

## As lutas com o sol de Marina Tsvetáieva e Hilda Hilst

### Struggling with the sun: Marina Tsvetayeva and Hilda Hilst

Olga Donata Guerizoli KEMPINSKA  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

**RESUMO:** Nesse artigo proponho uma aproximação entre poemas de Marina Tsvetáieva e de Hilda Hilst através da tematização e da encenação rítmica da “luta com o sol”. Ambas as poetas recorrem, com efeito, a imagens violentas de embates solares para colocar em cena a relação tensa entre o ritmo e o sentido discursivo afirmado pelo uso social. Relacionando o gesto criativo ao gesto de se apaixonar, a russa e a brasileira praticam em seus textos poderosas conflagrações rítmicas que, à margem das vanguardas futurista e concretista, diluem as fronteiras entre o movimento da abstração, o erotismo e o sagrado. Nesse sentido, a encenação da “luta com o sol” torna-se também uma oportunidade para se debruçar sobre práticas do desejo que subvertem noções reificadas tais como “feminino”, “masculino”, “sexo” e “gênero”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero, Linguagem poética, Ritmo.

**ABSTRACT:** In this paper I intent an approximation between poems by Marina Tsvetayeva and by Hilda Hilst using as the comparison term the thematic and rhythmic *mise-en-scène* of the “battle with the sun”. In fact, both poets produce violent images of solar struggles in order to describe the tense relation between the rhythm and the discursive meaning acclaimed by the social use. In relating the poetic creation with the act of falling in love, the Russian and the Brazilian practice in their texts powerful rhythmic conflagrations, which, made on the sidelines of the futurist and concretist vanguards, blur the limits between the abstraction, the erotic and the sacred. In this sense, the *mise-en-scène* of the “battle with the sun” becomes also an opportunity to acknowledge a practice of the desire, which subvert the reified notions of “feminine”, “masculine”, “sex” e “gender”.

**KEYWORDS:** Gender, Poetic Language, Rhythm.

*Os sóis de Van Gogh? Tantas vias triunfais rumo à  
escuridão da noite.*  
Taro Okamoto

*Podemos multiplicar referências, citar Lautréamont,  
Bataille, Cyrano ou Schreber; a luta do poeta com o  
sol, destacada por Jakobson, atravessa os textos.*  
Julia Kristeva

Se quisermos enxergar no fazer poético uma injunção à intensidade e uma afirmação da urgência de se dizer sempre mais, ou até de se dizer em excesso, a aproximação entre as poéticas de Marina Tsvetáieva e de Hilda Hilst, irreverente com relação à História e às histórias de vida, deixa de ser um disparate. Pois, tanto para a poeta russa (1892-1941), emigrante que após vagarear muitos anos pelas cidades estrangeiras,

volta à “casa” devastada para se suicidar, quanto para a poeta brasileira (1930-2004), que abandona a vida urbana paulista para construir a “Casa do sol”, que será o refúgio perfeito até o fim de sua vida, o fazer poético é sobretudo um abrasamento da relação com o outro, uma flagrância rítmica e uma ignição da palavra.

### **Pela claridade do sol ...**

Em minhas leituras das duas poetisas ao longo dos últimos anos, a aproximação se deu por um irresistível acaso, enquanto uma impressão crescente de que poemas de Hilst e de Tsvetáieva estavam tramando de longe um curioso diálogo, uma indagação sobre o sol, o amor e a poesia:

*Sonhei que te cavalgava, leão-rei.  
Em ouro e escarlate  
Te conduzia pela eternidade  
À minha casa.*

(HILST, 2003, p. 21)

Lançando mão da forma do endereçamento ao amado tão frequentemente utilizado no âmbito do discurso místico, o poema de Hilst encena um embate amoroso com o sol metamorfoseado em animal solar, o leão. A luta amorosa que, em russo – e diferentemente de sua tradução brasileira –, também culmina em um endereçamento ao sol-locutor (“*Ia tiebiá nikomú nie otdám!*” – “A ninguém **te** darei!”), é igualmente a imagem nuclear de um dos mais impressionantes poemas de Tsvetáieva:

*O sol é um só. Por toda parte caminha.  
Não o darei a ninguém. Ele é coisa minha.*

*Nem por um raio. Nem por um olhar. Nem por um instante. A ninguém.  
Nunca.  
Que morram as cidades numa noite constante!*

*Nos braços vou apertar, que não possa girar!  
Faço as mãos, os lábios, o coração queimar!*

*Se desaparecer na noite infinita, no enlaço hei de correr...  
Meu sol! A ninguém o darei!*

(TSVETÁIEVA, 2006, p. 67)

“A formulação poética tomará tanto tempo quanto o combate” (KRISTEVA, 1997, p. 363). Foi no exemplo da revolução da linguagem poética de Maiakovski e de Khliébnikov que Julia Kristeva descreveu a luta do “eu” lírico com o sol, entrevendo nesse confronto cósmico um embate do sujeito poético com o domínio da linguagem. Nesse impetuoso confronto travado pelos futuristas russos, o ritmo – energia arcaica, amorfa e informe, mas, ao mesmo tempo, articuladora da forma – desafia a lei solar paterna e estruturante. O rumor rítmico – este elemento ambivalente, igualmente inimigo e amoroso da forma e da formulação – é o fluxo desordenado que, para articular o dizer poético, mesmo que parcial e precariamente, há de se deixar conter no poema. Como veremos, nas palavras hilsonianas, o ritmo é um ódio-amor da forma.

Na turbulenta época em que, buscando encenar a extrema violência da relação entre o fluxo caudaloso do rumor rítmico e a estrutura linguística consagrada pela lei solar do uso social, os futuristas russos ao mesmo tempo quebram as palavras e recorrem à linguagem transmental, Tsvetáieva intensifica o uso do travessão, dessa “marca registrada do Romantismo” (PIGNATARI, 2005, p. 15), precipitando o ritmo, fragmentando-o e tornando-o mais tenso. Destarte, o “sol – linguagem” em seu poema é ritmicamente agarrado num instante de dolorosa paixão através da estrutura igualmente vigorosa, concisa e enclausurante. Ressalto na transcrição do russo alguns dos diversos paralelismos (treze sílabas no verso, repetição de palavras e de travessões, rimas e rimas internas) reforçados sobretudo no início e no final do poema:

*Sontse – odnó, a chagaiet po vsiom gorodám.*

*Sontse – moió. Ia ievo nikomú nie otdám.*

(...)

*Sontse – moió! Ia tiebiá nikomú nie otdám!*

(TSVETÁIEVA, 2006, p. 66)

Como todos os sinais de pontuação, os travessões articulam ritmicamente o corpo da linguagem. No caso dos travessões, essa articulação se dá de maneira particularmente violenta, por meio de uma separação brusca daquilo que parece destinado a permanecer contínuo. Os travessões “ordenam *stop*” (ADORNO, 2003, p. 141) e desta forma introduzem intensos cortes rítmicos, criando efeito de uma forte fragmentação interna.

Esses impetuosos cortes rítmicos, que suscitam impressão de uma repentina descontinuidade ou até mesmo de uma iminente desintegração, chegam a ser tematizados por Tsvetáieva no poema “Abrir as veias” e visualmente explicitados na tradução de Décio Pignatari:

*abro as veias*  
*\_\_\_\_\_ brota em botões*  
*ela*  
*\_\_\_\_\_ a vida*  
*sem cura*  
*sem volta*  
*\_\_\_\_\_ nada segura (...)*

(PIGNATARI, 2005, p. 83)

Se Tsvetáieva agarra o “sol” circunscrevendo no poema a deflagração rítmica e abraçando assim sua potente pulsação, no texto de Hilst o astro é metamorfoseado no rei-leão, metáfora animal do amante, mas também da morte. Pois na mesma época em que o movimento concretista pratica a antropofagia dos aspectos formais das poéticas futuristas, a poeta se dedica a tentativas controversas de gravação das vozes dos mortos e a incursões literárias cada vez mais francamente pornográficas. O animal solar é no poema hilstiano ritmicamente domado para ser finalmente reconduzido à “casa”. Essa subjugação se dá pela falta de assonância final que dispersa a intensidade rítmica instaurada pelos paralelismos condensados na forma breve do poema. O último verso, mais curto, acalma a expectativa da repetição sonora construída pelos versos precedentes. Esse efeito de domar e apaziguar a intensidade rítmica surge em vários outros poemas, por exemplo no final de um dos cantares, dessa vez através do aumento de comprimento do último verso:

*(...)*  
*Então teci*  
*Sóis e vinhas:*  
*Ouro-escarlate-paixão*  
  
*E consumida de linhas*  
*Enovelada de ardência*  
*Te aguardo às portas da minha cidade.*

(HILST, 2002, p. 41)

Se Tsvetáieva abusa do travessão para insistir na fragmentação, ela também sugere uma continuidade quanto ao efeito do travessão e do hífen. Os leitores da poeta russa lembrarão aqui, sem dúvida, do poema “Dis-tanciam” (inteiramente composto por meio da separação de prefixos que normalmente estão unidos:

*dis-tanciam, des-uniram, des-colaram, des-locaram*

(Cf. TSVETÁIEVA, 2006, p. 130).

Hilst recorre muito frequentemente justamente ao hífen, sobretudo para unir palavras em conjuntos de intensidade e/ou de conflito. Assim, as expressões compostas hilstianas surgem como marcadas ora pela hiperbolização

*ouro-escarlate-paixão, Animal-Vida, Homem-luz, centro-ovo*

Ora pela tensão semântica:

*meu ódio-amor, ódio-formoso, leopardo-cadela, algóz-olhares, corpo-barca, corpo-campo, criatura-ninguém, Nunca-Mais, Menina-Morte, poço-edifício, verso-vício, túrgida-mínima.*

Ao intensificar o ritmo, Tsvetáieva e Hilst repetidas vezes comparam o fazer poético ao ato de se apaixonar:

*Cada verso é filho de amor*

(TSVETÁIEVA, 2006, p. 45)

*meu dom de poesia, sortilégio, vida*

(HILST, 2003, p. 39)

Encenando o embate amoroso do “eu” com o sol, as poetas encenam o conflito amoroso entre o ritmo e o sentido. Na teoria formalista, contemporânea de Tsvetáieva, o ritmo era uma das principais preocupações nas tentativas de descrição da construção da forma poética e de seus efeitos estéticos. Ele já surgia enquanto liberto de regularidade artificialmente imposta de fora, como anterior ao discurso e como relacionado ao movimento íntimo do corpo, “um movimento apresentado de uma maneira particular”

(BRIK, 1971, p. 132). Nesse sentido, as considerações dos formalistas russos já prepararam uma das acepções mais abrangentes do ritmo, que é sem dúvida aquela que o remete ao gesto de atribuição de uma forma àquilo que sempre resiste à forma: “forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica” (BENVENISTE, 2005, p. 367).

Aquilo que se manifesta como movediço, móvel – tal, por exemplo, uma chama –, e, portanto, como inerente ao estético, é tematizado pelas duas poetisas como a imagem em movimento da amada alteridade. Segundo Hilst, a própria vivência de se apaixonar é, nesse sentido, uma experiência eminentemente rítmica, porque capaz de conflagrar a experiência do tempo: “O apaixonado modifica as noções de tempo, da vida, do instante; há como que uma dilatação ou contração ou estagnação do tempo na hora em que você se dá inteiramente ao outro” (DINIZ, 2013, p. 62). A expressão da intensidade – da “vida no vermelho”, associada a imagens solares, retorna em numerosos poemas:

(...)  
*Eu que vivi no vermelho  
Porque poeta, e caminhei  
A chama dos caminhos*

*Atravessei o sol*  
(...)

(HILST, 2003, p. 35)

*Se há volúpia no mal  
Trago as mãos cheias.  
Um sol que se dissolve  
E me incendeia.*  
(...)

(HILST, 2002, p. 74)

Quanto à Tsvetáieva, em uma carta (de amor) endereçada a Pasternak (e que faz parte da troca poético-amorosa com Rilke – uma carta duplamente amorosa, portanto! –), ela confirma o alcance dessa pulsação rítmica, transpondo-a na linguagem visual de precipitações e fulgurações cromáticas, através da comparação entre a paixão e as modificações das cores da chama:

*O amor! Ou talvez graus de fogo? Fogo-púrpura (o que se liga às  
rosas, o da cama), fogo-azul, fogo-alba*

(DENIS, 2006, p. 153)

A equivalência entre o ritmo vascular e a ardência do desejo torna-se ainda mais visceral, quando, ao encenar o ato de se apaixonar em um poema de 1913, a poeta faz com que o sol substitua o sangue em suas veias:

*Com o sol pulsam as veias – não com o sangue*

(TSVETÁIEVA, 2008, p. 15).

Lidos no contexto das teorizações contemporâneas da escrita feminina – que, segundo algumas propostas, seria antes de mais nada relacionada a uma prática da emoção e da criatividade compartilhadas, um exercício que abre mão da dominação para lançar mão da generosa disponibilidade –, os poemas de Tsvetáieva e de Hilst podem surpreender pela sua violência. Em ambas, a procura do outro é evidente e o desejo de misturar-se com ele, intenso, mas o contato em si transforma-se em um combate. Nessas encenações poéticas dos embates com o sol a violência, igualmente manifesta na imagem de cavalgar para dominar e domesticar, como também na evocação do gesto de agarrar em um enlace de tirânica exclusividade, desafia a expectativa do suave desdobramento na direção da alteridade. Hélène Cixous, ao descrever a inscrição da paixão na escrita de Tsvetáieva, chegou a transpor essas características violentas manifestas na relação com o outro em uma imagem de fogo: “ela confessava seu amor às pessoas como se declara guerra, ou vida. Em pouco tempo, aqueles ‘escolhidos’ eram reduzidos a cinzas” (CIXOUS, 1991, p. 114).

Em Tsvetáieva e em Hilst, a própria subjetividade, longe de se dar como um suave fluxo, é descrita através de imagens a tonalidades barrocas permeadas pelos desdobramentos francamente violentos – verdadeiros saltos entre estados contrários –, e com isso, visualizada pelos contrastes entre luz e escuridão e entre calor e frio:

*Montado sobre as vacas  
Meu duplo e eu.  
E guarda-sóis de fogo  
E um sol de fráguas.*

*Mas cérebro e cascos  
No breu.*

(HILST, 2003, p. 20)

Quando surgem, os desdobramentos subjetivos se dão, de fato, na forma de impetuosas cisões: em Hilst, como uma duplicação do “eu” sob um sol de fráguas; em Tsvetáieva como uma duplicação dos sóis e como uma polarização de temperaturas:

*Dois sóis congelam – tende piedade, ó deus! –  
Um – no teu céu, outro – no peito meu.*

*Como esses sóis – algum dia terei cura? –  
Como esses sóis levaram-me à loucura!*

*E ambos congelam – o seu raio não dói!  
E o que gela antes, é o mais quente dos dois.*

(TSVETÁIEVA, 2006, p. 11)

Em outros textos ainda – por meio da evocação do negro sol da melancolia no poema “Negra como pupila” (TSVETÁIEVA, 2006, p. 25) e do “vazado sol” da pupila da morte (HILST, 2003, p. 41) –, a luta com o sol atinge seu ápice, quando a gama cromática dos vermelhos é reduzida pela própria incineração monocromática do preto e do branco. Tsvetáieva descreve essa transformação místico-cromática na qual as imagens solares encenam uniões impossíveis dos contrários em uma frase entrecortada por parênteses, que bem poderia ser uma descrição do nascimento da pintura abstrata:

*(O (deus) branco, talvez branco pela força, a pureza da ignição? A  
pureza. Que eu vejo constantemente como uma linha negra (uma simples  
linha)*

(DENIS, 2006, p. 153).

A imagem da incandescência reduzida ao monocromatismo enquanto uma encenação da paixão surge também em *A obscena senhora D*:

*Quando foi isso de perdição e luz, isso sem nome, cordão de ouro e fogo  
cindindo os teus meios, te deitavas terra e viuvez mas Ehad te tocava e  
viravas barca, incandescência, um grosso aguar, um sol de estupor  
também escuro e violento.*

(HILST, 2001b, p. 53).

Leitora ávida de Wittgenstein, Hilst fica também tentada pela transposição da paixão na linguagem da matemática pura e, além de criar o personagem do matemático-

poeta-cão Amós Queres, não deixa de arriscar equivalências poéticas entre os incêndios subjetivos e os movimentos formais da abstração:

*E se eu ficasse eterna, demonstrável, axioma de pedra?*

(HILST, 2003, p. 79).

Ao afirmar os anseios místicos no seio do movimento da abstração formal, ambas as poetisas radicalizam também as relações, confusas e frequentemente denegadas, que as vanguardas artísticas mantêm com o sagrado. Segundo Tsvetáieva, contemporânea da revolução futurista, a própria experiência do estranhamento, associada no contexto formalista a uma subversão da percepção (mas sem imaginação e sem paixão) e inseparável da guerra, é impensável sem uma abertura amorosa ao místico. E se Viktor Chklovski dá como um exemplo de automatismo que necessita de estranhamento a leitura desatenta de uma cópia a corrigir na qual “temos dificuldades para ver um erro de impressão” (CHKLOVSKI, 1990, p. 36), Tsvetáieva, para ilustrar a desautomatização da percepção, recorre a um exemplo decorrente da experiência do sagrado:

*Isto pode parecer uma lição decorada, como um Pater Noster, em que nunca ficamos em pânico porque não percebemos uma palavra.*

(DENIS, 2006, p. 154).

Herdeira da poética surrealista com sua reversibilidade da imagem onírico-real e de Georges Bataille, que traça o paralelo entre o erotismo, a arte e o *potlatch*, onde, tal como no caso de uma combustão, “o outro é modificado pela consumação” (BATAILLE, 1967, p. 115), Hilst afirma numerosas vezes a relação da sua poética com o sagrado. Além de envolver o nome de Deus em redes semânticas altamente subversivas (“Porco-Menino”, “Cara Cavada”, “Cadela de Pedra”, entre outros), de criar o discurso místico da Obscena Senhora D e da Matamoros, a poeta recorre à uma paródia da obsessão solar no conto sobre o sapo Liu-Liu que desejava que um raio de sol entrasse no seu “fiu-fiu” (HILST, 2001a, p. 97). Envolvendo a luta do poeta com o sol na exploração irreverente dos “avessos do sagrado” (NOVAES COELHO, 1999, p. 76), Hilst chega a diluir as fronteiras não apenas entre o misticismo e o erotismo, mas também entre o sagrado e o pornográfico.

## **Poderia então o sol ser (também) feminino?**

Assim, o diálogo que surge na leitura dos poemas de Tsvetáieva e de Hilst é de fato um questionamento acerca do sol, do amor e da poesia. As poetas, ao participarem da revolução da linguagem poética, fazem-no à margem dos movimentos futurista e concretista, pela exploração mais pessoal e mais solitária da conflagração rítmica – emocional, expressiva, pré-simbólica – do sentido solar. Nesse sentido, a poeta russa e a poeta brasileira têm em comum sobretudo a afirmação da natureza rítmica do gesto de se apaixonar. Em ambas, o movimento catatônico que marca o excesso da flagrância encontra sua expressão numa aproximação entre o místico e o abstrato.

Com isso, a própria polarização da oposição entre o “eu” lírico feminino e o “sol” (“ele” ou “tu”) masculino encontra-se bastante fragilizada. Não há dúvida de que, segundo o simbolismo rudimentar dos gêneros, o sol, masculino, seja o oposto da lua, feminina. No entanto, ao destacar a luminosidade, a energia, o calor, o tamanho e a racionalidade como categorias empregadas para afirmar essa oposição, Claude Lévi-Strauss, no intrigante texto “O sexo dos astros”, mostra diversas flutuações e desvios na atribuição genérica, tanto na própria forma das palavras em diferentes línguas, quanto na inserção dos respectivos astros nas narrativas dos mitos. E o mais curioso talvez seja o fato de que, segundo o antropólogo, possa haver um conflito genérico entre a forma e o sentido:

O contraste gramatical de gêneros não reflete o mesmo contraste no plano semântico, podendo até contradizê-lo. E ainda mais: acontece que contrastes semânticos, recorrentes em vários planos, se contradigam entre si. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 225).

Nos poemas de Tsvetáieva, o gênero gramatical da palavra “*sontse*” (“sol” em russo) não é masculino, mas neutro. Notemos de passagem que a prática da tradução, ao se chocar contra a inadequação do gênero gramatical, desacredita o efeito da verdade das categorias gramaticais. Uma contradição genérica similar à oscilação genérica do “sol” tsvetaieviano faz-se sentir também na poesia hilstana, na qual o sol-amante-leão não deixa de também figurar como uma das metáforas da morte, a interlocutora poética principal do volume de 1980:

*Demora-te sobre minha hora.  
Antes de me tomar, demora.  
Que tu me percorras cuidadosa, etérea  
Que eu te conheça lícita, terrena*

*Duas fortes mulheres  
Na sua dura hora.*

*Que me tomes sem pena  
Mas voluptuosa, eterna  
Como as fêmeas da Terra.*

*E a ti, te conhecendo  
Que eu me faça carne  
E posse  
Como fazem os homens. (HILST, 2003, p. 30)*

Poderia então o sol ser (também) feminino? Recuperando alguns dos traços do mito solar feminino sobre a Medusa, Ewa Kuryluk nota que “a morte de Medusa transformou Minerva numa artista” (KURYLUK, 1994, p. 203). Ao refletir sobre a identidade mítica das duas figuras e sobre implicações genéricas das origens mitológicas da atividade mimética, Kuryluk sugere, de fato, que o sol não precisa ser sempre pensado como exclusivamente masculino:

Vamos visualizar a cena: Minerva, uma deusa, que em sua pureza e masculinidade se parece tanto com seu pai Júpiter, a ponto de chegar a ser seu “alter-ego”, esconde-se atrás de sua égide, enquanto a superfície muito polida de seu escudo-espelho capta o reflexo da Medusa ensanguentada. A ideia de Ovídio, de uma mulher refletindo a outra no momento da iniciação sexual, provém de seu conhecimento da identidade mítica entre a Minerva e a Medusa. Athena, a deusa luminosa dos céus, é descrita como uma película pura de luz, comparável ao éter, à aurora ou ao poente. A Medusa, o outro “eu” de Athena, representa a maculação e a corrupção da membrana virginal. Ela personifica sua feminilidade menstruada que é primeiro demonizada e depois eliminada. (KURYLUK, 1994, P. 198).

Frisemos ainda que ambas as poetas evocam a figura materna como uma modalidade de voz estrangeira, de um rumor musical, que de maneira difusa permeia seus respectivos fazeres poéticos. Tsvetáieva descreve a herança materna enquanto relacionada à música, à língua estrangeira, o alemão, e, sobretudo, a um melancólico senso de desterritorialização; “A poesia vem-me do seu lado”, acrescenta (DENIS, 2006, p. 99).

Hilst, por mais que evoque a loucura do pai como seu motivo de se tornar poeta, não deixa de insistir na manifestação na sua escrita do sotaque português da mãe: “eu não consigo escrever sem o sotaque português dentro de mim. Minha mãe tinha um sotaque português muito leve, muito doce, ela me chamava de Hildinha, e o *l* era todo suspirado, enrolado, muito bonito” (DINIZ, 2013, p. 90).

### **"Mas ela não foi mulher – foi homem!" - Considerações Finais**

Assim, através das encenações das lutas com o sol, Tsvetáieva e Hilst recorrem a uma daquelas práticas subversivas do desejo que “não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2013, p. 39). Quero mencionar aqui que um dos motivos que me levaram a tentar uma leitura da poética do gênero em Tsvetáieva e em Hilst foi um questionamento bastante anedótico da atribuição genérica. Poucos anos atrás, participei de uma banca de tese de doutorado que envolvia o *Fluxo-Floema* e na ocasião de sua arguição, um professor exclamou a respeito de Hilst: "Mas ela não foi mulher – foi homem!".

Meses depois, durante minha visita na Casa do Sol, ao olhar espaços, objetos, imagens, plantas e animais que acompanhavam a poeta brasileira, lembrei-me daquela exclamação. Sobretudo quando vi o sol encrustado no baixo-relevo encontrado por Hilst em um brechó e colocado no topo do portão de entrada. Teria ele em mente a alteridade ameaçada pela apropriação e a supressão – o “sol domado” – que surge na poética hilstiana, mas que já havia se manifestado também nos poemas de Tsvetáieva?



Fig. 1. O portão da Casa do Sol de Hilda Hilst.  
Foto: Olga Kempinska

Fiquei bastante perturbada com essa veemente afirmação que deslocava a poesia de Hilst para fora do espaço do “feminino”. Depois percebi que, com essa exclamação, talvez o espaço do “feminino” se estendesse para além da categoria de “mulheres”. De qualquer forma, a leitura da poética das “lutas com o sol” em Tsvetáieva e em Hilst mostra o quanto é pouco produtivo, senão empobrecedor, preservar aqui a oposição binária entre o masculino e o feminino, o gênero e o sexo, a mente e o corpo. Ambas poéticas resistem, de fato, à reificação das relações do gênero.

### Referências

- ADORNO, Theodor W. “Sinais de pontuação”. In. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003, pp. 141-149.
- BATAILLE, Georges. **La part maudite**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- BENVENISTE, Émile. “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”. In. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005, pp. 361-370.
- BRİK, Ossip. “Ritmo e sintaxe”. In. DE OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 131-139.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Trad. Renato Guiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CHKLOVSKI, Viktor. **Gamburski stchot; Stati; vospominania; essie (1914-1933)**. GALUCHKIN, A. Y., TCHUDAKOV, A. P. (org.). Soviermiennyi Pisatiel: Moscou, 1990.
- CIXOUS, Hélène. “Poetry, Passion and History: Marina Tsvetayeva”. In. **Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, pp. 110-151.
- DENIS, Lily. **Rilke, Pasternak, Tsvétaieva. Correspondência a três**. Trad. Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.
- DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.
- HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Editora Globo, 2001a.
- HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Editora Globo, 2001b.
- KRISTEVA, Julia. **Polylogue**. Paris: Seuil, 1997.
- KURYLUK, Ewa. **Santa Verônica e o Sudário. História, simbolismo, lendas e estrutura da imagem “verdadeira”**. Trad. Inês Antônia Lohbauer. São Paulo: IBRASA, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Trad. Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1976.

NOVAES COELHO, Nelly. “Da poesia”. In. **Hilda Hilst**. Cadernos de Literatura Brasileira 8, IMS, 1999, pp. 66-79.

OKAMOTO, Taro. **L’Esthétique et le sacré**. Paris: Seghers, 1976.

PIGNATARI, Décio (org. e trad.). **Marina Tsvietáieva**. Curitiba: Travessa dos Tradutores, 2005.

TSVETÁIEVA, Marina. **Indícios flutuantes**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TSVETÁIEVA, Marina. **Stihotvorienia. Poemy. Izbrannaia prosa**. Moscou: Ecsmo: 2008.