

VIDA IMPERFEITA: HERANÇAS LITERÁRIAS DE APOLÔNIO E HILDA HILST

Imperfect Life: Literary heritages of Apolônio and Hilda Hilst

Marcos de Campos Visnadi¹
Universidade de São Paulo - USP

RESUMO

A partir de uma crônica de 1949 em que um jornalista relata seus encontros com Apolônio Hilst e Hilda Hilst, o ensaio investiga a relação entre pai e filha do ponto de vista de seus projetos literários e do lugar de cada um na historiografia. Para tanto, são consideradas a atuação literária de Apolônio durante os anos 1920 e sua presença no imaginário poético construído por Hilda em sua obra.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Futurismo. Historiografia literária.

ABSTRACT

Based on a 1949 newspaper article in which journalist Victor de Azevedo reports his encounters with Apolônio Hilst and Hilda Hilst, this essay aims to investigate how the relationship between father and daughter occurs from the point of view of their literary projects and the place that each one occupies in literary historiography. For this purpose, we consider Apolônio's role during the 1920s' and his presence in Hilda's poetic imagery.

Keywords: Brazilian literature. Futurism. Literary historiography.

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Este texto é parte da pesquisa de doutorado que resultou na tese *Muito mais matéria: Hilda Hilst e as anedotas de seu tempo*, defendida em 2023 com apoio da Capes. Uma primeira versão foi publicada, com o título "Líquida semente: sobre a herança entre Apolônio e Hilda Hilst", no dossiê "Eros irreverente e subversivo: os ecos do modernismo na literatura brasileira", editado por Aline Novais de Almeida, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão e Eliane Robert Moraes para o número 28 da *Revista de Estudos Literários da UEMS*, em 2021. E-mail: marcosvisnadi@gmail.com

*I used to pray to recover you.
Ach, du.*

- Sylvia Plath, "Daddy"

Quem sai aos seus não degenera.

- Dito popular

Em 12 de outubro de 1949, no *Jornal de Notícias*, de São Paulo, o jornalista Victor de Azevedo publicou a crônica "Herança", sobre dois encontros que lhe pareceram singulares. Primeiro, contava a história de sua amizade de longa data com Apolônio Hilst, por quem se encantara "nos alvoroços da minha juventude", em meados dos anos 1920. Ao que parece, o jovem fazendeiro era mesmo um homem encantador:

As moças casadouras, segundo ouvi, o tinham na conta de excelente partido. Elegante de indumentaria, de gestos e palavras, voando esportivamente em terceira, na sua barata, pela estrada da Bica, - de lado a lado o oceano de cafeeiros, verde garrafa sobre o chão ferruginoso - Apolônio Hilst conquistava facilmente as atenções do sexo oposto, apesar de sua imperturbável discricção. Os cavalheiros graves, com fundos sólidos no Banco Melhoramentos, estes evidentemente o apreciavam como rapaz atilado, posto à frente da propriedade agrícola da família. Quanto a mim, só procurava surpreender no jovem fazendeiro o que ele menos trazia à superfície, o que ele de certo modo recalrava: o poeta, o escritor, o sociólogo - o artista em suma. (Azevedo, 1949, p. 7)²

O jornalista discorre sobre sua admiração pelas diferentes facetas do amigo: a do "homem prático", que comandava os trabalhadores do cafezal com "uma firmeza inteiramente destituída de arrogancia", e a do "esteta", detentor de uma ampla e variada biblioteca em francês e poeta "de grande vôo lírico". O corpo que exerce essas atividades díspares possui um charme sóbrio, "fisionomia tranquila e boa, o movimento displicente das mãos fidalgas", e Azevedo se deixa contemplar "o entrefechar dos olhos quando emitia uma opinião, como alguém que mergulhasse fundo dentro de si mesmo, trazendo depois nas retinas a imagem dos recifes de coral de um misterioso mundo submarino".

No estudo "*Os rapazes d'A Onda e outros rapazes*", Eustáquio Gomes também pinta Apolônio Hilst como um homem singular. Chamando-o "o futurista de Jaú", ele localiza o "jovem agricultor ilustrado" (Gomes, 1992, p. 63) em meio aos modernistas da região de Campinas, um grupo algo disperso de escritores, jornalistas e intelectuais que, nos anos 1920, tentou uma improvável articulação dos acontecimentos estéticos da vanguarda europeia e das inovações tecnológicas da modernidade em meio à reservada vida interiorana.

² Em todas as citações, optei por manter a grafia do texto original.

Dentre os vários agitadores provincianos mapeados por Gomes, Apolônio se sobressai como um iconoclasta trágico, alguém que poderia ter se transformado em uma figura de destaque da literatura nacional caso tivesse saído do isolamento jauense e se instalado em São Paulo, e caso não tivesse (por causa “do crack econômico de 1929 e de um casamento infeliz?” [Gomes, 1992, p. 133]) enlouquecido, parando de escrever a partir da primeira internação psiquiátrica, em 1934.

Victor de Azevedo, em sua contemplação do amigo, enxergava já o “intenso drama íntimo” que atormentava aquele “sonhador perdido entre cifras”. O último encontro dos dois, ele lembra, foi justamente em 1934 e “teve todos os característicos de uma despedida”: “Meses depois”, escreve, “as trevas desciam pesadas, espessas sobre aquela cabeça resplandescente. Afinada demais, uma corda qualquer rebentara naquela sensibilidade apuradíssima”. Temeroso de que sua presença viesse a perturbar ainda mais o desequilíbrio mental de Apolônio, Azevedo não quis visitá-lo “nos hospitais por onde arrastou durante anos a sua surpreendente loucura”.

Muitos anos se passaram. O jovem fazendeiro não passava de uma memória boa e dolorida quando ocorreu o segundo encontro da crônica, no dia que alguém “colheu em pleno vôo uma borboleta de asas irisadas e pô-la diante dos meus olhos perquiridores”. Tratava-se de Hilda Hilst, cujo sobrenome denunciava o parentesco com o amigo de juventude. “É meu pai! Conhece então meu pai?”, exclamou a jovem de 19 anos, e os dois se puseram a conversar sobre o fantasma que tinham em comum.

Os pais da escritora haviam se separado quando ela tinha dois anos de idade e Hilda quase não conviveu com Apolônio. Morando em cidades diferentes e quase sem contato, eles parecem ter tido apenas um encontro significativo – quando, aos 16, ela o visitou por alguns dias na fazenda em que ele vivia cuidado e vigiado por parentes. Décadas mais tarde, em 1999, a escritora contou sobre a visita ao pai louco: “Às vezes, pegava na minha mão, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine. ‘Só três noites de amor’, ele pedia” (in Diniz, 2013, p. 190).

Em 1949, segundo a biografia *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, escrita por Laura Folgueira e Luisa Destri, “Hilda e sua mãe ficaram sabendo que a doença de Apolônio se agravava. Ele passava temporadas longe do sanatório, em Jaú, com seus irmãos e sobrinhos, mas era constantemente obrigado a voltar, sempre que seu comportamento piorava” (Folgueira; Destri, 2018, p. 41). Quando Hilda e Victor de Azevedo se conheceram, portanto, é de se imaginar que a ferida paterna estivesse bem exposta. O jornalista relata:

E desfiei velhos episódios, recebendo em troca informações que me tocaram profundamente. Nessa tarde Hilda chorou. Só um monstro de insensibilidade não aceitaria como uma homenagem as lágrimas que lhe deram um novo clarão às limpidas pupilas. Disse-me com desenvoltura os seus últimos versos. Ouvindo-a, perturbado, eu me perguntava

intimamente que rara combinação de células, que instinto agudo e certo, teria transmitido à filha as preclaras qualidades do pai. (Azevedo, 1949, p. 7)

Aos olhos do cronista, Hilda é tão admirável quanto Apolônio. A “homenagem” ao pai que as lágrimas da jovem materializam são fragmentos de um corpo cuja sensualidade ele não deixa de imaginar: “Nem mesmo a grossa capa de peles disfarçava o seu corpo de adolescente. Sob o chapéu breve, os olhos espontaneos e um tufo de cabelos aloirados. No todo, uma graça sinuosa de labareda”. Desejando a filha, e por meio dela, o pai, Azevedo se detém em Hilda para buscar mais indicadores da filiação da jovem ao longínquo amigo: “Insisti nos cotejos, procurei na fisionomia da adolescente vislumbrar não apenas os traços físicos, mas sobretudo os traços espirituais de um dos tipos mais harmonicos e belos que já conheci”.

Tais indicadores não serão apenas fisionômicos. Tendo já apresentado alguns versos de Apolônio, a crônica se dedica a mostrar mais do que as curvas escondidas da moça, expondo pedaços de sua poesia – caracterizada por Azevedo como “orgânica”, em oposição à dos demais poetas de sua geração, “mocinhos [que] exibem os mesmos cacoetes tecnicos dos macróbios parnasianos que existiram mais ou menos ensonetados até 1922”. Sem poupar críticas aos poetas jovens, diz que eles “[d]eliberadamente se fazem de herméticos, turvando a água para fazê-la mais profunda”. Já a poeta que acaba de conhecer, diz, não se assemelha a essa laia: “As vicissitudes de nascimento parece que deram uma preciência particular a Hilda Hilst”.

Assemelhando-se mais ao pai profundo do que aos rasos mocinhos, Hilda e sua presciência mostram-se não apenas uma continuação biológica do genitor. Além dos traços físicos, os espirituais fazem dela a continuação artística do pai, e seus versos o provam. Ela é, em certo sentido, na fisionomia e na poesia, o desdobramento da obra incompleta de Apolônio.

PERFEIÇÃO

Até onde sabemos, o pai de Hilda Hilst não publicou praticamente nada do que escreveu. Estudioso, entusiasmado e a par das novidades artísticas (tanto quanto era possível em meio ao cafezal paulista), Apolônio foi um defensor aguerrido do futurismo em uns poucos artigos publicados na imprensa jauense ainda antes da Semana de 22. Foi assinante da revista *Klaxon* e trocou cartas com Menotti del Picchia e Mário de Andrade, mas sua relação com os modernistas de São Paulo foi breve e episódica. Menotti, que discutia o futurismo em coluna no *Correio Paulistano*, chegou a reconhecê-lo e louvá-lo publicamente em julho de 1921, quando mencionou o “magistral artigo publicado no *Comércio de Jaú*” por Apolônio, a quem chamou de “galhardo crítico jauense” (*apud* Gomes, 1992, p. 67). Sua obra, no entanto, acabou consistindo principalmente

em quatro cadernos manuscritos, com poemas, pensamentos e críticas esboçadas nos intervalos do trabalho na fazenda (Gomes, 1992, p. 141).

Agitado pelo ímpeto futurista e atento às exigências do seu tempo, Apolônio rascunhava novos valores a serem seguidos no ainda jovem século XX: “Ingenuidade, única deusa do meu culto! Virgem e mãe do sonho e da emoção! Eu te amo!” (*apud* Gomes, 1993, p. 64) e “A perfeição é a morte. Não será isso a mais dolorosa certeza da nossa imortalidade?” (Hilst; Hilst, 1999, s. p.) são dois momentos de sua escrita em que se sugerem o espontaneísmo e o inacabamento como condições da modernidade. Tais valores são análogos aos identificados por Octavio Paz na obra de escritores que classifica como “fundadores” da poesia moderna:

Para todos os fundadores - Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval -, a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio: palavra de fundação. Mas também palavra de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência histórica que é consciência da morte. (Paz, 2013, p. 63)

Ao problema criado pelo descompasso entre o peso da herança e a necessidade perene do novo, a poesia moderna respondeu, segundo Paz, estabelecendo uma “tradição da ruptura”: “Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (Paz, 2013, p. 15). Apolônio parece tentar se inserir nessa tradição ao anunciar, repetidas vezes, rompimentos dos quais resultariam modos novos de estar no mundo, e ao mesmo tempo propor que o desajuste e a imperfeição seriam os únicos horizontes aceitáveis. Uma de suas cartas a Menotti del Picchia reitera a implicância do escritor com “a perfeição”:

Contaram-me uma vez do teu horror pelo mestre (Alberto Oliveira), esse grande poeta que já morreu por não ter morrido a tempo, como insinuava perfidamente Nietzsche [...] O teu horror é justo. A arte de Oliveira é impossível. Falta-lhe a faísca da curiosidade. Sabemos que a perfeição é o apodrecimento. Mestre Oliveira é perfeito demais. Os seus versos têm eternidade no espaço; como tê-la no tempo? (*apud* Gomes, 1992, p. 63)

O mestre mencionado parece ser o poeta Alberto de Oliveira, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Tendo sobrevivido a Olavo Bilac e Raimundo Correia, foi o único da trindade parnasiana a testemunhar a agitação modernista dos anos 1920, e parece que o fez, segundo Telê Ancona Lopez (1981, p. 93), com alguma simpatia e até com desejos de se aproximar do movimento. Ainda assim, um de seus últimos livros abria com um soneto de rendição, que pode ser lido como uma justificativa da não adesão, de fato, à nova estética:

Agora é tarde para novo rumo
Dar ao sequioso espirito; outra via
Não terei de mostrar-lhe e á phantasia
Além desta em que peno e me consumo.

Ahi, de sol nascente a sol a prumo,
 Dêste ao declínio e ao desmaiar do dia,
 Tenho ido empós do ideal que me alumia,
 A lidar com o que é vão, é sonho, é fumo.

Ahi me hei-de-ficar até cansado
 Cahir, inda abençoando o doce e amigo
 Instrumento em que canto e a alma me encerra;

Abençoando-o por sempre andar commigo
 E bem ou mal, aos versos me haver dado
 Um raio do esplendor de minha terra.

(Oliveira, 1928, p. 7)

Contemporâneo do debate modernista, o soneto não parece se deixar afetar por ele, recusando essa “outra via” que o espírito escolhe não trilhar. No livro de 1928, seguem-se poemas predominantemente parnasianos – uma “Ode cívica” ufanista em alexandrinos, um soneto louvando uma estátua de Pompeia, outro detalhando o voo de uma libélula, etc. –, não muito diferentes dos poemas de juventude de Oliveira, apresentados por Machado de Assis em 1884 como “quadros feitos sem outra intenção mais do que fixar um momento ou um aspecto”, versos “trabalhados com perfeição”, cujo único defeito (“*felix culpa*”, diz Machado) é o excesso de requinte: “O poeta saiu principalmente à caça de belos versos, e trouxe-os, argentinos e sonoros” (Assis, 1997, p. 160).

O que o escritor carioca elogiava no século XIX, Antonio Candido repudiaria cem anos mais tarde, quando o modernismo já havia se tornado “uma espécie de parâmetro de avaliação cultural nas histórias da literatura brasileira” (Botelho, 2020, p. 181). Ao analisar um poema de Oliveira num capítulo de *Na sala de aula*, de 1984, o crítico identifica nos textos do poeta “um dilaceramento estético entre rebuscamento e simplicidade, que degenera com frequência, de um lado, em pedantismo; de outro, na puerilidade de certos poemas”, e sentencia sobre essa obra: “Apesar de bastante extensa, o que sobra dela é pouco; é quase nada” (Candido, 2002, p. 62-3).

Nos anos 1920, tanto Apolônio Hilst quanto Alberto de Oliveira parecem perceber que estão num momento decisivo da quebra de paradigmas estéticos que fará com que o luxo do fim do XIX se torne o lixo do fim do XX, e transformará o Príncipe dos Poetas num “quase nada” de um livro de exercícios escolares. O caminho trilhado por Oliveira desde a juventude, no qual “dominavam essas ideias de beleza, de apuro e respeito ao verso e à língua, idéias que se encontram em todos os grandes poetas de Horacio a Boileau”, em suas próprias palavras (*apud* Moraes Neto, 1926, p. 4), chegava “ao declínio e ao desmaiar do dia” para se colar ao que “é vão, é sonho, é fumo” (Oliveira, 1928, p. 7). Os valores

modernistas não apenas tornaram-no obsoleto: eles decretaram que o corpo que parecia vivo estava, na verdade, morto.

Ao comentar a correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, André Botelho nota a importância do tema da juventude nas preocupações estéticas dos dois escritores – uma juventude que “não é um estado de natureza”, mas “uma condição ativa, política e social, a ser conquistada” por meio da recusa à tradição, “única alternativa para fugir ao destino da geração anterior, a que morreu exausta antes de ter lutado” (Botelho, 2020, p. 188-9). Apolônio Hilst concordaria, e acrescentaria, implacável: “morreu por não ter morrido a tempo”.

Sem disputar a “perfeição” característica de Oliveira, Apolônio subverte-lhe o juízo de valor, invalidando a premissa sobre a qual se erigiram sua obra e seu vulto. A atitude crítica nos lembra a “Parábola” com que Mário de Andrade abre *A escrava que não é Isaura* (1925): uma mulher, moldada por Adão com um pedaço de sua língua, é colocada no topo do monte Ararat vestindo apenas uma folha de parreira. As gerações e os povos que se sucedem vão lhe acrescentando indumentárias, ornamentos, chapéus e espartilhos, de modo que muitos séculos depois a mulher, ainda viva, se encontra submersa sob uma “heterogênea rouparia”. Até que um “vagabundo genial” a encontra e, com um chute, faz toda aquela cobertura desabar, revelando “a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera”. O vagabundo é Arthur Rimbaud e a mulher de repente nua é a Poesia, musa agora dos modernistas. Mário termina o texto com a pergunta: “Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?” (Andrade, 2009, p. 232).

Cabe lembrar que “poesia” vem do grego *poiesis*, “ação de fazer algo”, assim como “poeta” vem de *poietés*, “aquele que faz”. “Perfeição”, por sua vez, deriva do verbo latino que designava o ato de fazer completamente, por inteiro, até o fim (Ferreira, 1975). Originalmente, a palavra se refere a uma feitura concreta e imediata, tendo o prefixo latino *per-* o sentido espacial de “através de”, depois desdobrado metaforicamente em sentidos mais abstratos, como o temporal de “duração”, mas também os de “intensidade” e mesmo de “degradação” (Bagno, 2011, p. 268-9). “Perverter” e “perturbar”, por exemplo, derivam desse prefixo. “Perpetuar” também.

Apolônio Hilst e Mário de Andrade olham para os poetas predecessores como artífices que, ao perfazerem seus poemas, forjaram um modelo de perfeição que perverteu a poesia. Esta é *eterna no tempo* e sobrevive mesmo sufocada pelos ornamentos em que a soterram, mas os poetas anteriores ao modernismo teriam praticamente ignorado-a e buscado apenas a *eternidade no espaço*, ou seja, a perfeição em seu sentido primeiro, imediato, de rouparia. Atendendo à totalidade dos prerequisites do momento, Alberto de Oliveira perdeu o contato com o essencial da poesia – que, redescoberto, inutiliza sua arte, tornando-a “impossível”, como diz Apolônio na carta a Menotti del Picchia.

Sugerindo que a *eternidade no espaço* e a *eternidade no tempo* são mutuamente excludentes, ele rejeita a primeira e se pergunta sobre a segunda (falando de Oliveira, mas talvez também de si próprio e da poesia como um todo): “como tê-la no tempo?”.

Segundo a parábola de Mário de Andrade, talvez o poeta devesse seguir o exemplo de sua musa e também ele se desnudar. A tendência a um tipo específico de nudez na arte moderna é apontada por Susan Sontag em “O artista como sofredor exemplar” (1962), ensaio em que analisa a obra de Cesare Pavese a partir da publicação póstuma de seus diários, ocorrida após o suicídio do escritor, em 1950. Perguntando-se sobre o porquê de esses escritos virem a (e interessarem ao) público, ela afirma: “O que a audiência moderna demanda é o autor nu, assim como épocas de fé religiosa demandavam o sacrifício humano” (Sontag, 1981, p. 42, tradução minha). Esse desejo se apresenta numa época cuja sensibilidade é pautada pelos valores que os modernistas explicitavam e defendiam; poeta e público, porém, exercem funções muito diferentes em tal cenário:

O diário nos entrega a oficina da alma do escritor. E por que estamos interessados na alma do escritor? Não porque estejamos interessados no escritor em si. Mas por causa da insaciável preocupação moderna com a psicologia, a mais recente e mais poderosa herança da tradição cristã de introspecção, inaugurada por Paulo e Agostinho, que equivale a descoberta do eu à descoberta do eu que sofre. Para a consciência moderna, o artista (substituindo o santo) é o sofredor exemplar. E, entre os artistas, o escritor, o homem de palavras, é a pessoa que esperamos que seja capaz de expressar seu sofrimento. (Sontag, 1981, p. 42, tradução minha)

Em “Sol padre” (1930), de Georges Bataille, encontramos algo parecido a uma identificação entre o sofrimento e a sensibilidade estética moderna. O autor começa o artigo notando que o sol é a nossa principal imagem de elevação, “a coisa mais abstrata”, justamente porque é impossível de ser visto. É apenas assumindo essa impossibilidade que podemos atribuir ao sol “poeticamente o sentido de serenidade matemática e de elevação do espírito”; por outro lado, se optamos por encará-lo em sua materialidade (algo que só podemos fazer arriscando a cegueira e a loucura), o sol desaba de sua elevação e passa a se identificar “à ejaculação mental, à espuma nos lábios e à crise de epilepsia”, ou seja: “Assim como o sol anterior (aquele que nós não olhamos) é perfeitamente belo, o que nós olhamos pode ser considerado terrivelmente feio” (Bataille, 1970, p. 231, traduções minhas).

A partir da distinção entre dois sóis, resultantes de duas atitudes humanas em relação ao Sol, Bataille distingue também dois momentos da pintura. O primeiro, da “pintura acadêmica”, se relaciona com o sol abstrato: tratava-se de uma arte dedicada “a uma elevação do espírito sem excesso”. Já “a pintura atual” (e o autor destaca Pablo Picasso), com sua “busca, levada ao extremo, de uma ruptura com a elevação”, estaria no reino do sol material, perigoso e apodrecido (Bataille, 1970, p. 232, traduções minhas).

A elaboração batailleana joga outra luz sobre a afirmação de Apolônio Hilst de que “a perfeição é o apodrecimento” (*apud* Gomes, 1992, p. 63), pois não apenas a perfeição (o ideal, tal como atingido por Alberto de Oliveira em seu tempo) pode ser adjetivada como podre (decaída e fracassada em seu intento de abstração); por outras vias, o apodrecimento (no sentido artístico, de ruptura, enxergado por Bataille) é que pode ser algo feito completamente, até o fim (o que constitui uma perfeição de tipo novo, moderno). Em ambos os casos, o que se propõe é que o ideal de uma poesia correta e bem-feita (Moraes Neto, 1926, p. 4) defendido por Oliveira foi derrubado do altar pelos pontapés da modernidade – de Rimbaud, Mário, Bataille, Sontag ou Apolônio.

FRACASSO, SUCESSO, SUMIÇO

O que sobra após a derrocada? No que consiste a nudez conquistada com essa ruptura? O “vagabundo genial” Arthur Rimbaud, como se sabe, está consagrado na história da literatura como alguém que revolucionou a poesia e logo em seguida a abandonou – nua e selvagem no alto do monte Ararat, diria Mário de Andrade – aos 20 anos. O eternamente jovem poeta francês tornou-se um paradigma de artista cujo sucesso está condicionado ao fracasso – ou, em outras palavras, é alguém que alcançou a *eternidade no tempo* pela renúncia e ruptura com a *eternidade no espaço*, invertendo a fórmula de Oliveira. O modelo foi constantemente atualizado no cenário artístico ao longo do século XX (e parece seguir vigente neste começo de século XXI), tendo sido incorporado especialmente às juventudes intensas e efêmeras de artistas tão diferentes como Janis Joplin, Torquato Neto e Jean-Michel Basquiat, para citar alguns. Se a juventude, como nota André Botelho (2020, p. 195), “é tema central tanto no modernismo [dos anos 1920] como um todo, em suas diferentes vertentes, quanto em seu contexto mais amplo, cobrindo praticamente todo o espectro ideológico do período”, a efemeridade que deriva dela garante que a finitude da vida seja interpretada como interrupção trágica, ao mesmo tempo precoce e inevitável. A morte, nesses casos, faz as vezes da recusa extrema que Rimbaud realizou ao abandonar a literatura – ela é, de certo modo, a perfeição na narrativa que se espera do sofrimento exemplar do artista, para utilizar as palavras de Susan Sontag. Esta, aliás, num ensaio curto sobre Simone Weil, parece resumir o paradigma rimbaudiano (ainda que não mencione nominalmente o poeta francês):

Os heróis culturais da nossa civilização liberal burguesa são antiliberais e antiburgueses; são escritores repetitivos, obsessivos e mal-educados, que impressionam pela força – não apenas pelo tom de autoridade pessoal e pelo ardor intelectual, mas pelo senso de uma radicalidade aguda, pessoal e intelectual. (Sontag, 1981, p. 49, tradução minha)

Trata-se, sobretudo, de um modelo que confere legibilidade e autoridade ao artista moderno. O escritor Edmund White disserta sobre isso:

A lenda de Rimbaud segue surpreendentemente duradoura, contraditória e difundida, muito mais vigorosa do que, por exemplo, a reputação póstuma de Verlaine. Talvez os poetas obscuros (e Rimbaud inventou o obscurantismo) se tornem mais famosos do que os transparentes, já que só os obscuros precisam de interpretação – esse é seu atrativo tanto para os exegetas eruditos quanto para os místicos adolescentes. (White, 2010, p. 177)

Assim como o sofrimento, o que White chama de “obscurantismo” também parece previsto no modelo de radicalidade vital que Sontag delinea a partir de Simone Weil: “No respeito que manifestamos por essas vidas, reconhecemos a presença de mistério no planeta” (Sontag, 1981, p. 51, tradução minha).

Mistério, radicalidade e sofrimento são palavras que poderiam dar sequência à lista com que Mário de Andrade (2009, p. 232) descreve a musa dos poetas modernistas – “angustiada, ignara, [...] selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera”. Em 1925, em carta aberta e polemista dirigida a Alberto de Oliveira, Mário dá ainda outro resumo das diretrizes estéticas de seu movimento: “Arte de intenções práticas, interessada: arte sexual ou nacional ou filosófica (no bom sentido) ou de circo pra pagodear. Essas me parecem as tendências duns e de outros. Estamos fazendo uma arte muito misturada com a vida” (*apud* Lopez, 1981, p. 99).

Os valores evocados por Mário para o modernismo tinham raízes no romantismo, que fora recusado e atacado pelos poetas surgidos nas décadas de 1870 e 1880, especialmente os parnasianos (RAMOS, 1989, p. 155). Alberto de Oliveira conta que essa insurgência foi uma “reação inevitável” contra as “inesgotáveis lacrimeiras”, “o relaxamento de linguagem que enfeicara a poesia” e “as imperfeições do verso” dos poetas românticos (*apud* Moraes Neto, 1926, p. 4), mas podemos agrupar esses incômodos sob o que Machado de Assis (1997, p. 38) chama, em “A nova geração” (1879), de “fastio deixado pelo abuso do subjetivismo”.

O desejo de fazer “uma arte muito misturada com a vida”, como diz Mário de Andrade, retoma “a concepção romântica da escrita como um meio no qual uma personalidade singular se expõe heroicamente” (Sontag, 1986, p. 17). Disso decorre que:

Na visão deflagrada pela sensibilidade romântica, o que é produzido pelo artista (ou pelo filósofo) contém, como estrutura interna reguladora, uma descrição dos trabalhos da subjetividade. A obra deriva suas credenciais do seu lugar numa determinada experiência vivida; assume uma totalidade pessoal inexaurível, da qual “a obra” é um subproduto, derivado e inadequadamente expressivo daquela totalidade. (Sontag, 1986, p. 17)

A mistura da arte com a vida leva, no limite, a uma primazia desta última, dado que a experiência e a vitalidade são o fiel da balança da apreciação estética. Daí faz sentido o elogio feito por Apolônio Hilst ao escritor português António Ferro, que, em 1922, discursava em

Campinas como parte de uma turnê literária pelo Brasil: “Antonio Ferro tem a divina perfeição da irregularidade germinante e viva, única suportável aos que deram a volta ao mundo do conhecimento. Nele, a viagem não foi feita por trilhos de raciocínio de máquinas de lógica – foi feita no sangue” (*apud* Gomes, 1992, p. 78).

Nesse trecho, Apolônio parece citar Nietzsche mais uma vez, agora indiretamente. Em *Assim falava Zaratustra* (1883), lê-se: “De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito” (Nietzsche, 2011, p. 58). Em nota, o tradutor Mário Ferreira dos Santos diz que, no trecho, o sangue, além de ser “um símbolo dionisíaco polissignificativo”, “significa querer, sinceridade, símbolo também de toda a vida. Escrever com essa vida, com esse sangue, é escrever com espírito criador” (*apud* Nietzsche, 2011, p. 60).

Para Apolônio, a qualidade de Antônio Ferro reside aí, no sangue, o líquido vital que é tinta para a escrita de uma obra com “a divina perfeição da irregularidade germinante e viva”, única suportável – porque essa perfeição, assim como aquela que é morte, germina irregularidade, plena de organicidade pulsante tanto quanto o processo de apodrecimento, conforme Hilda Hilst irá nos lembrar décadas mais tarde, quando escreveu: “morto fervilha” (Hilst, 2018a, p. 83). Apolônio usará o signo “sangue” também em um de seus poemas do começo dos anos 1920, transcrito por Eustáquio Gomes:

Os ciganos do meu sangue pedem novos cenários...
 Querem outras terras, outras gentes,
 inéditas mulheres...
 Os ciganos do meu sangue são século vinte!
 Preferem o azul ao verde
 e estrelas para as suas barganhas...
 São malucos e exigentes
 e sutis nas suas artimanhas...
 Ciganos de requinte,
 boêmios interplanetários.
 Suas barracas são feitas de azul
 e suas camas de nuvens...
 Não andam, voam. São século vinte!
 Malabaristas ou gênios na vasta barraca à luz das
 estrelas,
 fazem prodígios elásticos
 nos saltos mortais dos *Looping the Loops*...
 Os ciganos do meu sangue pedem novos cenários...
 Outras terras, outras gentes,
 inéditas mulheres para inéditos calvários...
 Os ciganos do meu sangue são século vinte!
 (*apud* Gomes, 1992, p. 122-3)

Encontramos novamente, no poema, uma associação entre “sangue” e “viagem”. Desta vez, Apolônio toma para si a característica que atribuiu a Antônio Ferro, incorporando-a como uma espécie de genealogia que o faz conter, em seu próprio corpo, um impulso viajante ancestral que chega ao século XX para tornar-se, enfim, contemporâneo. A

insistência do poema em imagens celestiais (estrelas, nuvens, planetas) se relaciona com um movimento estético ao qual Apolônio diz aderir, em anotação da época: “Como a palavra está irremediavelmente perdida e os burgueses exigem um rótulo para a minha arte, eu direi que sou por enquanto aeroplanista” (*apud* Gomes, 1992, p. 123). Em carta a Menotti del Picchia o poeta conta mais sobre essa escola:

Eu tenho um amigo futurista como nós, inventor duma escola de que é papa legítimo, e que já tem bispos e missionários. Ele diz que Deus ou o futurismo podem ser estreitos demais para os seus vôos largos. É aeroplanista. Quer, na arte da vida, a convivência das estrelas, e a vertigem dos *Looping the Loops...* É a escola voadora por excelência e a mais larga de infinitos. Um dia talvez vejas cair do céu uma chuva de suas encíclicas. (*apud* Gomes, 1992, p. 123)

O tal “amigo futurista” era, segundo Eustáquio Gomes, João Ribeiro de Barros, “autor de uma travessia atlântica no hidroavião *Jau* e vencedor de *raids* aéreos nos anos 20. [...] Não tem obra escrita, mas seus arabescos no ar são elevados por Apolônio à categoria estética, o que afinal é obtido alargando-se ao máximo o sentido semântico da conquista aviatória” (Gomes, 1992, p. 123). Herdeiro da plutocracia jauense, Barros seria eleito vereador de São Paulo em 1936 pela Ação Integralista Brasileira (em mais um capítulo da história de intrincamento entre dois grandes produtos da modernidade, o fascismo e o avião) (Machado, 2016).

Para Gomes, o aeroplanismo não passa de uma “formulação gaiata de um possível futurismo pessoal”, uma “peculiar escola, naturalmente pilhérica”, uma “blague” (Gomes, 1992, p. 123). O avião, contudo, é fundamental no futurismo italiano tanto como imagem quanto como meio de transporte. Ele é louvado já no primeiro manifesto de Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, como um dos motivos a serem cantados pelos futuristas – “o voo deslizante dos aviões, cuja hélice vibra ao vento como uma bandeira e parece aplaudir como uma multidão entusiasmada” (*apud* Bonino, 2013, p. 41, tradução minha). “Matemos o luar!”, do mesmo ano, é uma mistura de manifesto e ficção em que Marinetti comanda uma expedição militar alucinada, de um “grande exército de loucos e de bestas selvagens”, que termina com a construção de diversos tipos de aviões e o autor pilotando um biplano munido de metralhadora, sobrevoando cidades e assassinando as populações que parecem formigueiros (“E poderíamos exaurir a nossa munição, envelhecendo durante a carnificina!...”) (*apud* Bonino, 2013, p. 55-6, tradução minha).

Em 1929, Marinetti ainda publicaria o “Manifesto da aeropintura” e, em 1931, o “Manifesto da aeropoesia”, textos que exortavam seus colegas artistas a exaltar e reproduzir “o imenso drama visionário e sensível do voo” (*apud* Bohn, p. 208, tradução minha). Já em 1919, porém, outro futurista, Fedele Azari, lançara dos céus de Milão o manifesto “O teatro aéreo futurista” (Bortolucce, 2010, p. 252), fato e texto que podem ter chegado ao conhecimento tanto de João Ribeiro de Barros quanto de Apolônio Hilst e servido de inspiração para a vanguarda dos paulistas.

De todo modo, há uma diferença fundamental entre o futurismo italiano e o aeroplanismo jauense. Os manifestos de Marinetti possuíam instruções e normas para a produção de obras, e Azari materializou sua proposta com uma chuva de panfletos de papel. O aeroplanismo de Barros e Hilst, por outro lado, não chegou a se concretizar – ao menos não no sentido de ter se materializado em objeto concreto. Não por acaso Eustáquio Gomes tomou por pilhéria o sucinto programa aeroplanista mencionado na carta a Menotti, que mencionava um desejo de ter, “na arte da vida, a convivência das estrelas, e a vertigem dos *Looping the Loops...*”. Como vanguarda literária, o aeroplanismo parece ter levado ao extremo a primazia da vida sobre a arte ou a mistura das duas, ao considerar os movimentos efêmeros e sem registro de um avião uma escrita mais contundente do que a exercida com tinta sobre papel.

Essa hipótese joga outra luz sobre a história do fracasso literário de Apolônio, que o jornalista Victor de Azevedo menciona na crônica “Herança” e que o pesquisador Eustáquio Gomes lamenta, dizendo que “a sorte troçou da província cafeeira concedendo uma vida longa a Apolônio Hilst e nenhuma chance de ele vir a produzir, na madurez, a obra que dele se esperava” (Gomes, 1992, p. 133). Se levarmos a sério as premissas aeroplanistas, podemos imaginar que a ausência da escrita de Apolônio tenha sido voluntária – como fica sugerido, aliás, em uma carta dele a Oswald de Andrade, cujo rascunho Gomes encontra e comenta:

Mais jovem que Mário, que Oswald e Menotti, [Apolônio] não se imaginava potencialmente abaixo de nenhum deles. Na já citada carta a Oswald a propósito de *Klaxon*, faz uma confissão: ‘Quando Monteiro Lobato começou a vender livros’, estabelecendo uma pausa provisória em sua atividade de escritor, aí por volta de 1920, ‘eu quase queimei minha sitioca para pegar a bandeira que ele jogara fora’. Mas isso implicava abandonar a fazenda, o negócio cafeeiro e ir para São Paulo. Por que não o fez? Porque, segundo explicou a Oswald, o eclipse de Lobato como chefe intelectual foi logo compensado pelo aparecimento de Mário de Andrade. ‘Mas eis que surge o Mário’, confabula. ‘Para que mais? Escreve tão bem como eu... Fará as minhas vezes. Continuei aqui’. (Gomes, 1992, p. 67-8)

O pesquisador conclui que, desnecessário na capital e, por extensão, no modernismo paulistano, teria restado a Apolônio ser “chefe intelectual em Jaú, coisa tampouco muito garantida, já que não há futuristas na cidade” (Gomes, 1992, p. 68). Desse modo, o poeta míngua na província, e o fracasso de suas grandes ambições de transformação da vida e da arte modernas acaba servindo de metonímia para o fracasso de sua geração, diagnosticado por Gomes nos seguintes termos:

[...] é revelador que, a despeito de sua movimentação síncrona à dos modernistas de São Paulo, os futuristas da província paulista não tenham deixado vestígio na crônica do modernismo que se começaria a escrever a partir dos anos 30. As espaçadas referências que mereceram na imprensa metropolitana da época, especialmente no *Correio*

Paulistano, não saltaram para os livros documentais nem para a historiografia do movimento. (Gomes, 1993, p. 10)

Tratando a permanência no cânone como objetivo da escrita, Gomes parte de pressupostos que o futurismo questionaria ou mesmo negaria. Já o primeiro manifesto de Marinetti pregava “destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo” e jogava por terra mesmo a questão da continuidade espaçotemporal mencionada por Apolônio na avaliação crítica de Alberto de Oliveira: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, pois temos já criada a eterna velocidade onipresente” (*apud* Bonino, 2013, p. 41, tradução minha).

É num território de impermanência (e talvez de absoluto) que os “ciganos do meu sangue” viajam e o avião ensaia seus *Looping the Loops*. É aí também, na ausência da obra fixa, que a perfeição se faz tangível. Flertando com a constituição de uma obra grandiosa, mas negando-a, a atitude de Apolônio parece manter-se fiel aos horizontes mais radicais de seu pensamento. Por um lado, ela opera uma disposição bartlebyana, em que o ímpeto futurista de destruição se transforma num dar de ombros, e a visão de Mário de Andrade é o suficiente para que ele desista de incendiar o sítio (“Para que mais?”, Apolônio se pergunta). Por outro lado, porém, a obra possível de Apolônio – parca, inédita, não sistematizada – compõe-se de modo ignaro, áspero e ingênuo, tal como a musa modernista. Mesmo a predileção do poeta pela escrita em aforismos parece adesão à filosofia nietzscheana: “Quem com sangue e em máximas escreve não quer ser lido, mas guardado de memória” (Nietzsche, 2011, p. 58). E é na memória da filha que a obra de Apolônio será prolongada.

CONTINUIDADE

Enquanto a historiografia literária encobria a presença de Apolônio, Hilda Hilst aos poucos a incorporava, tornando público o sobrenome do poeta – mas não só. A autora trabalhou literariamente a imagem do pai ao longo de toda a obra. Em “Agda”, o primeiro texto de *Kadosh* (1973), a personagem-título tem sua história entremeada pela lembrança de um encontro similar ao vivido pela escritora na adolescência, quando Apolônio teria pedido a ela “três noites de amor” (*in* Diniz, 2013, p. 190):

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda tão branca... (Hilst, 2018b, p. 169)

O texto utiliza um recurso frequente na prosa de ficção de Hilda: o aproveitamento das letras e da sonoridade de seu nome de autora para compor nomes de personagens. O espelhamento entre “Agda” e “Hilda” pode ser visto como uma chave de leitura também para a comparação entre a

narrativa ficcional da personagem e a memória presumivelmente factual da escritora: embora uma ecoe a outra, elas não são idênticas – e, ainda que suponhamos a veracidade da memória e, portanto, seu papel de base factual para a narrativa, esta transmuta o fato em artifício poético.

O nome “Agda” pode ser lido como reprodução distorcida do nome “Hilda”. Iniciando com a mesma letra que inicia o nome do pai da escritora, Agda pode ser mesmo mais próximo dele como signo do que Hilda como filha factual. Por outro lado, como nome de personagem de ficção (e vale lembrar que nenhum dos textos hilstianos é classificado editorialmente como “autobiografia”), também é um nome independente, singular e de trajetória própria.

De modo análogo ao do jogo de nomes, o encontro de Agda com seu pai e o de Hilda com Apolônio se confundem e se diferenciam, se espelham e se retroalimentam: a narrativa deglute a memória sem a anular e a memória origina a narrativa sem vinculá-la ao compromisso de verdade. Ambas permanecem, simultaneamente, vinculadas e independentes entre si.

Quanto mais nos familiarizamos com a obra de Hilda Hilst, mais se evidencia a complexa relação entre biografia e ficção, entre vida e obra, que a autora estabelece em seus livros. Se nas primeiras coletâneas de poesia a predominância da primeira pessoa adere, sem novidades estilísticas, às convenções intimistas da subjetividade lírica, no último livro lançado pela escritora, *Estar sendo. Ter sido* (1997), o jogo entre as personas envolvidas na criação literária está de tal modo imbricado que uma sequência de poemas é apresentada do seguinte modo: “Poemas de Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolônio, pai de Hillé” (Hilst, 2018c, p. 394).

Vittorio é a voz predominante do livro, um escritor velho que se isola para beber e escrever; Luis Bruma foi pseudônimo literário de Apolônio Hilst; Hillé é a personagem-título de *A obscena senhora D* (1982), a quem Hilda foi identificada inúmeras vezes por críticos e pela imprensa, especialmente desde o lançamento de seus livros pornográficos, no começo dos anos 1990. O jogo de máscaras causa uma profusão de nomes, histórias e personalidades, mesclando ficção e realidade na atribuição da autoria dos poemas. Entre nomes civis, apelidos, pseudônimos e heterônimos, Hilda embaralha suas máscaras com as máscaras do pai.

Na mesma entrevista de 1999 em que lembra o episódio incestuoso da adolescência, ela afirma:

Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim [a voz embarga nas últimas palavras]. Eu estou ficando rouca, não é nada... Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (in Diniz, 2013, p. 190-1)

Cinco décadas depois da crônica “Herança”, a entrevista retoma a possibilidade de a obra de Hilda ser lida como continuidade da obra

interrompida de Apolônio. Nos dois momentos, os autores chamam nossa atenção para a fragilidade emocional da escritora quando menciona o pai. Na crônica, as lágrimas se somavam ao corpo e aos “traços espirituais” (Azevedo, 1949, p. 7) da jovem como indícios da presença paterna. Na entrevista, é a própria escritora que se associa a Apolônio, mas a voz embargada, incluída entre colchetes, exime essa associação de lastro filológico, assegurando-lhe a sentimentalidade como chave de leitura. Em 1949, Hilda era apresentada como descendente de Apolônio; em 1999, o nome Hilst pertence apenas a ela e, se o pai de algum modo deriva da filha, é por insistência dela em fazê-lo presente no discurso.

Um pouco mais adiante, Hilda retoma essa questão ao contar um encontro que teve com o pai logo após a morte dele, em 1966:

Teve uma vez que meu pai se comunicou comigo. Ele tinha acabado de morrer. Eu estava lendo um artigo sobre Kafka no jornal; quando pus a mão em cima do texto, fiquei dura. Eu pensei: ‘Será que alguém está querendo falar comigo?’. Fechei os olhos e li: ‘Loucura’. Então falei: ‘É você, meu pai?’. E comecei a conversar. Perguntei: ‘O que é que está acontecendo agora?’. Ele falou: ‘Vida na Terra, experiência inútil e dolorosa’. Eu disse: ‘Pai, será que algum dia eu vou conseguir ser alguém na literatura, ser entendida por alguém?’. Ele falou: ‘Matéria. Muito mais na matéria’. Um diálogo mesmo. Eu disse: ‘E a alma continua louca, pai?’. Ele falou: ‘Hipótese absurda’. Hipótese absurda. (in Diniz, 2013, p. 212)

Morto, Apolônio finalmente assume o papel paterno que não cumpriu em vida, e Hilda pode “tê-lo ao seu lado, ouvir dele um conselho, uma crítica, uma orientação afetuosa”, como Victor de Azevedo (1949, p. 7) disse que ela gostaria.

Uma palavra anuncia sua aparição para a filha: “Loucura”. Em posfácio para uma recente edição de *A obscena senhora D*, Eliane Robert Moraes nota que, assim como a narradora Hillé, “Hilst se entrega a uma busca que atende pelo nome de loucura, a ela revelada desde cedo como realidade, ameaça e fantasia” (Moraes, 2020, p. 70). Comentando mais esta coincidência entre a narrativa de uma personagem e a biografia da escritora, Moraes sublinha a diferença entre “o sofrimento da doença [mental]” e a elaboração poética da loucura paterna:

Se pai e louco reverberam na literatura hilstiana, não raro confundindo-se um com o outro, sua aparição está quase sempre vinculada a um ato de revelação que, à maneira das epifanias, se impõe em tom grave e solene. Por isso, os tresloucados da autora pouco se acomodam à nomenclatura médica, adequando-se bem menos à categoria dos doentes mentais que à dos lunáticos, desvairados ou desatinados. Não é a psiquiatria, portanto, nem a psicologia ou mesmo a psicanálise que fornecem as chaves para o entendimento dessas criaturas, mas antes aqueles saberes mágicos que retiram o louco do surto para reconhecê-lo na exuberância do transe. O surto reduz, o transe amplia. (Moraes, 2020, p. 70)

Em estudo sobre a questão biográfica na obra hilstiana, Ludmilla Zago Andrade afirma que a figura paterna “recebe tratamentos diversos” em seus livros, partindo de uma “imagem inicialmente idealizada” que, com o passar do tempo, se transforma em uma representação múltipla: “Pluralizando o pai, de certa forma, é possível ultrapassar a ambivalência entre o polo ausência-presença” (Andrade, 2011, p. 91-106). A figuração da loucura é fundamental nesse trajeto por mobilizar, na escrita, signos e formas que presentificam “a energia sem limites, a liberdade total, a desordem, o caos e a potência criadora” simbolizados pelo louco (Moraes, 2020, p. 71).

No diálogo com o pai morto, Hilda buscou resposta para três angústias. Primeiro, a da própria existência – a qual Apolônio, dela já liberto, enxerga como “experiência inútil e dolorosa”. Em seguida, ela suplica por uma previsão sobre seu futuro e seu desejo de “conseguir ser alguém na literatura”. Aqui, Apolônio dá uma resposta mais vaga, aberta a interpretações: “Matéria. Muito mais na matéria”. Por fim, o disparador inicial da loucura volta em forma de pergunta dirigida ao *post mortem*, e o espírito do pai é taxativo: “Hipótese absurda”.

As três angústias são continuamente trabalhadas por Hilda em seus escritos. Em *A obscena senhora D*, Hillé formula quase literalmente a última pergunta de Hilda, mas a um pai moribundo, que ainda não possui a resposta: “lembra-te que perguntaste como ficava a alma na loucura? quando te fores, responde-me de lá” (Hilst, 2018c, p. 45). Com outras palavras, porém, questões como a da finalidade e finitude da existência terrena e a da permanência do eu após a morte são centrais em muitos dos textos hilstianos (se é que podemos definir algum centro nesses experimentos literários quase sempre pautados pela vertigem e pelo desgarramento).

Reformulando continuamente suas questões e respondendo-as de maneira plural e precária, Hilda desenvolveu uma obra textual direcionada para o excesso e o estilhaçamento, uma possível resposta ao pai lacônico e minguante. Também como obra editorial, ao contrário dos cadernos ainda inéditos de Apolônio, os textos da filha têm tido muitas reedições póstumas. O relativo reconhecimento público que ela teve no século XX tem crescido neste também conturbado século XXI, e a edição dedicada a ela dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, revista do Instituto Moreira Salles, em 1999, foi um marco nesse novo percurso. Na época, a publicação funcionou como uma consagração (já que outros números foram dedicados a escritores mais estabelecidos no cânone nacional, como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade) e também como importante divulgação da obra, composta de dezenas de livros, praticamente todos fora de catálogo naquele momento. Com a reedição dos textos de Hilda a partir de 2001, inicialmente pela editora Globo, e a homenagem na Festa Literária de Paraty, em 2018, seu nome enfim se fez incontornável no imaginário literário do país.

Por trás do monumento crescente da filha, a sombra de Apolônio continua discreta. Se Hilda buscou, durante toda a vida, “ser alguém na literatura” (in Diniz, 2013, p. 212), o possível projeto literário

paterno de sumir no sítio, sua adesão aeroplanista à ideia de que “a palavra está irremediavelmente perdida” (*apud* Gomes, 1992, p. 123), segue bem-sucedido. Apesar de seu fantasma ser convocado quase sempre que a filha famosa é mencionada, ainda não há livro disponível no mercado que tenha o nome de Apolônio como autor individual e singular. De certo modo, o encanto magnético e a “imperturbável discricção” (Azevedo, 1949, p. 7) com que ele andava por Jaú, nos anos 1920, ainda o caracterizam um século depois.

Em 1999, no entanto, três textos seus foram publicados – não dentro da edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, mas num encarte simples e solto, incluído como anexo e intitulado: *Pai e filha*. Uma nota de rodapé avisa que os textos de Apolônio, assim como dois poemas inéditos de Hilda, “foram encontrados e selecionados por Hilda Hilst e pelo pesquisador Edson Costa Duarte após o fechamento da edição” (Hilst; Hilst, 1999, s. p.). Trata-se dos aforismos “A perfeição é a morte” e “O casamento é uma imoralidade” e do poema “Canção do desejo irrealizável e indefinido” – o mesmo citado na crônica de Víctor de Azevedo e cujos últimos versos serviram de epígrafe a *Estar sendo. Ter sido*:

Canção de cativos, rouca,
rouca e afogada em absinto;
antes de atingir a boca
morta na noite do instinto.
Cantiga longínqua, vaga,
mais sentida do que ouvida,
murmúrio, soluço ou praga
que sobe da própria vida.
(Hilst; Hilst, 1999, s. p.)

Melancólicos, os versos não parecem de autoria do homem “vibrátil e superexcitado” que Menotti del Picchia (*apud* Gomes, 1992, p. 123) enxergou em 1920. Podem, por outro lado, ser facilmente creditados à pena do “homem habitualmente sereno” que guardava um “intenso drama íntimo” (Azevedo, 1949, p. 7). Apolônio, contudo, não chega a ser nenhum dos dois homens imaginados. Sem ter se configurado como autor, com obra publicada e recepção crítica, sua voz, seu estilo e seus temas seguem desconhecidos, num quase anonimato que navega apenas a reboque da obra imensa de Hilda Hilst. Desdenhando da importância da palavra para a literatura, Apolônio acabou erigindo uma obra em silêncio. Em um de seus últimos esboços, o pai de Hilda escreveu: “[A] poesia modernista entre os seus postulados mais evidentes de renovação colocou a plena aceitação da vida” (*apud* Gomes, 1992, p. 133). Como herdeira do pai, mas também dos postulados modernistas fincados na primeira metade do século XX, Hilda tentou inventar um modo de experimentar a “plena aceitação da vida” não só nos *Looping the Loops*, mas também na escrita, que foi seu modo de viver.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, L. Z. **O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ANDRADE, M. de. A escrava que não é Isaura. In: Andrade, M. de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ASSIS, M. de. **Crítica & variedades: crônicas**. São Paulo: Globo, 1997.
- AZEVEDO, V. de. H. **Jornal de Notícias**, São Paulo, p. 7, 12 out. 1949.
- BAGNO, M. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2011.
- BATAILLE, G. **Premiers Écrits, 1922-1940: Histoire de L’Oeil, L’Anus Solaire – Sacrifices, Articles**. Paris: Gallimard, 1970. (Coleção Oeuvres Complètes, tomo I)
- BOHN, W. The Poetics of Flight: Futurist “Aeropoesia”. *MLN*, v. 121, n. 1, p. 207-224, jan. 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3840729>. Acesso em: 25 jun. 2014.
- BONINO, G. D. (Org.). **Manifesti futuristi**. Milão: BUR Rizzoli, 2013.
- BORTULUCCE, V. B. O manifesto futurista “Por uma sociedade das máquinas” de Fedele Azari. *Revista de Italianística*, [S. l.], n. 19-20, p. 249-266, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v0i19-20p249-266. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/56944>. Acesso em: 2 maio 2021.
- BOTELHO, A. O modernismo como movimento cultural: uma sociologia política da cultura. *Lua Nova*, São Paulo, n. 111, p. 175-209, 2020. DOI: 10.1590/0102-175209/111. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/zWhrs3mJWv8pPTLJ3wp3dMn/?lang=pt>. Acesso em: 31 maio 2021.
- CANDIDO, A. No coração do silêncio. In: Candido, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 8. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Ática, 2002.
- DINIZ, C. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 15. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FOLGUEIRA, L.; Destri, L. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GOMES, E. **Os rapazes d'A Onda e outros rapazes: modernismo, técnica e modernidade na província paulista (1921-1925)**. Campinas, SP: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

HILST, A. de A. P.; Hilst, H. **Pai e filha**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. (Encarte de *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, out. 1999)

HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, H. **132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

HILST, H. **Da prosa: volume I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

HILST, H. **Da prosa: volume II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.

LOPEZ, T. P. A. Carta-aberta a Alberto de Oliveira – Resposta a Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 23, p. 93-101, 1981. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i23p93-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69647>. Acesso em: 30 abr. 2021.

MACHADO, G. O voo do João de Barros. **Apartes: revista da Câmara Municipal de São Paulo**, n. 19, mar.-abr. 2016. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-anteriores/revista-apartes/numero-19/perfil-joao-ribeiro-de-barros/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MORAES, E. R. A obscena senhora Deus. In: Hilst, H. **A obscena senhora D**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORAES NETO, P. de. I – Alberto de Oliveira. **Terra roxa e outras terras**, São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Ed. fac-similar, ano 1, n. 7, 17 set. 1926, p. 4.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

OLIVEIRA, A. de. **Poesias: quarta série (1912-1925)**. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1928.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAMOS, P. E. S. Introdução ao parnasianismo brasileiro. **Revista USP**, [S. l.], n. 3, p. 155-168, 1989. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i3p155-168. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25491>. Acesso em: 1 maio. 2021.

SONTAG, S. **Against Interpretation: and other essays**. Nova York: Delta Book, 1981.

SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. Tradução de Albino Poli Jr. e Anna Maria Capovilla. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1986.

WHITE, E. **Rimbaud: a vida dupla de um rebelde**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Contato do autor:

Autor: Marcos Visnadi

E-mail: marcosvisnadi@gmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 10/02/2024