia desta dissertação baseia-se em uma organização não convencional, pois propõe um diálogo não-linear entre dois universos narrativos com modalidades e contextos de produção considerados distantes: a pintura simbolista/expressionista do norueguês Edvard Munch (1863-1944) e a poética da autora brasileira Hilda Hilst (1930-2004). A comparação interartes se faz possível ao observarmos o modo como ambos os artistas representam o feminino, uma vez que tanto Munch, na Europa do final do século XIX, quanto Hilst, no Brasil do século XX, flagram estética e historicamente a ascensão de três principais visões burguesas sobre as mulheres e as traduzem em suas obras: a mulher idealizadamente pura, destinada ao casamento; a mulher erotizada, mas vista como um perigo à família burguesa; e a mulher decadente, que não possui uma função definida dentro da sociedade burguesa e, portanto, torna-se ineficiente para ela. Nesse contexto, por meio do cotejo entre as obras selecionadas, evidencia-se uma oposição na intencionalidade de ambos os artistas, visto que Edvard Munch limita-se em figurar os diferentes atributos burgueses ligados ao feminino, enquanto Hilda Hilst interroga a permanência destas feminilidades ao propor uma lírica dos avessos (Sobrinho, 2013), por meio do resgate e reinversão de formas fixas clássicas – soneto, elegia, trovas e balada. Desse modo, ao reproduzir os moldes clássicos a partir de um eu lírico feminino, a temática ganha uma nova abordagem na poética de Hilst, contrapondo-se ao propósito de Munch e demonstrando a persistência temporal e intrínseca na sociedade ocidental sobre estes modelos de feminilidade, visto que a tradição constitui um processo conflituoso, de idas e vindas (Carvalho, 2006). Assim, nosso cotejo entre obras de semelhança temática e, certa medida, formal, em contextos de produções tão distintos, considerando a linguagem poética e pictórica como um sistema dialógico (Bakhtin, 1981), permite-nos tecer os caminhos interpretativos a partir de uma leitura constelar que, tal como o fazer poético de Hilst, rompe com a linearidade das obras selecionadas, de seus sentidos e de seus discursos, inclusive reverberando nas manifestações da atualidade. Quando observamos, cotejamos e interligamos os elementos como uma constelação, surge a hipótese de que, sob o ponto de vista do masculino, os discursos que carregam os modelos burgueses de feminilidade são multifacetados e atemporais. Em outras palavras, consideramos que a idealização, a erotização e a decadência feminina sejam atributos contidos, ao mesmo tempo, em uma só mulher e em todas, de acordo com as necessidades de manutenção das sociedades regidas por discursos e práticas empreendidos por seguimentos dominantes, o que restringe ainda mais a possibilidade feminina de possuir uma plena identidade social (Kehl, 2016). Acreditamos, portanto, que este feminino multifacetado deve ser compreendido por uma metodologia não linear, de maneira a permitir que o observemos por outras perspectivas, outras leituras, outros olhares de modo a percebermos em que medida suas representações estão contidas em nosso passado e o modo como elas são refletidas no momento presente. Isto nos possibilita, ainda mais, questioná-las.

Palavras-chave: Edvard Munch; Hilda Hilst; Feminilidades.

ABSTRACT

MONTE, Ana Laura Lemes. **The many-sided feminine**: a comparative reading between the works of Edvard Munch and Hilda Hilst. 126 p. Dissertation (Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

The idea of this dissertation is based on an unconventional organization, as it proposes a non-linear dialogue between two narrative universes with production modalities and contexts considered distant from one another: the symbolist/expressionist painting of the Norwegian Edvard Munch (1863-1944) and the poetry of the Brazilian author Hilda Hilst (1930-2004). The interartistic comparison becomes possible when we observe the way in which the artists represent the feminine, since both Munch, in late 19th century Europe, and Hilst, in 20th century Brazil, capture the aesthetical and historical rise of three main bourgeois visions of women and depict them into their works: the idealized pure woman, destined for marriage; the eroticized woman, but seen as a danger to the bourgeois family; and the decadent woman, who does not have a defined function within bourgeois society and, therefore, becomes inefficient for it. In this context, by comparing the selected works, an opposition in the intentions of both artists becomes evident, as Edvard Munch limits himself to portraying the different bourgeois attributes associated with the feminine, while Hilda Hilst questions the permanence of these femininities by proposing a lyric of the opposite (Sobrinho, 2013), through the recovery and reinversion of fixed classical forms – sonnet, elegy, trovas, and ballads. Therefore, by reproducing classical molds through a feminine lyrical self, the theme takes on a new approach in Hilst's poetry, contrasting with Munch's intent and demonstrating the temporal and intrinsic persistence of these models of femininity in Western society, as tradition constitutes a conflicting process, with ebb and flow (Carvalho, 2006). Thus, our comparison between works of thematic equivalence in such distinct production contexts, considering poetic and pictorial language as a dialogical system (Bakhtin, 1981), allows us to weave interpretative paths through a constellation reading that, like Hilst's poetic work, breaks with the linearity of the selected works, their meanings and their discourses, even reverberating in current manifestations. When we observe, compare, and interconnect the elements as a constellation, it arises the hypothesis that the discourses that carry the bourgeois models of femininity are multifaceted and timeless for masculinity, that is, we consider that idealization, eroticization, and feminine decadence are attributes contained in one woman and in all, according to the needs of maintaining societies, which further restricts the possibility for women to possess a full social identity (Kehl, 2016). We therefore believe that the segments of this multifaceted femininity, when understood through a non-linear interpretative approach, allow for other perspectives, other readings, other views of such representations contained in our past and the way in which they are reflected in the present moment, further allowing us to question them.

Keywords: Edvard Munch; Hilda Hilst; Femininities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Edvard Munch. *Três Estágios da Mulher* (esfinge), 1894, óleo sobre tela, 164 x 250 cm. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega..... 10
- Figura 2** – Edvard Munch. *Separação*, 1896, óleo sobre tela, 96,5 x 127 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.....32
- Figura 3** – Edvard Munch. *Cinzas*, 1894, óleo sobre tela, 120, 5 x 141 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega.....53
- Figura 4** – Edvard Munch. *Amor e dor*, 1893, óleo sobre tela, 91 x 109 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.....58
- Figura 5** – Edvard Munch. *Melancolia*, 1900–01, óleo sobre tela, 110 x 126 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.....78
- Figura 6** – Edvard Munch. *Duas mulheres na costa marítima*, 1935, óleo sobre tela, 93 x 118 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.....97
- Figura 7** – Edvard Munch. *A dança da vida*, 1899-1900, óleo sobre tela, 125 x 191 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega. 102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 APROXIMAÇÃO E CONTRASTE HISTÓRICO ENTRE EDVARD MUNCH E HILDA HILST: UMA ANÁLISE DE TRÊS ESTÁGIOS DA MULHER (ESFINGE) E “I”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR	10
O CORPO IDEALIZADO	31
1.1 OS HOMENS CONSTROEM A FEMINILIDADE E AS MULHERES BUSCAM SE MOLDAR A ELA: A IDEALIZAÇÃO FEMININA EM SEPARAÇÃO (1896) E “XII”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR (1960).....	31
1.2 A FRONTEIRA ENTRE A FEMINILIDADE VERBALIZADA E A VIVENCIADA: O COTEJO ENTRE “I”, DE SONETOS QUE NÃO SÃO (1959) E CINZAS (1894)	45
O CORPO PERIGOSO	59
2.1 AMBIVALÊNCIA, TRANSIÇÃO E POTÊNCIA: A MULHER DE VERMELHO RETRATADA EM AMOR E DOR (1893) E “II”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR	59
O CORPO DISFUNCIONAL	77
3.1 A AUSÊNCIA DE FUNÇÕES DO FEMININO E A MORTE SOCIAL: A ANÁLISE DE MELANCOLIA (1900) E “8”, DE AMOR CONTENTE E MUITO DESCONTENTE (1959).....	77
3.2 AS FUNCIONALIDADES DO FEMININO DESVITALIZADAS PELO OUTRO: O CICLO QUE SE PERPETUA EM “XII”, DE BALADA DE ALZIRA (1951) E EM DUAS MULHERES NA COSTA MARÍTIMA (1935).....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Este trabalho possui um caráter comparativo interartes. No entanto, embora o leitor comumente espere por uma compreensão linear entre os itens comparados, advertimos que não será o caso desta dissertação, pois os universos narrativos dos objetos aqui em diálogo pertencem a modalidades artísticas, tempos, espaços e contextos de produção, aparentemente, distintos. Tentaremos, pois, descrever o porquê da escolha por enlaçar tais objetos, bem como a metodologia de estudo que os envolve.

O primeiro universo narrativo selecionado por nós como objeto de estudo desta dissertação é a produção pictórica do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), concentrada em um clima social e econômico de predomínio burguês das últimas duas décadas do século XIX, o qual foi salientado pelas revoluções liberais evocadas na época (Corbin; Courtine; Vigarello, 2012). Nosso interesse específico é o modo como o pintor, inserido neste contexto sócio-histórico, representa as figuras femininas em suas obras, sobretudo na série *O friso da Vida*, em que há uma clara reprodução de três concepções burguesas reforçadas pela sociedade patriarcal sobre os principais papéis sociais delegados ao feminino para a época: a figura da mãe pura e casta, da prostituta sexualizada e misteriosa, e da doente, improdutiva e ausente de um valor social.

Concentrada em um diferente contexto de produção, encontra-se a poesia inicial da autora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), segundo objeto de estudo escolhido por nós para o cotejo interartes desta pesquisa. Ao iniciar sua lírica em 1950, Hilst debruça a sua escrita sobre um período de predomínio da mentalidade burguesa e extremamente patriarcal, decorrente de um Brasil o qual incrementara, na passagem do século XIX para o XX, a reorganização da vida urbana e das vivências familiares e domésticas (D’Incao, 2004). Nesse contexto, encontramos na poesia de Hilst, sobretudo no recorte escolhido por nós neste trabalho – as obras publicadas na primeira década de produção da autora, entre 1950 e 1960, a saber: *Balada de Alzira* (1951); *Balada do Festival* (1955); *Roteiro do Silêncio* (1959) e *Trovas de muito amor para um amado Senhor* (1960), – um desejo em evidenciar, questionar e criticar, ao dar voz a eus líricos femininos, as principais feminilidades vigentes na sociedade

burguesa e patriarcal na qual a autora produziu, feminilidades estas semelhantes às encontradas nas obras de Edvard Munch.

Sob esta análise, mesmo que os autores selecionados diverjam em suas particularidades e intencionalidades artísticas, há pontos de convergência que permitem a realização desta pesquisa: ambos artistas são atravessados pelos mesmos discursos sobre o feminino que servem a uma mesma estrutura social vigente na Europa do século XIX e identificável no Brasil da metade do século XX: a burguesia, advinda de uma construção histórica patriarcal. Podemos considerar que tanto o pintor quanto a poeta constata, em suas respectivas épocas de produção, as mesmas manifestações e imposições de feminilidades às mulheres, traduzindo-as em suas produções artísticas de acordo com olhares, vivências e compreensões sociais sobre estes papéis.

Portanto, o objetivo deste trabalho é, por meio da leitura dialógica da arte consigo mesma (Bakhtin, 1981) – no caso desta pesquisa interartes, arte pictórica e literária – discutir e problematizar a presença de modelos de feminilidade representados tanto na obra visual de Edvard Munch quando na escrita de Hilda Hilst e o modo como eles foram e são refletidos socialmente com o decorrer do tempo e com a consolidação burguesa.

É importante destacar que, embora haja diferentes possibilidades de leitura sobre os papéis sociais femininos burgueses e patriarcais, nossa comparação interartes, a partir do cotejo entre as representações femininas de ambos os artistas, possibilitou-nos definir um recorte em relação a eles. Logo, serão discutidas, principalmente, três noções de feminilidade vistas e analisadas tanto nas visualizações pictóricas de Munch quando na voz poética que ecoa a poesia de Hilst: a idealização do feminino como puro e casto, que denominaremos como a *mulher de branco*, a ambivalência de sentidos entre liberdade erótica e o corpo visto como pecaminoso, *mulher de vermelho*, e a perda e a decadência das funções sociais, *mulher de preto*. Buscaremos entender as possibilidades de tais modelos, que carregam diferentes discursos sobre o feminino e sobre as feminilidades, alterarem-se e/ou alternarem-se de acordo com a necessidade de manutenção da sociedade burguesa e conjugal que perpassa os dois contextos de produção das obras selecionadas.

Desse modo, a comparação interartes desta pesquisa – a qual possibilitará a discussão de como estas feminilidades são representadas – será realizada por meio

de um procedimento analítico originado da Teoria Literária, em que são isoladas as obras de cada autor escolhido, considerando suas *unidades temáticas mínimas* (Tomachevski, 1976, p. 173).

A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. [...] Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até as partículas do material temático [...]. (Tomachevski, 1976, p. 173-174)

Isto é, cada um dos textos literários e artísticos do *corpus* escolhido para o trabalho serão desmontados e analisados minuciosamente considerando sua unicidade, com o objetivo de identificar os assuntos e representações mais relevantes vinculados ao núcleo temático central definido para o nosso *corpus*. Assim, em um segundo momento, as diferentes modalidades artísticas serão aproximadas, considerando as características semelhantes, pontos e assuntos em comum de ambos os artistas. Ao comparar e contrastar o tema encontrado nas diferentes formas de expressão artística, será possível estabelecer relações significativas e identificar conexões que se interligam entre si, mesmo que de maneiras distintas e particulares entre as obras, as quais apontam para a permanência dos discursos exigidos socialmente para o feminino ao longo da história ocidental.

São estas distinções e particularidades que nos levam a construir o cotejo entre as obras dos dois artistas e os modelos de feminilidade evidenciados por eles sob uma perspectiva não linear, e sim definida por nós como *constelar*. Entendemos este conceito derivado do significado de constelação, do dicionário *Michaelis* (2023) “3. Grupo, coleção ou reunião de coisas que se caracterizam por partilhar uma qualidade comum, de modo que se constitua em um todo coerente.” Portanto, as obras aqui analisadas serão retomadas e interligadas de acordo com as devidas necessidades, a partir da análise de unidades temática mínimas (Tomachevski, 1976), para construirmos os discursos, diálogos e sentidos que permeiam os contextos de ambos os autores, em uma espécie de teia-elucidativa, e ser possível desvendarmos as fundamentações burguesas e conjugais que sustentam cada um destes modelo de feminilidade. Esta perspectiva permite que denominemos nossa pesquisa como um *trabalho-constelação*.

Contudo, este trabalho não será restrito apenas ao plano do conteúdo: a análise também abordará os procedimentos estéticos adotados pelos autores para a produção artística, já que tanto Munch quanto Hilst, na intenção de expressar seus

dizeres, utilizam de suas técnicas formais como recursos para enfatizar a leitura temática de suas obras, o que promove uma fusão entre forma e conteúdo e acrescenta ainda mais elementos para a nossa constelação.

Essa questão se mostra importante para a pesquisa porque, nas poesias selecionadas para este trabalho, encontramos um apreço de Hilda Hilst, em seu fazer literário, por buscar as intencionalidades temáticas discursivas e os aspectos formais comumente utilizados em determinadas formas clássicas da poesia – como as baladas, elegias, trovas e sonetos – para reproduzi-los em seu contexto de produção associando-as às vozes poéticas femininas, as quais ora subvertem e ora consentem o uso das regras formais desses estilos clássicos, a fim de questionar e denunciar o modo como os modelos de feminilidade e as condições sociais impostas ao feminino prevaleceram, mesmo que com o decorrer do tempo. Essa característica da poesia hilstiana é denominada pelo crítico Alcir Pécora como anarquia dos gêneros:

Um dos aspectos mais recorrentes dos textos em prosa de Hilda Hilst é a anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercício do estilo. Melhor dizendo, os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista. [...] Essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico. (Pécora, 2005, p. 11)

Nesse sentido, percebemos que ao fazer um resgate das formas poéticas clássicas, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, Hilst aproxima-se da tradição, porém, esta aproximação não se dá de forma passiva, uma vez que tal resgate não é realizado em sua totalidade, na intenção de criticar os códigos de conduta historicamente legitimados para o dizer poético feminino, que promoveram e incentivaram os discursos que constituem a mulher idealizada, a mulher ambivalente e a mulher descartada pela sociedade. Nesse viés, observaremos que Hilst ao mesmo tempo em que se aproxima dos gêneros literários clássicos, apropriando-se dos objetivos comunicacionais de cada texto e às vezes de seu plano formal, também propõe uma subversão que promove uma reinvenção poética, dando forma à sua própria dicção artística e elucidando a vozes líricas femininas que, por muito tempo, foram silenciadas e impedidas de contarem suas próprias condições sociais, em razão, também, da necessidade de exercerem as feminilidades exigidas pelo corpo social burguês e patriarcal. Concordamos, pois, com a sua categorização como uma lírica dos avessos (Sobrinho, 2013).

Do mesmo modo, em termos de técnica, a pintura de Munch, embora esteja atrelada às vanguardas europeias, não segue um único padrão formal e técnico proveniente de determinado movimento artístico, uma vez que o autor experimenta em suas artes uma mescla entre o uso simbólico das cores, objetos e espaços – características próprias do simbolismo – junto à atração subjetiva de seus movimentos e pinceladas como meio de expressar valores psicológicos (Read, 1972, p. 61), que posteriormente irão se tornar técnicas expressionistas. Podemos encontrar uma semelhança entre os autores, dadas as suas particularidades, não apenas no que diz respeito à temática de suas obras, mas, também, ao meio como ambos utilizam do resgate e da mistura de métodos formais para produzi-las, criando uma forma singular de fazer e comunicar sua arte.

Assim, é na possibilidade de enlaçarmos e contrastarmos, como uma constelação, os signos verbais e visuais, as formas e os assuntos que fomentam os núcleos temáticos das obras de Hilda Hilst e de Edvard Munch – estes que produziram em épocas e localidades distintas – que se faz imprescindível pensarmos no conteúdo presente em ambas as artes por um viés crítico, considerando os temas e as formas elencados por estes procedimentos artísticos numa conjuntura histórico-social. Então, será possível romper com a linearidade temporal das obras, permitindo uma análise coexistente dos sentidos e discursos que permeiam a representação do feminino, de modo que os elementos evidentes na obra de Edvard Munch e na obra de Hilda Hilst serão articulados, experimentados e reconfigurados, a fim de contemplarmos a possibilidade de constituição de novos discursos nas configurações da sociedade atual. Essa relação entre literatura, arte e sociedade é possível, de acordo com o crítico literário Antônio Candido, pois:

A ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra — de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (Candido, 1989, p. 163)

Ou seja, como resultado deste processo comparativo entre obras de nacionalidades e contextos históricos e sociais diversos, nosso posicionamento leitor visa à promoção de um ambiente de esclarecimento mútuo, o qual possibilita refletirmos sobre o encontro destas percepções com o contexto social e o modo como elas se perpetuam ou não. Assim, nossa comparação interartes não se restringirá em

comparar objetos por analogias, mas para percebermos a permanência de modelos estruturais vigentes em sociedade: “As relações analógicas mais fecundas consistem em modelos de entrada para que se detectam modelos estruturais mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências homológicas entre estruturas distintas (Gonçalves, 1997, p.58).

Desse modo, para que a leitura em cotejo das duas manifestações artísticas seja construída plenamente e de forma homológica, optamos por, primeiramente, produzir um capítulo analítico-metodológico, apresentando também os contextos históricos que permeiam a produção de ambos os artistas. Em seguida, abordaremos um capítulo específico para cada um dos modelos de feminilidade a partir de uma leitura linear, de acordo com suas particularidades, observando o cruzamento dos elementos recorrentes e contrastantes nas obras escolhidas. Assim, com a alternância entre linearidade e não linearidade, será possível observar as multifaces do feminino deste trabalho.

No primeiro capítulo, nomeado como *Aproximação e contraste histórico entre Edvard Munch e Hilda Hilst: uma análise de Três Estágios da Mulher (esfinge) e “I”, de Trovas de muito amor para um amado senhor*, buscaremos analisar os contextos sociais, históricos e culturais que moldaram as obras do pintor norueguês e da poeta brasileira. Nosso objetivo é compreender como esses fatores influenciaram a representação dos papéis sociais femininos nas artes em discussão deste trabalho, tanto no âmbito da pintura quanto no da poesia. Ao comparar as obras de ambos os artistas, iniciando com *Três Estágios da Mulher (esfinge)* (1894) em cotejo com “I”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), pretendemos identificar pontos em comum e divergentes, não apenas no que diz respeito aos elementos visuais e poéticos, mas também no que se refere aos discursos sociais subjacentes de cada contexto histórico de produção. Acreditamos que essa análise nos permitirá entender como determinados discursos sobre a mulher persistem ao longo do tempo e dos espaços sociais, enraizados nas estruturas sociais da família nuclear conjugal e da burguesia.

No segundo capítulo, intitulado *O corpo idealizado*, a partir do cotejo entre as obras pictóricas *Separação* (1896) e *Cinzas* (1894) e “XII”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e “I”, da elegia “Sonetos que não são”, presente no livro *Roteiro do Silêncio* (1959), refletimos sobre o modo como as idealizações masculinas a respeito das virtudes do feminino são construídas como um padrão social a ser

seguido pela mulher, impossibilitando-lhe outros caminhos na tentativa de possuir uma identidade social. Deduzimos, pois, que essas idealizações são impostas para adequar o corpo feminino ao masculino, com o objetivo de assegurar a mulher ao lar e a maternidade. Como consequência disso, as mulheres que não se adequam a esse subterfúgio passam a ser negadas como entidade social.

No terceiro capítulo, intitulado *O corpo perigoso*, são desenvolvidas reflexões sobre o feminino visto como um perigo e um mistério para o homem em relação ao exercício de seu desejo e da sua sexualidade. Para isso, analisaremos *Amor e dor* (1893), de Munch, junto ao poema “II”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), de Hilst. Aqui, discutiremos o modo como a mulher é posicionada em uma relação ambivalente com o masculino, sobretudo de controle e dependência, de modo que os homens dependem de seu corpo para satisfazerem seus desejos, mas não o prestigiam socialmente, por não se adequar totalmente ao ideal de pureza esperado pela sociedade burguesa. Desse modo, traçaremos um paralelo da quebra de expectativa social sobre o corpo e o desejo feminino com o modo como Hilst subverte, em termos de forma, os gêneros clássicos, em especial as trovas medievais, produzindo uma fusão entre cantigas de amor e cantigas de amigo, a qual dá voz a um eu lírico feminino que expressa sua relação simbiótica e ambivalente com o homem e com o fazer poético em si. Este capítulo, em relação à sua forma, tal como a imagem social da mulher discutida e a reinvenção de Hilst sobre os gêneros, também subverte a estrutura até então padronizada deste trabalho, uma vez que é o único capítulo o qual possui apenas um único subcapítulo, denominado como “Ambivalência, transição e potência”. Tal título justifica-se na medida em que entendemos a mulher discutida neste capítulo – denominada como *mulher de vermelho* – como um ponto de iminência e de transição entre a mulher idealizada, discutida no segundo capítulo, e a mulher disfuncional, foco temático do capítulo quatro.

No quarto capítulo, *O corpo disfuncional*, analisamos *Melancolia* (1900) e *Duas mulheres na costa marítima* (1935), de Munch, em contraste com “XII”, de *Balada de Alzira* (1951) e “8”, da elegia “Amor contente e muito descontente”, presente do livro *Roteiro do Silêncio* (1959). Nesse momento, a partir das concepções freudianas sobre luto e melancolia (1969), compreendemos o modo como a não adequação do feminino aos atributos de feminilidade acarreta a perda de função social, promovendo consequências às mulheres, tais como a falta de identidade social

e a sensação de morte e disfuncionalidade de seu corpo.

Por fim, por meio da leitura analítica da obra *Dança de Vida* (1999) teceremos os caminhos que demonstram a principal hipótese deste trabalho: o fato de as representações de feminilidade poderem estar contidas de modo multifacetado em uma só mulher, de acordo com a necessidade de manutenção da família burguesa, sendo possível traçar uma leitura coexistente do feminino que não se restringirá a um viés de temporalidade. Partimos da ideia, então, de que todas as mulheres expostas aos ideais de feminilidade podem exercer e ser, em determinados momentos de sua existência, *a mulher de branco*, *a mulher de vermelho* e *a mulher de preto*, pois é o masculino que comanda estes códigos de conduta, como uma dança. Justifica-se, assim, o título desta dissertação, *O feminino multifacetado*.

Portanto, através da perspectiva constelar, reconhecemos as mulheres como peças de um mosaico maior, onde cada fragmento, multifacetado e coexistente, transforma-se no outro em potência. Nossa hipótese é a de que tais representações artísticas remetem aos estágios de representação do feminino de acordo com os papéis sociais estabelecidos a cada uma das mulheres como sua função social, não sendo possível dissociá-los ou compreendê-los separadamente. Essa visão nos convida a repensar a feminilidade como um conjunto de possibilidades em constante mutação, moldadas pelas necessidades do masculino em relação às funcionalidades do feminino.

Buscando uma leitura dialógica e uma linguagem poética e artística como um sistema (Bakhtin, 1981), o cotejo das obras selecionadas, a partir dos discursos que permeiam cada contexto de produção, nos esclarece uma possibilidade de inversão de cronologia que a história literária nos moldes habituais não considera, inversão essa também visível no próprio fazer poético de Hilst que se choca, por meio de um viés crítico, com a exposição do feminino de Munch. A nosso ver, esta leitura “retroativa” permitiria, inclusive, uma visão crítica sobre os papéis sociais delegados à mulher atualmente, ou seja, em que medida as mulheres contemporâneas ainda se reconhecem nestes papéis de feminilidade designados, tradicionalmente, a elas?

Assim, ao aproximarmos e diferenciarmos a temática em comum em ambos os artistas de modo não-linear, percebemos que os textos de Hilst, por possuírem uma intencionalidade crítica, nos levam a outros sentidos interpretativos em comparação às obras de Munch, graças ao diferente contexto em que eles são publicados: ele, demonstrando a cristalização dos papéis sociais designados ao feminino, ela,

expondo o sentimento do eu lírico feminino na busca de exercer estes papéis. Do mesmo modo, ao observamos na leitura dialógica a perpetuação dos discursos relacionados aos papéis da mulher e da feminilidade para a sociedade em diferentes épocas e modalidades artísticas, percebemos que é possível questionarmos se as concepções que carregavam tais discursos no passado ainda permanecem atualmente em nossa sociedade, mesmo que repaginadas, o que nos mostra a necessidade de problematizá-las.

CAPÍTULO I

1 APROXIMAÇÃO E CONTRASTE HISTÓRICO ENTRE EDVARD MUNCH E HILDA HILST: UMA ANÁLISE DE TRÊS ESTÁGIOS DA MULHER (ESFINGE) E “I”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR

Para darmos início às análises desta pesquisa-constelação, a partir das unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976), tem-se como ponto de partida a obra *Três Estágios da Mulher (esfinge)* (1894), de Edvard Munch. Trata-se de uma tela em que o núcleo temático central se baseia no principal ponto de convergência entre Edvard Munch e Hilda Hilst, o qual permite a comparação deste trabalho-constelação: os possíveis caminhos da natureza feminina e suas representações dos modelos de feminilidade.

Figura 1 – Edvard Munch. *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, 1894, óleo sobre tela, 164 x 250 cm. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega.



Fonte: Munch, 1894.

Nela, encontramos a imagem de três figuras femininas: à esquerda da tela, há uma mulher de cabelos loiros e vestido branco; ao centro, uma figura retratada nua e com os cabelos vermelhos e, posicionada ao lado direito da obra, vemos uma terceira mulher de rosto aparentemente pálido e vestes pretas, ao lado de um homem que, na extremidade direita da tela, possui as mesmas características que ela. O título *Três Estágios da Mulher* indica que a imagem retrata o modo como o corpo feminino é visto pelo masculino de acordo com as diferentes etapas de sua existência, suas possíveis transformações físicas e sociais. Estas etapas, em nossa interpretação, são reproduzidas na obra segundo a visão do pintor – impactada pela visão burguesa presente na época que, também, consolidava o ideário de família conjugal, advinda da patriarcal (Nader, 1992) – sobre os princípios socialmente estabelecidos em relação ao feminino e seus possíveis atributos de feminilidade, sendo os principais deles a pureza, o desejo sexual e a disfuncionalidade social.

No entanto, não faremos uma leitura de *Três Estágios da Mulher (esfinge)* ou de qualquer obra deste trabalho por uma perspectiva sequencial, restrita à questão do ciclo feminino e da idade, como indicado pelo seu título, mas, sim, consideraremos a hipótese de que todas as mulheres podem se identificar, em diferentes momentos de suas vidas, com os papéis sociais delegados à *mulher de branco*, à *mulher de vermelho* e à *mulher de preto*, já que são moldadas por uma visão masculina e burguesa que determina as expectativas e comportamentos esperados para a psique e para o corpo femininos. Assim, estas feminilidades serão discutidas ao longo do trabalho, alternando-se entre a linearidade e a não linearidade, pois acreditamos que é analisando-as separadamente que será possível percebermos o modo como há uma simultaneidade entre elas, ou seja: é analisando primeiramente cada estrela que poderemos, em um segundo momento, perceber nossa constelação.

Por isso, nossa intenção com este capítulo é a de compreendermos os fatores sociais, históricos e culturais que transcorreram os contextos de produção de ambos os autores e auxiliaram na promoção dos papéis sociais exigidos e delegados ao feminino, que são refletidos tanto na obra do pintor norueguês quanto na poesia da artista brasileira. É considerando estas questões que poderemos traçar pontos de convergência e de contraste não apenas em relação aos elementos visuais e poéticos nas artes, mas, também, entendermos a permanência de determinados discursos sociais que não se restringem a circunstâncias temporais, pois já estão estabelecidos dentro dos panoramas estruturais da sociedade conjugal e burguesa:

A literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. A investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas. (Carvalho, 2006, p. 86)

No entanto, para que a construção deste trabalho e a junção destes universos ocorra de forma plena, é preciso compreender a noção de arte e de representação social a partir da perspectiva dialógica de Bakhtin (1981), o qual aponta ser necessária não apenas a compreensão de como uma obra de arte é construída em determinado período, mas “situá-la no interior de uma tipologia dos sistemas significantes na história” (Carvalho, 2006), isto é, entender as vozes da história que influenciaram na produção artística não como uma unidade, mas como uma junção de discursos sócio-históricos que constroem a obra de arte como um mosaico, o que traz forma para a nossa constelação.

Dito isso, comecemos por Edvard Munch. A obra *Três Estágios da Mulher (esfinge)* foi produzida por Munch como parte de *O friso da Vida*, série na qual Munch trabalhou ao longo da última década do século XIX e que, em 1918, viraria uma exposição de mesmo nome, considerada como o grande projeto artístico de sua carreira.

Nascido em 1863, em Loten, Noruega, Edvard Munch, aos dezessete anos, já manifestara em seu diário a vontade de ser pintor. Em 1881, ele se inscreve na Escola de Desenhos de Christiania (capital da Noruega, renomeada Oslo a partir de 1925), espécie de centro que alimentava diferentes iniciativas artísticas experimentais. A partir de 1889, em razão de suas aulas na Escola de Belas-Artes parisiense, Munch vai a Berlim e tem contato com o meio artístico-literário em eminência, que anos mais tarde seria reconhecido como o expressionismo alemão, do qual Munch é considerado precursor.

Com a influência alemã e parisiense da década de 80 e início de 90, Munch passa a interagir e a buscar inspiração artística em pintores impressionistas, tais como Édouard Manet, e pós-impressionistas, como Paul Gauguin e Toulouse-Lautrec, interessando-se pela técnica simbolista, técnica esta principalmente evidenciada na série de obras escolhida para este trabalho, *O friso da Vida*, a qual rompe com o ideal

figurativo até então estabelecido no século XIX de que a imagem e as artes devem ser fiéis à realidade. A necessidade de Munch em demonstrar em suas obras o perspectivismo como um fundamento interpretativo de mundo (Arruda, 1993, p. 71) promoveu um individualismo próprio em suas produções, de modo que entendemos sua pintura como uma “busca e flutuação, sem linha reta, em direção às suas proposições formais em pintura” (Arruda, 1993, p. 72). Assim, há uma ruptura adotada por Munch em relação à perspectiva clássica em voga, motivada pela necessidade do pintor em afastar-se da percepção do real e da construção de uma imagem como “verdadeira”, por isso, além de sua técnica ora operar dentro de vanguardas e ora não, os assuntos e temários de suas obras sempre são retomados, reproduzidos e reagrupados em diferentes séries e contextos, de acordo com o modo como sua perspectiva de mundo iria se modificando.¹

Munch utilizava-se de maneira muito acentuada de séries, no decorrer de toda sua obra, de maneira mais ou menos explícita. Um mesmo tema era trabalhado durante um mesmo ano, e/ou às vezes, retomado muitos anos depois. Raras são suas pinturas em exemplar único. Essas reelaborações eram feitas tanto utilizando-se outros óleos, como mudando-se de meio de trabalho, em gravuras (lito, xilo, metal etc.) ou aquarelas. Não existe nenhuma regra que aqui possa ser estabelecida. (Arruda, 1993, p. 70)

A seleção de obras que compõe *O friso da Vida*, tal como *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, possui conteúdos ideológicos em comum, os quais, em sua composição, representam um “poema sobre a vida, amor e morte” (Seredkina, 2019 *apud* Bischoff, 2003). O objetivo do pintor em relação a esse ciclo expositivo foi o de demonstrar, a partir dos assuntos mencionados e da utilização de técnicas formais que “borram” os limites dos signos visuais, a simultaneidade de sentimentos contrastantes e interdependentes que envolvem as forças potentes e fundamentais da vida que, ao mesmo tempo, revelam a fragilidade dos indivíduos ao se depararem com o infortúnio e com a morte. Segundo o próprio artista:

O friso é pensado como uma série de imagens decorativas que, reunidas, proporcionariam uma imagem da vida. Entre elas, serpenteia a sinuosa linha costeira, além está o mar, que está sempre em movimento, e sob as copas das árvores subsiste a multifacetada vida com suas alegrias e tristezas. (Munch, 1882, *apud* Zwick, 2022, p. 45)

¹ É por esta razão que as três figuras femininas e os três modelos de feminilidade são reproduzidas numerosas vezes nas obras de Munch, e aparecerão com recorrência nesta pesquisa.

Sob essa análise, embora seja preciso considerar que as informações biográficas de Edvard Munch sejam questões importantes para entendermos a escolha do autor por pintar recorrentemente as três figuras femininas de *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, deve-se compreender, sobretudo, que elas foram vistas por Munch em detrimento dos fatores sociais da Europa no fim do século XIX, que podem ter moldado a perspectiva do artista sobre o feminino e seus papéis na sociedade, influenciando sua arte. Segundo Kristie Jayne, em seu artigo “As raízes culturais de Edvard Munch: Imagens de mulheres”² (1989), a ascensão de determinadas teorias científicas no período, tais como o monismo e o darwinismo, as quais buscavam explicações naturalistas e materialistas para os “deveres procriativos” das mulheres, podem ter instigado o artista a produzir a temática da sexualidade feminina em suas obras, fornecendo a ele uma estrutura para explorar e descrever essa questão (2014, p. 28). Isso pode ser comprovado pelos escritos de Munch sobre o conteúdo das obras de *O friso da Vida*: “Em si, o conteúdo emocional dos vários temas do friso provém diretamente dos conflitos dos anos 80, e constitui uma reação contra o realismo então predominante” (Munch, 1882 *apud* Zwick, 2022, p. 45). Entendemos, então, que a obra do autor dialoga com o período em que ele a produz.

Voltemos, então, à obra *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, parte do ciclo expositivo *O friso da vida*. Partindo da análise total da obra, em que serão consideradas as unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976), é válido ressaltar que o cenário em questão se trata da orla da cidade *Aasgaardstrand*, na Noruega. O autor retrata uma costa marítima em que se percebe uma grama verde e abundante, grandes árvores e, sobretudo, uma passagem de areia que se contrasta com as águas do mar curvilíneo. A escolha de Munch por incorporar as figuras femininas de suas telas³ a um espaço com elementos da natureza parte do interesse do artista em relacionar o feminino aos símbolos naturais que remetem à fertilidade e à dinâmica da vida reprodutiva (Jayne, 1989, p. 29). Logo, assim como a natureza que se renova, de forma cíclica, repetitiva e previsível, é esperado que os processos de feminilidade e de fecundidade feminina também o sejam.

A reprodução das ondas do mar, na obra analisada, é caracterizada por meio

² Traduzido do inglês “The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women” (Jayne, 1989).

³ É importante mencionar que todas as obras de Munch analisadas nesta pesquisa, com exceção de *Amor e dor* (1893) (Figura 4, p. 58) e *Melancolia* (1900) (Figura 5, p. 78), possuem a natureza como cenário.

de linhas sinuosas e curvilíneas, que junto à escolha de tons dão profundidade à obra, unindo o azul das águas com o azul do céu. O autor, ao não delinear os espaços e mesclá-los entre si, demonstra para o intérprete a percepção de uma integração simbólica entre os elementos da natureza e as representações da figura feminina, construídas em três seções distintas que se misturam perfeitamente, o que produz uma conjuntura única que relaciona forma ao conteúdo: “Munch não procura só o interior do sujeito que pinta, mas também a profundidade e interioridade do pintado.” (Dias, 2012, p. 20). Veremos, como dito anteriormente, que o pintor borra as fronteiras espaciais determinadas propositalmente para demonstrar a flexibilidade do que ele chama de estágios do feminino, além de, também, ligá-los ao ciclo da natureza, como uma vibração de formas ajustadas ao conteúdo.

Ao observarmos as três figuras femininas reproduzidas nesta e em todas as obras visuais que serão analisadas, encontramos uma escolha recorrente no uso simbólico de elementos que Munch utiliza para particularizar as três figuras como meio de representação dos diferentes aspectos e modelos de feminilidade presentes na sociedade vigente do século XIX. Partimos, então, de uma visão na qual as mulheres na produção artística simbolista/expressionista de Munch são figuras que representam condutas e convenções sociais. Ou seja, ao misturar simbolismo e expressionismo, forma e conteúdo, signos visuais e pinceladas, o pintor dilui em cada uma das três representações sociais a identidade feminina que deseja para encaminhar a leitura de seu espectador, utilizando, sobretudo, as cores para tal construção.

Pensemos, então, sobre a primeira mulher, à esquerda da tela. Esta, com os pés sob a faixa de areia da praia, é caracterizada a partir de uma perspectiva interseccionada à esquerda do intérprete, de forma que seu corpo e face convergem para a direção do mar, como se ela estivesse observando o horizonte em estado de quietude. Sua face enevoada e impessoal junto à integração com o cenário evoca um ser distante, fantasmagórico e misterioso, o que promove a possibilidade de interpretação dessa figura como uma representação social de um modelo de feminilidade idealizado e, por assim dizer, inexistente e fantasmagórico.

A imagem abstrata visível na construção dessa primeira mulher advém da proposta expressionista – a qual Munch foi precursor – de distorcer a realidade e as delimitações formais, privilegiando a subjetividade do artista, dos objetos e das cenas que retrata. A face embaçada que impede a identificação individual da modelo, bem como a escolha pela paleta de cores, com predominância de tons pálidos e

melancólicos, são elementos utilizados pelo pintor, presentes de forma geral no movimento expressionista, e contribuem para a atmosfera etérea e fantasmagórica da figura. Segundo o biógrafo Daniel Ankele, as pinturas de Munch não podem ser encaixadas como pertencentes a um único movimento artístico:

Munch não poderia ser contido em rótulos e movimentos. Ainda hoje é considerado por muitos o pai do expressionismo e um pioneiro do simbolismo. No entanto, naquela época e agora, seria necessária uma pessoa corajosa para rotular o próprio homem como expressionista ou simbolista. Isto, mais do que qualquer outra coisa, explica a retumbante clareza e longevidade do seu trabalho. (Ankele, 2015, p. 205 – tradução nossa)⁴

Embora possam ser observadas algumas características que alguns anos depois seriam atribuídas como sendo próprias da pintura expressionista – como as citadas acima para construir a imagem da mulher à esquerda em *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, a presença de determinados símbolos, como as cores, nas telas de Munch que caracterizam seu repertório recorrente, característica do simbolismo, nos mostra que não há o destaque de um único movimento artístico em suas obras. Munch, sobretudo em *O friso da vida*, tem a intenção de construir narrativas visuais e temáticas a respeito da relação vida e morte, apropriando-se de particularidades de ambas as vanguardas, com o objetivo, também, de evidenciar em suas telas representações sociais que atravessam seu contexto produtivo.

Desse modo, a escolha pela tinta branca nas vestes da primeira figura à esquerda fortalece a compreensão dessa mulher como um modelo do feminino idealizado, uma vez que o branco é considerado, na simbologia, “A cor da pureza, que não é originalmente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 143). Podemos dizer que a mulher, com a face indefinida, os vestidos longos e brancos e o corpo em direção ao mar, representa para a conjuntura da obra um símbolo da idealização do feminino, a qual carrega as virtudes próprias da feminilidade idealizada: a pureza do corpo virginal, a santidade e o instinto materno em potência. Ela será reproduzida em outras obras de Munch no decorrer deste trabalho, por isso, a nomeamos como *A mulher de branco*.

⁴ Traduzido do original: “Munch could not be contained within labels and movements. Even today, he is regarded by many as the father of expressionism and a pioneer of symbolism. Yet then and now it would take a brave person to label the man himself either an expressionist or a symbolist. This, more than anything else, accounts for the resounding clarity and longevity of his work.” (Ankele, 2015, p. 205)

Interpretamos que Munch representara esta mulher de branco em razão da necessidade burguesa em estabelecer as noções de família nuclear que, mais adiante, se tornaria a família conjugal. O impacto da industrialização na Europa do século XIX fortaleceu este ideal burguês, uma vez que a concepção de trabalho passou a relacionar-se com a força de mão de obra bruta de grandes indústrias, que contratavam seus empregados em sua maioria homens. Esse ideal emergiu da construção social, ao longo da cultura ocidental, do princípio masculino como modelo referencial e do ser feminino como inferior em razão dos aspectos biológicos de seu corpo:

A afirmação da preponderância do masculino por sobre o feminino é patente, então, através da afirmação do masculino como princípio universal, encontrado seu alicerce na suposição do feminino como variante inferior do masculino, tributária da própria forma como, nesse período, imprimia-se a definição social dos órgãos sexuais a partir de apropriações falseadas de suas propriedades naturais. (Fontenele, 2006, p. 89)

As transformações industriais, portanto, confinaram a maioria das mulheres à esfera privada, limitando suas oportunidades econômicas e sociais. Esperava-se idealizadamente que elas cumprissem os papéis tradicionais de esposas e mães, além de administradoras da esfera familiar. A sexualidade da mulher burguesa passou a ser relacionada ao seu dever conjugal como esposa. Assim, as mulheres eram subordinadas a seguirem um padrão de feminilidade idealizado e casto, cuja principal função era “promover o casamento, não entre homem e a mulher, mas entre a mulher e o lar” (Kehl, 2016, p. 42), além de assegurar um elo essencial entre aquela geração burguesa e a próxima (Jayne, 1989, p. 30). Vemos, pois, esta visão do feminino idealizado e casto nas mulheres de branco presente nas obras de Munch, que também serão lidas, sobre outro viés, nas obras de Hilst.

Ao centro da obra *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, percebemos uma segunda mulher cujas características se opõem às da primeira analisada. Apresentada para o espectador de forma frontal na tela, convida-o a se envolver ativamente com a pintura. Sua linguagem corporal é retratada em detalhes: ela está nua, seus braços estão levantados e dispostos atrás da cabeça, seus olhos fechados parecem sugerir um estado de contemplação, êxtase. Os cabelos e lábios, vermelhos como chamas, apontam o sentido simbólico da cor vermelha como principal meio representativo dessa figura.

O vermelho, de acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier, possui em sua simbologia uma ambivalência de sentidos, carregando consigo os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão (2001, p. 946). É a cor da expressão, mas do mistério da humanidade: “Escondido, ele é a condição da vida, espalhado, ele significa a morte” (2001, p. 946). Ligado aos interditos e suas transgressões, à proibição e à incitação da libido. Desse modo, a simbologia da cor, juntamente com os atributos físicos reproduzidos por Munch na tela, nos permite interpretar a segunda mulher, denominada por nós como *Mulher de vermelho*, como aquela que expressa sua plena maturidade erótica, sensualidade e desejo ardente, mas é vista como uma ameaça à família burguesa.

O século XIX também foi marcado pela procura e preocupação da medicina com o estudo das “naturezas”, sobretudo em relação ao corpo feminino que, até o momento, era visto como misterioso em razão da disseminação pela igreja católica da ideia de que as mulheres eram filhas de Eva e, portanto, portadoras do pecado. Esse desconhecimento fortaleceu a necessidade médica de apoiar-se nos discursos religiosos e na concepção única do corpo feminino como produto de um sistema reprodutivo (Matos; Soihet, 2003) para promover a maternidade e o casamento como meio de controle social: as mulheres que não utilizavam de sua natureza reprodutora para esse fim eram consideradas pecadoras e perigosas:

A ciência tornava legítimo todo um conjunto de saberes de cunho religioso e moralizante acerca das mulheres. De fato, a mulher, para a medicina da época, constituía um ser perigoso: sua carne a aproximava do pecado e da tentação. A mulher, constituída pela medicina, dialogava com o mistério. Todo o seu corpo era alvo de espanto: pelo sangramento mensal, pela suposta voracidade desenfreada de seus órgãos genitais, por sua beleza encantadora ou por sua feiura repulsiva e, fundamentalmente, por sua capacidade de reprodução. (Passos, 2006, p. 142)

O corpo feminino, portanto, era visto como receptáculo de procriação subserviente à sociedade burguesa e a sexualidade feminina passou a ser condicionada ao instinto reprodutor e maternal, “como o equivalente feminino ao instinto sexual do homem” (Matos; Soihet, 2003, p. 117). Assim, o caráter erótico do corpo e a reprodução de sexualidade fora do casamento burguês eram consideradas ações próprias da mulher perigosa sexualmente: a prostituta, cuja principal função é promover a vivência erótica e sexual masculina. Essas mulheres passam a ser relacionadas ao território da luxúria, do pecado e da libertinagem e são caracterizadas

como aquelas que não elegiam a maternidade e o casamento como destino fundamental. A *mulher de vermelho* da obra de Munch, nesse sentido, pode representar um símbolo para a concepção do feminino como perigoso e imprevisível para o mecanismo social burguês. Seus atributos de feminilidade distanciam-se dos da mulher de branco, visto que sua função social está ligada apenas à volúpia e à satisfação dos desejos do homem, não às obrigações conjugais.

A última mulher reproduzida na tela, da esquerda para a direita, torna-se quase imperceptível na obra em razão de suas indumentárias escuras que se assemelham às cores do cenário, mais um atributo buscado por Munch que viria a compor o estilo de pintura expressionista. Ela é caracterizada semelhante a uma sombra, carregando olheiras escuras que se destacam em sua face branca e pálida, quase cadavérica, contrastante com o preto de suas vestes. Suas mãos estão atrás de seu corpo. O uso da cor preta como principal elemento para caracterizar essa figura está intimamente ligado à simbologia do luto, já que o preto “exprime uma passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante” (Chevalier; Gheerbrant, 2001):

O luto preto é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperança. Como um nada sem possibilidades, como um nada morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro. [...] O luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno no Nada. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 741)

Esta mulher, denominada por nós como *Mulher de preto*, representa a imagem sombria do feminino esgotado, imerso em um estado de luto físico e social, visto que seu corpo não se adequa a nenhum atributo de feminilidade estabelecido, portanto é disfuncional para a sociedade predominantemente masculina e burguesa. Entendemos que o preto, nesse contexto, metaforiza o luto social enfrentado pelo feminino que não possui uma identidade ou uma função estabelecida dentro deste contexto.

Isso porque a principal funcionalidade do corpo feminino para a sociedade burguesa europeia do século XIX era o casamento, ligado à capacidade reprodutiva feminina, e à satisfação dos desejos sexuais masculinos. Estas funções desempenham nas mulheres, de uma forma ou outra, a possibilidade de uma identidade social definida, que as posicionam como peças fundamentais para o avanço das configurações sociais burguesas dominantes da época. Nesse contexto,

as mulheres que não possuíam um desses dois atributos, ou seja, que não ofereciam de fato uma função para a sociedade, eram vistas como desprovidas de uma identidade social. Tal visão, em nossa interpretação, impede que as mulheres, tal como a representada com as vestes pretas na tela de Munch, sejam reconhecidas como sujeitos autônomos e as condena a uma vida melancólica, marcada pelo sentimento de não pertencimento, inferioridade e, até mesmo, luto social.

Na porção direita da composição da obra, quase escondida entre a floresta, encontramos uma figura masculina – a único presente na tela. Essa figura é representada com o rosto branco e pálido e vestes escuras, semelhantes à *Mulher de preto*, porém, sua face é reproduzida direcionada para a direita, como se estivesse situando-se em direção oposta às mulheres da obra. Este homem também aparece recorrentemente nas obras de Munch e, para nós, representa o controle masculino que idealiza e impõe as reproduções de feminilidade na sociedade, figurativizadas pelas três mulheres. O fato de o homem também estar com as indumentárias pretas em todas as obras aqui analisadas nos leva a uma compreensão – que será melhor desenvolvida ao longo deste trabalho – de que ele também está em estado de luto, pois, em nossa interpretação, as percepções idealizadas sobre o feminino nunca serão de fato concretizadas ou atingidas, o que reforça ainda mais o caráter multifacetado dessas feminilidades.

Em relação aos aspectos técnicos e formais utilizados por Munch para a construção de *Três Estágios da Mulher (esfinge)* (1894) e de outras telas que serão analisadas nesta pesquisa, encontramos uma inspiração e resgate da perspectiva renascentista para promover a relação entre frente e fundo da obra, entre as figuras femininas e os elementos do cenário, isto é, há uma impressão de profundidade construída por meio dos elementos da natureza, sobretudo a “linha do horizonte” composta pela orla da praia que ressalta as representações visuais das mulheres. Isso porque “o sistema perspectivo da pintura do Renascimento visava reproduzir, num espaço bidimensional, a realidade corpórea, volumétrica, de figuras e objetos tridimensionais reais.” (Cattani, 1990, p 32). Além disso, a simetria quase exata entre as três representações femininas também faz baliza com o renascentismo, pois a *mulher de vermelho* se transforma em um ponto de fuga da tela, que divide o claro do escuro e é o ponto em que Munch escolhera para direcionar o olhar do espectador. Entretanto, do mesmo modo em que há uma busca por esta tradição, Munch subverte os padrões clássicos ao “derreter” as bordas e delimitações entre as figuras femininas

e a natureza, trazendo um aspecto mais subjetivo para a obra.

Considerando este contexto, o conjunto de fragmentos históricos encontrados na linguagem artística de Munch é parte fundamental para dois dos objetivos definidos para este trabalho: compreendermos as três principais representações do feminino ligadas aos modelos burgueses vigentes no final do século XIX e entendermos como estes mesmos modelos se assemelham e se contrastam no Brasil da década de XX, para ser possível refletirmos se tais discursos se preservaram ou não no decorrer do tempo até a atualidade. Assim, consideraremos cada fragmento histórico refletido nas obras de ambos os autores como um “conjunto historicamente isolado de obras literárias reunidas por um sistema comum de procedimentos em que alguns dominam e unificam outros (Tomachevski, 1976, p. 203).

Dessa maneira, a leitura interartes, considerando a literatura e as artes como um fenômeno social e dialógico (Bakhtin, 1981), ampliará tanto a compreensão da produção de Hilst, permitindo a percepção e a apreciação do feminino e das feminidades ali presentes quanto, num processo retroativo, a também percepção e apreciação destas questões na obra do pintor norueguês.

Vendo a literatura como um fenômeno social, nós inevitavelmente chegaremos à questão de seu condicionamento causal. Para nós, isso é um assunto da causalidade sociológica. Apenas hoje o historiador da literatura recebeu o direito de assumir a posição de um sociólogo e colocar questões causais tais como incluir fatos literários dentro do processo geral da vida social de algum período particular, e assim definir o lugar da literatura no movimento global da história. É nesse ponto que o método sociológico, aplicado à história da literatura, se torna um método histórico-sociológico. (Bakhtin, 1981, p. 2)

É aqui que, sobretudo, nossa leitura constelar se constitui: ao romper com a linearidade temporal das obras, é permitida uma análise coexistente dos sentidos e discursos que permeiam a representação do feminino, de modo que os elementos evidentes na obra de Edvard Munch e de Hilda Hilst possam ser articulados, experimentados e reconfigurados, a fim de contemplarmos a possibilidade de constituição de novos discursos na atualidade.

Vejamos, então, a configuração poética de Hilda Hilst, a partir da leitura de “I”, poesia presente em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), de sua bibliografia e de seu contexto de produção.

Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso
Caminho.
(Hilst, 2017, p. 115)

A escolha por estudar as poesias de Hilst nesta pesquisa, sobretudo as algumas que pertencem à sua produção inicial, deu-se pela percepção de um recorte recorrente que envolve a maioria dos poemas selecionados, como a poesia em questão: a interlocução do eu lírico feminino com um outro, entendido por nós como a representação da figura masculina nos textos. Nesta relação, encontramos rastros e elementos que nos levam à interpretação de um a voz poética afetada pelos diferentes discursos de feminilidade que delegam à mulher na sociedade ocidental o que acreditamos ser os três principais papéis sociais exigidos: a idealização, o desejo masculino relacionado ao pecado e a disfuncionalidade social. Isto é, percebemos em Hilst não só a existência destas feminilidades, como ocorre na obra de Munch, mas entendemos a partir da leitura das poesias o modo como elas recaem e impactam nas vivências do eu lírico feminino.

Nascida em Jaú, cidade interiorana do Estado de São Paulo, no ano de 1930, Hilda Hilst produz em uma época na qual, por ser mulher, havia pouco espaço para seu reconhecimento literário. Começou a escrever cedo: com 20 anos e no auge da geração modernista de 45, publica *Presságio* (1950), seu primeiro livro de poemas e o início de uma grande produção literária que abrange diferentes gêneros: poesias, teatro, crônica e romances e que, mais tarde, faria Hilst ser considerada pela crítica como uma das escritoras mais produtivas e brilhantes do século XX. No prefácio da edição que reúne toda a obra poética da autora, *Hilda Hilst: da poesia* (2017), há uma definição dos livros que inauguram a primeira década de sua poética, a qual escolhemos como recorte para esta pesquisa:

O segundo livro de Hilda, *Balada de Alzira*, veio a lume em 1951, num intervalo de apenas um ano em relação ao primeiro. O terceiro volume, que saiu em 1955 pela editora carioca *Jornal das Letras*, fecharia uma espécie de trilogia de formação. *Balada do festival* concluiu a primeira fase da poesia de Hilda, que, experimentando gêneros variados, encontrou na balada uma de suas formas de predileção: com os cantos de amor e de amizade ela retratou

a “paisagem sem cor dentro de mim”, anunciada nas lamentações de partida e nas assombrações com a solidão e a morte. Os três livros seguintes — Roteiro do silêncio, de 1959, e Trovas de muito amor para um amado senhor, de 1960, e Ode fragmentárias, de 1961 — foram publicados pela mesma editora de São Paulo, a Anhambi. Nesses volumes, Hilda proclama: “Não cantarei em vão”. Os poemas retomam o apreço pelas formas clássicas, com canto medieval e intensa dedicação ao amado. (Araújo, 2017, p. 11)

Logo, é importante considerar que a poesia hilstiana revela uma relação ambivalente com a tradição literária, uma vez que a poeta dialoga com formas fixas clássicas da literatura portuguesa, mas designa intencionalmente os momentos em que utiliza a rigor o plano formal e métrico destas convenções literárias. Assim, enxergamos tal aproximação não como uma mera reprodução, mas, sim, como uma busca da autora por elaborar sua própria lírica, subvertendo os códigos de conduta historicamente limitadores ao permitir a expressão poética feminina associada às formas fixas que nunca foram de seu alcance, o que é definido por Pécora (2005) como uma anarquia de gêneros: “Não como se a autora desdenhasse as suas diversas tradições, como se elas já não importassem, mas, ao contrário, como se essas diferentes tradições favorecessem diferentes estilos fortes que ela queria trazer para dentro de cada texto” (Pécora, 2005, p.32).

Nesse sentido, para iniciar a discussão sobre “I”, considerando o processo analítico por meio das unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976) que permeiam o *corpus* deste trabalho, é válido ressaltar que a proposta poética de *Trovas de muito amor para um amado senhor* é a reinvenção da poesia trovadoresca por meio da releitura e da valorização das trovas e cantigas, formas fixas que buscam raízes no trovadorismo medieval e que serão mais bem discutidas ao longo desta dissertação. Em relação aos aspectos formais das trovas, Segundo Moisés (2022, p. 37), o termo trova vem do provençal *trobar* e do latim *tropare*, e sua estrutura é formada por uma única estrofe, contendo de 4 a 8 versos de formato rígido, conciso e possuidor de um sentido completo. Eram utilizadas redondilhas maiores (versos de 7 sílabas sonoras) ou versos hexassílabos (versos de 6 sílabas sonoras), estes que possuíam certa voga na poesia trovadoresca.

Ao olharmos para “I”, vemos que Hilst utiliza a disposição estrófica semelhante à da trova original, mantendo o conteúdo temático em apenas uma estrofe de oito versos:

A /ve (E.R. 1)
 MO / **I** /nho (E.R. 2)
 E /**TU** /do /mais /se /**REI** (E.R. 6 [2, 6])
PA / ra / que /**SE** / já / **LE** / ve (E.R. 6 [1, 4, 6])
 Meu / **PAS** / so (E.R. 2)
 Em / **VOS** / so (E.R. 2)
 Ca /**MI** / nho. (E.R. 2)

Há a presença de um eu lírico feminino que, a partir da compreensão do título da obra “*Trovas de muito amor para um amado senhor*”, percebemos ser devoto e submisso a um homem, o qual é referido pela voz poética como *Senhor*. Nessa perspectiva, tanto a permanência da estrofe única quanto o uso de um vocabulário semântico que remete ao período medieval, como o vocativo “Senhor” e o uso do pronome possessivo “vosso”, demonstram o resgate da autora por determinadas particularidades da forma fixa, o que reforça o diálogo com a tradição. Esse diálogo ocorre, também, para demonstrar a necessidade da voz poética feminina em querer agradar, encaixar-se a uma perspectiva masculina para ser aceita na vida deste outro, o que remete à idealização dos atributos de feminilidade inacessíveis encontrados nas cantigas medievais, como as de amigo e as de amor.⁵

O desejo do eu lírico em querer possuir uma vida conjugal é perceptível na própria distribuição métrica, pois há uma passagem de versos monossílabos no início da poesia “**NA** /ve”, “**A** /ve” e “Mo / **I** / nho” – que indicam as três alegorias simbólicas as quais a voz poética diz poder desempenhar para poder ser suficiente para a figura masculina – para versos dissílabos ao seu final, “Meu / **PAS** / so”, “Em / **VOS** / so”, e “Ca / **MI** / nho”, em que se confirma este desejo por uma jornada compartilhada a dois, matrimonial, tal como a divisão silábica nos versos. A poesia se inicia una e finaliza-se dual, como a vontade do eu lírico em estar com seu Senhor.

É a partir desta configuração métrica que entendemos a poesia de Hilst não como uma reprodução, mas, sim, uma reapropriação, releitura e subversão das formas fixas clássicas, uma vez que não há uma intenção da autora por manter rigorosamente a estrutura métrica e rítmica associada às trovas, por exemplo. No caso de “I”, Hilst dispõe de versos monossílabos, hexassílabos e dissílabos que, quando

⁵ Os desdobramentos sobre o contexto-histórico e a permanência dos discursos de feminilidade presentes nas cantigas medievais serão devidamente discutidos no capítulo 3 deste trabalho, denominado como “O corpo perigoso”.

lidos em conjunto, apresentam uma poesia que se inicia e é finalizada de forma concisa, como é a intenção da trova, mas que não possui uma marcação silábica regular e heptassílabo, o que já indica um desvio em relação à tradição.

A escolha pelo uso alegorias “Nave”, “Ave” e “Moinho” aludem a uma perspectiva trina sobre as diferentes feminilidades possíveis de serem exercidas pela voz poética, perspectiva esta que vai ao encontro do recorte da nossa pesquisa e das *mulheres de branco, de vermelho e de preto* presentes na arte visual de Edvard Munch.

Ao dizer que pode ser nave, o eu lírico sugere que é mutável e movimenta-se de acordo com o controle e gerenciamento do homem, o que remete ao encaixe da voz poética dentro do modelo matrimonial e nuclear, em que os costumes derivados dos valores sociais levam a mulher a se submeter à autoridade marital (Nader, 1992, p. 65).

Desse modo, para que possamos compreender a influência do contexto histórico nas vozes poéticas da poesia hilstiana, urge considerarmos o período sócio-histórico de produção da autora para compreendermos os discursos que suscitam a sua escrita, pois nos orientamos pelo viés de que “O texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais a representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações” (Carvalho, 2006, p. 48). Sob esta perspectiva, é válido mencionarmos que a primeira metade do século XX no Brasil promoveu uma espécie de consolidação das mudanças sociais e trabalhistas advindas do final do século XIX:

Impunham, de acordo com as expectativas e interesses dominantes, a formulação e a execução de novas estratégias de disciplinarização e de repressão dos corpos e mentes sedimentados, por exemplo, sobre uma nova ética do trabalho e sobre novos padrões de moralidade para os comportamentos afetivos, sexuais e sociais. O advento da República anunciava o começo de um tempo marcado pelo redimensionamento das políticas de controle social, cuja rigidez e abrangência eram produzidas pelo reconhecimento e legitimidade dos parâmetros burgueses definidores da ordem, do progresso, da modernidade e da civilização. (Engel, 2004, p. 285)

Nesse contexto, Hilda Hilst nasceu, cresceu e iniciou sua escrita, ainda jovem, em um período de ascensão da classe média brasileira, decorrente das mudanças da virada do século XIX para XX, as quais basearam-se na consolidação dos ideais burgueses e na urbanização das grandes cidades. Tais mudanças fortaleceram ainda mais as distinções sociais entre os papéis femininos e masculinos, isso por causa da moral sexual vigente que delegava as mulheres aos espaços privados, impondo a elas

a função de cuidadoras do lar:

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. (Bassanezi, 2004, p. 533)

Ressurgem, nesta conjuntura, os princípios da moral social da década de 1950 como veículo de controle total sob os corpos femininos, advindos de um ideário estruturalmente patriarcal que se tornou, com o passar do tempo, conjugal e burguês (Nader, 1992, p. 57). Assim, as mulheres de classe média do Brasil de 1950 dividiam-se em *moças de família* – aquelas que tentavam se encaixar na definição ideal de feminilidade, ocupando o espaço doméstico para o cuidado dos filhos e dos maridos, ou *moças levianas*, aquelas que permitiam explorar sua sexualidade e erotismo, mas não eram consideradas “moças para casar-se” (Bassanezi, 2004, p. 537).

Considerando as alegorias presentes nos versos de “I”, a passagem de “Nave” para “Ave” ocorre em razão da supressão da consoante n, o que demonstra um sentido de transformação e movimento, de nave para ave, configurando-se, no plano formal, como o único momento que possui rimas emparelhadas na poesia. Essa análise nos leva à percepção de que a voz poética indica que consegue transitar entre a representação de “Nave” para a representação de “Ave”, de acordo com as vontades de seu Senhor. O caráter simbólico de ave pode remeter tanto à ideia de voo, de leveza e de liberdade, como associado à fragilidade e à necessidade de proteção por um dono, que pode associar-se a um controle sobre o pássaro. Tais noções configuram-se como uma conotação semelhante à noção de nave que, embora esteja ligada ao movimento, também alude à prisão de um lugar fechado e solitário, como o interior de uma embarcação que, como dito anteriormente, é controlada por um outro. Assim, há um paradoxo da voz poética em poder exercer as funções de nave, elemento no qual indica nessa conjuntura a prisão e controle masculino, e ave, que pode remeter à liberdade de exercer a livre vontade feminina, mas é uma liberdade controlada e ambivalente. No contexto brasileiro em que Hilst produzira suas poesias, essa sensação de liberdade para a mulher era associada às moças consideradas levianas, as quais serviam para a sociedade burguesa apenas como objeto de desejo

do masculino, por exercerem livremente sua sexualidade.

Nesse sentido, para gozar de uma identidade social bem estabelecida, muitas mulheres do Brasil da década de 1950 buscavam incessantemente reproduzir os ideais de feminilidade associadas ao matrimônio, visto que o “não se casar” significava fracassar socialmente, tal como a voz poética de “I”, que alega exercer o que foi preciso para poder ser aceita pelo masculino e, assim, quem sabe, poder usufruir dos privilégios sociais delegados à mulher esposa e mãe, como a possibilidade de ocupar espaços sociais identitários. Isso porque, quando ocorria de uma mulher não leviana ficar sem um homem, ela era vista como enalhada, solteirona e fonte de constrangimento. A estas mulheres só restava ser um problema para a família, ou, ainda, assumir a função de cuidadoras dos pais e das mães já idosos, visto que não possuíam uma funcionalidade reprodutiva ou erótica clara para o modelo social da época:

O problema não era apenas a solidão, às mulheres de família não era permitido amenizá-la com aventuras amorosas ocasionais, teriam de se preocupar também com seu sustento já que, sem marido, iriam se tornar um peso à família e sofreriam com o estigma de não terem cumprido com o destino feminino. (Bassanezi, 2004, p. 543)

Dessa forma, ao colocar-se como “moinho”, a voz poética enfatiza que suas representações de feminilidade são cíclicas, tais como um moinho que está em constante e intermitente movimento rotatório, buscando adequar-se às feminilidades exigidas pelo masculino. É interessante perceber que o terceiro verso da poesia, “**Moinho**”, combina com a rima externa do último verso, “**Caminho**”, o que parece sugerir um movimento de metamorfose com um propósito claro: para que a voz poética adentre na vida matrimonial e tenha sua identidade social estabelecida, ela precisa, sempre, reproduzir as papeis sociais de acordo com as exigências do masculino, o que comprova o caráter multifacetado do feminino, que transita entre os ideários de feminilidade da mulher de branco e da *mulher de vermelho* representadas por Munch, a fim de esquivar-se da disfuncionalização de seu corpo, o que ocorre com as mulheres de preto.

Outro ponto importante a ressaltar nesta e em outras poesias de Hilst escolhidas para este trabalho é a presença de *enjambement* – isto é, o complemento da ideia de um verso no verso seguinte, conhecido nos poemas trovadorescos como *Atafinda* – o qual auxilia na musicalidade da trova e, no caso de “I”, traz ênfase para

a última palavra de cada verso e promove um encadeamento sintático de acontecimentos, intensificando seu significado:

E tudo mais **serei**
Para que seja **leve**
Meu **passo**
Em **vosso**
Caminho
(Hilst, 2017, p. 115)

A ênfase em “serei”, conjugação do verbo “ser” na primeira pessoa do futuro do indicativo, associada ao destaque do adjetivo “leve” demonstrado no verso seguinte, indica que o objetivo da trova é o desejo do eu lírico em não descontentar ou ser um “fardo” para as vivências do outro, evidenciadas e ressaltadas pela ênfase no pronome “vosso”. Além disso, o uso da conjunção “e” no início do quarto verso, “e tudo que mais serei”, seguido pelo pronome indefinido “tudo”, demonstram que, além das naves, aves e moinhos, a voz poética está disposta a realizar qualquer atitude ou representar qualquer papel social para agradar o homem, ou seja, qualquer mudança ou jornada para trilhar um caminho favorável ao masculino, o que demonstra a permanência dos discursos sociais associados à exigência de submissão e apagamento da voz feminina difundidos ao longo da história, os quais Hilst busca evidenciar e subverter em suas obras, a partir, justamente, do resgate à tradição.

No entanto, vemos em “I” o desvio métrico e rítmico em relação a essa mesma tradição, que se associa ao próprio dizer poético, pois, como discutido anteriormente, para poder participar da vida de seu Senhor, a voz poética deve reproduzir identidades e papéis sociais que aludem a um padrão tradicional, desvinculando-se de suas próprias vontades e individualidades como mulher. Assim, ao desviar a forma métrica das trovas, percebemos que Hilst aponta para a não possibilidade de reprodução de um padrão rigorosamente pré-definido, o que demonstra uma resposta para esta conjuntura: a configuração social e predominantemente masculina nunca estará definitivamente satisfeita com a reprodução destes papéis sociais, o que torna impossível de o eu lírico, assim como Hilst, vincular-se totalmente à tradição idealizada pelo masculino.

Sob essa perspectiva, concordamos com Deplagne (2016, p. 458) que, ao resgatar e, intencionalmente, manter ou subverter as formas fixas e trazer seus

principais tópicos temáticos para o contexto pós-moderno do século XX, Hilda Hilst promove uma:

Subjetividade criadora que se entrelaça com uma memória coletiva, conciliando o particular com o universal, de modo que rompe com as fronteiras espaciais e temporais, revelando um “caráter transitório, descentrado, heterogêneo de suas identidades, atravessadas por uma voz coletiva ativamente participante. (Deplagne 2016, p. 258)

Assim, a análise de “I” nos aponta que, por meio do derretimento de barreiras entre forma e conteúdo e do resgate e subversão das formas literárias tradicionais, Hilst recupera as vozes femininas do passado e promove uma crítica ao modo como essas vozes femininas permanecem, em sua época, silenciadas, marginalizadas e delegadas às funcionalidades impostas pelo masculino. Por outro lado, a leitura de *Três Estágios da Mulher (esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10) nos demonstra que a intenção de Munch, dentro da conjuntura burguesa que permeia seu contexto de produção e a partir das formas transfiguradas no espaço artístico, é a de expor a cristalização desses papéis sociais e o modo como o masculino os enxerga e dispõe de seu juízo de valor sobre as mulheres. O contraste entre os procedimentos adotados pelos autores também agrega valor a nossa leitura constelar, já que “buscar equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos” (Gonçalves, 1997, p. 58).

Considerando essa questão, a escolha pelo cotejo entre estas formas artísticas específicas junto ao contexto de produção de cada artista ocorreu, pois vemos tanto na obra de Munch, *Três Estágios da Mulher (esfinge)*, quanto em “I”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), obras que englobam, além do núcleo temático, o processo metodológico que envolve este trabalho. Por adotarmos a ideia de constelação – universos coexistentes e não lineares que quando comparados oferecem a compreensão de diferentes discursos –, entendemos tais feminilidades como diferentes universos que se adaptam e se modificam, a fim de atender a uma mesma convenção social. Com isso, a partir deste momento da pesquisa, analisaremos cada uma das três principais feminilidades que compõem nosso *corpus*, considerando os signos verbais e visuais, as formas e os assuntos que fomentam os núcleos temáticos dos autores em discussão, para que possamos, por meio da

alternância entre linearidade e não linearidade, construir e enredar nossa constelação.

CAPÍTULO II

O CORPO IDEALIZADO

1.1 OS HOMENS CONSTROEM A FEMINILIDADE E AS MULHERES BUSCAM SE MOLDAR A ELA: A IDEALIZAÇÃO FEMININA EM SEPARAÇÃO (1896) E “XII”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR (1960)

As concepções e ideais de feminilidade que perpassam as obras visuais e os textos selecionados nessa pesquisa foram instituídas no final do século XVIII e ao longo de todo o século XIX, como consequência da formação da família burguesa europeia e da separação das funções sociais designadas ao masculino e ao feminino em relação ao espaço público e privado (Passos, 2006, p. 139), como mencionado na introdução desta dissertação. Essas noções foram fortalecidas pela burguesia para manter e defender as alianças conjugais que favoreciam o domínio masculino – sendo alguns objetivos para tal amparo, principalmente, a separação entre pobres e burgueses, a preocupação excessiva com a higiene, a valorização do gerenciamento da mulher nos espaços domésticos, o dispositivo de controle das relações sexuais como meio de precaver a saúde e o vínculo entre Estado, medicina e igreja – instituições que passaram a intervir no espaço privado, com o intuito de remodelar as noções de família heterogênea, tornando a configuração familiar burguesa um modelo a ser seguido (Passos, 2006, p. 138).

À medida em que esse modelo tido como referência de família passa a ser consolidado, foi-se criando, no imaginário social e ocidental, um conjunto de atributos próprios relacionados à formação das mulheres em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora, como meio de assegurar a existência social e econômica da família burguesa. “Atribui-se às mulheres um pendor definitivo para ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico – a partir do qual

se traça um único destino para todas: a maternidade” (Kehl, 2016, p. 40).

Se considerarmos a noção de feminilidade ideal como uma construção discursiva produzida a partir da posição masculina (Kehl, 2016), podemos dizer que os modelos que representam tal concepção são idealizados pelo masculino com o objetivo de fortalecer o que se entende por lar conjugal e que implica transformar os corpos – femininos e masculinos – em signos de *status* (Passos, 2006, p. 140). Contudo, tais modelos também se estabelecem por meio da tentativa de sua reprodução a partir de um esquema inconsciente de autopercepção feminina em busca de uma possibilidade de identidade social, contribuindo para a formação de modelos auto representativos de feminilidade que fortalecem ainda mais as desigualdades e hierarquias de gênero.

Diante do exposto, é importante destacar que, para que possamos traçar uma leitura crítica em relação às semelhanças temáticas existentes entre as pinturas de Munch e os poemas de Hilda Hilst, não restringiremos nossas análises a um método exclusivamente formalista, mas, sim, nos orientaremos pela compreensão de que há uma unicidade comunicacional de cada obra artística por meio daquilo que Bakhtin (1981) chama de “poética sociológica”, que considera a arte como imanentemente social, de modo que “o meio social extra artístico, afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela” (Bakhtin, 1981, p. 2). Esta compreensão permitirá uma comparação entre as formas artísticas por um viés crítico, com o objetivo de encontrarmos os pontos de convergência entre arte e sociedade e, assim, buscarmos uma leitura atual, reconhecendo os discursos artísticos que condicionam a vida cotidiana e vice-versa. Isso porque:

O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação. (Bakhtin, 1971, p. 6)

Sob esse viés, partindo de uma visão dialógica das formas artísticas (Bakhtin, 1981), será discutida a ideia de que a obra de Munch nomeada como *Separação*, óleo sobre tela (1896), através das técnicas, formas e signos ali presentes, pode refletir e refratar a imagem cristalizada e social em relação às expectativas idealizadas do feminino na sociedade burguesa. Vejamos:

A imagem feminina constituída na obra a seguir (Figura 2, p. 32) é uma das três visualizações do feminino nas telas de Munch, representadas em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10). Como dito anteriormente, estas imagens são recorrentes nas pinturas do artista como meio de figurativizar os códigos e impressões sociais sobre a figura feminina da sociedade que passaram a ser vigentes no final do século XIX e início no século XX: o feminino idealizado e puro, o feminino como misterioso e perigoso e o feminino desgastado, disfuncional. Nesse sentido, ao analisarmos a possibilidade de tais códigos serem “carimbados” na mulher de *Separação*, compreendemos esta figura como um modelo de idealização do feminino, ou seja, uma representação das noções de feminilidade, mencionadas anteriormente neste trabalho, que eram, e ainda são esperadas das mulheres, cujo atributo final é o casamento, a manutenção do lar, o *status* social e a maternidade.

Figura 2 – Edvard Munch. *Separação*, 1896, óleo sobre tela, 96,5 x 127 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1896.

Tal como outras pinturas produzidas para a série *O friso da vida*, como *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10) e *Dança da vida* (1889)

(Figura 7, p. 102), o cenário de *Separação* é real, localizado na baía de *Aasgaardstrand, Oslo*. Todavia, diferentemente das obras mencionadas, são as marcantes pinceladas em tons frios em oposição ao branco que evidenciam a composição de tal cenário, composto, principalmente, pela ilusão de profundidade e continuação da obra. Se pensarmos que as formas e cores da pintura são consideradas sinais do espaço artístico, representando algo além de seu significado literal (Seredkina, 2019), é importante a percepção do uso dos tons de azul, verde, vermelho e preto no cenário, em contraste com os tons amarelo e branco – utilizados na representação da figura feminina para a interpretação da obra –, sobretudo porque estes adquirem as funções simbólicas de luminescência e lúmen (Seredkina, 2019, p. 1302). Desse modo, é o objeto da figura feminina que emite e reflete o ponto de luz na composição artística e se mistura com a área, destacando-se em relação à ausência de contornos claros de toda estrutura cênica da tela, o que promove uma sensação ao observador de que se trata de uma imagem fantasmagórica.

Partindo de tal dedução, a imagem da mulher em *Separação* seria a mesma mulher pintada por Munch no canto esquerdo de *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10). Ela é retratada por uma figura sem um semblante definido, com longos vestidos brancos que se misturam com a linha parabólica, formando a estrada que compõe o cenário da obra. Semelhante a uma orla de praia, é justamente tal linha o elemento que traz profundidade e perspectiva para a imagem, conduzindo o olhar do espectador do primeiro plano (as figuras feminina e masculina) para o segundo (a paisagem). A imagem dessa mulher, a *mulher de branco*, é representada, aqui e em outras obras de Munch⁶, contemplando o mar ou indo em direção a ele. Ela nunca está sob a perspectiva frontal nas telas em que aparece, mas, sim, com a face voltada em direção ao oceano, simbolizando uma ideia de distanciamento, o que contribui para uma imagem inacessível do feminino.

Tal inacessibilidade é decorrente da representação idealizada de feminilidade da mulher em *Separação*. Se partimos da visão de que as virtudes femininas fortalecem o imaginário de feminilidade, estas sendo principalmente compostas pelo recato, pela docilidade e pela receptividade passiva em relação aos desejos e às necessidades dos homens (Kehl, 2016, p. 40), encontramos algumas de tais

⁶ As obras de Edvard Munch selecionadas para este trabalho que evidenciam a *mulher de branco* são: *Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10); *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32); *Duas mulheres na costa marítima* (1935) (Figura 6, p. 97) e *A dança da vida* (1899) (Figura 7, p. 102).

características que compõem a figura feminina de *Separação*. Em primeiro lugar, o branco do vestido, como evidenciado anteriormente, possui o mesmo significado que as vestes daquela que se dirige ao casamento: é a brancura imaculada, passiva e pura, representando o ideal de feminino como ser recatado e entregue ao outro, além de associar a mulher a um comportamento cortês e de caráter fragilizado a ser moldado.

Além disso, a expressão facial embaçada, a impessoalidade e a integração da figura com os elementos do quadro trazem um aspecto fantasmagórico e ilusório para a representação da mulher de branco, recurso que contribui, em nossa visão, para a perspectiva de que tal figura não é definida e real, isto é, o conjunto de representações de seus atributos é impossível de ser visto na realidade social: ela pode carregar, ao mesmo tempo, todos os papéis sociais designados às mulheres ou nenhum deles, o que fortalece a concepção de que é uma imagem idealizada do feminino e possível de ser moldada pelas expectativas masculinas.

Sob esse viés, encontramos na pintura de Munch uma leitura desta figura que pode ser interpretada como a reflexão mental da consciência humana ou, até mesmo, uma idealização sobre as noções de feminilidade, que são, por sua vez, irreais. Esta leitura vai ao encontro da técnica expressionista, da qual Munch fora precursor, uma vez que há uma renúncia do uso de traços e elementos gráficos marcadamente realistas com o intuito de tornar a obra uma expressão de valores espirituais e psicológicos (Read, 1972, p. 57). “É evidente um completo afastamento em relação à percepção do “real” como portador de uma identidade própria, um mundo sobre o qual o pintor se debruçaria como sujeito” (Menezes, 1993, p. 72). Assim, compreendemos que *a mulher de branco*, presente nas telas de Munch, corresponde a uma percepção inerente ao código de conduta social burguês sobre o modo como a feminilidade deve ser exercida, e tal idealização é representada nas obras pela ruptura de fronteiras lineares que abrangem a figura feminina da tela.

Nesse cenário, pensando nos meios de construção e cristalização da imagem da mulher como pura, dócil e recatada para a sociedade burguesa, encontra-se o papel enformador do Cristianismo nas sociedades ocidentais como um instrumento justificador, sobretudo em relação à formação e fixação da imagem de Maria, figura que representava a expectativa do que a mulher deveria ser para a instituição religiosa, conceito este que, através dos anos, deixou de ser apenas de ordem teológica no interior das igrejas, circulando no imaginário social e cultural como

modelo ao qual as mulheres devem se aproximar (Ribeiro, 2000).

As virtudes ligadas a esse modelo ideal do feminino, tais como a obediência, a compaixão e o recato, são atribuídas às mulheres como meios de consolidar (ao homem, à sociedade e a ela própria) sua feminilidade, com o objetivo de assegurar à estrutura social hegemônica o casamento conjugal e a maternidade. No entanto, o paradoxo entre a imagem de mãe imaculada – o que remete ao domínio do lar e do privado – e a pureza virginal, também características marianas, tornam esses atributos impossíveis de serem atingidos pela mulher, o que fortifica o caráter de feminilidade idealizada, tal como caracterizado na mulher de branco em *Separação*.

Retornando à análise da tela, outro ponto importante para a compreensão de *Separação* é a figura do homem de vestes pretas, que aqui pode ser representado como o Outro – figura presente na obra analisada em nosso primeiro capítulo, recorrente em outros trabalhos de Munch e que também recebe destaque na tela em questão. Em *Separação*, este homem é retratado com a face adoecida e uma de suas mãos encostada no peito e cheia de sangue, como se estivesse removendo o coração de seu corpo ao ver a mulher ir de encontro ao mar e em oposição a ele, daí também o título da obra, *Separação*. A análise nos guia à compreensão de que a figura masculina idealizou um protótipo feminino irreal, sendo a separação o momento de quebra de expectativas e retomada da consciência de que aquela figura não era, de fato, acessível, mas, sim, uma idealização de sua mente.

Aos pés do homem enlutado, nasce a flor da dor — como em *Três Estágios da mulher (esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10). Esta flor, em *Separação*, possui um formato que lembra o próprio coração do homem, este que é representado sendo tirado do peito – o que pode acenar à representação da relação entre feminino e masculino, sobretudo a quebra de expectativa masculina sobre o ideal de feminilidade irreal ou impossível de ser totalmente atingido, reforçado pelo próprio ato de separação. É neste o momento, o qual entendemos como a retomada do estado de consciência do masculino que, ao perceber que idealizou uma representação social que não existe por completo, daí o caráter fantasmagórico da mulher, entra em um estado de melancolia.⁷

A representação dos cabelos loiros soltos ao vento, que se interligam com a

⁷ Por isso, também, a escolha de Munch por representar a figura masculina em suas obras utilizando vestes pretas. Veremos, no quarto capítulo, como a cor preta interliga-se com o estado de melancolia, tanto para o masculino quanto para feminino.

paisagem, com os galhos da árvore e percorrem o pescoço do homem, demonstram que ainda há uma conexão entre a figura feminina e a figura masculina. Divergindo do significado dos cabelos ruivos presentes em outras obras de Munch que serão discutidas mais adiante neste trabalho, em *Separação*, as madeixas simbolizam a fixação do homem por essa figura idealizada, de modo que, mesmo com a separação, ele continuará buscando este ideal de feminilidade nas figuras femininas, como consequência da construção ideológica e sociocultural, que determina como as mulheres deveriam ser à luz da sociedade predominantemente masculina para exercerem suas funções de mãe, esposa e gerenciadora do lar.

Considerando a linguagem como objeto formador da união entre Literatura e Pintura, a aproximação do aspecto comunicativo presente na arte visual de Edvard Munch com a linguagem poética de Hilda Hilst evidencia a relação possível desta pesquisa: a abordagem de temáticas semelhantes entre as manifestações artísticas. Diante disso, partiremos de uma análise do poema “XII”, presente no terceiro livro publicado por Hilst, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), para, depois, buscarmos as correspondências entre ambos os objetos artísticos aqui em estudo:

Dizeis que tenho vaidades.
E que no vosso entender
Mulheres de pouca idade
Que não se queiram perder

É preciso que não tenham
Tantas e tais veleidades.

Senhor, se a mim me acrescento
Flores e rendas, cetins,
Se solto o cabelo ao vento
É bem por vós, não por mim.

Tenho dois olhos contentes
E a boca fresca e rosada.
E a vaidade só consente
Vaidades, se desejada.

E além de vós,
Não desejo nada.
(Hilst, 2017, p. 125)

Em uma primeira leitura, percebe-se que há uma clara referência às cantigas de amigo e de amor, gêneros trovadorescos que foram construídos para serem cantados, portanto, possuem uma musicalidade presente em seus versos. No que diz respeito à sua forma, essa musicalidade era marcada em poemas de 4 a 6 estrofes,

denominadas como cobra, contendo versos em redondilha menor (5 sílabas) ou redondilha maior (7 sílabas) (Moisés, 2022, p. 25).

Em relação ao conteúdo, segundo Barcelos (1994), o eu lírico de textos medievais e clássicos, como é o caso das cantigas, trata em sua poética as experiências ainda não vividas, mas almejadas de serem vivenciadas:

Ao contrário do texto romântico, que se fundamenta numa presença, o texto medieval ou clássico deita raízes sobretudo na experiência da ausência, da carência, entre o “não mais” e o “ainda não”. Seu testemunho não é o da plenitude, mas o do anseio por ela. Enquanto o texto romântico exprime uma experiência vivida, o texto medieval ou clássico simultaneamente vincula e mediatiza essa mesma experiência, abrindo-lhe a possibilidade de ser vivenciada. (Barcelos, 1994, p 154)

Como discutido no primeiro capítulo, partimos do fato de que a poesia hilstiana não adota totalmente um cânone rígido quanto ao aspecto formal, mas, sim, interfere na forma de modelos clássicos e os recria para o seu próprio contexto de produção. Por isso, consideramos que uma das aproximações da poética de Hilst em relação à poética dos textos medievais se dá pela procura da voz lírica em sua própria descoberta como indivíduo, por meio de experiências ainda não vividas, mas desejadas por ela. Isso ocorre, em nosso ver, por meio de um processo de subjetivação, ou seja, de ver-se no mundo e encontrar-se no outro. Em “XII”, vemos que o eu lírico feminino encontra-se em uma situação de se ajustar e tentar reproduzir os códigos de conduta de feminilidade – recato, agrado ao masculino e repressão do desejo, temáticas essas presentes nas cantigas amorosas que envolvem, também, o contexto do amor cortês.⁸ Na interpretação possível em relação ao escopo de nossa pesquisa, busca-se perceber, na construção de “XII”, a permanência e a perpetuação de um discurso de feminilidade idealizado que se mostra social e cultural e que, portanto, é também auto reprodutor, pois é este discurso que possibilita à mulher uma identidade social pré-estabelecida (Passos, 2006, p 144).

Sob esse viés, a temática de “XII” assemelha-se à de *Separação*, já que tanto na poesia quanto na pintura há a representação clara de um modelo idealizado de feminilidade, no qual o amor e o casamento patriarcal e burguês delimitam os comportamentos femininos e se tornam ferramentas que promovem às *mulheres de*

⁸ Os desdobramentos sobre o amor cortês e sua influência para a domesticação feminina do século XII serão discutidos no próximo capítulo desta pesquisa, denominado *O corpo perigoso*.

branco – aquelas que buscam reproduzir as principais virtudes presentes no modelo de feminilidade, mesmo que idealizado – uma possibilidade de prestígio social. No entanto, na tela de Munch, vemos um reconhecimento da dor do homem ferido, na espetacularização da figura masculina enlutada, o que não ocorre nos poemas de Hilst, pois há uma tentativa de o eu lírico feminino de projetar e reproduzir os atributos de feminilidade, os quais são ditados pelo masculino e são o único modo de a mulher ser minimamente reconhecida socialmente – não há espaço para a dor feminina, a mulher deve apenas agradar ao masculino.

À vista disso, voltemos a discutir o modo como Hilst compõe sua poesia à maneira das cantigas medievais. Em “XII”, a poeta assume o papel de amiga e utiliza as propriedades das cantigas de amigo e de amor para aproximar as temáticas comuns da forma fixa ao conteúdo da obra: o desejo e a centralidade do Outro no processo de subjetivação e, nesse caso, de feminilização do feminino. Dessa forma, “XII” evidencia o sentimento da mulher na tentativa de conquista amorosa, em que a voz poética justifica os cuidados consigo mesma como uma forma de oferta do exercício de sua feminilidade, com o objetivo de que seu pretendente, o outro, a deseje.

Para que a análise do conteúdo de “XII” seja pertinente, é preciso uma maior atenção ao plano formal e ao modo como Hilst aproxima e desobedece às características estruturais das trovas. Em primeiro lugar, é importante examinar sua estrutura poética: trata-se de uma poesia em que há uma alternância entre quadras (estrofes de 04 versos) e dísticos (estrofes de 02 versos), o que promove uma leitura rápida e dinâmica, auxiliando no resgate da musicalidade presente na forma fixa. Além disso, em relação ao nível sintático do poema, há uma presença expressiva de *enjambements* durante todas as estrofes, como em “I”, discutido no capítulo anterior, além de uma predominância de rimas alternadas, que contribuem para a marcação de ritmo e fluidez da leitura, também acentuando a cadência sonora típica das poesias medievais. Logo, há uma revisitação do gênero medieval tanto em relação aos principais aspectos formais, quanto ao conteúdo temático, como anteriormente discutido.

Nesse sentido, cabe a nós analisarmos como ocorre a mescla entre forma, conteúdo, revisitação e desvio dentro da poesia hilstiana. O primeiro verso do poema se inicia com o eu lírico empregando o verbo “dizer” flexionado na terceira pessoa do plural no Presente do Indicativo: “Dizeis que tenho vaidades”, constituindo um

destinatário para a poesia. A voz poética informa ao leitor, então, que alguém, neste caso, o outro, a caracteriza como possuidora de vaidades. Em seguida, nos próximos versos “Mulheres de pouca idade / Que não se queiram perder”, entende-se que há, segundo o eu-poético, a expressão de um juízo de valor masculino sobre as jovens, por meio de uma opinião que delimita um comportamento feminino desejável pelo senso comum: a de que elas não devem se perder agindo fora do que lhes é designado pelas convenções sociais tradicionais e burguesas. Interessa-nos notar a ausência de desvios métricos nesta estrofe inicial: todos os versos são compostos por 7 sílabas poéticas, ou seja, estão dentro da metrificação esperada para uma trova:

Di / **zeis** / que / **te** / nho / vai / **DA** / des. (E. R. 7 [2,4,7])
 E / que / no / **vos** / soen / tem / **DER** (E. R. 7 [4,7])
 mu / **lhe** / res / de / **pou** / cai / **DA** / de (E. R. 7 [2,5,7])
 Que / **não** / se / **quei** / ram / per / **DER** (E. R. 7 [2,4,7])

Se compreendermos que a autora se apegava às características formais das trovas de modo a recriá-las para dar voz a um eu lírico feminino e suas vivências na sociedade contemporânea, podemos dizer que toda aproximação e desvio da estrutura fixa ocorre de forma intencional. Nesse contexto, na primeira estrofe e na maior parte da poesia, entendemos a permanência da redondilha menor e de ritmos presentes no meio dos versos – isto é, da tradição poética trovadoresca – como modo de fundir forma e conteúdo: é também na primeira estrofe que vemos um discurso masculinizado e enraizado ao longo da história de que as mulheres devem construir suas personalidades na intenção de agradar aos homens/esposos. Assim, é mantendo a rigidez métrica que Hilst utiliza da estilização da poesia para demonstrar a ênfase desses discursos na pós-modernidade.

Na segunda estrofe de “XII”, há a continuação da expressão, via eu poético, da opinião do Outro: “É preciso que não tenham / Tantas e tais veleidades”. Há, mais uma vez, a evidência de que é o Outro quem condiciona a identidade do feminino, expondo que não é necessário que as mulheres se enfeitem demasiadamente ou possuam determinados luxos, pois é preciso que elas ostentem todas as virtudes próprias da feminilidade a partir do seu ponto de vista, que incluem o recato na forma de se relacionar e de ser vista para e pela sociedade – seja fisicamente, seja em relação às suas ações comportamentais.

Contudo, é aqui na segunda estrofe que ocorre um desvio quanto à

metrificação silábica: o verso “É / pre / ci / so / que / não / te / nham” (1, 3, 6, 8) é octossílabo, ou seja, possui uma sílaba a mais em relação à redondilha maior notada nos outros versos e nas cantigas trovadorescas tradicionais. Também há uma diferenciação quanto ao esquema rítmico do verso: enquanto a poesia em geral possui um esquema rítmico regular com rimas consoantes, sobretudo na quarta, quinta e sétima sílaba sonora, o verso em questão demarca seu ritmo na primeira e na oitava sílaba, configurando-se como uma rima órfã. Esta quebra do uso estilístico formal se explica na medida em que vemos a tentativa de Hilst, por meio desse desvio, em demonstrar a impossibilidade do feminino em seguir plenamente as demandas exigidas socialmente através desses discursos. É demonstrado, portanto, que mesmo as mulheres que querem se encaixar neste modelo de feminilidade, reforçado pelo discurso exigido para a voz poética na poesia, nunca conseguirão adequar-se perfeitamente a ele, pois, como em *Separação*, trata-se de uma realidade idealizada e irreal. Então, Hilst apresenta uma poesia na qual, no plano do conteúdo, o eu lírico feminino se esforça para atingir às expectativas sociais, porém, no plano formal, é apresentado que elas nunca serão integralmente cumpridas.

É já nas primeiras estrofes de “XII” que é possível notar a principal semelhança entre o conteúdo do poema e o da obra *Separação*, visto que o ponto de contato mais notável entre as duas formas artísticas é o olhar “carimbador” do homem em relação ao feminino e às noções de feminilidade, que procuram na mulher as virtudes de Maria. No caso de *Separação*, essa visão é representada pela figura do homem melancólico no canto esquerdo da obra que, em nossa interpretação, cria uma imagem deturpada e fantasmagórica da mulher de branco, demonstrando um estado de luto ao perceber que aquela imagem não é real e que escapa ao domínio dele, ou seja, o conjunto de virtudes de feminilidade esperadas por ele em relação à mulher não pode ser concretizado. Ao confrontarmos a imagem com o poema, percebemos que essa mesma exigência e idealização sobre o feminino está presente em “XII”, uma vez que eu lírico feminino busca transmitir a perspectiva e a expectativa do masculino sobre os atributos de feminilidade esperados socialmente, principalmente em relação à permanência do recato e à cautela que a mulher deve possuir para ser vista em sociedade, pontos esses metaforizados também pela mulher de branco na tela de Munch, já discutidos anteriormente.

É preciso buscar nos estudos sobre gênero as motivações para o controle masculino sobre a formação de identidade feminina. O domínio masculino em relação

ao modo como a mulher é vista em sociedade, segundo Simone de Beauvoir (2009), ocorre pelo homem querer exibir o corpo feminino como instrumento de dominação, o qual refletirá seu poder masculino nas esferas públicas e privadas:

A mulher não lisonjeia apenas a vaidade social do homem; ela lhe dá também um orgulho mais íntimo; ele se encanta com o domínio que tem sobre ela [...] quando a mulher se torna uma pessoa; não é apenas eroticamente, é também moral e intelectualmente que o marido “forma” a esposa; ele a educa, marca, impõe-lhe sua personalidade. Um dos devaneios em que o homem se compraz é o da impregnação das coisas pela sua vontade, da moldagem das formas, da penetração da subsistência delas. (Beauvoir, 2009, p. 204)

Esse domínio masculino é reforçado ainda mais na terceira estrofe do poema, na qual há a clara aproximação da temática recorrente das cantigas de amigo medievais: a preparação da amiga para o encontro com o namorado. O sentido do uso do vocativo “Senhor” como forma de tratamento, aqui, alude à relação entre senhorio e vassalagem medieval, demonstrando a necessidade de a voz poética se posicionar como submissa para outra pessoa⁹. Logo, é a partir da terceira estrofe que percebemos que a idealização das noções de feminilidade não se prende às exigências da figura masculina, como ocorre em *Separação*, mas, também, às vontades próprias do feminino em representar esses atributos para realizar os desejos do homem e, assim, encontrar um caminho para a sua própria realização, que não é pessoal, individual, mas, sim, moldada a um *status* social de feminilidade idealizado.

Desse modo, nos versos “Senhor, se a mim me acrescento / Flores e rendas, cetins / Se solto o cabelo ao vento / É bem por vós, não por mim”, há uma justificativa da voz lírica, em resposta ao homem, de que os cuidados consigo e a vaidade despertada ocorrem apenas com o objetivo de satisfazer o desejo de seu senhor, do Outro, e nunca o de agradar a si mesma, evidenciando uma posição de submissão, ajuste e apagamento de sua personalidade. Os enfeites, por exemplo, são elementos que reforçam a tentativa do eu lírico de reforçar sua feminilidade para o Outro, como as flores, que também estão ligadas a um princípio passivo e feminino. Além disso, quando analisamos a escolha lexical da poesia em geral, sobretudo na terceira estrofe, percebemos o predomínio de substantivos concretos, tais como os próprios enfeites: flores, rendas, cetins e cabelo, o que indica uma generalização da realidade

⁹ A relação entre a poesia trovadoresca, o amor cortês e as características medievais, bem como o modo como Hilst revisita esses aspectos em sua poesia, serão mais bem aprofundados no próximo capítulo do trabalho.

presente na poesia. Isso corrobora a ideia de que a voz lírica hilstiana não é uma voz particularizada, pois carrega discursos poéticos que refletem as condições femininas sociais baseadas em estruturas patriarcais que, embora passado o tempo, são refletidas nos dias de hoje.

Tecendo uma comparação entre as artes, em *Separação*, esses elementos também podem ser evidenciados, metaforizados, principalmente, pelo uso do vestido branco longo, refletido como um signo de pureza e domesticação, e pelos cabelos femininos que percorrem o homem, fixando as noções de feminilidade às vontades e expectativas do masculino.

Na quarta estrofe de “XII”, a voz poética continua a buscar o convencimento deste Outro sobre as motivações de sua vaidade, utilizada como meio de conquistá-lo e agradá-lo: “Tenho dois olhos contentes / E a boca fresca e rosada”. A escolha dos adjetivos para demonstrar os atributos físicos, como os “olhos contentes” e a “boca fresca e rosada” visa apresentar características não somente ligadas à louvação do corpo como objeto de desejo masculino, mas, também, à vontade da própria voz poética de se mostrar inocente a ele – a boca fresca apresenta uma ideia de castidade, pureza; o olhar contente é um olhar ingênuo, inexperiente, o que demonstra o uso de tais artifícios como meios de sedução para aflorar o desejo do ser masculino e, mais do que isso, sua aceitação. É interessante notar que, em “XII”, há uma ausência de inversões sintáticas evidentes, ao mesmo tempo em que há uma anáfora da conjunção “e” no início de alguns versos, como “E a boca fresca e rosada/ E a vaidade só consente”. Tanto a estrutura tradicional quanto o uso da anáfora auxiliam na musicalidade do verso e na ênfase do discurso da voz poética, a qual deixa claro que tenta cumprir os requisitos exigidos para se ter uma identidade social estabelecida em sociedade, auxiliando na persistência desses papéis sociais.

O terceiro e quarto versos da quarta estrofe, “E a vaidade só consente/ Vaidades, se desejada.”, expõem a confirmação do eu lírico de que sua vaidade apenas se manifesta quando o homem a deseja e a consente, uma vez que o objetivo da mulher não somente é o de ser desejada, mas, também, de, paradoxalmente, autoafirmar-se a partir de seu apagamento como indivíduo, já que no dístico da quarta estrofe, “E além de vós / Não desejo nada”, a voz poética proclama que não possui nenhum anseio mundano além do de satisfazer o seu senhor, ao contrário, ela afirma que seu único desejo é enquadrar-se nas expectativas do Outro. Esses dois versos da última estrofe também desviam da metrificação presente na poesia:

Ea / lém / de / VÓS, (E.R. 4 [2,4])
 Não / de / se / jo / NA / da. (E.R. 5 [1,3,5])

O primeiro verso “E além de vós” possui quatro sílabas sonoras, enquanto o próximo, “Não desejo nada”, cinco sílabas. O afastamento métrico em relação à redondilha maior também é proposital e está ligado à antítese ambivalente presente no conteúdo da última estrofe, a qual se difere das outras: há um direcionamento de Hilst para o campo do desejo feminino que, embora ainda envolva o homem como principal objeto de desejo, não foi comumente utilizado durante a poesia medieval, pois as moças eram apenas descritas como humildes e ingênuas, que “desvendavam o desgosto de amar e ser abandonadas.” (Moisés, 2013, p. 61). Assim, a poesia de Hilst desmonta o longo processo de inferiorização do feminino, colocando a mulher como sujeito desejado e desejante, o que desvia da tradição, mas demonstra o caráter ambivalente do feminino que será discutido ao longo desta pesquisa: a adequação da mulher ao esperado socialmente ocorre apenas para o agrado do masculino ou, também, para a sua autossatisfação e desejo?

Portanto, a análise e interpretação de “XII” permite-nos a percepção sobre o modo como a *persona* feminina do poema busca ajustar-se à reprodução de determinadas noções ligadas ao feminino, sobretudo o próprio jogo de sedução, um dos atributos inerentes da feminilidade (Kehl, 2016, p. 56), como tentativa de corresponder ao ideal exigido pelo outro ou para buscar seu espaço na sociedade. Isso porque a disseminação dos discursos que reforçam a feminilidade no âmbito social, religioso e médico promove à mulher um repertório muito estreito de opções para que ela se encontre como entidade civil. Desse modo, o conflito entre mulheres e feminilidade, para a sociedade burguesa e patriarcal, configura-se ínfimo comparado ao desejo feminino de obter tais atributos como um caminho de realização pessoal, único que não desloca seus corpos de uma possibilidade de transformá-los em uma ferramenta de *status* ou um meio para que se encontre a identidade feminina.

Diante da sobreposição de contextos históricos e sociais, isolando as modalidades artísticas em unidades temáticas semelhantes, a leitura comparativa entre a obra visual *Separação* e o poema “XII” permite-nos entender o modo como o processo de feminilização da estrutura burguesa é representado nas artes, não apenas sua criação estabelecida pelo masculino – como visualizado na pintura, mas

sua perpetuação no discurso identitário feminino em relação ao outro, como pontuado na poesia, de modo que ambas as formas artísticas se esclareçam mutuamente.

No entanto, sabe-se que “O ajuste das mulheres à feminilidade nunca é perfeito, muito menos se dá sem conflito, parecendo impossível de se sustentar ao longo da vida” (Kehl, 2016, p. 56). Dessa forma, pretendemos analisar comparativamente as obras de Munch e Hilst que abordam os conflitos em torno dos processos de construção das feminilidades das mulheres e de sua adequação – ou não – a estes padrões.

1.2 A FRONTEIRA ENTRE A FEMINILIDADE VERBALIZADA E A VIVENCIADA: O COTEJO ENTRE “I”, DE SONETOS QUE NÃO SÃO (1959) E CINZAS (1894)

O poema a seguir, denominado como “I”, é o primeiro da seção “Sonetos que não são”, presente no livro *Roteiro do Silêncio* (1959). Dentre os poemas analisados neste trabalho, “I” é o único que se assemelha à forma fixa *soneto* quanto à sua divisão estrófica, com sua disposição composta por quatorze (14) versos, divididos em quatro estrofes de dois quartetos e dois tercetos. Entretanto, é interessante notar que, já no próprio título, a autora define os poemas desse bloco sendo sonetos, mas “Sonetos que não são”, uma vez que não segue à risca a composição formal da estrutura literária fixa, como seus números de versos e de rimas, mas, sim, recria a intenção poética do gênero, considerando o momento atual de seu contexto de produção.

Aflição de ser eu e não ser outra.
 Aflição de não ser, amor, aquela
 Que muitas filhas te deu, casou donzela
 E à noite se prepara e se adivinha

Objeto de amor, atenta e bela.
 Aflição de não ser a grande ilha
 Que te retém e não te desespera.
 (A noite como fera se avizinha)

Aflição de ser água em meio à terra
 E ter a face conturbada e móvel.
 E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
 Aflição de te amar... se te comove.
 E sendo água, amor, querer ser terra.
 (Hilst, 2017, p. 90)

Para verificarmos como ocorre essa apropriação e desconstrução hilstiana, é importante compreendermos que o soneto é “a forma mais viva e fecunda das formas fixas” (Cortez, 2003), a qual difundiu os ideais Renascentistas, racionalistas e impessoais ao longo dos séculos. Em relação à sua estrutura e temática, o soneto é uma:

Composição poética densa, típica do *dolce stil nuovo*. Versando, normalmente, o amor, tem forma fixa constituída por duas quadras (ou quartetos) e dois tercetos, em verso decassílabo com cadência 6-10, ou, menos frequentemente, 4-8-10; no geral, graves. As rimas são dispostas de maneira estrita: *abba abba cdc dcd*, com variante nos tercetos *cde, cde*. (Cortez, 2003, p. 81)

Por ser uma das formas fixas mais populares no ocidente, a estrutura rígida do soneto – a qual valoriza a suprema perfeição formal – tornou-se reflexo de uma tradição poética que também é idealista quanto às suas noções de arte e de gênero, já que a arte clássica se configura como uma concepção baseada na imitação ou mimese dos clássicos gregos e latinos (Moisés, 2022, p 67). Esse fato, conseqüentemente, auxiliou na subalternização da voz feminina, seja no apagamento de autoras mulheres, seja na marginalização dos discursos femininos, sempre pautados na visão do poeta predominantemente homem.

Por essa razão, vemos que Hilst, em seus sonetos, apropria-se da estrutura clássica para apresentar uma voz poética feminina que, sim, fala sobre amor, mas demonstra em seus discursos as conseqüências da idealização amorosa, as quais ecoam as vivências femininas e coletivas (Deplagne, 2016, p. 458). O eu lírico de “I”, nesse contexto, é afetado pela experiência de tentar se enquadrar a um modelo de feminilidade que é esperado para ele dentro de uma relação amorosa romantizada. Assim, observa-se que, embora Hilst mantenha a temática do sentimento amoroso como conteúdo principal de seus sonetos, ela apresenta os desdobramentos do feminino para conquistar este amor, desobedecendo o modo usual como o sentimento era tratado na forma fixa.

Por isso, a associação entre a apropriação e a subversão no plano formal, no caso de “I”, é construída a partir de uma fusão entre forma e conteúdo: na intenção de expor o sentimento de angústia do eu lírico por não conseguir se adaptar a uma convenção tradicional socialmente pré-estabelecida – a qual podemos ligar com a

noção idealizada e platônica de amor, tema frequentemente discutido nos sonetos clássicos – Hilst retoma a estrutura estrófica do soneto, relacionada e dividida em quartetos e tercetos. Contudo, não há uma preocupação da autora em manter a métrica tradicional: apesar de haver uma prevalência de versos decassílabos (10 sílabas sonoras), há uma mescla, sobretudo, com versos eneassílabos (9 sílabas sonoras), como demonstrado nos primeiros versos:

A / fli / **ção** / de / **ser** / eue / **não** / ser / **OU** / tra. (E.R. 9 [3, 5, 7, 9])
 A / fli / **ção** / de / não / **ser** / a / **mor**, / a / **QUE** / la (E.R. 10 [3, 6, 8, 10])

Ao longo da leitura, percebemos que essa oscilação no uso de versos de nove e de dez sílabas métricas – que apresentam, também, a oscilação de Hilst entre a apropriação da tradição e a desobediência poética – acentua a dualidade apresentada pelo eu lírico no que diz respeito à temática amorosa: ele deseja corresponder às expectativas masculinas de feminilidade e de amor, mas não as alcança, pois viola as convenções sociais exigidas para isso, do mesmo modo que Hilst viola as convenções métricas do soneto tradicional.

Ao analisarmos a primeira estrofe do poema, vemos que a palavra “aflição” é utilizada pelo eu lírico no início dos versos um (01), dois (02), seis (06), nove (09) e treze (13). O sentimento aflito, indicado pelo eu poético, como dito anteriormente, se dá pelo querer ser outra pessoa e se “moldar” em um outro “eu” para se encaixar às virtudes de feminilidade exigidas pelo masculino, discutidas anteriormente. Contudo, o uso de tal palavra no início dos versos evidencia, no plano formal, a presença recorrente de ritmo na terceira sílaba poética, marcado pela oxítone *a-fli-ção*, o que infringe a cadência rítmica clássica dos sonetos, indicada comumente pelo uso de versos heroicos (6-10) ou sáficos (4-8-10).

Além disso, do segundo para o terceiro e do terceiro para o quarto versos da primeira estrofe, os *enjambements* – os quais trazem musicalidade para a poesia, característica marcante dos poemas de forma clássica –, a escolha pelo pronome demonstrativo “aquela” e pela conjunção adversativa “e” permitem a especificação sobre quem é “aquela” outra que o eu lírico deseja se tornar: “Aflição de não ser amor, **aquela / Que** muitas filhas te deu, casou **donzela / E à noite** se prepara e se adivinha”. A voz poética se aflige por não conseguir alcançar plenamente os principais atributos ligados à feminilidade e às obrigações do casamento: o de dar filhas para seu homem,

reproduzir socialmente as virtudes de ingenuidade e o recato (como as donzelas), porém, do mesmo modo, entregar-se fisicamente ao homem quando ele desejar. Percebemos, pois, que há uma exteriorização do eu lírico em não se sentir adequado para corresponder à noção de amor como comumente expressado nos sonetos clássicos.

Na comparação entre os dois primeiros quartetos, percebemos outra quebra de Hilst com a tradição do soneto em “I”. Embora haja uma estrutura estrófica que mantenha os dois quartetos e os dois tercetos, as rimas ao final dos versos presentes em “I” são flexíveis em relação à estrutura da forma fixa. Enquanto o soneto clássico frequentemente possui um esquema rítmico dominante de 6-10, separados por rimas interpoladas no estilo *ABBA*, percebemos que o soneto de Hilst alterna regularmente os esquemas rítmicos de cada verso, do mesmo modo que intercala entre rimas interpoladas, alternadas e isoladas – estas, presentes principalmente nos últimos versos de cada estrofe:

Aflição de ser eu e não ser outra. (A)
 Aflição de não ser, amor, aquela (B)
 Que muitas filhas te deu, casou donzela (B)
 E à noite se prepara e se adivinha (C)

Objeto de amor, atenta e bela. (B)
 Aflição de não ser a grande ilha (D)
 Que te retém e não te desespera (E).
 (A noite como fera se avizinha) (C)

Embora haja uma busca de Hilst por manter, em alguns versos, a rigidez métrica, a exemplo de “*Que / te / re / têm / e / não / te / de / ses / pe / ra*” (cadência 4,6,10), para simbolizar a permanência social dos discursos tradicionais ao longo do tempo, como o amor e a noção de feminino idealizado, há versos que possuem uma quebra de todas as características formais da forma fixa – metrificação, ritmo e rima, como “*a / fli / ção / de / ser / á / guaem / mei / o / à / ter / ra*”, (cadência: 3,6,8,11, verso hendecassílabo). Por isso, a poesia configura-se como um “soneto que não é”, já que traz à luz a quebra com a tradição, tanto em relação à sua forma, quanto ao seu conteúdo.

Desse modo, percebemos que a ambientação, a forma e a temática do poema refletem as discussões de Passos (2006) de que a representação do modelo ideal de

feminino, dentro da configuração da família burguesa e patriarcal, necessitava que a mulher reproduzisse certas virtudes para obter o casamento como condição final:

A mulher feminina habitava o lar, era terna, cultivava mais seus sentimentos do que sua inteligência. Vestia-se com esmero e tinha gestos delicados e tímidos. Mantinha com seu corpo uma relação ambígua: cuidava dele, mas com a precaução de não o considerar demais, porque uma mulher honesta não deveria buscar o prazer. Seu maior desejo e sua ambição residiam no casamento. Nele, encontraria a felicidade, numa doação absoluta de si mesma: viveria para os filhos e o marido. (Passos, 2006, p. 145)

São essencialmente três pressupostos de feminilidade realçados a partir da imagem burguesa, masculinizada e católica: a mulher como mãe, como esposa e como pura. Esses quesitos também são assegurados pelo fator biológico – ou seja, a diferença biológica e anatômica entre sexos, a qual inclui a capacidade de reprodução – que são usados para justificar e naturalizar as construções sociais de diferenças entre gêneros, permitindo que homens e mulheres passem a almejar a figura de mãe e esposa perfeita à luz da noção idealizada de feminilidade, como deduzido no objeto poético de “I”. Pensando nisso, ao representar a ambição do eu lírico em reproduzir tal conjuntura em “I”, percebemos que este se depara com um discurso de feminilidade idealizado e culturalmente difundido – semelhante ao que é vislumbrado na tela de Munch, *Separação*, por exemplo, bem como na concepção de amor exteriorizada nos sonetos clássicos – padrões aos quais o eu lírico se sente aprisionado e aflito por não corresponder.

Na segunda estrofe, o eu poético utiliza do sentido alegórico/metafórico da palavra “ilha” para descrever o modelo de feminilidade que o aflige, para, nas próximas estrofes, tecer uma comparação com seu próprio eu: “Aflição de não ser grande ilha”. Aqui, a ilha simboliza não só a estabilidade, solidez em meio ao que é fluido, mas, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001):

Uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um **valor sacral concentrado**. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de **templo** e **santuário**. A ilha é simbolicamente um lugar de **eleição**, de **silêncio** e de **paz**, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e sua cor fundamental é o branco. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 501 – grifos do autor)

Podemos dizer que o desejo do eu lírico em ser a grande ilha representa a sua

aspiração em querer ser eleito e visto como puro e sacro em sua vida conjugal, isto é, as noções mencionadas na primeira estrofe, as quais obedecem aos modelos de feminilidade. Além disso, tal como a ilha, que é sólida e autônoma, o eu feminino, no segundo e terceiro versos da segunda estrofe, “Aflição de não ser grande ilha/ Que te retém e não te desespera”, deseja ser compreendido pelo outro como aquele que tem sua identidade pura e, sobretudo, mais fácil de ser moldada, assemelhando-se aos significados que esta figurativização produz.

No entanto, ao dizer, nos mesmos versos, que se aflige por não ser a grande ilha que “retém” o outro, a voz poética se mostra dual: a mulher possui o desejo de ser permanentemente pura, porém, dentro deste “molde”, ela também quer reter o masculino, isto é, manter o interesse e o desejo do homem por ela. Desse modo, a ideia da noite no verso “(A noite como fera se avizinha)” traz o sentido de momento íntimo, oculto da sociedade e velado, em que o eu poético se aproxima do masculino, tal como uma fera, devorando o homem.

Essa metáfora pode ser entendida como a noção de que, para manter o outro interessado por si, o eu feminino precisa demonstrar pureza, resguardo e fragilidade no modo como estas qualidades são percebidas na esfera social, mas, também, deve projetar em si traços de uma mulher sexualmente ativa para satisfazer a lascívia do masculino: santa no sentido conjugal, profana para satisfazer o cônjuge.

Ainda nestes versos “Aflição de não ser a grande ilha/ Que te retém e não te desespera/(A noite como fera se avizinha)”, há uma intertextualidade cifrada com a Odisseia de Homero, no episódio em que Ulisses fica preso na ilha de Éeia, onde a feiticeira Circe reside: Ao chegar na ilha, Ulisses envia seus homens para verificar o palácio de Circe, cercado por animais selvagens. Eles, no entanto, são seduzidos e, à noite, transformados em porcos e feras pela magia de Circe, mas ainda mantêm suas consciências humanas. Extremamente bela, Circe também tenta encantar e seduzir Ulisses por meio de sua beleza e poder, mas, em razão de ele ter recebido uma erva mágica do deus Hermes que o protegeria contra os venenos e magias, o herói é resistente aos encantamentos. Surpresa e impressionada, a feiticeira prontamente se apaixona por Ulisses e vira sua amante.

A intertextualidade com o texto épico grego e com a figura da feiticeira nos permite entender o eu lírico de “I” com uma personalidade ambivalente, já que podemos interpretar que a voz poética, tal como Circe, ambiciona seduzir a figura masculina, simulando a reprodução das representações idealizadas de feminilidade,

para exercer o seu próprio desejo.

Se observarmos os últimos versos das duas primeiras estrofes (versos 4 e 8), encontramos ritmos isolados de suas estrofes próprias, mas que rimam um em relação ao outro. “E à noite se prepara e se adivinha” e “(A noite como fera se avizinha)” funcionam como um contraste em relação às ideias desenvolvidas em suas próprias estrofes, quando o eu lírico evidencia a vontade de corresponder a uma idealização de mulher pura, tal como a *mulher de branco*. No entanto, para que isso seja possível, também deve e, quem sabe, deseja comportar-se como uma mulher subversiva, demonstrando suas multifaces e multifuncionalidades em prol do agrado masculino e de si própria. Essa contradição de personalidades do eu lírico, sempre no último verso de cada estrofe, é refletida também na quebra de expectativas quanto à forma do poema, uma vez que é principalmente no quarto verso dos dois quartetos que os padrões tradicionais do soneto são, de fato, desviados, tanto em relação à sua forma, quanto ao seu conteúdo.

Aqui, podemos tecer uma aproximação entre a voz poética de “I” com a de “XII”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor*, uma vez que a primeira “se prepara e se adivinha” para o homem à noite, enquanto em “XII”, a preparação feminina e o cuidado consigo são direcionados para agradar o masculino. Ambos os casos, como indicados nos dois poemas, exigem uma cautela ou um momento para essa preparação. – Em “I”, ocorre à noite e na intimidade conjugal, em “XII”, quando o homem deseja que ela se arrume. Este paradoxo presente em sociedade, nas palavras de Beauvoir, ocorre porque: “Há uma dupla exigência do homem que força a mulher à duplicidade: ele quer que ela seja sua e que lhe permaneça estranha, deseja-a escrava e feiticeira a um tempo. Mas é somente o primeiro desses desejos que demonstra publicamente” (Beauvoir, 2009, p. 217). Podemos notar isto nos dois tercetos que seguem:

Aflição de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
Aflição de te amar... se te comove.
E sendo água, amor, querer ser terra.
(Hilst, 2017, p. 90)

Divergindo das duas estrofes iniciais, o primeiro terceto de “I” inicia-se com o

eu poético demonstrando, pela primeira vez durante o poema, o que ele acredita que realmente é para a sociedade burguesa. O sentimento de aflição aqui é por ser o oposto do que é dito nas estrofes anteriores: “Aflição de ser água em meio à terra”. Pode-se notar que tal ambivalência gera angústia no eu-feminino, que deseja se valer da convenção idealizada de feminilidade para poder exercer seus desejos. Aqui, a voz poética afirma que não é terra, sólida e estável, mas, sim, água, fluida, mutável. A água possui uma natureza dual, que transita entre a saúde e a doença, a calma e a agitação, a vida e a morte. Quando represada, o controle do potencial, quando extravasada, a catástrofe. Daí ser comum, nas artes e na literatura, a associação deste elemento da natureza com as propriedades do feminino. Nesse caso, é relevante considerarmos a ambivalência do signo água para entendermos, também, a presença deste elemento associado às mulheres de branco pintadas por Munch, vistas em *Três estágios da mulher (esfinge)* (Figura 1, p. 10) (1894), *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32), e *Duas mulheres na costa marítima* (1898) (Figura 6, p. 97) em oposição às mulheres de vermelho de suas obras. Se aproximarmos o poema aqui em análise da obra *Separação* (1896), por exemplo, podemos considerar que a posição da figura feminina contemplando as águas do mar metaforiza sua busca pelas possibilidades de seu destino que, assim como a água, são mutáveis, isso porque o feminino quando ligado à água está mais próximo da transgressão de limites do que da pureza e da domesticação desejadas pelo masculino. Semelhante a isso, o eu poético de “I” também se entende como água, ou seja, percebe ser amoldável a um único padrão de representatividade. Nota-se, portanto, que a possibilidade de liberdade e individualidade da mulher, no caso do poema, gera um possível descontentamento no masculino e, no caso da tela de Much, a separação do casal. Não por acaso, nela, o homem é representado com uma fisionomia desvitalizada e seu coração fora do peito, como metáforas desta quebra de expectativas.

Assim, a aflição do eu lírico é por ser passível à mudança, à metamorfose, ao desejo erótico – ele vai da calma à fúria, da pureza à lascívia. Ele pode conter uma face conturbada e móvel, que em um segundo pode se tornar múltipla e imóvel. As infinitudes do ser impedem o eu lírico de se encaixar em um molde de feminilidade já pré-estabelecido, de seguir determinadas obrigações sociais designadas à sua imagem e ao seu comportamento. Como dito anteriormente, a ambivalência de ser casta como Maria na esfera social e de ser profana na esfera íntima não é vivenciada sem sofrimento pelo eu feminino. Essa ideia vai ao encontro do plano formal

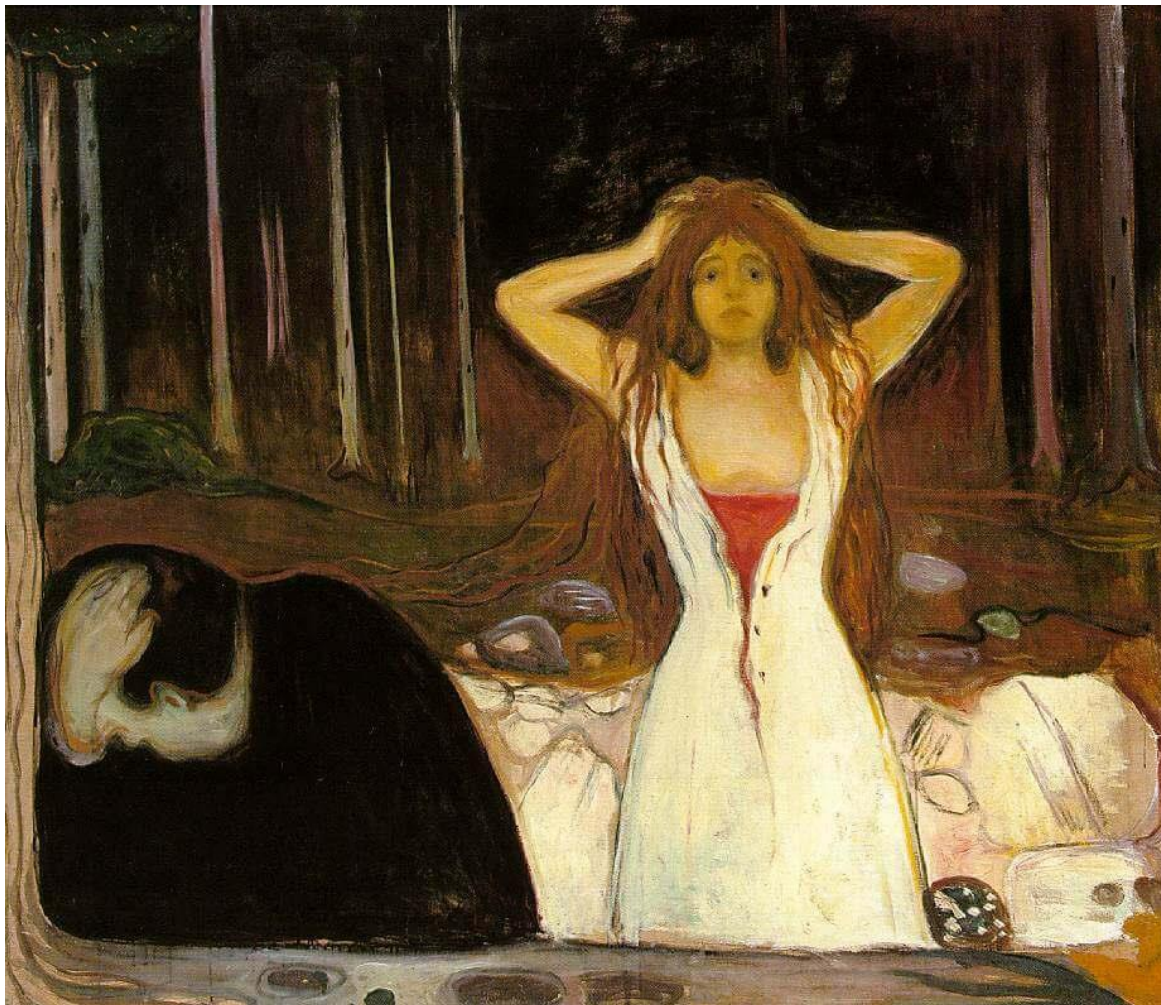
estabelecido por Hilst em seus “sonetos que não são”, uma vez há uma busca pelo uso seguida de um desvio da exigência estética em relação às características formais do soneto, como a metrificacão e o esquema rítmico.

O uso das reticências no segundo terceto de “I”, “Aflição de te amar... se te **comove**”, representa uma lacuna entre a aflição da voz poética em querer agradar o masculino (por meio da representação de virtudes consideradas socialmente como femininas) e o fato de tal agrado ser aceito (ou não) pelo homem, pois os papéis designados ao feminino que reforçam, inclusive, o sentimento amoroso, não são desempenhados pela *persona* poética de acordo com as expectativas do masculino que remetem ao amor maternal, ao amor santo e ao amor sexual no plano íntimo. Ademais, há também, neste mesmo verso, uma ideia sinestésica, uma vez que a voz poética diz sentir, ao mesmo tempo, aflição, amor e comoção, o que, além de acentuar a dualidade presente na poesia ao promover um efeito sensorial intenso, aproxima o leitor dos sentimentos conflitantes do eu lírico.

Logo, é possível perceber, em nossa visão, que o eu feminino julga não corresponder à assunção do papel de feminilidade definido nas primeiras estrofes, mas quer assumi-lo, como indicado no último verso “(E sendo água, amor, querer ser terra)”. É interessante perceber que, tal como os sonetos clássicos, há, neste último verso, o que se entende por “chave de ouro”, isto é, “o verso que encerra o pensamento elevado numa cadência sem defeito” (Cortez, 2003, p. 81). Desse modo, percebemos que ao dizer que mesmo sendo água, ele deseja ser terra, o eu lírico encerra a poesia demonstrando a essência geral do pensamento da composição: apesar de desejar encaixar-se aos modelos tradicionais, sua posição subversiva de ser fluido e amoldável não permite que ele os represente.

Portanto, percebemos que o eu poético não é capaz de orbitar em torno das designações do masculino, o que demonstra ainda mais que as noções de feminilidade, proclamadas e exigidas a partir dos discursos dominantes, são idealizadas e impossíveis de serem totalmente alcançadas pelas mulheres, como discutido na análise de *Separação*. Por isso, a análise das obras neste capítulo ressalta nossa hipótese de que as mulheres são levadas a exercerem as multifaces de sua feminilidade, que oscilam entre as características das *mulheres de branco* e as das *mulheres de vermelho*.

Figura 3 – Edvard Munch. *Cinzas*, 1894, óleo sobre tela, 120,5 x 141 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1894.

A temática do ideal de feminilidade não alcançado em “I” também aparece na pintura *Cinzas*, de 1894 (Figura 3). A representação simbólica da figura feminina de cabelos vermelhos com a postura ereta, ao centro do quadro, representada em *Três estágios da mulher (esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10) será visível, também, em outras obras que serão analisadas nos próximos capítulos, a saber, *Amor e dor* (1893) (Figura 4, p. 58) e *Dança da vida* (1899) (Figura 7, p. 102), a partir desta perspectiva a “mulher misteriosa”, a qual possui uma relação de ambivalência com o homem – que será melhor discutida no terceiro capítulo desse trabalho. Considerando as obras mencionadas, tal mulher é retratada comumente por Munch nua ou com vestes também da cor vermelha. No entanto, em *Cinzas*, a figura feminina está com um vestido branco semiaberto, semelhante ao usado pela mulher de *Separação* (1896), mas, aqui, a abertura das vestes a impede de esconder algo similar a uma roupa

íntima vermelha por baixo, contrastando com os trajes claros.

Em conjunto com suas vestes, os olhos taciturnos da mulher, a posição de seus braços com as mãos sobre os longos cabelos e a boca semiaberta sinalizam uma expressão preocupada, aflita. O mesmo homem presente nas obras discutidas até aqui aparece, à esquerda da pintura, abaixado, com a cabeça apoiada nas mãos e o rosto com cores esverdeadas, semelhante a outra obra, assumindo uma sensação de desespero que parece pesar sobre ele. Em *Cinzas*, não são claras as motivações de tal expressão, mas, ao levar em consideração o título da obra, as *cinzas* podem ser vistas como a ausência de algo, a sobra do que acabou, do que não foi atingido, do fogo que queimou e se apagou: em nossa interpretação, como em *Separação*, há, novamente, a não correspondência, por parte da mulher, das expectativas sociais e das noções de feminilidade verbalizadas pelo masculino e reproduzidas pelo feminino presente nos dois poemas de Hilst de que tratamos há pouco.

Para além das figuras humanas, os ornamentos que compõem a paisagem de *Cinzas* também auxiliam na interpretação da pintura. Se considerarmos que na abstração expressionista e simbolista os aspectos visíveis da natureza são deixados de lado, e suas relações invisíveis transcritas na tela se transformam em gestos simbólicos (Cardinal, 1984, p. 78), é perceptível, tal como evidenciado também em *Separação* (1896), que o cenário se une à ambientação e os elementos da natureza misturam-se com a figura feminina e masculina da obra como técnica de comunicar os sentimentos de aflição que compõem a ambientação da tela.

Além disso, nota-se que os cabelos da figura feminina se misturam com as raízes das árvores no segundo plano e recaem sobre os ombros do homem, como um modo de conectar os dois indivíduos ou de tentativa de controle de um sobre o outro. Os mesmos cabelos vermelhos estão presentes na mulher do meio de *Três estágios da mulher (esfinge)* (Figura 1, p. 10) e serão vistos na figura feminina da obra *Amor e dor* (1893) (Figura 4, p. 58), consideradas por nós como *mulheres de vermelho*. Segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2012), o final do século XIX promoveu determinadas transformações em relação às características físicas femininas que atraíam os homens, sendo a cabeleira da mulher um símbolo ligado ao prazer masculino e um elemento frequentemente explorado pelos modos de representação feminina na arte da época: “A avassaladora cabeleira ruiva habita com frequência o pré-Rafaelismo e o Simbolismo. A cabeleira abundante, semelhante às ondas, se enlaça e se perde nas madeixas que envolvem as mulheres de Munch” (Corbin;

Courtine; Vigarello, 2012, p. 237). Logo, os longos cabelos ruivos da figura feminina, que se conectam com o solo da floresta e flutuam sobre o homem, estão estreitamente ligados à simbiose de controle e dependência entre ambos os indivíduos – masculino e feminino, relação esta que será aprofundada no terceiro deste trabalho¹⁰.

Diante desse cenário, concentrando nossa leitura na aproximação temática e formal entre “I” e *Cinzas*, além das outras obras analisadas neste capítulo, é válido ressaltar que as figuras femininas, tanto da obra visual quanto do poema, possuem signos verbais e visuais recorrentes, os quais possibilitam interpretações em comum: ambas as mulheres se encontram em um estado de angústia por não corresponderem ao modelo ideal de feminilidade. Assim, nosso primeiro ponto de comparação é a semelhança entre o semblante aflito da mulher na tela de Munch e o sentimento de aflição, representado repetidamente pela voz poética em “I”. O “medo” do eu lírico feminino na poesia, como dito anteriormente, é evidenciado pela oposição entre a estabilidade (ser terra) e a fluidez e incapacidade de ser moldado a um modelo de feminilidade (ser água), uma vez que a *persona* feminina alega não conseguir ser “a grande ilha”, a representação da mulher pura e maternal, pois é fluida e mutável – sua angústia e aflição decorre justamente por não se encaixar neste único molde social de feminilidade.

Nesse viés, a mulher de *Cinzas* está trajada com um vestido branco que, como discutido, representa a ideia de pureza, sacramento. As pedras brancas da paisagem se incorporam à cor de suas vestes, assemelhando-se a uma cauda de vestido de noiva. Esta mulher tem um rosto aflito, pois ela, assim como a voz poética em “I”, deseja representar as virtudes de feminilidade para agradar o ser masculino, a exemplo do matrimônio sagrado, o qual poderia trazer segurança para o homem, justamente por ser fácil de ele a controlar. Todavia, a roupa vermelha, que está por baixo das vestes brancas, representa sua verdadeira essência que, tecendo relações com o poema, é ser fluida: mutável, transformadora, não adepta ou fixa a um único padrão de feminilidade, o que indica que ambas as figuras femininas das obras podem

¹⁰ O sentido simbólico da terra, segundo Chevalier, representa o princípio feminino relacionado à função maternal e à base de todos os seres, “Tellus Mater. Dá e rouba a vida.” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 869). Desse modo, podemos entender que embora a mulher-terra seja definida como passiva em relação ao céu (princípio masculino), sua capacidade de gerar vai ao encontro à de interromper a vida. Assim, mesmo quando idealizada e reproduzindo as funções de mãe e esposa a ela impostas, entendemos que a mulher, por possui o princípio feminino relacionado à terra, continuará não atendendo as expectativas do masculino de que ela seria um ser totalmente passível de controle e domesticação.

ser consideradas mulheres de vermelho em potência.

Essa interpretação também é possível a partir do modo como o homem é representado na tela, pintado todo em cores escuras e abaixado no canto esquerdo da tela, em uma posição de melancolia. Em nosso ver, esta figura masculina é retratada em estado depressivo, pois se desaponta ao perceber que a mulher que o envolve e o domina com seus cabelos não corresponde às suas expectativas sobre feminilidade, semelhante ao que ocorre em *Separação*, em que o homem se desaponta por perceber que idealizou uma figura que não existe. Este sentimento também pode ser indiretamente evidenciado no poema “I”, no quarto e quinto verso da segunda estrofe: “Aflição de não ser a grande ilha / Que te retém e não te desespera”. Aqui, a voz poética feminina diz que sente aflição por não ser a mulher pura, esta que retém o homem, e não *o desespera*, ou seja, ela deseja não transmitir preocupações à figura masculina estando sob sua posse e controle, e se preocupa em não conseguir se moldar ao padrão esperado pelo masculino. Além disso, não o colocará em uma situação de desespero – como representado nas telas de Munch. Desse modo, percebe-se que o poema e a pintura se entrelaçam e se interseccionam ao permitir um contraste entre o que a mulher realmente é e o que a sociedade e o homem esperam e idealizam que ela seja, a saber: a feminilidade verbalizada e exigida socialmente (a qual espera-se que o feminino seja moldado para a *mulher de branco*) e a feminilidade verdadeiramente vivenciada – esta que, dado o caráter idealizado das concepções de feminilidade burguesa, nunca será plenamente atingida.

Por fim, em relação aos signos presentes em ambas as obras, a paisagem de *Cinzas* se assemelha a uma floresta escura, com grandes árvores ao fundo, sendo a maior delas posicionada na extremidade do canto esquerdo, combinada com a borda vertical da tela, que “deságua” na floresta, como uma cascata. Aqui, a árvore, um elemento sólido, com a presença da figura feminina, funde-se à liquidez da água, transformando-se em uma única matéria. Para nós, a escolha de Munch por fundir o encontro dos elementos água e terra na tela, bem como a construção poética ambivalente e contrastante de “I” sobre as diferentes performances de feminilidade, a exemplo dos versos “E ter a face conturbada e móvel / E a um só tempo múltipla e imóvel”, indica-nos um caráter multifacetado do feminino, ou seja, os próprios objetos de análise nos evidenciam que as mulheres representam modelos mutáveis de feminilidade, ora exercendo características da *mulher de branco*, ora características

próprias de outras funções sociais designadas às mulheres, sobretudo à *mulher de vermelho*, que será discutida no próximo capítulo desta pesquisa.

CAPÍTULO III

O CORPO PERIGOSO

2.1 AMBIVALÊNCIA, TRANSIÇÃO E POTÊNCIA: A MULHER DE VERMELHO RETRATADA EM AMOR E DOR (1893) E “II”, DE TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR

Para seguirmos com as discussões sobre as figuras femininas presentes em (1960) congruência na obra de Edvard Munch e na poesia de Hilda Hilst, bem como sobre os diferentes papéis sociais do feminino evidenciados nas telas escolhidas para este estudo, analisaremos o óleo sobre tela *Amor e Dor*, de 1893.

Figura 4 – Edvard Munch. *Amor e dor*, 1893, óleo sobre tela, 91 x 109 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1893.

É a partir do modo como as possibilidades de leitura em relação à figura feminina em *Amor e dor* (1893) ora se contrastam e ora se assemelham com as das telas e dos poemas discutidos no capítulo anterior, que encontramos um confronto entre as diferentes perspectivas sociais sobre o feminino, abordadas nas obras de ambos os artistas.

Em *Amor e dor* (1893), a mulher não é mais reproduzida com características que apontam para uma noção idealizada do feminino para a sociedade burguesa, como é o caso da primeira obra analisada no capítulo anterior, *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32) – cabelos loiros, vestidos brancos e rosto distorcido, com uma ambientação fantasmagórica. Por outro lado, no caso da tela em questão, a mulher possui cabelos vermelhos tão longos que avançam sobre seus ombros e tronco e misturam-se com o cenário, semelhantes aos da mulher de *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 53). Seus braços estão descobertos, o que possibilita a interpretação de que ela pode estar nua, como a mulher do meio de *Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10), tela escolhida para a introdução deste trabalho. Além disso, esta mulher é representada imersa em uma relação física com uma figura masculina, também presente na tela. Ela o envolve com os braços nus e com os cabelos vermelhos e parece beijar o pescoço deste homem que, inclinado sob seu peito, também parece abraçá-la de volta.

Essa figura masculina apresenta um rosto pálido, acinzentado, como se estivesse inserida em um estado de sofrimento, tal como as obras de Munch analisadas até o presente momento desta pesquisa¹¹. No entanto, nesta obra em específico, o homem, por também estar abraçado à mulher, demonstra um estado de submissão. As vestes escuras da figura masculina misturam-se com o fundo negro e sombrio da tela que, por sua vez, possui uma certa profundidade em razão das pinceladas em tons avermelhados que mesclam o homem com o cenário e com os cabelos vermelhos da mulher. Estas pinceladas promovem uma espécie de contorno da silhueta do casal no cenário, trazendo para a obra a impressão de um campo de energia concentrado ao redor dos personagens.

Se considerarmos que “um bom número de expressionistas tende a pintar

¹¹ A figura masculina presente nas telas de Munch, tal como em *Amor e Dor* (1893) (Figura 4, p. 58), é representada, comumente, com a pele esbranquiçada e vestes pretas, a exemplo de *Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10), *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32), *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 53) e *Dança da Vida* (1899) (Figura 7, p. 102).

repetidas vezes o contorno de suas figuras, como gestos quase compulsivos de ênfase” (Cardinal, 1984, p. 89), compreendemos essa silhueta definida como um recurso característico do movimento expressionista que Munch utilizou para realçar os sentimentos que envolvem os amantes na obra: o Amor e a Dor.

Desse modo, partindo da compreensão de que a escolha do título da obra, *Amor e dor*, é, também, um mecanismo interpretativo que envolve a sua temática, encontramos a possibilidade de uma leitura na qual ambas as figuras – masculina e feminina – personificam e experienciam ora o amor ora a dor de uma relação. O abraço, então, simboliza o caráter contínuo e ambivalente desses sentimentos, os quais ecoam para o cenário do quadro em uma espécie de antítese, proporcionando oposição, complementação e identificação entre eles, o que demonstra a impossibilidade de desvinculá-los. Ou seja: em *Amor e Dor*, o amor existe apesar da dor, bem como a dor depende do amor, ambos sentimentos funcionando mutuamente. Ou seja, a questão técnica e formal da ênfase ocasionada pelo contorno em vermelho das personagens, realça, tematicamente, uma estrutura circular que apoia a relação de alternância e interdependência entre amor e dor.

Nesse sentido, ao observarmos a imagem do feminino na tela, encontramos um enfoque de Munch na cor vermelha dos cabelos e no modo como eles “flutuam” sobre a obra e prendem a figura masculina, proporcionando ao leitor sensações de “dinamismo, agressão e poder dos sentimentos” (Cardinal, 1984, p. 99). A cor vermelha possui uma ambivalência simbólica e, quando ela é quente e forte, como reproduzida nos cabelos da mulher, está associada ao mistério e ao desejo.

Portanto, partindo de uma análise metafórica da cor vermelha dos cabelos ligada às representações do feminino na obra, ao envolvê-los no abraço com o homem, compreendemos que a mulher de *Amor e Dor*, possuindo um sentimento impetuoso de desejo e de inquietação, beija profundamente o pescoço do homem e o abraça com seus braços nus e cabelos vermelhos, como se estivesse buscando prendê-lo a si, uma vez que as madeixas também ajudam a realçar essa sensação de poder. Os mesmos cabelos vermelhos aparecem na figura feminina de *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 39), analisada no capítulo anterior, no entanto, ao cotejar as duas representações do feminino, encontramos alguns confrontos possíveis: as madeixas da figura de *Cinzas* (1894) fundem-se com a terra e encostam sutilmente no homem – o que pode demonstrar uma falta de consciência feminina da possível dominação erótica que ela possui sobre masculino – enquanto as cabeleiras vermelhas presentes

em *Amor e Dor* envolvem a figura masculina, o cenário e o abraço, o que indica que o homem da tela – imerso em um abraço mútuo – também está sob o controle desta mulher de cabelos vermelhos.

Essa ação posiciona a mulher em uma situação de domínio erótico sobre o homem, no entanto, como dito anteriormente, trata-se de uma relação ambivalente e de simbiose: ambos estão sob controle e dependência um do outro. A forma circular à qual o abraço remete expande o campo semântico da tela para o espectador, o que demonstra que os amantes estão sustentados sobre os sentimentos de amor e de dor expressos na obra.

Voltemos à *Amor e Dor*. Podemos dizer que a relação de controle e dependência de parte da mulher simbolizada na obra, demonstra que, embora ela possua o domínio erótico do homem que deseja e não se adegue totalmente aos modelos de feminilidade os quais exigem que a mulher seja pura e inalcançável, sua função social, para o masculino, é pautada na satisfação sexual que seu corpo proporcionará à virilidade masculina.

Esta é a mulher a qual denominamos como a “*mulher de vermelho*”: aquela que, aos olhos da sociedade burguesa, por ter um caráter fluido e moldável, não apresenta as virtudes consideradas essenciais para o modelo ideal de feminilidade maternal e casto – como o recato e a passividade. Porém, por possuir uma receptividade ativa em relação aos seus desejos e um encantamento erótico, seu corpo torna-se funcional à sociedade à medida que é disposto e objetificado por ela em prol do prazer masculino, o que pode ser associado à prostituição e, também, ao mistério e ao pecado.

Diante desse cenário, a cena reproduzida por Munch em *Amor e Dor* expressa uma narrativa possível de ser encontrada na conjuntura histórica da condição feminina de mulheres de classe média, especialmente na configuração do estilo de vida burguês.

A sexualidade feminina era condicionada ao instinto maternal, como o equivalente feminino ao instinto sexual do homem. Representava-se a mulher grávida como símbolo da maternidade, e simultaneamente da virilidade do marido, apregoava-se a virgindade como elemento da pureza de sangue, perpetuação do nome e da propriedade familiar, garantia da saúde da prole e de manter distante o perigo venéreo. Surgem mais duas representações estereotipadas da natureza da mulher: a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente, identificada como a prostituta. (Matos; Soihet,

2003, p. 117)

Em contrapartida, com a representação feminina dentro da relação simbiótica construída em *Amor e Dor*, a figura masculina, aqui representada como o outro, recebe o beijo e abraça a mulher. No entanto, a face acinzentada e mórbida deste homem desvitaliza-se ao pressupor que ele está sendo corrompido pelo desejo ardente do feminino, simbolizado pelo ato de beijá-lo. Nesse contexto, é importante considerar que, ao pensar sobre os modelos de família burguesa, apesar de as relações extraconjugais serem encorajadas para os homens nas configurações sociais do século XIX e início do século XX, os excessos de tal exercício poderiam levá-los ao desvario, uma ameaça à ordem social (Matos; Soihet, 2003, p. 117).

Entendemos, pois, que a busca constante do masculino por sexualizar e explorar o corpo da *mulher de vermelho* poderia promover consequências para o próprio mecanismo burguês, abalando, inclusive, a concepção institucional de família. Na obra em questão, partimos de uma visão na qual o homem teme o feminino, enxergando-o como sedutor e perigoso para a sociedade, mas ama e ambiciona o poder de controle que tem sobre seu corpo, por isso permanece no abraço mútuo, o qual controla a mulher – já que demarca a sua função social – mas também é controlado eroticamente, temendo suas ações, já que ela não é totalmente domesticada.

Desse modo, acreditamos que a tela evidencia a visão masculina e burguesa sobre o corpo feminino que, ao não reprimir sua sexualidade apenas em função da maternidade, é visto como misterioso e subjugado como um receptáculo da vivência erótica e sexual masculina. Isto porque, na medida em que há a alternância entre os dois papéis sociais extremos, ou seja, o da mulher casta e o da sedutoramente impura, cria-se uma espécie de transgressão controlada, na medida em que há a manutenção dos fundamentos da sociedade patriarcal e burguesa.

Assim, Munch representa a *mulher de vermelho* partindo de uma concepção do corpo feminino não mais idealizado e instrumentado para a procriação, como ocorre com a *mulher de branco*, mas, sim, como aquele que, conforme uma concepção patriarcal sobre as diferentes funções e reproduções de feminilidade, pode vir a seduzir, corromper e, conseqüentemente, adoecer o homem e as configurações da família burguesa – pois o homem se vê, também, dependente e hipnotizado por essa mulher que, de certa forma, subverte o ideal de passividade e castidade, por isso

a figura masculina é representada na tela como sendo “desvitalizada”. Todavia, há, também, a interpretação possível de que o homem abraça a *mulher de vermelho* em uma tentativa de discipliná-la, torná-la uma *mulher de branco*, adoecendo ao perceber que não é possível domesticá-la por completo, justamente por ela ser fluida e amoldável.

Além disso, é necessário destacar que, embora *Amor e dor* seja o título original da pintura e de suas diferentes versões produzidas por Munch, a obra também possui um título alternativo popularizado ao longo dos anos: *Vampiro*. Tal nomenclatura contribuiu para uma visão analítica da obra em que os amantes estão presos em um abraço vampiresco. No entanto, ao longo do tempo, criou-se a concepção de que é a figura feminina que representa a imagem do vampiro na tela, ao sugar o pescoço do homem e desvitalizar sua existência. Em “A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche”, Menezes interpreta *Vampiro* como uma “entrega passional ao ente que sugará, até a última gota, o que de vital pode o homem conter dentro de si mesmo” (Menezes, 1993, p. 101).

A leitura de *Amor e Dor* sob o viés de seu título alternativo reitera, ainda mais, a visão social da *mulher de vermelho* como aquela que, por meio de seu erotismo e volúpia devoradora, corrompe o homem e a sociedade, de acordo com uma visão burguesa e capitalista. Contudo, ao também acatar o título da obra como *Vampiro*, Munch não determina um gênero ou uma figura da tela que representaria o ser mitológico, uma vez que os amantes estão imersos em um abraço, ambos personificando uma relação devoradora e sugando um ao outro. Deste modo, a tela transcende a representação literal e não demonstra uma interpretação definitiva sobre quem seria o vampiro, mas, considerando o *corpus* deste trabalho, acreditamos que ambos sejam os vampiros, uma vez que ambos estão presos a uma relação simbiótica de controle e interdependência, de amor e de dor.

Vale lembrar que nosso trabalho se estrutura numa perspectiva *constelar* sobre os atributos de feminilidade, ou seja, que entendemos que há um vínculo indissociável entre os papéis sociais designados às mulheres na sociedade prevalentemente burguesa, bem como suas condutas em exercer os atributos de feminilidade. Logo, interessa-nos buscar o sentimento do eu lírico feminino no poema “I”, do fragmento “Sonetos que não são”, presente no livro *Roteiro do Silêncio* (1959), discutido no segundo capítulo:

Aflição de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel
(Hilst, 2017, p. 90)

Ao dizer que sente aflição por ter a face simultaneamente móvel e imóvel, conturbada e múltipla, fluida e sólida, a voz poética mostra-se receosa de que seu caráter ambivalente, no que diz respeito aos atributos de feminilidade e ao domínio masculino sobre ela, seja um empecilho para que o homem não a queira. Do mesmo modo, no verso “Aflição de ser água em meio à terra”, o próprio eu feminino admite que é fluido, incontrolável, impossível de ser domesticado. Entendemos, pois, que o eu lírico de “I” mostra-se como um mistério para o homem, para a sociedade e para si mesmo, pois, ao mesmo tempo em que ambiciona que o homem o deseje, demonstrando características da *mulher de branco*, também se entende como um perigo para a sociedade burguesa. É possível inferir que esta mulher não consegue encaixar-se totalmente nos valores de feminilidade projetados por ela, sobretudo a passividade, porque ela também o deseja, como Circe deseja Ulisses e almeja seduzi-lo. Isso nos possibilita o encontro com a figura feminina da obra *Amor e Dor*, visto que percebemos, em ambas, uma transgressão moderada do que se espera dos papéis femininos em sociedade. Logo, as duas mulheres podem ser lidas e entendidas socialmente como vampiras e misteriosas na medida em que contém, em sua natureza, expansividade e mutabilidade, características ameaçadoras para o masculino.

Para prosseguirmos com as discussões sobre a relação da *mulher de vermelho* com a figura masculina, voltaremos ao livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), no poema “II”. Nele, veremos essa relação de ambivalência entre a voz poética e o outro, sobre quem e para quem ela fala, a qual ultrapassa o conteúdo e se constrói também em termos de forma. Isto porque Hilst dialoga com a tradição das cantigas líricas luso-galegas para promover um “gesto de reapropriação e de releitura dessa herança lírica” (Sobrinho, 2013) por meio de um resgate estético-literário do gênero, trazendo para o momento presente a condição feminina que se assemelha ao contexto do amor cortês:

Amo e conheço.
Eis porque sou amante
E vos mereço.

De entendimento
Vivo e padeço.

Vossas carências
Sei-as de cor.
E o desvario
Na vossa ausência
Sei-o melhor.

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos
Amor, amigo.

Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem
Desta canção

Sei que não minto.
(Hilst, 2017, p. 176)

Considerando o caráter comparatista e constelar deste trabalho, em que assimilamos e opomos determinados elementos com a finalidade de “interpretar questões das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (Carvalho, 2006), faz-se possível associar o poema em questão com a análise da obra *Amor e dor* (1893). Isto ocorre, pois a ambivalência e simbiose nas relações entre o masculino e feminino – esta, por meio de uma conexão de controle e de dependência, presente em *Amor e dor* –, também é percebida em “II” entre a voz poética e a pessoa amada. Para isso, precisamos tecer o percurso sócio-histórico em que a forma fixa, aqui apropriada e reelaborada por Hilst, fora consolidada.

Nesse viés, é perceptível que, tal como em “XII” – poema discutido no segundo capítulo deste trabalho, também da obra *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) – em “II”, Hilst faz uso das cantigas trovadorescas que, em sua criação e conservação, auxiliaram na promoção das determinações sociais ofertadas

e exigidas ao feminino, por meio da influência do amor cortês.¹²

Baseado nos elementos da cortesia, o amor cortês refletiu a organização dos poderes e das relações que marcaram o código civilizador e de conduta da sociedade ocidental do século XII e promoveu um convite à disciplinarização do desejo e à domesticação feminina (Duby, 1990). Desse modo, impulsionou-se ainda mais o masculino como o principal controlador do corpo feminino e dos papéis sociais exercidos por ele em sociedade, visto que houve uma idealização da imagem da mulher amada, a qual fora elevada a um pedestal de pureza, beleza e virtude, tornando a dama um objeto de adoração e de desejo para o cavalheiro.

Tal idealização transformou-se em um artefato para a disciplinarização social feminina, pois, em razão do aperfeiçoamento e da conservação destas virtudes, as donzelas eram levadas a atingirem uma moral idealizada da elite feudal (Araújo; Teotônio, 2023, p. 278), incentivada por meio das cantigas trovadorescas que difundiam tal ideologia, de modo que todas as ações que as desviavam desse código de conduta – como a negação ao recato – colocavam-nas como alvo de inúmeros julgamentos depreciativos em razão da hegemonia social dos discursos que perpassavam o contexto social vigente da época. Nesse sentido, influenciados pela força dos códigos disciplinadores, dois modelos de trovas lírico-amorosas foram consolidados no contexto europeu entre os séculos XI e XIV e funcionavam como um mecanismo de expressão do amor cortês: as cantigas de amor e as cantigas de amigo.

Nas cantigas de amor, encontramos uma lírica marcada pela confissão de um amor doloroso, direcionado a uma dama indiferente ou inacessível. A atmosfera que permeia estas cantigas é carregada de lamentação e súplica, com o poeta, de voz masculina, expressando sua admiração e desejo pela mulher inatingível, referindo-se a ela como sua senhora. Desse modo, o contexto de cortesia dessa cantiga revela um amor que, apesar de causar sofrimento, também mantém o amante vivo, desde que ele possa ter a chance de vislumbrar a pessoa amada e acreditar que ela o merece: “No rígido esquema das cantigas de amor, é ao trovador que cabem as recompensas e graças a serem atribuídas pela dama amada como prêmio pelo serviço de amor

¹² O motivo pelo qual faz-se relevante discutirmos o amor cortês e as formas fixas *cantigas de amigo* e *cantigas de amor* neste capítulo em específico, e não anteriormente, é porque percebemos que, embora ambos os poemas estejam localizados na obra *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), é em “II” que observamos o reflexo ambivalente do amor cortês em termos de conteúdo e de forma, bem como o uso subversivo que a autora faz em relação ao gênero cantiga para evidenciar – por um viés crítico, sobretudo – os códigos disciplinadores pertencentes a essa ferramenta de controle social.

recebido” (Sobrinho, 2013, 48). Este sentimento de merecimento e recompensa, que se prolonga em uma espera indeterminada, alimenta ainda mais a esperança do poeta e o desejo pela donzela – a qual apresenta-se como uma receptora passiva neste subgênero – o que aponta também para um caráter erótico presente nas raízes do amor cortês que “transubstancia-se, purifica-se, sublima-se, ou seja, esconde-se sob o véu das convenções” (Moisés, 2022).

O amor cortês, em suma, deleita, mas faz sofrer, aprimora, mas fragiliza, erotiza, mas idealiza, educa, mas enlouquece, submete, mas enobrece. Emoções e resultados os mais contraditórios harmonizam-se no seu seio, nas vidas intensas dos trovadores, nos seus poemas apaixonados. (Barros, 2011, p. 199).

À vista disso, percebemos na própria estrutura do amor cortês um caráter ambivalente, o qual é refletido na produção das cantigas de amor: há uma exigência social para que a mulher exerça as virtudes de uma donzela – como o resguardo para o homem amado – e a construção de uma feminilidade idealizada por parte do masculino, que busca merecer esta mulher. Contudo, há, também, uma ambientação erótica que perpassa a relação masculino-feminino, centrada, justamente, no desejo do homem por esperar incessantemente merecer este amor. Essa relação, proclamada nas cantigas de amor trovadorescas, é construída no plano formal com um caráter analítico e discursivo, através de recursos que trazem musicalidade para a poesia: geralmente há entre 3 e 5 estrofes, com o uso comum de redondilhas menores e maiores – versos de 5 e 7 sílabas métricas – contendo rimas consonantais de posições estróficas alternadas.

De volta à escrita de Hilda Hilst, é evidente que há referência às cantigas de amor e à própria manifestação do amor cortês desde o título da obra *Trovas de muito amor para um amado senhor*, visto o uso semântico das palavras “trovas” e “senhor” – o primeiro refere-se à própria forma fixa e o segundo é um vocativo presente nas cantigas medievais, utilizado pelo eu lírico para dirigir-se à sua amada. Este vocabulário, próprio das cantigas, é resgatado pela autora em todos os poemas do volume e demarca uma das possibilidades de reconhecimento desta forma fixa em suas poesias por parte do leitor.

Partindo para a análise da forma e do conteúdo do poema selecionado, nas duas primeiras estrofes de “II”, encontramos um eu lírico que se mostra dedicado a

amar, a esperar e a merecer o outro. É justamente esta espera que o faz amar a outra pessoa ainda mais, aumentando o seu desejo e promovendo sentido à sua própria existência, assim como ocorre nas cantigas de amor que reproduzem os elementos da cortesia. No que se refere aos aspectos métricos da poesia e às suas adequações à forma fixa, percebemos que “II” mantém uma predominância de versos tetrassílabos (4 sílabas sonoras), com algumas poucas exceções de versos trissílabos (3 sílabas sonoras) e pentassílabos (5 sílabas sonoras, conhecido também como redondinha menor). Apesar de a métrica mais utilizada nas cantigas medievais ser a redondilha maior, como discutido no primeiro capítulo desta dissertação, a adoção pelo esquema rítmico dominante de 4 sílabas e a presença de *enjambements* demonstram a escolha da autora por manter na inscrição de sua poesia a musicalidade presente nos textos-matriz da língua portuguesa medieval, comumente escritos para serem recitados e cantados:

A / moe / co / **NHE** / ço. (E.R. 4 [1, 4])
EIS / por / **QUE** / soua / **MAN** / te (E.R. 5 [1,3,5])
 E / vos / me / **RE** / ço. (E.R. 4 [4])

Deen / ten / di / **MEN** / to (E.R.4 [4])
VI / voe / pa / **DE** / ço. (E.R. 4 [1, 4])
 (Hilst, 2017, p. 176)

Vemos aqui que, nestas duas estrofes iniciais, o poema utiliza rimas consonantais e alternadas, como em “amante/mereço” e “padeço/conheço”, o que demonstra uma obediência da autora ao padrão estrutural fixo comum nas cantigas medievais. Da mesma forma, em relação ao conteúdo, a voz poética obedece a uma visão cortês de que porque ela ama e conhece seu amado, ela o merece, sinalizando sua possível inscrição na tradição da lírica trovadoresca: uma relação ambivalente de amor e de dor, já que ela ama o outro porque dói amar e porque é nesta dor que ocorre o seu desejo. Ou seja, o eu lírico apegase à conjunção de ambos os sentimentos – amar e conhecer – para, enfim, receber de um outro indivíduo, o qual entendemos como uma pessoa do gênero masculino – o que a enunciadora acredita ser sua recompensa amorosa: por sofrer de amor, a voz poética é digna de merecer o seu senhor e é por este merecimento que surge o seu desejo pelo outro.

É neste momento que podemos estabelecer a primeira relação entre a poesia em questão e a obra de Munch, *Amor e dor*, uma vez que as unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976) nos apontam para a noção de que em ambas as obras

o sentimento amoroso está interligado a uma dependência por um outro indivíduo: na tela de Munch, o amor dependente da parte masculina e feminina é demonstrado pelo abraço e pelo beijo vampiresco. Já nos primeiros versos de “II”, é perceptível a dependência amorosa da parte do eu lírico feminino na relação de cortesia entre a voz poética e o outro, em que o amor é relacionado ao sentimento de merecimento do amado, o que se reforça pela busca da autora pela tradição métrica, refletindo o dizer poético. Neste sentido, em ambos os casos, o amor só se mantém sob a existência mútua da dor, consequência de um estado de interdependência, no qual gera-se o desejo.

Voltemos à análise. Na terceira estrofe, os versos “Vossas carências / Sei-as de cor” demonstram que a voz poética possui conhecimento de cada detalhe sobre a pessoa a quem a canção é dedicada, indicando que há uma certa intimidade com ela, intimidade essa também demonstrada entre os indivíduos no abraço presente em *Amor e dor*. Os versos seguintes, “E o desvario / Na vossa ausência / Sei-o melhor”, apontam para a interpretação de que o eu lírico sabe que se desestabiliza quando este outro, seu amado, ausenta-se, dando a entender que tal ausência ocorre de modo frequente.

Esta é a estrofe na qual há mais desvios quanto ao uso dos versos tetrassílabos predominantes do poema: em “**seias-de-cor**” e “**seio-me-lhor**”, há a presença de versos com 3 unidades rítmicas, as quais possuem a marcação de ritmo na primeira e terceira sílaba sonora, conhecidos como *versos troqueus*. Além disso, o padrão de rimas alternadas das primeiras estrofes é substituído, sem muitas regras formais, pelas rimas interpoladas, a exemplo de carência/ausência e cor/melhor. Essa quebra formal também é reforçada pela presença de inversões sintáticas durante toda a poesia, como em “Vossas carências/ Sei-as de cor”, o que acena para uma desconstrução do que era esperado pela ordem sintática. Entretanto, a desvinculação do estilo poético não se restringe apenas na forma da poesia, já que o tópico da espera amorosa por um amor que está distante – quando não idealizado – afasta-se da temática que envolve as cantigas de amor, assemelhando-se às construções de discurso evidentes nas cantigas de amigo. Nesta perspectiva, percebemos, aqui, a primeira ruptura da poesia hilstiana com o modelo trovador clássico em “II”: o entrecruzamento de elementos característicos das duas cantigas lírico-amorosas: a cantiga de amigo e a cantiga de amor.

A lírica das cantigas de amigo apresenta uma voz poética feminina, apesar de

ser escrita majoritariamente por homens, ou seja, um trovador de sexo masculino que dá voz a um sujeito poético feminino. Por meio de uma tentativa de mimetizar o ponto de vista das mulheres no contexto medieval sem se preocupar com questões formais, essas cantigas, escritas com um caráter mais narrativo e descritivo, demonstram ser uma ferramenta disciplinadora do amor cortês: em sua grande maioria, a temática baseia-se no sofrimento amoroso da mulher, geralmente pertencente às camadas mais populares, que se queixa da ausência do homem amado (Moisés, 2022, p. 27), a exemplo da temática de “II”. Há um abandono dos estereótipos femininos idealizados da lírica provençal (Barros, 2011, p. 206), contudo, as cantigas de amigo medievais, ao longo dos anos, não apresentaram como foco as vivências da mulher como indivíduo autônomo – desse modo, as questões femininas não foram de fato centralizadas na poesia, mas, sim, sempre interligadas a um amante masculino.

Desse modo, ao analisarmos os versos de “II”, entendemos que o poema carrega uma voz poética feminina sem um apego à metrificação, como nas cantigas de amigo, do mesmo modo que há uma supervalorização da posição do eu lírico como trovador e amante devoto que suplica pelo amor de um outro, semelhante às cantigas de amor. Na tradição das trovas, como discutido anteriormente, as cantigas de amigo eram comumente escritas e cantadas por homens que projetavam uma voz poética feminina, havendo uma clara divisão de gênero entre as duas cantigas. No entanto, ao compreendermos, em “II”, a voz poética associada ao gênero feminino, a qual produz sua cantiga para um amado de gênero masculino, percebemos que não só há uma fusão entre as duas modalidades de cantigas, como um rompimento de uma tradição hierárquica, uma vez que a voz poética hilstiana é trovadora, mulher e centraliza seus discursos nas questões femininas.

Podemos considerar, então, que a autora, ao resgatar o modelo fixo trova, incorpora em sua poética elementos de ambos os modelos lírico-amorosos, interferindo no plano formal e demonstrando uma subversão do cânone poético e da tradição:

As Trovas de muito amor para um amado senhor constroem-se a partir de uma fusão entre elementos provenientes das cantigas de amor e de amigo. É a voz feminina da cantiga de amigo que se posiciona, frente à pessoa amada e à vida, como o eu lírico masculino da cantiga de amor. (Barcelos, 1994, p. 152 – grifos do autor)

Essa ruptura é relevante para percebermos que o processo de escrita de Hilda

Hilst não busca meramente reproduzir o plano formal da trova, mas, sim, propor um novo modelo de fazer poesia (Barcelos, 1994), dando forma à sua própria dicção artística a partir de uma lírica ao avesso (Sobrinho, 2013, p. 15). Desse modo, o entrecruzamento das características das cantigas de amor e amigo, bem como a adequação da forma fixa de acordo com a relevância do contexto histórico em que Hilst produz nos indicam, tanto em termos de tema quanto em termos de forma, uma ambivalência dos sentidos de sua poesia.

Tal ambivalência ocorre, uma vez que do mesmo modo como Hilst concebe o fazer poético considerando o resgate à forma fixa junto aos discursos disseminados por esta em sua formação e consolidação, ela também intervém neste modelo clássico, misturando as características conteudistas das cantigas de amigo e de amor, o que rompe totalmente com a sua essência e tradição. Além disso, há, também, um caráter ambivalente em relação ao conteúdo, visto que a voz poética, de gênero feminino, ao posicionar o seu amor pelo outro — de gênero masculino — no contexto de cortesia e de louvor, demonstra que o ama porque o conhece, porque o deseja e porque depende desse amor, o que acena a uma relação ambivalente de amor, de desejo e de dor.

Isso é ainda mais evidente na quarta estrofe de “II”, pois os versos “Tendes comigo / Tais dependências” expressam que há uma relação mútua de subordinação entre o eu lírico e o indivíduo a quem o eu lírico canta a canção, de gênero masculino. Ou seja, do mesmo modo como a voz poética depende de sofrer pela ausência do objeto amado para amá-lo, este também necessita de seu amor. Nos versos seguintes, ainda na quarta estrofe, “Mas eu convosco / Tantas ardências”, o uso adversativo da conjunção “mas” indica um jogo de oposição no relacionamento entre os dois indivíduos (voz poética e a pessoa a quem a poesia é direcionada): eles dependem um do outro, no entanto, tal dependência provoca “ardências” nessa relação. Aqui, interpretamos as ardências na relação entre tais indivíduos por um viés erótico, de desejo mútuo.

Compreendemos, então, o eu lírico feminino hilstiano, diferente do comum nas cantigas de amigo, como aquele que detém desejos a partir de uma relação amorosa, uma vez que, segundo Sobrinho (2013, p. 50), “a composição hilstiana demarca um novo território para o desejo feminino, no qual este afigura-se legítimo”. Assim, o eu lírico feminino não é representado passivamente e idealizadamente, como a *mulher de branco*, pois há uma demarcação clara do desejo feminino, a qual entendemos

como uma característica da *mulher de vermelho*. Há, aqui, uma segunda quebra com a tradição na poética de Hilda Hilst: em oposição às cantigas de amor e de amigo, em que a voz lírica ou era masculina, ou apenas reproduzia o sofrimento pelo outro, na trova selecionada, o eu lírico feminino possui conhecimento de seu amado e uma relação íntima, de desejo e dependência mútua com ele, configurando-se, também, como uma relação de ambivalência.

Quanto aos recursos formais, a quarta estrofe volta a apresentar rimas alternadas consoantes, como é o caso de “dependência/ardência”, os quais, junto à aliteração da consoante “N”, auxiliam na sonoridade do poema ao rimar com versos como “carências/ausência” da estrofe anterior, em um esquema rítmico predominantemente tetrassílabo, tal como as trovas. Há, também, uma preponderância de substantivos que indicam sensações durante toda a poesia: carências, desvario, dependências, ardências, as quais demarcam a necessidade do eu lírico feminino em externalizar os seus desejos e sentimentos que não são mais restritos apenas à vontade e ao agrado do homem, como é o caso do poema “I”, do fragmento “Sonetos que não são”.

É a partir da ação de retomada e a de desvio formal durante toda a poesia que é demonstrado o espaço singular ocupado pela escrita poética Hilstiana na pós-modernidade literária, a qual produz uma lírica “nos avessos” das exigências estéticas. Isso porque a autora não nega a vanguarda na forma tradicional, como exigido pelo movimento modernista, e, sim, assume-se nela para demonstrar a permanência dos discursos burgueses e patriarcais ao longo da história, considerando as condições sociais das mulheres no século XX, como a própria revolução do desejo feminino.

Prosseguindo com a análise, na quinta estrofe de “II”, nos versos “Não sei dizer-vos / Amor, amigo.”, a voz poética revela que, apesar da relação mútua de controle e dependência entre ela e o amado, o qual é o destinatário da canção, não há uma definição clara sobre qual é a função social do eu lírico feminino neste relacionamento: se é amante, se é amiga. Percebemos também uma referência à própria indefinição da forma poética: o eu lírico não sabe dizer ao leitor se seu canto se trata de uma canção de amor ou de uma canção de amigo: é as duas, mas, do mesmo modo, não é nenhuma. Essa indefinição também é vista nos papéis sociais designados à *mulher de vermelho*, visto que ela não possui todos os prestígios sociais da *mulher de branco*, mas ainda é funcional para o mecanismo social burguês, sobretudo para o agrado sexual masculino, diferente da *mulher de preto*. Por fim,

podemos vê-la no aspecto formal da poesia, visto que as últimas estrofes não possuem uma cadência rítmica regular, nem sequer algum tipo de paralelismo.

Portanto, tanto em termos de conteúdo quanto em termos de forma, há, em “II”, uma quebra de expectativa em relação a uma tradição que não é plenamente seguida, o que vai ao encontro da nossa compreensão sobre a *mulher de vermelho*, a saber, aquela que, apesar de exercer o papel social designado pelos homens no que se refere à erotização e ao uso do corpo, almejando exercer este papel, não cumpre inteiramente com as expectativas sociais de feminilidade: o recato, a docilidade e uma receptividade passiva em relação aos desejos. Entendemos tal quebra de expectativa como uma transgressão moderada dos papéis femininos esperados da mulher em sociedade, semelhante à representação do feminino de *Amor e Dor*, visto que há uma manifestação do desejo feminino da parte da voz poética visando não só às expectativas do homem, mas, também, às suas próprias expectativas e ambições.

Tal questão é demonstrada nos versos “Mas eu convosco / Tantas ardências”, além de “Não sei dizer-vos / Amor, amigo.”, pois a voz poética anuncia que não há uma relação concretizada entre ela e este amado, como o matrimônio, por exemplo, embora haja claramente um sentimento de desejo erótico mútuo. Entretanto, apesar de não corresponder ao molde de mulher como esposa, mãe e santificada, o eu lírico de “II”, bem como a mulher de cabelos vermelhos de *Amor e dor*, desejam agradar ao eu masculino. Isso demonstra que a *mulher de vermelho*, embora infrinja algumas delimitações dos papéis sociais comumente delegados ao feminino, não consegue totalmente transgredir a estrutura social burguesa. Logo, entendemos a *mulher de vermelho* como um ponto de trânsito entre o que a sociedade espera e idealiza do feminino – características comuns à *mulher de branco* – e o que ela nega, esconde e repudia, questões as quais perceberemos visivelmente no modo como a sociedade enxerga a *mulher de preto*.

Os últimos versos apresentam a linguagem da canção sendo utilizada como metonímia, num processo metalinguístico, para representar os sentimentos ambivalentes do eu lírico ainda mais acentuados por meio da cantiga. Analisemos as seguintes estrofes:

Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem

Desta canção

Sei que não minto.
(Hilst, 2017, p. 176)

Em “II”, “a experiência central parece ser tanto de ordem amorosa quanto de ordem poética – sem que haja entre elas qualquer possibilidade de dissociação” (Sobrinho, 2013, p. 52), visto que o eu lírico utiliza o canto lírico-amoroso para expressar o que sente em relação ao amado e, mais do que isso, como se sente em relação a sentir esse amor. Logo, é na experiência de escrita poética que o sujeito lírico manifesta e reconhece sua relação com o outro e sua experiência de mundo de acordo com o papel social em que ele é posicionado, e esta experiência se concretiza por meio da fusão entre os dois tipos de cantigas. Ou seja, há a uma expansão do campo semântico do poema, de modo que para compreendê-lo em sua essência o leitor deve atentar-se à ambivalência presente tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Do mesmo modo, em *Amor e Dor* (Figura 4, p. 58), ao fundir elementos do movimento simbolista – como o uso da cor vermelha nos cabelos femininos que emaranham o homem – às técnicas expressionistas, como o apreço aos movimentos repetitivos na intenção de expressar emoção à tela, Munch associa forma e conteúdo, justamente para demonstrar o caráter ambivalente dos sentimentos de amor e dor, de controle, desejo e dependência entre os amantes.

Portanto, considerando o cotejo das obras aqui selecionadas e as devidas interpretações dos modelos de feminilidade, compreendemos a *mulher de vermelho* como aquela que possui uma natureza misteriosa para o homem. Isso porque ela não se enquadra totalmente aos moldes reservados às virtudes de feminilidade – estas que englobam, sobretudo, o casamento, a maternidade e a santidade – já que suas manifestações de desejo ocorrem de forma bilateral, em que o masculino e o feminino são beneficiados, o que vai de encontro à manutenção das noções e valores da família burguesa. No entanto, do mesmo modo, a *mulher de vermelho* é funcional e subordinada ao controle masculino pois é vista como meio de satisfação do próprio homem, de forma que, embora ela seja vista socialmente como perigosa, fluida e inesperada, seu corpo mantém-se como uma ferramenta de uso e descarte, por isso a relação simbiótica com o masculino: ora ela é útil, ora ela é rejeitada em sociedade, ora possui o controle do masculino, ora é ele que a controla. O caráter ambivalente de sua função social nos demonstra que a *mulher de vermelho* é um ponto de

encontro, de trânsito entre as expectativas burguesas que acometem a *mulher de branco* para a possibilidade de uma identidade social e a inexistência de tal identidade que assola a vida da *mulher de preto*, por não exercer uma feminilidade útil à sociedade, o que será discutido no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

O CORPO DISFUNCIONAL

3.1 A AUSÊNCIA DE FUNÇÕES DO FEMININO E A MORTE SOCIAL: A ANÁLISE DE MELANCOLIA (1900) E “8”, DE AMOR CONTENTE E MUITO DESCONTENTE (1959)

Até o presente momento, discutimos sobre o modo como as virtudes ligadas aos padrões de feminilidade são exigidas e idealizadas às mulheres pela sociedade burguesa, de forma a cristalizar o papel social de mãe e de esposa casta. Além disso, vimos que as mulheres que reproduzem tais virtudes parcialmente, mas exercem ativamente sua sexualidade, embora vistas socialmente como perigosas, são funcionalizadas com a finalidade de satisfazer os desejos masculinos, possuindo um controle e domínio ambivalente sobre estes desejos. No entanto, quando as mulheres não correspondem nem ao ideal de esposas, nem são possibilitadas de desempenharem um papel erótico para o homem, suas funções sociais são abaladas. Desse modo, para introduzirmos as discussões a respeito dos impactos da ausência de atributos ligados às feminilidades aceitas e desejadas socialmente— sobretudo a pureza, o recato, a maternidade e o encanto erótico – nos debruçaremos, a partir da análise das unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976), sobre a obra *Melancholia* (1900), óleo sobre tela, pintada por Munch na virada do século XIX para o século XX.

Ao observar *Melancholia* (1900), em um primeiro momento, o que mais se destaca é o alto contraste cromático entre a figura disposta em primeiro plano e os demais elementos que compõem o cenário da obra. Divergindo das florestas e

paisagens costumeiramente apresentadas nas obras de Munch¹³ e analisadas neste trabalho até o momento, o espaço da tela é o único que remete ao interior de um recinto, local que se assemelha a uma sala de jantar. O uso dos tons quentes – sobretudo o amarelo, o vermelho e o laranja – juntamente às pinceladas irregulares da pintura e à ampla iluminação do cenário, traz uma impactante oposição em relação às cores sóbrias utilizadas por Munch para caracterizar a imagem da figura feminina, o que gera, intencionalmente, uma sensação de incômodo e angústia no espectador.

Figura 5 – Edvard Munch. *Melancolia*, 1900–01, óleo sobre tela, 110 x 126 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1900.

Considerando que as obras de Munch possuem uma conexão entre si em

¹³ A exemplo, podemos citar *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 53) e *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32), presentes no capítulo 2, bem como *Três Estágios da mulher* (Esfinge) (1894) (Figura 1, p. 10), obra que inicia esta dissertação.

relação ao modo como as figuras femininas são representadas, é possível compreendermos a figura feminina de *Melancolia* (1900), também reproduzida em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) – obra central e que inicia este trabalho – no canto direito da tela, nomeada por nós como *Mulher de preto*¹⁴. No contexto de *Melancolia* (1900), esta mulher é representada sentada à mesa no primeiro plano da pintura, utilizando vestes em tons escuros que cobrem seu corpo, caracterizadas, sobretudo, pela cor preta, assim como em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10), também presente nos cabelos da mulher. O uso do preto, como já mencionado em alguns momentos deste trabalho, está, simbolicamente, ligado aos conceitos de condenação, luto e de passividade absoluta. À vista disso, ao observarmos a figura feminina na obra, percebemos que as mãos da mulher repousam flácidas sobre seu colo, sua boca está fechada, seus olhos estão desfocados e caídos, carregando um olhar vazio em direção ao restante do cômodo: todo o seu corpo demonstra passividade e/ou um estado de expectativa de algo ou alguém.

No cenário, a janela aberta sugere que há um mundo fora do quarto, os feixes de luz do sol refletem na parede e o vaso de plantas floresce em cima da mesa posicionada em frente à mulher, demonstrando que há uma vida acontecendo ali. No entanto, as expressões corporais e faciais da figura feminina nos indicam que a existência da mulher vai de encontro a estes elementos. Enquanto as flores resplandecem e o sol ilumina o local, a mulher parece estar morrendo aos poucos, em completo estado de desinteresse sobre o que acontece ao redor.

Logo, a interpretação da obra nos guia à percepção de que, embora a figura possa estar presente fisicamente na sala, mental e emocionalmente, ela está em um lugar completamente diferente, não se sentindo pertencente àquele espaço físico. Essa perspectiva é possível porque, embora o vaso de flores contraste com a figura feminina no que diz respeito ao paradoxo vida-morte já discutido, a flor traz uma ideia de passividade e, no caso da obra em questão, ela é representada como um ornamento, ou seja, foi retirada pelo homem de seu lugar de origem e moldada à sua vontade. Do mesmo modo ocorre a imposição dos atributos de feminilidade à mulher, que definem e exigem a sua existência moldada a um dado papel social, representado

¹⁴ Ainda neste capítulo, encontraremos a *mulher de preto* também representada pictoricamente por Munch em *Dois mulheres na costa marítima* (1935) (Figura 6, p. 97)

na obra pela construção de um ambiente domesticado, ao qual ela não se sente pertencente.

Desse modo, percebemos que o contraste entre os meios de representação desta *persona* e os demais elementos espaciais da obra não se restringe à questão visual, pelo contrário, tal disparidade cênica reforça a escolha de Munch por introduzir na ambientação de *Melancolia* (1900) as dimensões psicológicas da figura feminina, utilizando o cenário como alegoria para demonstrar que no espaço em que esta mulher está presente, tanto física quanto mentalmente, sua existência não se encaixa ou faz sentido, alegoria reforçada pela planta domesticada. Ademais, diferente de outras obras analisadas nesta pesquisa, como *Amor e Dor* (1893) (Figura 4, p. 58), em termos de técnica, Munch promove uma delimitação clara entre as fronteiras que separam a figura feminina do cenário na qual ela está inserida, a partir do uso de contornos escuros bem ressaltados nos objetos, inclusive no que diz respeito à representação feminina, o que ressalta o espaço na pintura como um símbolo da tensão emocional entre a mulher e os demais elementos que a cercam, uma vez que ela está deslocada em relação àquele espaço, tanto física quanto psicologicamente.

Esse sentimento de não pertencimento representado na obra está intersubjetivamente ligado ao título *Melancolia*, componente primordial para entendermos os possíveis caminhos que nos levam à interpretação da obra em relação ao *corpus* deste trabalho. Assim, buscamos nos estudos psicanalíticos de Freud o que se entende por melancolia:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (Freud, 2013, p. 28).

Nesse sentido, adotamos o viés de que a psicanálise enxerga o luto como um sentimento saudável e comum, uma vez que a pessoa enlutada, a partir de uma perda, reelabora sua libido e a desloca para outros objetos. Quando este sentimento não é, de fato, ressignificado, o indivíduo prende-se à perda em si e passa a viver em sua função, absorvendo-se num estado de melancolia. Portanto, considerando tal distinção, é possível interpretar que o contraponto discutido em relação às fronteiras

que distanciam a figura humana e o ambiente, bem como as expressões faciais e corporais que caracterizam o feminino, expressam uma experiência na qual as pressões sociais do mundo real – representadas aqui pela ambientação cênica da tela que metaforicamente prende a mulher àquele lugar – invadem seu estado psicológico, dissolvendo a unidade imaginária do “eu” em relação à construção do corpo enquanto “total” e “funcional” para as concepções sociais próprias e esperadas das mulheres. Essas características possibilitam uma leitura na qual a *persona* feminina da tela em questão encontra-se presa a um estado de melancolia social, não de luto.

Sob tal perspectiva, é possível tecer uma leitura sobre as motivações sociais que levam a figura feminina de *Melancolia* (1900) a um estado melancólico em relação à temática que norteia nossa pesquisa: a valorização dos atributos de feminilidade do feminino e, no caso dos caminhos interpretativos que permeiam as obras aqui analisadas, as consequências de um feminino que não se adequa às funcionalidades sociais definidas pelo masculino, sendo, principalmente: a maternidade e o encanto erótico ligado ao dever conjugal. Diante deste cenário, é importante considerarmos que a terceira mulher deste estudo, a “*mulher de preto*”, é caracterizada como doente e desinteressante aos olhos da sociedade masculina burguesa:

O duplo esposa e prostituta era confrontado com o surgimento de uma outra mulher: a nervosa. Sob esta denominação, a ciência validava a concepção de que uma mulher sem homem se fazia doente. A mulher nervosa sofria dos "males da madre". A madre, ou o útero – se não funcionava regularmente – punha a mulher doente, nervosa [...]. Mulheres que sofriam de paralisias, cegueiras, convulsões: uma infinidade de padecimentos corporais caracterizados pelo não enquadramento na nosologia médica. (Passos, 2006, p. 143)

Entendemos, nas discussões evidenciadas até aqui neste trabalho, que os papéis sociais designados à mulher, atrelados à criação dos padrões de feminilidade, têm como objetivo – dentro do modelo social burguês – a adequação do posicionamento do feminino em assegurar e sustentar a virilidade do homem (Kehl, 2016, p. 38), sendo a maternidade e o agrado sexual os principais caminhos para tal realização, em que a figura de mãe e de mulher sedutora configuram-se como as principais funcionalidades da mulher, fortalecidas pelas representações de Eva e Maria, mãe de Jesus, figuras ligadas ao arcabouço da doutrina cristã católica que ajudaram a sedimentar as convenções de feminilidade.

Diante disso, as mulheres que não conseguem atingir ao menos uma dessas duas possíveis serventias para o masculino, ou que não possuem um homem – independentemente das motivações – são caracterizadas como doentes, nervosas e disfuncionais, o que limita consideravelmente as possibilidades de vida e impede seus corpos de serem considerados como entidades civis. Essa não adequação à estreita limitação social feminina pode acarretar um sentimento de não pertencimento identitário no eu feminino, levando-o ao estado melancólico de sofrimento por não se sentir autossuficiente devido a um mecanismo social que o inferioriza e o descarta como sujeito no mundo.

Partindo de tais discussões, uma interpretação a respeito de *Melancholia* (1900)¹⁵ em relação ao escopo deste trabalho se faz possível na medida em que entendemos a *mulher de preto* representada por Munch, sobretudo em *Melancholia* (1900), como detentora de um sentimento de melancolia consequente da ausência de correspondência às virtudes que regem a feminilidade, citadas no decorrer desta pesquisa, o que acomete a mulher a um estado de morte social permanente. Desse modo, os elementos que nos permitem esta leitura são, sobretudo: a escolha de Munch pelo título da pintura “Melancholia”; o contraste cromático entre a figura feminina – simbolizada pela cor preta – e o cenário; as expressões faciais e corporais da mulher – que parece estar doente ou envelhecida – o que possibilita uma representação da morte social e, por fim, a oposição do ser feminino em relação aos elementos da pintura, que se degrada lentamente enquanto o vaso de planta e o sol entrando pela janela demonstram a continuidade da vida.

Pensando no estudo comparativo interartes que caracteriza este trabalho, também podemos encontrar a temática da condição feminina em relação à ausência de feminilidade e o sentimento de melancolia na escrita poética de Hilst. É importante reafirmarmos aqui que, em nosso recorte, essa falta, observada tanto nas obras visuais quanto nas obras pictóricas, é decorrente da impossibilidade de fecundidade e de poder de sedução do feminino, questões estas já discutidas no decorrer desta dissertação. Dito isso, o poema a seguir, presente na elegia “Amor contente e muito descontente”, do livro *Roteiro do Silêncio* (1959), apresenta uma reflexão

¹⁵ Faz-se relevante percebermos que *Melancholia* (1900) é a única obra de Munch presente no *corpus* trabalho em que a mulher é representada totalmente sozinha. Em todas as outras pinturas, o feminino divide cena ora com outras representações do feminino, ora com o outro. Esse adendo reforça ainda mais a solidão como um dos principais sentimentos que definem esta figura.

memorialística sobre a autopercepção feminina no que se refere ao sentimento do eu lírico em não corresponder a essas funções sociais designadas à mulher, fortalecidas e reproduzidas por meio dos atributos idealizados de feminilidade:

8

Existo face ao espelho

O pranto aflora
Escurecendo o olhar.

Os braços transparentes
Não são meus.

Porque se o fossem

Não estariam sós
Sem abraçar.

O corpo nada tem
Que testemunhe
O gozo ou a dor.

O ventre é liso.

(Onde as estrias do amor?)

Existo face ao espelho.
Mas uma coisa me falta
E não me vê:

Os pés que hoje não são
Já foram pés de menina.
Tiveram graça e vontade:
Mergulho no rio da infância
De água tão cristalina.

Não há mais nada que andar
E nada para existir.

Tudo o que fui
Não sou mais.
(Hilst, 2017, p. 102)

Antes de analisarmos o poema propriamente dito e relacionarmos com os enredos que norteiam nossa leitura comparada considerando as unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976), é preciso discutirmos o que se entende por elegia, forma fixa clássica de que Hilst se apropria, com o objetivo de conectar a forma poética à sua significação e temática. Em *Operadores de Leitura da Poesia* (2003), Cortez elucida o conceito de elegia como o “canto de luto, que cumpre o papel de prolongar

a inspiração lírica” (Cortez, 2003, p. 78). Já em *Versos, sons, ritmos* (1991), Goldstein define esta forma como “composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos” (Goldstein, 1991, p. 56). Desse modo, a escolha por posicionar “8” em uma seção denominada pela autora como elegia nos mostra que Hilst estabelece, pelo resgate da poesia elegíaca, a temática do luto social vivenciada pelo eu-lírico, a qual é refletida em um canto melancólico.

Apesar de a elegia ser um gênero literário tradicionalmente clássico, com suas origens datadas na lírica grega, sua estrutura formal é flexível quando comparada às outras formas fixas apresentadas nesta dissertação. A elegia grega, de acordo com Moisés (2022, p. 69), era composta por estrofes dísticas, as quais continham o primeiro verso hexassílabo (6 sílabas poéticas) e o segundo pentassílabo (5 sílabas poéticas). Contudo, a partir do período renascentista, a poesia elegíaca passou a apresentar diferentes métricas, ritmos e estruturas de estrofes, mas sempre se manteve como o meio expressivo mais adequado para comunicar o estado de espírito melancólico (Moisés, 2022, p. 69), muitas vezes por meio da musicalidade.

Hilst mantém esta fluidez formal do gênero em “8”, pois percebe-se uma ausência de padronização em relação à distribuição estrófica, métrica e rítmica ao longo do poema: há, no total, 12 estrofes que se dividem em 4 monósticos, 5 dísticos, 2 tercetos e uma quintilha, repartidas sem uma sequência formal habitual, a qual privilegia versos brancos. Vejamos a divisão métrica das oito primeiras estrofes:

e / **xis** / to / **fa** / ceao / es / **PE** / lho (E.R. 7 [2, 4, 7])

o / **pran** / toa / **FLO** / ra (E.R. 4 [2, 4])
es / cu / re / **cen** / dooo / **LHAR** (E.R. 6 [2, 4, 6])

os / **bra** / ços / trans / pa / **REN** / tes (E.R. 6 [2, 6])
não / **são** / **MEUS** (E.R. 3 [1, 2, 3])

por / **que** / seo / **FOS** / sem (E.R. 4 [2, 4])

nões / ta / ri / **am** / **SÓS** (E.R. 4 [1, 3, 4])
sem / **a** / bra / **ÇAR** (E.R. 4 [2, 4])

o / **cor** / po / **na** / da / **TEM** (E.R. 6 [2, 4, 6])
que / tes / te / **MU** / nhe (E.R. 4 [4])
o / **go** / zooua / **DOR** (E.R. 4 [2, 4])

o / **vem** / ter / **é** / **LI** / so (E.R. 5 [2, 4, 5])

on / deas / es / **tri** / as / doa / **MOR?** (E.R. 7 [1, 4, 7])

Encontramos, neste recorte da poesia, versos tetrassílabos (4 sílabas poéticas), redondilhas menores (5 sílabas poéticas), versos hexassílabos (6 sílabas poéticas) e, também, redondilhas maiores (7 sílabas poéticas). Embora não haja uma divisão convencional associada a uma norma métrica padrão entre as estrofes, percebemos a presença de ritmo na poesia, visto que há uma predominância de versos quase simétricos, com sílabas fortes na segunda e na quarta sílaba poética, junto a uma presença de *enjambement*, o que resulta num efeito de canto de lamento e permite o leitor, através da entonação da poesia, compreender a melancolia do eu lírico com os olhos e os ouvidos. Esta entonação é relevante para a compreensão entre forma e conteúdo pois, para Bakhtin (1981):

A entonação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entonação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entonação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entonação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante. (Bakhtin, 1981, p. 10)

Sob esses aspectos, percebemos que “8” é a única poesia selecionada até o momento nesta dissertação em que Hilst apropria-se de um gênero clássico e segue à risca todas as suas características, incluindo a fluidez e a não exigência formal. O resgate total à tradição, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, vai ao encontro da manifestação melancólica do eu lírico por um dia já ter se reconhecido dentro do aparato de feminilidade, mas por não mais conseguir exercer estes papéis sociais, que serão mais bem discutidos a seguir.

Ao pensarmos na junção temática entre forma e conteúdo presente em “8”, alcançamos o primeiro ponto de cotejo entre o poema e a obra *Melancolia* (1900), ao passo que ambos os autores das duas modalidades artísticas aqui estudadas utilizam de experimentos formais como meio estratégico para evidenciar a temática da melancolia feminina em suas obras. Sob esse viés, o contraste visual na escolha de cores da tela e o uso de contornos em preto que separam a figura feminina do cenário, além da própria escolha pelo título que faz referência a esse sentimento, são as técnicas selecionadas por Munch, próprias das vanguardas simbolistas e expressionistas, que direcionam o espectador às dimensões psicológicas do feminino em estado melancólico, levando-o à interpretação da temática da obra por meio da junção entre forma e conteúdo. Isso ocorre porque Munch busca o conteúdo na arte

simbolista, em que seus adeptos “se concentravam em emoções como a melancolia, o desespero e a impotência” (Farthing, 2011, p. 339), porém, os principais recursos e elementos visuais utilizados pelo autor são próprios da pintura expressionista, da qual Munch fora precursor. Estes elementos, como as pinceladas audaciosas, uso decorativo da cor e a tendência de transcendentalismo ao conteúdo psicológico têm como principal finalidade, para o movimento, expressar as emoções individuais para a tela, no caso da obra em estudo, o sentimento de melancolia. Do mesmo modo, a opção de Hilst por definir seu poema como uma elegia – forma fixa a qual os poetas líricos-provençais e renascentistas utilizavam para cantar a mágoa lírica relacionada ao luto e à tristeza profunda – e seguir à risca o estilo formal comumente presente no gênero também são estratégias para levar o leitor/ouvinte à compreensão da presença do sentimento melancólico do eu poético.

Após considerarmos a temática do luto associada à forma poética, partimos agora para a análise interpretativa de “8”. Desse modo, é na estrofe monóstica que introduz o poema que é possível encontrar uma dualidade existencial da *persona* poética: “Existo face ao espelho”. O espelho, para o eu lírico, é um ponto de encontro e de rememoração de um modelo de feminilidade que um dia ela já representou ou almejou representar¹⁶. Ao dizer que existe face ao espelho, entendemos que o eu poético olha para seu reflexo no objeto e, considerando as suas vivências até aquele momento, declama a elegia de modo a declarar suas perdas. Ressalta-se que o eu poético canta a elegia para si próprio, já que se dirige diretamente ao objeto de seu luto, que é a sua própria existência em frente ao espelho.

É através deste objeto que os sentimentos da voz poética afloram e, ao deparar-se com a imagem que enxerga de si, encontra o seu não-reconhecimento. Em *Luto e melancolia*, Freud (2013, p. 28) define o luto como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, um ideal”. Nesse contexto, se considerarmos que o luto também ocorre pela perda de uma função social, a tristeza gerada pela ausência de representação de

¹⁶ A dualidade entre os atributos de feminilidade idealizados e vivenciados é evidenciada pelo feminino na interpretação de *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 53), e do poema de Hilst “1”, do fragmento *Sonetos que não são* (1959), estudados no primeiro capítulo. Nesse sentido, podemos entender que a voz poética de “1”, bem como a figura feminina de *Cinzas* (1894) (Figura 3, p. 53), ao não conseguirem corresponder a nenhum atributo de feminilidade ou funcionalidade para o masculino, tendem a também entrar em um estado de melancolia, pois o espelho reflete-lhes as possibilidades de funcionalidade feminina do ponto de vista masculino e sua não reprodução.

possíveis ideais de feminilidade, por exemplo, pode ser considerada como um processo de luto, uma perda de si ou o que se perdeu de si no outro, não se restringindo à questão da morte literal.

Os próximos versos, “O pranto aflora / Escurecendo o olhar”, demonstram um momento de ápice do descontentamento do eu lírico diante de sua própria imagem, tristeza esta que não é apenas vazia, mas configura-se como permanente, sobretudo pelo uso da sinestesia presente nos dois versos: Ao “escurecer” o olhar, o eu poético externaliza este sentimento de forma visual e sensorial, assim, entende-se que o luto transborda da figura corporal por meio do pranto para a letra do poema, como uma lágrima eternizada pela via da escritura. Essa tristeza profunda pode estar ligada, em nossa interpretação, ao modo como o eu lírico lida com a dor do abandono ou à pressão social sobre a sua existência, por exemplo. A leitura dos versos “Os braços transparentes / Não são meus” / “Porque se os fossem / Não estariam sós / Sem abraçar” nos mostra que o sentimento de solidão, tão presente na existência do eu poético, corporifica-se em palavras e pesa sobre o corpo feminino, neste caso, os braços, que passam a ser irreconhecíveis ou, até mesmo, adocicados. Além disso, em relação ao aspecto sonoro do poema, a repetição do som consonantal “S” em “Os braços transparentes não são meus” cria um efeito sonoro suave e melancólico lamento e murmúrio, que acompanha a temática da perda e da ausência. Diante disso, em meio às transformações que marcam a construção do sujeito feminino e sua dissimetria às funções sociais a ele designadas, podemos entender que a solidão feminina é uma consequência deste processo conduzido ao descarte pelo masculino, o que fomenta ainda mais um estado de desconexão social.

Na sexta estrofe, nota-se uma condição de anestesia da figura feminina no que se refere aos seus sentimentos, tanto de prazer quanto de agonia: “O corpo nada tem / Que testemunhe / O gozo e a dor.” Sobre o eu-lírico de “8”, Carvalho (2020, p. 9) aponta: “Frente ao espelho-poema, a poeta fala de uma consciência de si fraturada e de um corpo que, de tão transfigurado pelas ações do tempo, nada guarda do amor, do gozo e da dor.” Nesse sentido, compreendemos que a voz poética, por não sentir suas vivências pertencentes a um *status* ou convenção social e não conseguir dispor seu corpo para tal, imerge de um estado de solidão para um estado melancólico permanente, que se caracteriza pelo distanciamento e desinteresse por todas as outras emoções, sejam elas boas ou ruins, estando inerte à sua própria existência.

De modo a tramar relações entre os possíveis significados de “8” e os de

Melancolia (1900), podemos encontrar semelhanças entre a voz poética de Hilst e a representação da *mulher de preto* de Munch. Já mencionamos o modo como tais obras se relacionam no que diz respeito ao seu aspecto formal, entretanto, as correspondências no conteúdo de ambas as formas artísticas são ainda mais evidentes, pois entendemos as figuras femininas presentes nas obras como parênteses, relacionando-se mutuamente no jogo dialógico que aqui propomos. Nesse sentido, considerando o que já foi exposto até aqui, compreendemos que o sentimento de angústia evidenciado na mulher presente em *Melancolia* (1900), – representado, sobretudo, pela posição esquiva no corpo feminino e pelo olhar vazio e fixo dessa *persona* em relação ao ambiente – é perceptível também em “8”, nos versos “O pranto aflora / Escurecendo o olhar”, nos quais o eu lírico, ao observar sua imagem no espelho, sente um imenso desespero interno, refletido em lágrimas. Note-se, também, que a escolha lexical feita por Hilst para caracterizar tal sentimento demonstra uma similaridade com o preto, cor escolhida por Munch para a composição da obra.

Todavia, ao afirmar, nos versos: “O corpo nada tem / Que testemunhe / O gozo e a dor.”, encontramos uma voz poética que vê no espelho seu corpo silencioso e, por consequência disso, passa a ser apática em relação aos seus sentimentos e aos acontecimentos do mundo externo, caracterizando um estado de melancolia. Essa mesma leitura é possível em *Melancolia* (1900) pelo uso simbólico da cor preta no cabelo e nas vestes da mulher, que está inteiramente ligada com o sentimento de luto permanente, de perda definitiva e ausência de esperança (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 741). Esse sentimento permanente e autodestrutivo configura-se como um estado de melancolia feminina, uma vez que o não pertencimento a nenhum padrão imposto socialmente promove uma morte social nas mulheres, pois elas perdem sua funcionalidade dentro do mecanismo social. Esta morte social promove uma sensação de baixa autoestima, o que impede que tal morte seja ressignificada. No ensaio *Uma Ferida a sangrar-lhe a alma*, Peres (2013) aponta sobre a dor do existir, a partir dos conceitos de melancolia em Freud:

O melancólico sofre a angústia de um esvaziamento no eu (ego), um enfraquecimento do “sentimento de si”, e elabora sobre ele próprio um diagnóstico construído na menos-valia, na incapacidade para viver. Torturado sobre o não o saber de tanto sofrimento, incrementa o autopadecimento e se interroga: “Por que sofro tanto?” (Peres, 2013, p. 51)

Esse estado melancólico do eu poético em relação ao sentimento de si,

discutido também em *Melancolia* (1900), é visível durante todo o poema, uma vez que a sensação de não reconhecimento ao se olhar no espelho impede a voz poética de compreender verdadeiramente o seu eu, reforçando ainda mais o sentimento de não pertencimento social. Desse modo, as constatações do eu lírico revelam a ambientação de angústia do texto, como nas estrofes 7 e 8: “O ventre é liso” e “(Onde as estrias do amor?)”. A menção ao ventre liso é importante para o nosso recorte, pois remete à ideia da impossibilidade de se exercer a maternidade, o que, em nossa interpretação, é um ponto importante que fortifica o sentimento de melancolia da voz poética por não se adequar à principal função social delegada ao feminino e fortalecida pelos atributos ligados à feminilidade: a de ser mãe.

Segundo Passos (2006, p. 141), diante da construção de feminilização da família burguesa, “a constituição da imagem da mãe como destino predominante para as mulheres fez parte de um processo de controle do corpo feminino”, processo este que tinha como objetivo disseminar os modelos de família nuclear e posicionar as mulheres como principais guardiãs do lar e dos filhos. Nesse contexto, diante de tal organização social, as figuras femininas que não eram ou não podiam ser mães passavam a, praticamente, não existir como entidade civil, visto que não poderiam exercer o cultivo dos sentimentos da família, missão mais sublime e importante desde que inserida no sistema de mais-valia capitalista para as mulheres.

Voltando para a análise e considerando as ideias de Passos, o primeiro verso de “8” repete-se no primeiro verso da nona estrofe: “Existo face ao espelho.”, o que traz à tona algo similar a um “refrão” da elegia, reforçando o tom de lamentação do poema. Porém, diferentemente da menção inicial, a ideia tem uma continuidade a partir do uso do *enjambement*: “Existo face ao espelho / Mas uma coisa me falta / E não me vê:” A abordagem subjetiva do eu lírico indica as relações de alteridade e confirma a sua compreensão do sentimento de não reconhecimento que ela carrega ao se olhar no espelho, ressaltada pelo uso da conjunção adversativa “mas”: existo, mas não vivo plenamente, pois não me reconheço.

A coisa que falta e não se vê da voz poética pode ser interpretada como a funcionalidade social e convencional perdida ou nunca encontrada, uma vez que o desejo de sua existência está atrelado a um “eu” que não a representa ou não condiz com a funcionalidade de seu corpo já silenciado. Além disso, podemos partir de uma visão na qual o que falta para a voz poética são, justamente, os atributos atrelados ao feminino que ela deseja alcançar, mas que não enxerga em si ao olhar seu reflexo.

Aqui, estabelecemos o não reconhecimento de si e a sensação de não pertencimento do feminino como o terceiro ponto comparativo entre “8” e *Melancolia* (1900), visto que, na obra de Munch, essa questão é interpretada a partir do deslocamento da mulher caracterizada em *Melancolia* (1900) em relação ao espaço – representado pela oposição cromática – que contrasta com a ambientação e a imagem do feminino, já que a mulher pintada nesta tela parece estar indiferente à vida fora de si, tendo em vista os outros elementos que a cercam.

No início da décima estrofe de “8”, há um deslocamento de memória do eu lírico: “Os pés que hoje não são / Já foram pés de menina / Tiveram graça e vontade”. Os pés metaforizam uma mudança de funcionalidade que não se restringe ao físico, mas, também, remetem a uma metáfora do entusiasmo aflorado que se esvaneceu no decorrer das vivências deste corpo, e que foi dilacerado ao se deparar com sua disfuncionalidade social. Logo, entendemos que a voz poética carregava, junto aos “pés de menina”, um deslumbramento pelo usufruir da vida. Quando isto é perdido, ou seja, quando ela se dá conta de que não se adequa ao papel social designado pelo Outro, o eu lírico se vê melancólico por não se sentir pertencente àquela convenção social, a qual entendemos como a reprodução dos papéis de feminilidade.

Ao término da décima estrofe, os versos “Mergulho no rio da infância / De água tão cristalina” comprovam a necessidade do eu poético em se apegar a um tempo que passou ou em um determinado modelo de feminilidade que um dia ela tentou alcançar de modo a se reencontrar como sujeito no mundo. É importante salientarmos que esta interpretação não se restringe ao saudosismo por parte do eu-lírico de sua juventude. “Mergulhar no rio da infância” pode ser compreendido como o querer adentrar-se à própria ingenuidade para não ter de enfrentar este não reconhecimento de si, uma contingência do feminino frente ao mundo masculino. A presença do uso marcante de adjetivos que caracterizam substantivos concretos, como “braços transparentes” e “ventre liso”, em oposição aos “pés de menina” e “água cristalina” remetem a uma construção antitética entre as ideias nostálgicas e positivas do passado, em oposição às perdas sociais e lamentações do presente.

As duas últimas estrofes da elegia apresentam uma retomada de consciência e uma autorreflexão do eu feminino em relação à perda de sua função social: “Não há mais nada que andar / E nada para existir”. Se entendemos os pés como a representação da mudança de uma funcionalidade social, o andar seria, em nosso ver, o modo como esta funcionalidade atua de acordo com as exigências do

masculino; logo, o verso “Não há mais nada que andar” anuncia a sensação de fim de percurso do eu lírico; como se a finalidade de seu existir estivesse, então, encerrada, culminando em uma morte social, confirmada pelos dois últimos versos “Tudo o que fui / Não sou mais”.

Se considerarmos que “a construção da identidade feminina se enraíza na interiorização pelas mulheres, de normas enunciadas pelos discursos masculinos” (Chartier, 1995, p. 40), entendemos que a disfuncionalidade do feminino, determinada pelo uso da dominação simbólica do Outro (Chartier, 1995) pode culminar não só em uma perda de identidade social da mulher – a qual não possui uma responsabilidade denominada à sua existência assemelha-se à morte física e simbólica – mas, também, à desvitalização, ao esgotamento, ao desfalecimento do corpo feminino como consequência desta imposição moral do masculino, que destrói a totalidade da mulher, seja em relação às suas vivências, seus corpos e suas realizações pessoais; conseqüentemente, fortalecendo ainda mais o estado melancólico feminino, conseqüências as quais trataremos a seguir.

3.2 AS FUNCIONALIDADES DO FEMININO DESVITALIZADAS PELO OUTRO: O CICLO QUE SE PERPETUA EM “XII”, DE BALADA DE ALZIRA (1951) E EM DUAS MULHERES NA COSTA MARÍTIMA (1935)

O poema analisado a seguir, “XII – Balada de Alzira”, é o que nomeia e encerra a segunda publicação de Hilda Hilst, *Balada de Alzira* (1951). No prefácio do livro de poesias reunidas da autora, intitulado *Da poesia* (2021), a editora Companhia das Letras discorre sobre a obra *Balada de Alzira* e a primeira fase poética da autora: “[...] com os cantos de amor e de amizade, ela retratou a “paisagem sem cor dentro de mim”, anunciada nas lamentações de partida e nas assombrações com a solidão e a morte” (Araújo, 2021, p. 2). Nesse viés, as escolhas de Hilst por definir os poemas do livro como baladas, bem como pela elegia presente em “8”, de “Amor contente e muito descontente”, não são aleatórias, pois há, mais uma vez, a apropriação de formas fixas que comumente apresentam determinados objetivos na produção de sentidos com o intuito de externalizar o conteúdo presente na poética. Em relação à forma balada, segundo a definição de Sparano (2006), são:

Poemas de origem folclórica, popular ou tradicional disseminados por toda a Europa, caracterizados por ser um canto com traços narrativos, que gira em torno de um único episódio – de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural, sendo uma forma mista que lida com elementos da poesia dramática, lírica e narrativa. Pode receber também o nome de breve canção-histórica, com tom objetivo, sem detalhamento e que, no geral, era cantada. Apresenta um processo dramático de pergunta e resposta, ou ainda diálogo, que viabiliza o desenvolvimento da fabulação e a conclusão da história é adiada até o final do texto. (Sparano, 2006, p. 31)

Além disso, por ser uma forma fixa feita para ser narrada ou cantada, é comum que a balada possua uma mesma ideia ou frase que se repete em diferentes momentos entre as estrofes que são, comumente, oitavas (oito versos presentes em cada estrofe) construídas a partir de oito sílabas sonoras (conhecidos como octossílabos) em cada verso (Goldstein, 1991).

Nesse sentido, analisaremos a mescla entre forma e conteúdo da balada em questão. Tal como “8” e em *Melancolia* (1900), o enredo de “XII – Balada de Alzira” está ligado à questão da melancolia feminina consequente de um corpo considerado pelo masculino como disfuncional. Como poderemos notar a seguir, a estrutura do poema utiliza de mecanismos da narrativa que se assemelham à canção, com o intuito de contar a história desse eu poético, visto que nas baladas “o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo” (Candido, 200, p. 48). Vejamos:

XVII - BALADA DE ALZIRA

O homem que não foi meu
um dia será de Alzira.
E passará os seus dedos
sobre as pernas de virgem
e contará o segredo
daquele olhar de menina.
Amado, bem o sabia
que os meus delírios noturnos
nunca te resguardariam
do sabor dos frutos novos.
Os homens querem Alzira
e os escondidos dos mares
e as conchas que não se lançam
às vontades das marés.
Há muito que pressentia
teu gesto de retirada
(como a noite espera o dia
mergulhada no silêncio)
Alzira, menina pura
teu corpo feito de lírios
assustava aquele meu
maduro e já sem vontade

de lutas e de emboscadas.

.....
 O homem que não foi meu
 (porque me deu estertores
 que à outra seriam dados)
 em tardes de fevereiro
 Alzira levou p'ra longe.

.....
 Aquela menina pura
 ficou pétala fendida
 flor com mil olhos de água
 espantados e noturnos.

Alzira soluço brando
 e face tão misteriosa
 que pena tenho guardada
 por te saber corrompida.
 (Hilst, 2017, p. 56)

Percebemos, em um primeiro momento, que as características formais de “XII – Balada de Alzira” se diferem dos poemas analisados neste trabalho e da metrificação da forma fixa, já que a divisão de estrofes não é distribuída em oitavas ou de modo equilibrado: são quatro estrofes no total, em que a primeira contém 23 versos e as demais, respectivamente, cinco, quatro e quatro. Esta grande quantidade de versos na primeira estrofe auxilia, para o leitor, na compreensão de que o eu lírico feminino está narrando uma história, com o objetivo de relatar um acontecimento e/ou uma crença popular, como destacado na definição do gênero balada. Sobre a divisão métrica, o poema dispõe de uma predominância de redondilhas maiores, com algumas exceções de versos octossílabos, o que demonstra um desvio de Hilst quanto à divisão estrófica da forma fixa, mas uma permanência quanto à tradição.

Sobre o esquema rítmico, para Candido (2000, p. 47), “o ritmo das baladas varia muito, mas em geral busca certa facilidade de cadência popular, podendo ocorrer o intuito imitativo”. Nesse sentido, mesmo não havendo uma igualdade de definição rítmica no poema selecionado, visto que a maioria dos versos são brancos, percebemos, a partir da fluidez da leitura relacionada à fluidez do pensamento do eu lírico, que ela pode ser interpretada como uma canção popular com o intuito de contar algo a alguém ou, em nossa visão, narrar uma espécie de profecia que está fadada a acontecer com a mulher mais jovem para quem o eu poético direciona a poesia. Também se ressalta que a complexidade rítmica contribui para a criação de um clima de melancolia e introspecção, pois a ausência de um padrão métrico fixo reflete a natureza complexa dos sentimentos e das emoções expressas pelo eu lírico no poema. Logo, nota-se que a busca da autora por retomar esta forma fixa em “XII –

Balada de Alzira” ocorre pela necessidade do eu lírico em contar uma narrativa poética, por isso o diálogo com a tradição afirma-se enquanto procedimento constitutivo da própria voz da poeta, e não como fim em si mesmo.

Isto posto, no que diz respeito à tecedura de acontecimentos de “XII – Balada de Alzira”, entendemos que o eu lírico de voz feminina compara-se com a imagem de uma mulher aparentemente idealizada pelo masculino, denominada como Alzira. Desse modo, decide contar sua história para o leitor e para a própria Alzira, como uma forma de alertá-la sobre as imposições sociais de um masculino que deflora, suga, corrompe e desvitaliza o feminino em sua plenitude, daí seu tom profético.

É possível comprovar esta interpretação a partir dos dois primeiros versos da estrofe que inicia o poema, que se assemelham com o introduzir de uma história: “O homem que não foi meu / Um dia será de Alzira.”, uma vez que entendemos que a voz poética declara que os atributos ligados aos ideais de feminilidade, representados pela figura de Alzira, configuram-se como ferramentas que fomentam o desejo masculino, desejo este que não foi vivido plenamente pelo eu lírico, mas, sim, de maneira efêmera. É interessante perceber que o primeiro verso desvia do padrão geral da poesia “**oho** / mem / que / **não** / foi / **MEU**” (verso hexassílabo), reforçando a ideia de que o eu lírico não se encaixa no que foi um dia esperado pelo masculino, enquanto o segundo segue de acordo com a tradição “um / **di** / a / se / **rá** / deal / **ZI** / ra” (verso heptassílabo, ou redondilha maior), demonstrando a antítese presente durante todo o poema, construída a partir da comparação entre o eu poético e Alzira.

Essa comparação também é evidente quando entendermos que a associação entre a idealização e a pureza de Alzira se contrastam com a representação social da voz poética, que não se vê capaz de deter a atenção e de ser funcional para o masculino por não possuir ou reproduzir os traços de feminilidade encontrados em Alzira, como observado nos seguintes versos: “Amado, bem o sabia / que os meus delírios noturnos / nunca te resguardariam / do sabor dos frutos novos.” Esta mulher já foi desvitalizada, deflorada e descartada, por isso busca alertar Alzira de que o mesmo acontecerá com ela, além de referir-se ao próprio homem, por meio do vocativo “amado”. A escolha pela estrutura poética circular própria da balada utilizada por Hilst, ressaltada pelo uso da redondilha maior, metaforiza um ciclo interminável de uso e descarte empreendido pelo masculino, que é reiterado sucessivamente pelos padrões sociais, de acordo com os discursos sobre feminilidade. Concretiza-se, portando, a junção entre o tema e a forma próprios ao gênero, já que esta circularidade

encena uma história simples de ser guardada na memória (Goldstein, 1991, p.55).

Nos versos 17 e 18, há uma menção à noite, quando a voz poética se dirige à pessoa que a deixou ou que a substituiu por Alzira: “Há muito que pressentia / teu gesto de retirada / como a noite espera o dia / mergulhada no silêncio.”. A espera da noite pelo dia possui um sentido ligado ao ciclo eterno, uma vez que o dia está fadado a sempre se tornar noite. Logo, entendemos que a voz lírica, consciente de sua não correspondência aos atributos de feminilidade ligados ao masculino, esperava como uma certeza o abandono e a solidão, uma vez que estas ocorrem de modo constante em sua vida e se repetirão ciclicamente na de outras como ela. Aqui, encontramos a possibilidade de reprodução das duas principais funcionalidades do feminino, discutidas nos dois primeiros capítulos deste trabalho e mencionadas no início do capítulo: a capacidade do corpo feminino em ser fértil e desejado pelo outro.

Nesse sentido, entendemos o eu poético de “XII – Balada de Alzira”, ou seja, a mulher melancólica, igualmente representada em “8”, da elegia “Amor contente e muito descontente” e na obra *Melancolia*, de Edvard Munch – ambos analisados nesse capítulo – denominado como a *mulher de preto*: aquela que não representa um papel social funcional para o masculino e, portanto, não é útil para a sociedade comandada por ele. Em contrapartida, a imagem de Alzira, no poema, é associada, predominantemente, à ideia de pureza e passividade, percebida por meio de metáforas como pernas de virgem e corpo feito de lírios¹⁷. O estado virginal significa algo não-manifestado e não-revelado, ao passo que o lírio é “sinônimo de brancura, e, por conseguinte, de pureza, inocência e virgindade”. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 741)

As pernas de virgem, aqui, possuem o mesmo significado dos pés de menina, em “8”, da elegia *Amor contente e muito descontente* (1959), e da representação da *mulher de preto* sem os pés, apenas ajoelhada, na obra de Munch *Duas mulheres na costa marítima* (1935) – a saber: a funcionalidade social do feminino para o Outro, em

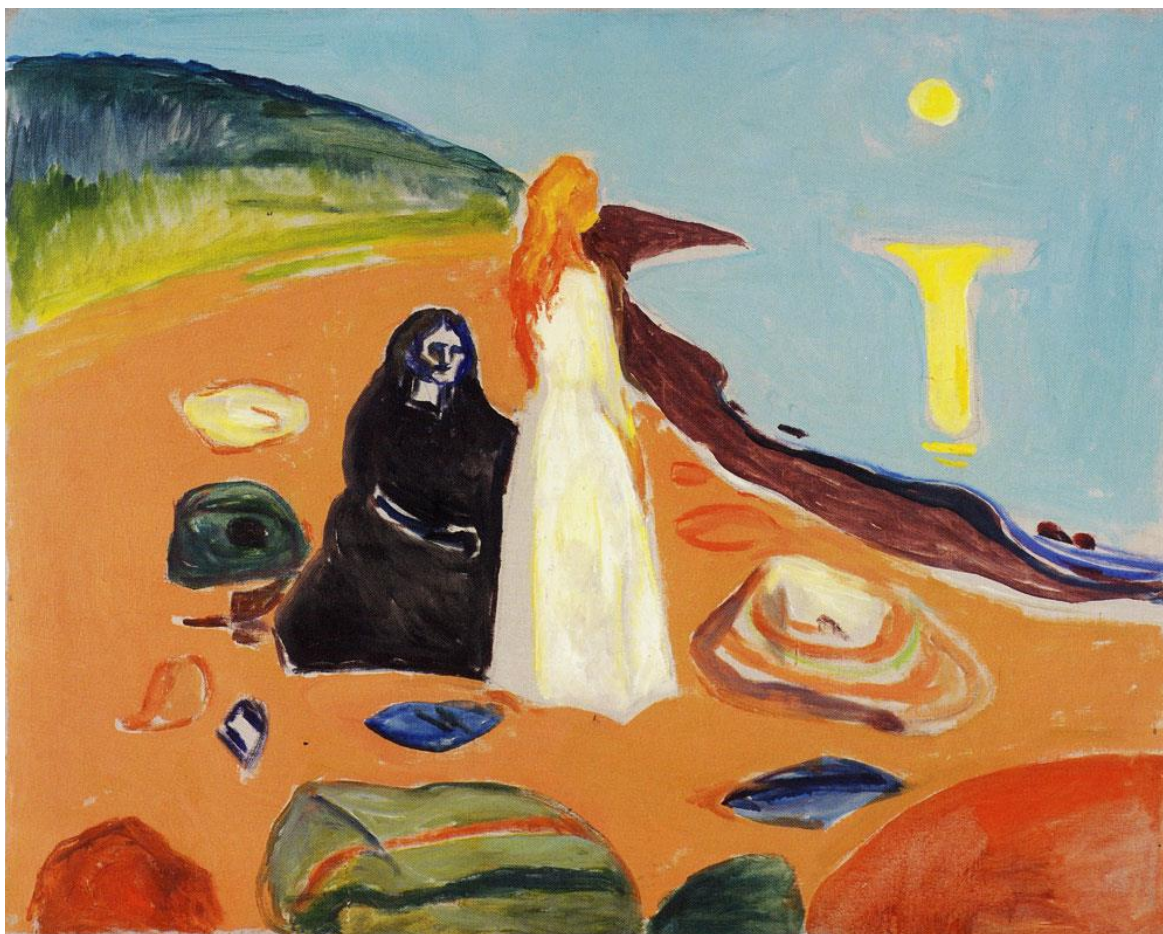
¹⁷ O lírio pode apresentar uma dualidade de sentidos: “Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia, nesse sentido, simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos” ((Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 554). Deste modo, assim como o lírio, Alzira carrega, simultaneamente, a inocência e a tentação; a santidade e o ímpeto. Logo, podemos ver em Alzira traços da mulher desejada e ambivalente, discutida predominantemente no capítulo 3 e vista como a *mulher de vermelho*. Desse modo, encontramos a possibilidade de Alzira, que consideramos até o momento como representante de características das mulheres de branco, como uma *mulher de vermelho* em potência.

que os pés de menina/virgem são aqueles que levam a mulher a um prestígio social a partir da reprodução dos atributos associados às noções de feminilidade. Ao contrário, a ausência dos pés metaforiza o desvio da *mulher de preto* das funções projetadas.

Sendo assim, Alzira é representada pelo eu lírico como a mulher idealizada, aquela que representa o modelo de feminilidade puro e recatado e que carrega a possibilidade da maternidade e do matrimônio tradicional e sagrado. Nesse contexto, entendemos a figura de Alzira como a *mulher de branco* discutida neste trabalho, sobretudo, nas obras abordadas no segundo capítulo: “XII”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e *Separação* (1896) (Figura 2, p. 32). Essa oposição entre a *mulher de preto* e a *mulher de branco* evidenciada em “XII – Balada de Alzira” também é notória na pintura de Munch *Duas mulheres na costa marítima*, óleo sobre tela, (1935) (Figura 6, p. 97). Como veremos, estes aspectos se relacionam com as unidades temáticas mínimas presentes no poema, que dizem respeito à lamentação do feminino por não gozar de uma identidade social.

A pintura apresenta as duas figuras femininas em uma costa marítima, definidas por nós como: *mulher de branco* – em nossa interpretação, a imagem idealizada do feminino; e *mulher de preto* – entendida como a representação da disfuncionalidade feminina em relação ao masculino. A figura de vestes brancas é reproduzida mantendo a tradição de Munch: com longos vestidos brancos, cabelos louros e a face voltada em direção ao oceano, trazendo uma sensação de afastamento desta imagem em relação ao espectador. Em contraste, a *mulher de preto* assemelha-se à representada em *Melancolia* (1900), pois possui vestes e cabelos pretos e um olhar angustiado. No entanto, a forte cor branca de sua pele – semelhante à representação da terceira mulher em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1. p. 10), obra que inicia este trabalho – traz um aspecto ainda mais adoecido, inosso, quase cadavérico. Aqui, ela é representada ajoelhada, parecendo que está rastejando em uma última tentativa de se locomover. Seus braços estão abertos em direção à figura de branco, como se quisesse pegá-la, possui-la ou, pelo menos, alcançá-la. É relevante para a interpretação da obra perceber que, tal como ocorre com *Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10), Munch bebe das fontes da técnica renascentista, inserindo a figura de branco como o ponto de fuga onde convergem todas as linhas paralelas da tela, salientando a profundidade da tela.

Figura 6 – Edvard Munch. *Duas mulheres na costa marítima*, 1935, óleo sobre tela, 93 x 118 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1935.

Pensando na ligação interartes entre a temática de *Duas mulheres na costa marítima* (1935) e “XII – Balada de Alzira” e de outras obras analisadas até aqui, como mencionado anteriormente, encontramos um vínculo mútuo entre a *mulher de branco* de Munch e a representação e descrição da imagem de Alzira, pois interpretamos ambos os modelos como representações da pureza e da idealização da feminilidade. Da mesma maneira, também é possível uma relação entre a voz poética de “XII – Balada de Alzira” com a figura de preto das obras do pintor norueguês, pois elas se esclarecem mutuamente a medida em que expressam a inoperância reprodutiva dos atributos femininos, tornando-as inviáveis para os mecanismos de funcionamento de uma sociedade predominantemente masculina.

Além disso, as semelhanças entre *Duas mulheres na costa marítima* (1935) e “XII – Balada de Alzira” não se restringem apenas à representação das figuras femininas. Isto porque, dentro do campo semântico do poema em questão, há a menção de elementos que metaforizam a relação entre masculino e feminino,

principalmente nos versos a seguir:

Os homens querem Alzira
e os escondidos dos mares
e as conchas que não se lançam
às vontades das marés.
(Hilst, 2017, p. 56)

Entendemos, aqui, que o mar representa uma metáfora da ação do masculino sobre o feminino – metaforizado pela concha – que conota uma relação de destruição desta por aquele, uma vez que as conchas precisam adequar-se e se lançarem às vontades das marés. Ademais, o uso do polissíndeto da conjunção “e” como recurso estilístico no início dos versos expressa a ideia de algo contínuo que beira a infinitude. Logo, podemos compreender que a ação dos homens em quererem Alzira – a mulher idealizada – é algo recorrente, constante, assim como é infinita a ação das marés. No entanto, quando ela “se lança às vontades das marés”, isto é, quando seu corpo é penetrado pelo masculino, passa a ser rejeitado, tal como ocorreu com o eu lírico que canta a balada. Podemos tecer uma relação, pois, à obra *Amor e Dor* (1894) e ao poema “II”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), discutidos no terceiro capítulo desta dissertação, uma vez que a *mulher de vermelho*, por possuir uma relação ambivalente de controle e dependência com o masculino, sobretudo em relação aos atributos de sexualidade, quando não oferece interesse ao homem, é descartada, como ocorre com o eu lírico de “Balada de Alzira”, podendo tornar-se uma *mulher de preto* em potência.

Essa leitura é possível em *Duas mulheres na costa marítima* (1935) se observarmos a presença das conchas ao lado das duas imagens femininas representadas: há uma concha pintada com cores claras ao lado da *mulher de branco* e posicionada em direção ao mar, tal como a figura feminina – o que entendemos como a aproximação da *mulher de branco* em relação à sua funcionalidade para o masculino.

A simbologia do mar no que se refere às transformações e incertezas da vida também é uma outra leitura possível se considerarmos as relações entre *Duas mulheres na costa marítima* (1935) e “XII – Balada de Alzira”

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 592)

A interpretação do mar como elemento transformador, que carrega a dualidade entre vida e morte, é encontrada na obra de Munch na medida em que a *mulher de preto* busca alcançar a *mulher de branco*, esta representada contemplando o mar. Em nossa interpretação, a mulher melancólica – considerada morta socialmente – ao tentar “apanhar” a mulher considerada pura, busca alertá-la sobre a efemeridade de sua funcionalidade e dos atributos de feminilidade ligados a ela. Do mesmo modo, a figura de vestes brancas observa as ondas do mar que, por estarem em movimento, carregam as dúvidas e incertezas das possibilidades de sua vida, além do reflexo da lua sobre o mar, que possui um formato semelhante a um útero dourado. Ao olhar para este símbolo, a *mulher de branco* vislumbra os únicos caminhos possíveis designados socialmente a ela: ou a geração de uma vida, ou a restrição de seu corpo como um objeto criado e domesticado apenas para a satisfação do prazer masculino. Sob essa análise, até quando o corpo da *mulher de branco* será útil, desejado e buscado pelo masculino? Até quando essa mulher não estará passível de ser uma *mulher de preto* em potência, com sua vida deflorada, corrompida e desvitalizada pelo Outro? A fluidez do mar carrega este questionamento. De modo semelhante, “XII – Balada de Alzira”, nas últimas duas estrofes, apresenta o eu lírico prevendo, em tom de lamento, em seu canto/profecia, o que ocorrerá com Alzira no seu contato com o Outro:

Aquela menina pura
 ficou pétala fendida
 flor com mil olhos de água
 espantados e noturnos.
 Alzira soluço brando
 e face tão misteriosa
 que pena tenho guardada
 por te saber corrompida.
 (Hilst, 2017, p. 56)

O corpo feito de lírios passa a carregar olhos espantados e noturnos¹⁸, a menina pura passa a ser pétala fendida, evidenciando o corromper do feminino ao tentar moldar-se e inferiorizar-se em relação aos desejos do masculino, como visto nos últimos versos: “que pena tenho guardada / por te saber corrompida”. O final do poema reforça a ideia de que a balada de Alzira é uma música cantada pelo eu lírico, que narra a profecia da mulher idealizada e desejada, até tornar-se abandonada, disfuncional e, conseqüentemente, melancólica. A escolha linguística de Hilst pelo uso do verbo “corromper” para finalizar o poema é significativa, uma vez que este pode ser compreendido tanto no sentido de “danificar”, “estragar”, como por um viés erótico, de defloração, o qual o hímen de Alzira é “co-rompido”, junto à sua pureza e ingenuidade. Alzira, então, passa a ser vista também como uma *mulher de vermelho*.

Nesse contexto, até o presente momento, discutimos os três modelos de feminino e suas feminilidades presentes nas obras de Hilda Hilst e de Edvard Munch de modo singular, cada um em um capítulo. No entanto, voltando à obra que introduz nosso trabalho, *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894), discutiremos, a seguir, como as delegações de atributos ligados ao feminino não são permanentes, de modo que a figura feminina possa ser representada em uma só por um viés multifacetado, como Alzira: a *mulher de branco*, a *mulher de vermelho* e a *mulher de preto* em uma só mulher.

¹⁸ Os olhos espantados e noturnos que Alzira passa a carregar são semelhantes aos do eu lírico de “8”, da elegia “*Amor contente e muito descontente*”, ou seja, um olhar cheio de mágoas, impactado pela tristeza do abandono e da solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AS MULTIFACES DO FEMININO PARA A DANÇA DA VIDA

Ao longo deste trabalho, entrelaçamos os universos narrativos das pinturas de Edvard Munch e os de Hilda Hilst, no que diz respeito ao recorte crítico-teórico adotado por nós, que levou em conta o modo como os artistas representaram, em suas obras visuais e poéticas, os principais modelos de feminilidade, no âmbito da sociedade burguesa que permeou seus diferentes contextos e modos de produção. Por se tratar de uma comparação interartes, sobretudo de objetos artísticos diversos, adotamos para esta dissertação uma leitura *constelar*, que rompe com a linearidade temporal das obras selecionadas, de seus discursos, de seus sentidos e de seus significados possíveis com vistas a analisar as formas como o feminino idealizado, o feminino desejado/misterioso e o feminino disfuncionalizado para a sociedade burguesa são representados nas obras de ambos os artistas.

Esta leitura comparada que alterna entre a linearidade e a não linearidade nos permitiu tecer uma teia de sentidos que ampliaram a compreensão sobre a fundamentação burguesa de cada um desses modelos de feminilidade, por meio do cotejo entre as obras e entre os procedimentos artísticos dos artistas selecionados – no caso de Munch, a fusão entre procedimentos simbolistas e expressionistas com o intuito de evidenciar emoções nas telas, no caso de Hilst, o apreço por retomar o uso de formas clássicas, subvertendo os discursos masculinos centralizados, ao dar voz ao sujeito feminino.

Embora com intencionalidades e modalidades artísticas divergentes, percebemos que em ambos os autores e contextos de produção, encontramos discursos, diálogos e interpretações multifacetadas dos modelos de feminilidade que rompem com as fronteiras espaciais e temporais, transcendem a análise individual e permitem entendermos que tais modelos não são rígidos, mas, sim, coexistentes, modificando-se de acordo com a necessidade do masculino em relação às funcionalidades do feminino. Logo, a perspectiva constelar, a partir das unidades temática mínimas (Tomachevski, 1976), nos mostrou que as mulheres tornam-se

peças de um mosaico maior, onde cada fragmento, quando multifacetado e coexistente, transforma-se no outro em potência: um mesmo e um outro. Vejamos esta questão na obra de Edvard Munch que escolhemos para encerrar e reiterar este trabalho-constelação, *A dança da vida* (1899):

Figura 7 – Edvard Munch. *A dança da vida*, 1899-1900, óleo sobre tela, 125 x 191 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.



Fonte: Munch, 1899.

Percebe-se, de antemão, que *A dança da vida* (1899) reproduz uma extensão da temática presente em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10) e “I”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), a partir das quais extraímos os três modelos de feminilidade que nortearam nossas reflexões ao longo desta dissertação: as três mulheres centralizadas que simbolizam diferentes papéis sociais – idealização, ambivalência e disfuncionalização social. Contudo, no caso de *A dança da vida*, os signos que evidenciam as três mulheres interagem diretamente entre si e com o espectador, de modo que para a plena compreensão da pintura é preciso que ocorra uma leitura conjunta e dialógica das três feminilidades, uma vez que a representação visual de uma influencia diretamente nas das outras, sincronicamente, como uma dança. Portanto, para nosso trabalho-constelação, uniremos, a partir de agora, o que foi discutido nos capítulos desta dissertação em

uma última, porém, não definitiva dança, entrelaçando, mais uma vez, os núcleos temáticos e os autores aqui selecionados, por meio da principal ligação que nos possibilita esta união – a fundamentação dos principais modelos de feminilidade, decorrentes dos códigos de conduta que servem a uma mesma estrutura social, vigente na Europa do século XIX e no Brasil do século XX, a burguesia, tendo como foco esta última tela de Munch.

Ao enquadrar a vida como uma dança, em *A dança da vida* (1899), começando pelo título, Edvard Munch convida o espectador a uma interpretação interconexa entre as figuras femininas da tela, bem como das relações sociais que as interligam e, de certa forma, as unem como uma só. A metáfora da dança, então, pode significar a dinâmica efêmera dos códigos de conduta designados às funções sociais do feminino e discutidas ao longo de nossa dissertação, tais como a pureza, a obrigação da maternidade e do casamento, além do encantamento erótico necessário para manter a família burguesa. Tais códigos são construídos, designados, modificados e, sobretudo, conduzidos pelos homens, como um baile de dança, considerando o fluxo contínuo da vida feminina. Logo, entendemos a dança da vida como a condução masculina destes papéis sociais, impostos e delegados ao feminino de acordo com as diferentes funções socialmente essenciais que ele pode exercer. Essa ideia esclarece ainda mais a nossa hipótese de que há uma multiface das feminilidades em uma só mulher, e este feminino multifacetado é dividido e enquadrado na sociedade conforme as demandas do homem e a necessidade de aperfeiçoamento da família burguesa.

A feminilidade é em parte uma questão de aparências. A cultura visual do século XIX produziu um sem número de imagens de mulheres, muitas delas consistentes, algumas delas contraditórias, todas elas poderosos elementos de definição, sempre em mudança, do que significava ser mulher. (Higonnet *apud* Passos, 2006, p. 145)

É considerando este viés que analisaremos a tela em questão e o modo como ela tece relações com o todo de nosso trabalho. O cenário – orla de *Aasgaardstrand*, comum às obras da série *O friso da Vida* – caracteriza imagetivamente o seu título, uma vez que os personagens estão inseridos em um baile de dança, sob a luz do luar. A imagem, em primeiro plano, concentra as três figuras femininas: como em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* – a mulher de vestido branco na extremidade esquerda da tela, a mulher de vestes pretas na extremidade direita e a mulher de vestidos

vermelhos ao centro, acompanhada de um homem. Em segundo plano, há vários casais absortos à dança, mas apenas mulheres de vestido branco são os pares dos homens. Com exceção da imagem ao centro, não há mulheres de vermelho ou de preto na dinâmica da dança da vida, visto que estas não representam idealmente a feminilidade desejada socialmente pelos homens.

A *mulher de branco* do primeiro plano é representada com os mesmos vestidos brancos e longos, como nas vezes em que aparecera no percurso desta dissertação. Contudo, pela primeira vez, sua face não está indefinida ou com uma feição fantasmagórica, ao contrário, ela carrega um olhar entusiasta ao caminhar em direção a uma flor, desabrochando nas gramas verdes da floresta que antecede a orla. A feição pacífica desta figura, associada ao sentido simbólico de pureza e inocência da cor branca do vestido, transmite a ideia de uma ingenuidade e alheamento em relação ao modo como a sociedade patriarcal e burguesa possui o controle sobre a sua existência no contexto dinâmico das práticas sociais vigentes. Essa ideia vai ao encontro da compreensão da flor, simbolizada na obra como uma representação do princípio da passividade. Isto é, a *mulher de branco*, ao caminhar em direção à flor entreaberta, acredita estar buscando sua liberdade e a possibilidade de uma identidade social burguesa ao exercer corretamente o que se espera de sua feminilidade. Contudo, a planta, elemento ligado à passividade feminina, remete à condição social a qual esta mulher precisará assumir na tentativa de conquistar tal identidade: a subordinação ao controle masculino sobre seu corpo e a regulação de sua sexualidade dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar. Se a vida é uma dança, a *mulher de branco* está prestes a adentrar nela, como outras mulheres de branco adentraram-se no segundo plano da tela, de acordo com os passos conduzidos e ritmados pelo homem.

A possibilidade de uma identidade social definida, a qual só poderia tornar-se possível caso as mulheres exercessem as virtudes idealizadas de feminilidades exigidas pelo masculino e discutidas ao longo deste trabalho – pureza, maternidade e recepção passiva aos desejos do masculino – tende a posicionar as mulheres de branco em um estado, digamos, ilusório e de desconhecimento em relação às consequências sociais de tais exigências, que só beneficiarão o próprio homem e corromperão sua unicidade como indivíduo. Isso ocorreu, por exemplo, nos poemas “I” e “XII”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), de Hilda Hilst, discutido no primeiro e no segundo capítulos desta dissertação, em que o eu lírico

feminino, na busca por comprazer o Outro, por meio da adequação a tais virtudes, silenciou suas próprias vontades e princípios femininos. No entanto, ao entendermos as virtudes de feminilidade designadas à *mulher de branco* como idealizadas, como evidenciado no segundo capítulo a partir da análise da obra *Separação* (1896), percebemos que, independente dos papéis sociais assumidos por qualquer uma das mulheres, mesmo os mais almejados pela sociedade burguesa, sempre haverá a preponderância do masculino sobre as ações femininas na dança da vida, já que a feminilidade idealizada é impossível de ser mantida perpetuamente pelas mulheres.

Ao analisarmos os métodos artísticos e as escolhas tematico-formais do autor por representar em suas obras os papéis sociais das mulheres de branco, de vermelho e de preto, inferimos que o pintor norueguês busca evidenciar as expectativas burguesas sobre as feminilidades em ascensão da sociedade europeia no século XIX, utilizando elementos pictóricos que conduzem o espectador a deduzir a funcionalidade social de cada uma delas para o masculino. Além disso, Munch introduz nas telas procedimentos típicos do expressionismo, como as pinceladas que trazem a impressão de movimento e repetição, para reproduzir os valores psíquicos vigentes na sociedade burguesa à qual pertencera. Desse modo, podemos depreender que a fusão de procedimentos simbolistas e expressionistas, adotada pelo pintor, evidencia o modo como a manutenção e a ascensão destes atributos de feminilidade foram recebidos, esperados ou abdicados pela sociedade burguesa vigente, de acordo com os códigos sociais por ela almejados. Essa ideia foi possível de ser observada, sobretudo, no modo como Edvard Munch representa o homem de preto em grande parte de suas obras – apático, desvitalizado, descontente – um vestígio do controle burguês sobre as possibilidades de reprodução das feminilidades, as quais nunca foram ou serão verdadeiramente satisfatórias, já que “essas estruturas vêm sendo constantemente construídas e modificadas, reconstruídas e novamente desestabilizadas ao longo da história” (Kehl, 2016, p. 51).

No centro temático de *A dança da vida* (1899), há um casal imerso na dinâmica do baile. Enquanto dançam, o homem conduz a mulher de vestidos vermelhos que, por sua vez, o envolve com suas vestes e cabelos, que parecem consumir a alma masculina, como as figuras vampirescas de *Amor e Dor* (Figura 4, p. 58). Nesse contexto, compreendemos que o homem entende a *mulher de vermelho* como um mistério, um objeto imprevisível, mas é acometido e hipnotizado por seu encanto erótico e, por isso, a conduz e a mantém dentro do funcionamento dos

códigos de conduta que sustentam os códigos sociais dos quais fazem parte, e, por assim dizer, a grande aparência que é a dança da vida. Percebemos que, na dança da vida, os dois estão sob controle e dependência um do outro, em uma relação simbiótica e de interesses sociais no que diz respeito a este papel de erotização exercido pelo corpo feminino, pois é somente por tal viés que a burguesia consente sua funcionalização. Isso explica a representação da *mulher de vermelho* sempre relacionada eroticamente ao homem, seja no abraço simbiótico da obra *Amor e Dor* (Figura 4, p. 58), seja nas dependências e ardências do eu lírico em relação ao Outro no poema “II”, de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), ambos discutidos no terceiro capítulo deste trabalho. Ao produzir uma lírica onde o eu lírico feminino assume sua voz poética em uma situação de cortesia, recuperando as cantigas de amor e amigo, Hilda Hilst demonstra exatamente este ponto de encontro ambivalente da *mulher de vermelho* com o que é desejado e o que é desprezado socialmente: tal como no contexto do amor cortês, erotização e idealização femininas não podem ser lidas de modo fragmentado – visto que o trovador deseja a mulher em razão de ela ser idealizada e inacessível, um atributo ligado ao outro.

Portanto, ao discutirmos que o vermelho do vestido da figura feminina – o qual destaca a mulher considerada pela sociedade como sedutoramente impura – representa o contraste simbiótico entre os impulsos de liberdade e de opressão, de sedução e de imprevisibilidade, pudemos chegar à conclusão de que a *mulher de vermelho* é o ponto de iminência entre a *mulher de branco* e a *mulher de preto*, pois representa uma junção ambivalente do que é almejado e do que é descartado pelo masculino na sociedade burguesa.

Nesse viés, pudemos interpretar que as mulheres de branco, quando não alcançam as virtudes necessárias socialmente que as consagram como mães, esposas e castas, tendem a tornarem-se mulheres de vermelho, vistas como um mistério para o controle masculino, mas utilizadas para seu desejo e regulamentação. Foi possível perceber tal condição, por exemplo, no eu lírico de “I”, do segmento “Sonetos que não são”, da obra *Roteiro do Silêncio* (1959) – poesia de Hilst discutida no segundo capítulo, uma vez que ele carrega uma aflição feminina em não conseguir aproximar-se totalmente dos modelos de feminilidade idealizados e designados às mulheres de branco, pois considera-se fluido e múltiplo, ou seja, não totalmente moldável às expectativas masculinas. Outro exemplo a ser mencionado de acordo com as obras que foram discutidas neste trabalho é a tela *Cinzas* (1894) – analisada

também no segundo capítulo – em que há uma figura feminina, de cabelos vermelhos, que usa vestidos brancos que “cobrem” uma roupa íntima vermelha – elementos que podem sinalizar que a mulher ora representa virtudes próprias da figura de branco para o masculino, ora características da figura de vermelho, evidenciando sua natureza multifacetada.

Por outro lado, quando o feminino é impossibilitado de exercer as virtudes designadas às mulheres de branco ou às mulheres de vermelho – a exemplo da exigência do casamento e da maternidade ou o controle erótico e ambivalente sobre o homem – ele passa a ser visto como inócuo, improdutivo e dispensável para a sociedade burguesa, convertendo-se em mulheres de preto em potência. É o caso de “8”, poema de Hilda Hilst discutido no quarto capítulo desta dissertação, presente na elegia “Amor contente e muito descontente”, do livro *Roteiro do Silêncio* (1959). Nele, a voz poética, por meio de uma busca memorialística, lamenta-se em sua elegia ao lembrar que um dia fora uma *mulher de branco* ou, até mesmo, uma *mulher de vermelho*, e que o deixara de ser. Isso é possível de ser verificado sobretudo na última estrofe “Tudo o que fui / Não sou mais.” Além disso, ao dizer que seus pés, anteriormente, possuíam graça e vontades (verso 19), pudemos compreender que, antes de ser lida socialmente como uma *mulher de preto*, seu corpo fora agraciado e almejado, possuindo uma função para a conjuntura da sociedade burguesa. No entanto, seu corpo, suas expectativas e possibilidades de identidade social foram desvitalizadas pelo usufruto masculino.

Em contraste com a *mulher de branco* e ao lado do casal, em *A dança da vida* (1899), na extremidade direita da obra, há a figura feminina de vestes pretas. Sua face, embora não seja representada com a cor branca oposta ao preto do vestido, como em *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894) (Figura 1, p. 10) e em *Duas mulheres na costa marítima* (1898) (Figura 6, p. 97), carrega um semblante de apatia ou de descontentamento com a conjuntura da dança. Suas mãos atadas, a posição de seu corpo e sua expressão facial indicam que a figura encontra-se em um estado de reclusão e de distanciamento do ambiente em que se encontra, semelhante ao que ocorre com a figura de *Melancolia* (1900) (Figura 5, p. 78). No contexto de *A dança da vida*, interpretamos que este distanciamento pode ser explicado pelo fato de a *mulher de preto*, por não estar inclusa na dança, ou seja, não ser inserida dentro dos códigos de conduta exigidos pelo masculino, observa as outras duas figuras – a *mulher de branco*, com sua ingenuidade e expectativas sobre a vida, e a *mulher de vermelho*,

que está absorta na dança/relação simbiótica com o homem – e enxerga-se nelas, uma vez que já foi um dia idealizada e inocente (como a *mulher de branco*) e também já possuiu uma relação de controle e dependência com o masculino (como a *mulher de vermelho*). O olhar para as outras mulheres carrega martírio, mas, sobretudo, compadecimento, pois, como ela, o futuro de todas as mulheres, no, digamos, grande baile burguês, é apenas um: relegadas à sombra do preto, ao não conseguirem exercer o papel de esposas devotas ou amantes devassas, serão vistas como inexistentes e sem perspectiva de exercerem socialmente suas individualidades.

Diante do observador, as feições dos dois amantes no centro de *A dança da vida* (1899), tal como as dos casais em segundo plano, são representadas embaçadas e turvas, sem uma possibilidade de reconhecimento. Entendemos que, ao optar por omitir as características faciais detalhadas na maioria dos personagens da tela – marca presente na pintura expressionista – Munch muda o foco das identidades individuais para a experiência coletiva da dança, ressaltando a natureza das emoções e experiências humanas que vão ao encontro dos códigos sociais de conduta que são, digamos, carimbados nas mulheres conforme a necessidade masculina com os quais inclusive os homens jogam e dançam em aparente harmonia. Isso explica o fato de a figura de branco do primeiro plano e a figura de preto não possuírem os rostos embaçados nesta tela: ambas estão, naquele momento, fora da dinâmica da dança da vida – a *mulher de branco*, por ainda não adentrar-se ao casamento e relacionar-se com o homem; a *mulher de preto*, que já esteve inserida no ciclo e não mais possui função social, estando, literalmente, à parte da sociedade.

A semelhança de *status* entre a *mulher de branco* e a de preto que estão, na obra, por motivos diferentes, fora da roda observada por elas, juntamente à forma quase simétrica adotada por Munch para representá-las nas extremidades do primeiro plano da tela, elucida nossa interpretação de que todas as representações estão “contidas” uma à outra, sendo a *mulher de branco*, também, a *mulher de preto*, contemplando a *mulher de vermelho* como a potência. No entanto, enquanto a figura de preto observa entristecidamente as outras, já entendida do funcionamento da dança da vida, a figura de branco admira a flor que brota ao chão, o que demonstra sua ingenuidade em relação às exigências feitas ao feminino, isto é, ao fato de as feminilidades serem efêmeras, transitórias e, sobretudo, limitadas. Consoante a isso, a figura de vermelho está abstraída, seduzindo e sendo seduzida no giro conduzido pelo homem na dança da vida, alheia ao seu papel/função naquele momento

presente, que a coloca como uma *mulher de preto* em potencial.

Esse contraste coexistente foi também visto em nossa análise de “XII”, de *Balada de Alzira* (1951), uma vez que a balada, ao ser definida como um canto narrativo sobre temáticas melancólicas, é reapropriada por Hilst para dar voz a um eu lírico que conta a história de Alzira, uma figura feminina que é degradada pelo masculino até ser desflorada, descartada e perder sua função para ele. Alzira nos demonstra o modo como as feminilidades são transmutáveis e o feminino é constantemente construído socialmente para o uso e descarte do homem burguês. Ela representa a *mulher de branco*, a *mulher de vermelho* e a *mulher de preto*, todas e uma em um só tempo, pois é *menina pura*, *pétala fendida/corrompida* e *flor com mil olhos de água*, estes que são *espantados* e *noturnos*, isto é: sua feminilidade multifacetada a dispõe sobre as designações do homem em relação à *mulher de branco*, à *mulher de vermelho* e à *mulher de preto*.

Quando examinamos as obras visuais e poéticas dos autores selecionados considerando uma fatia maior, em que a ordem não é restrita a uma perspectiva linear, mas, sim, como um mosaico de relações complexas e interligadas que configuram os modelos de feminilidades flagrados por Edvard Munch e Hilda Hilst no contexto de ascensão burguesa, percebemos que as diferentes manifestações artísticas chocam-se em relação à sua intencionalidade produtiva: enquanto o pintor expõe as principais mulheres de sua época, Hilst promove uma poética dos avessos, trazendo a voz feminina para exprimir seus sentimentos sobre a imposição de tais feminilidades.

Ou seja, ao elaborar sua própria lírica, por meio do resgate das formas fixas em alguns títulos de suas poesias – trova, soneto, elegia e balada – Hilda Hilst busca na tradição aqueles que seriam os modos apropriados e historicamente legitimados para o dizer poético feminino (Sobrinho, 2013, p. 18) e compara sua persistência às imposições das feminilidades no Brasil dos considerados anos dourados do século XX, seu contexto de produção. Em outras palavras, depreendemos que Hilst utiliza do paradoxo aproximação/desvio de modelos clássicos do fazer poético para interrogar a persistência de códigos de conduta que são reproduzidos há séculos na sociedade ocidental, o que nos possibilita interpretar sua poesia sob um viés histórico e crítico destes modelos de feminilidade.

Mais do que isso, assumindo-se como mulher e poeta, o eu lírico feminino hilstiano opõe-se à representação visual de Munch, pois descentraliza o domínio masculino burguês predominante em suas obras, uma vez que nelas ecoam as vozes

e os discursos coletivos da antiguidade, resgatando à mulher uma condição de sujeito ativo em seu próprio discurso (Deplagne, 2016, p. 257). Nas cantigas selecionadas para este trabalho, a voz poética demonstra a impossibilidade de alcançar os atributos de um feminino idealizado. No soneto, “expressa a ambiguidade de reações da mulher que, ao amar, se liberta dos tabus castradores e, ao mesmo tempo, se sente frustrada pelo que deixou de ser” (Coelho, 2007, p. 9). Na elegia, lamenta a posição de descarte em que é colocada e, por fim, na balada, narra a história de Alzira – evidenciando sua passagem de idealização, desejo e descarte pelo masculino – com a intenção de alertar às próximas Alziras sobre a repetição deste ciclo nefasto.

Portanto, ao cotejarmos as manifestações artísticas de ambos os autores e considerarmos suas devidas particularidades e intencionalidades de produção, encontramos não apenas uma única representação social em cada uma das mulheres, mas, sim, assumimos a presença de uma natureza multifacetada do feminino. Assim, constatamos ao longo desta dissertação, a hipótese a qual defendemos, a de que todas as mulheres foram, serão ou estão fadadas a ser mulheres de branco, de vermelho e de preto – idealizadas, desejadas e, também, disfuncionais perante suas utilidades na sociedade, que são designadas, sempre, pelo masculino. Essa perspectiva multifacetada do feminino vai de encontro à da própria concepção burguesa, que tende a incentivar, no imaginário social, uma leitura linear e cíclica sobre as feminilidades – a saber, a *mulher de branco* como a jovem, a *mulher de vermelho* como aquela que atingiu a maturidade sexual e a *mulher de preto* como a idosa. Quando escolhemos contrapor essa concepção recuperando a tradição que a constituía, produzimos uma inversão na cronologia que a história literária nos moldes habituais não considera, tal como a lírica dos avessos construída por Hilst.

A adoção de uma perspectiva não-linear sobre os modelos de feminilidade estudados nesta pesquisa, junto à leitura dialógica e a interpretação da linguagem poética e pictórica como um sistema (Bakhtin, 1981) nos permitiu promover uma última fusão neste trabalho-constelação: a possibilidade de relacionarmos os papéis sociais, representados e discutidos por nós nas produções dos dois artistas, à atualidade. Isso porque a aproximação destas obras, produzidas em tempos, espaços e contextos distintos, possibilita um diálogo interartes que permite provocar outras perspectivas, outras leituras, outros olhares para o nosso passado e o modo como elas são refletidas no momento presente. Nossa constelação, portanto, é apenas uma em um universo interpretativo de possibilidades.

Junto a isso, ao cotejarmos as obras em nossa dança-constelação, percebemos que, no decorrer dos séculos, houve uma contrução sócio-histórica na cultura ocidental sobre os modos como as mulheres são dispostas como um objeto secundário dentro do discurso do masculino e das instituições sociais (Passos, 2006, p. 138). Nesse contexto, mesmo que a imposição e a formação das feminilidades seja um produto de seu tempo, seus ecos ainda podem ser percebidos na atualidade – diluindo-se e refazendo-se – em virtude da fixação dos mecanismos e estruturas burguesas sobre as práticas e funções sociais associadas ao masculino e/ou ao feminino, o que promove um processo de naturalização de tais concepções. “O esquecimento da dimensão simbólica que nos determina tende a criar um sentido de permanente “naturalização” (imaginária) quanto às instituições, aos conceitos e aos discursos que comandam a vida cotidiana” (Kehl, 2016, p. 38).

Portanto, a intenção desta pesquisa foi a de abrir caminhos, através da relação entre as obras de Hilda e Munch, para a compreensão de que é necessária a recuperação da tradição para entendermos como ela fora constituída e, assim, haver a possibilidade de evitar a sua repetição, o que acabamos de fazer neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ANKELE, Daniel. *Edvard Munch: chronology of paintings 1880-1905*. [S.l.]: Ankele Publishing, LLC, 2015. *E-book*.

ARAÚJO, Maria Eduarda Paiva de; TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. A manifestação do amor cortês na poesia de Gilka Machado e Hilda Hilst. *Revista X*, v. 18, n. 1, p. 274-298, 2023.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARCELOS, José Carlos. A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea (1960-1985). *Máthesis*, n. 3, p. 151-165, 1994.

BARROS, José D.'Assunção. O amor cortês—suas origens e significados. *Raído*, v. 5, n. 9, p. 195-216, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/979>. Acesso em: 03 abr. 2024.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 532-560.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. v. 1. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1984.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 37-47, 1995.

CATTANI, Iceia Borsa. O princípio de realidade na pintura do Renascimento- a questão da perspectiva. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 1, n. 1, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Revista Ecos*, v. 2, n. 1, 2007.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

CORTEZ, Clarice. Operadores de leitura da poesia. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 59-89.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 198-212.

DEPLAGNE, Luciana. Pelos fios das ancestrais. A resignificação textual de atuais escritoras tecelãs: Marina Colasanti, Hilda Hilst, Stella Leonardos e Adélia Prado. *In*: RICCI, Debora *et al.* (org.). *Feminino plural: literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono*. Lisboa: CLEPUL, 2016. p. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/20006>. Acesso em: 24 jan. 2024.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. *O expressionismo e a estética do feio*. 2012.

DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. (1983). *In*: DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 59-65.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. *In*: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 285-319.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FONTENELE, Laéria Bezerra. Freud, o feminismo e as transformações da representação do corpo da mulher. *In*: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (org.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editores, 2006, p. 85-93.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, rimas*. São Paulo: Ática, v.7, 1991.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997.
HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JAYNE, Kristie. The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women. *Woman's art journal*, v. 10, n. 1, p. 28-34, 1989.

KEHL, Maria Rita. A constituição da feminilidade no século XIX. *In*: *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 17-86.

MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*.

São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. *Tempo social*, v. 5, p. 67-111, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MUNCH, Edvard. *Two women on the shore*. [1935]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.M.00866>. Acesso em: 05 mar. 2024.

_____. *Melancholy*. [1900]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.M.00012>. Acesso em: 27 out. 2023.

_____. *The dance of life*. [1899]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/the-dance-of-life.jsp>. Acesso em: 06 mai. 2024

_____. *Separation*. [1896]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/separation-1896>. Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *Woman in three stages*. [1894a]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/woman-in-three-stages.jsp>. Acesso em: 77 out. 2023.

_____. *Ashes*. [1894b]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/ashes.jsp>. Acesso em: 22 set. 2023

_____. *Vampire* [1893]. 1 gravura. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/vampire.jsp>. Acesso em: 28 abr. 2024.

NADER, Maria Beatriz. Da família à família nuclear burguesa: uma perspectiva histórica e social. *Dimensões*, n. 3, 1992.

PASSOS, Danielly. Amor, cuidado e intimidade: a invenção moderna do feminino. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (org.). *Estilísticas da sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editores, p. 137-152, 2006.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. Posfácio. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 49-64

READ, Herbert. *A arte de agora, agora*: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

RIBEIRO, Silvana Mota. *Ser Eva e dever ser Maria*: paradigmas do feminino no Cristianismo. In: IV CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 2000, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2000, p. 01-21

SEREDKINA, Natalia N.; KISTOVA, Anastasia V.; PIMENOVA, Natalia N. "The Frieze of Life" by Edvard Munch: philosophical and art analysis. *Journal of siberian*

federal university humanities & social sciences, v. 12, n. 7, p. 1295-1315, 2019.

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. *Um amor que se anuncia pelas ribas da cantiga*: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst. 2013. 93 pp. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SPARANO, Magalí Elisabete. *Balada, canção e outros sons*: um estudo fonostilístico em Língua Portuguesa. 2006. Tese (Doutorado em Filologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-155553/en.php>. Acesso em: 07 out. 2023.

TOMACHEVSKI. Temática. In: In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-203.

ZWICK, Ludmila Menezes. O diário do autor louco, de Edvard Munch (1863–1944). *Manuscritica*: Revista de Crítica Genética, n. 49, p. 300-319, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/205687>. Acesso em: 20 abr. 2024.

_____. “Ibsen e o friso da vida!”, O friso da vida e A gênese do friso da vida, de Edvard Munch. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 23, p. 34-69, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/V4PXWj3LSpDDPWx5HMFg5PB/>. Acesso em: 17 abr. 2024.