

# Os rapazes d'A Onda e outros rapazes

MODERNISMO, TÉCNICA E MODERNIDADE  
NA PROVÍNCIA PAULISTA  
(1921-1925)

por

EUSTÁQUIO GOMES, 1900-  
ORIENTAÇÃO: BERTA WALDMAN †

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Eustáquio Teófilo

Gomes

e aprovada pela Comissão Julgadora em

28 / 06 / 91

Berta Waldman

Profa. Dra. Berta Waldman - orient.

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Campinas, 1991

G585r

14184/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

**Os rapazes d'A Onda  
e outros rapazes**

**Modernismo, técnica e modernidade  
na província paulista  
(1921-1925)**

**por**

**Eustáquio Gomes**

## SUMÁRIO

	pág
Prólogo.....	1
<b>I - Modernidade e Política.....</b>	<b>8</b>
Nocidade Louca .....	8
A exposição Segall.....	14
Campinas em 1920.....	19
Em nome da modernidade.....	24
Humor e rumor: <i>A Onda</i> .....	26
Ouro e espelhos: a <i>Gazeta</i> .....	29
<b>II - Mão, contramão.....</b>	<b>33</b>
Três blagues.....	33
O fulcro dos acontecimentos.....	42
Ação, reação.....	45
<b>III - Quatro antenas receptivas.....</b>	<b>53</b>
Aristides Monteiro: um rebelde sem causa.....	53
Apolônio Hilst: o futurista de Jaú.....	59
Rodrigues de Abreu: em busca do ponto de equilíbrio.....	67
Hildebrando Siqueira: o adolescente recalcitrante.....	70

IV -	<b>Nas águas do futurismo</b> .....	75
	A conferência de Antonio Ferro.....	75
	A satanização do moderno.....	83
	Regionalismo vs. futurismo.....	90
	Apolônio faz catequese.....	95
	A batalha de Campinas.....	99
	O "pugilo dos novos".....	111
	A aceitação condicionada.....	117
V -	<b>A idade do jazz-band</b> .....	127
	A segunda conferência de Antonio Ferro.....	127
	A província aspira a ser a polis.....	133
	O culto da vida moderna.....	136
	Uma indústria do cinema.....	142
	A contaminação da linguagem.....	147
VI -	<b>Conclusão: os limites da província</b> .....	153
	Notas.....	163
	Cronologia.....	184
	Bibliografia.....	189

*A Onda*



Capa do primeiro número d'A ONDA (1/1/1921).



Hildebrando Siqueira, que foi editor d'A ONDA de 1923 a 1925



O humorista Victor Caruso, anti-futurista e primeiro editor d'A ONDA.



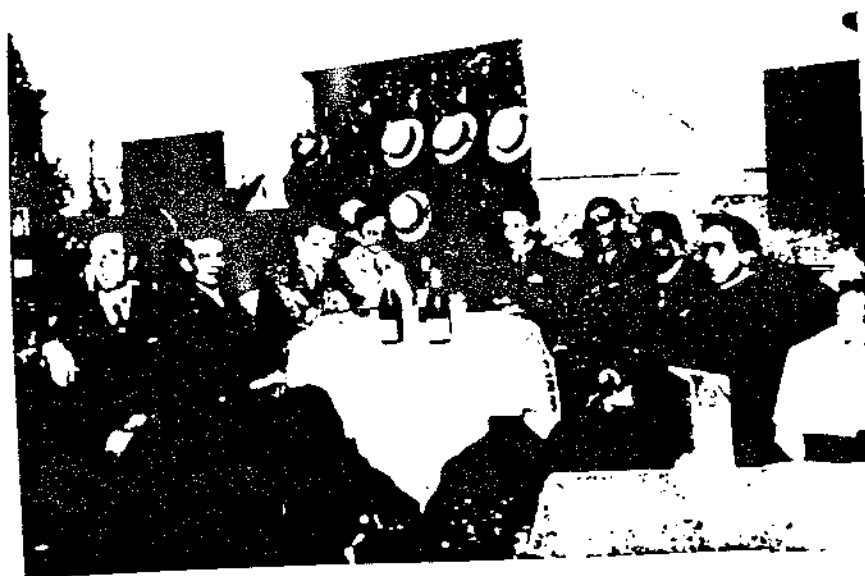
O poeta Luís de Lacerda, colaborador d'A ONDA.



Robert Thut e Aristides Monteiro numa rua de S. Paulo em 1921.



A pianista precoce Stellinha Epstein, capa d'A Onda em 1923.



Redatores d'A ONDA e da GAZETA celebram no bar Cristofani o primeiro aniversário comum de ambas as publicações. Da esquerda para a direita: Alberto Sarmiento Jr., Francisco Penteadó, Avary dos Santos Cruz, Galdino de Moraes Alves, Heli Menegale, Mário Siqueira, Domingos Andrade e Luís de Lacerda.



Para um bom Natal... difícil escoteira

ANNO I - N.º 4  
 PUBLICADO POR  
 Henrique de Abreu  
 Rua dos Pescadores  
 nº 104 - Lisboa  
 Preço de cada número 100  
 e de cada trimestre 300

**LUNETA**

EDIÇÃO BI-MENSAL

27 de Dezembro de 1925  
 ASSINATURAS  
 Annuo 1000  
 Trimestral 3000  
 SEM ANO 10000



Rodrigues de Abreu em foto de 1924.

Número inaugural da LUNETA (27/12/1925).



O escritor português Antonio Ferro (1927).



A declamadora Margarida Lopes de Almeida (1922), *habitué* dos salões de Campinas.



Apolônio Hilst em foto de 1930.



Antonio Ferro entrevista o presidente Salazar, de Portugal, para a preparação de uma biografia.



## Prólogo

Este trabalho nasceu de uma indagação histórica e da minha afeição carregada de sentimentalidade pela província. Não a província urbana de hoje, quase metropolitana, de que gosto menos, mas aquela que nos anos do jazz-band e do shimmy ainda lutava por se incorporar ao século do automóvel e do cinema.

A indagação: em que medida essa província pacata e cafeeira ( a província paulista, no caso) tomou conhecimento e acatou -- ou rejeitou -- as idéias de modernidade estética trazidas na lufada dos anos 20 em São Paulo ou dos anos 10 na Europa?

Sendo o modernismo brasileiro um fenômeno prototipicamente paulistano e sua expansão um movimento em direção às capitais de Estado,

era legítimo esperar que o rastreamento de sua capilaridade interiorana se revestisse de prudente ceticismo. Como se sabe, a campanha de renovação estética deflagrada a partir de 1922 pela Semana de Arte Moderna chegou ao Nordeste em 1924, a Belo Horizonte em 1925, a Porto Alegre em 1926 e a Salvador em 1927. No que toca à província, podia nada haver ou, então, havê-lo tão tardiamente quanto a assimilação dos autores modernistas pelos compêndios escolares, o que, convenhamos, tirava ao caso todo interesse historiográfico.

O que se seguiu: uma sucessão de surpresas. Não foi preciso ir longe para constatar que, bem antes da Bahia, do Rio Grande, de Minas ou da Paraíba, as idéias modernistas já eram discutidas e sopesadas no leste paulista e na Alta Mogiana. Polemizava-se em Jaú e rabiscavam-se versos livres em Campinas e Bauru. Oito meses antes da Semana, paródias futuristas eram estampadas nas páginas d'*A Onda*, publicação de saia curta que almejava ser "a revista mais bem humorada do Estado"; e a *Gazeta de Campinas*, jornal de índole perrepista, deu imediata guarida a reacionários e rebeldes, a cizânia da boa discórdia dividindo redatores e até gráficos desfigurados pela graxa das linotipos.

Pretendi, todavia, talvez sem verdadeiro êxito, ir além da constatação simplista de um caso de ressonância cultural que a historiografia do modernismo não registrou. Maior interesse apresenta, quem sabe, a moldura econômica e social que permitiu o afloramento dessas manifestações. Isto é: sua correlação com o latente desejo de cosmopolitização da província, transparente no constante esforço de exaltação da vida moderna, da máquina, do urbanismo e da industrialização. Não

por acaso coube a Campinas (e não à Capital Federal da época, por exemplo) oferecer a Lasar Segall a atmosfera apropriada a uma exposição de quadros expressionistas em pleno ano de 1913. O mesmo espírito receptivo deve ter favorecido, entre 1923 e 1927, a ocorrência na cidade de um ciclo cinematográfico que a certa altura passou a impressão de que emergia, em plena província agrícola, uma "Hollywood brasileira".

À parte isso, 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. Salvo um deles, Rodrigues de Abreu, resgatado por algumas antologias e merecedor de pequena fortuna crítica, os demais mergulharam em fundo anonimato: Apolônio Hilst, Aristides Monteiro, Hildebrando Siqueira. É como se não tivessem existido e alimentado o seu sonho de modernidade.

Mas há muito se sabe que no plano da sorte literária, que quase sempre se assemelha a sortilégio, existir e sonhar não é o bastante. A proximidade com a capital deu-lhes, em certo momento, o ar de combatentes menores da periferia, uma espécie de infantaria útil para espalhar clarinadas pela várzea, mas sem o traço distintivo dos verdadeiramente engajados -- estes, afinal, tendentes a fechar-se no âmbito de sua coexistência metropolitana.

Explica-se: assim como era estrategicamente importante incorporar à crônica do movimento as reações favoráveis dos intelectuais metropolitanos, não parecia muito conveniente, àquela altura, mapear a empolgação mimética do pessoal da província, sob o risco de o empreendimento perder, já de início, o seu ar cosmopolita. Não valia a pena saber a fundo o que pensava o pequeno intelectual interiorano, aquele que, mais que nenhum, tinha o direito de pasmar e renegar. Tanto menos lembrados, tão mais significativo é que, apesar da segregação geográfica que os atolava numa arte de água de cheiro e os privava de uma convivência cultural de primeira linha, alguns tenham recebido as novas idéias de braços abertos bem antes que a maioria o fizesse, Brasil afora.

Bem consideradas as limitações do método historiográfico, não é difícil compreender por que o sonho dos futuristas de província terminou em "espirais de fumo", para usar a expressão de um sobrevivente da época.<sup>1</sup> Primeiramente há o fato de que, ao contrário de *Klaxon* (1922), de *Novíssima* (1925) ou de *Verde* (1928), a picante *A Onda* não era publicação exclusivamente literária, sendo mais uma revista de variedades no gênero *A Cigarra*, incapaz, portanto de ser caracterizada como arma de combate modernista. Outro ponto é que, apesar do farto material polêmico que circulou na *Gazeta de Campinas* entre 1921 e 1925, careceram os "novos" de um grito uníssono -- um manifesto, um editorial, uma carta de intenção -- que os distinguisse no panorama geral do movimento. Mas, principalmente, pesa a circunstância de que nenhum deles deixou obra relevante, capaz de ter provocado desdobramento du-

radouro e criado uma tradição literária específica no meio onde se agitavam suas esperanças.

Nesse caso, pode-se perguntar por que exumar da obscuridade provinciana essas manifestações que não se entrelaçaram, não influíram e não se expandiram, mas, ao contrário, fecharam-se sobre si mesmas e assim terminaram esquecidas. Talvez porque, como diz Robert Darnton sobre os subliteratos do Iluminismo, "se rompermos todo contato com mundos perdidos, estaremos condenados a um presente bidimensional e limitado pelo tempo, achataremos nosso próprio mundo".<sup>2</sup> Depois, não deixa de ser fascinante erguer das cinzas esses homens que falharam em seus ideais mais caros, e uma vez mais colocá-los de pé (com suas calças funil e seus chapéus palhinha) como se fosse possível dar-lhes uma segunda oportunidade. Além disso, a história está arranjada de tal modo que sempre se suspeita que, se algo menor foi deixado para trás, pode ser que o todo não se compreenda inteiramente. Fazendo coro a uma brilhante intelectual do nosso tempo, é bem verdade que "nossos padrões de modernidade são um sistema de ilusões lisonjeiras que nos permitem colonizar o passado, assim como nossas idéias do que seja provinciano é que permitem que determinadas partes do mundo sejam complacentes para com o resto".<sup>3</sup>

Reconheço que o oposto também pode ser verdadeiro, isto é, buscase estabelecer um arranjo através do qual seja possível organizar um certo passado provinciano e, passo seguinte, inseri-lo no contexto cosmopolita. Mas não: o que se tentou aqui foi demonstrar que, sendo a província o que era, caminhava rapidamente no sentido de uma certa mo-

modernidade, desejando ardentemente o cosmopolitismo como uma espécie de entrada definitiva no século da técnica. Nesse ponto, parece-me claro que as idéias de modernidade não eram exclusivas da *polis* e que, na província, muitos indivíduos estavam preparados para elas. Pelo mínimo, procuravam compreender a fisionomia da época.

Colher os traços dessa visão fisionômica, seu aparecimento, definição e ruptura, é o objetivo deste trabalho.

\*

Embora, durante sua realização, eu raramente tenha pensado neste breve ensaio como uma dissertação de mestrado, ele de fato o é, e isto significa que não sou o seu único autor. Não seria possível dar-lhe a forma que tem sem a colaboração gentil de umas quantas pessoas: de Aristides Monteiro, protagonista revestido de modéstia, cuja correspondência tem para mim valor mais que documental; Francisco Isolino Siqueira, Amina e Maura Siqueira, que me franquearam o espólio intelectual de Hildebrando; Hilda Hilst, que me confiou os inéditos de Apolônio, seu pai; Maria Luiza Silveira Pinto de Moura, zelosa bibliotecária-chefe do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas; Rachel Cesarino de Moraes Navarro, diretora do Museu Municipal de Jaú; os funcionários do Centro de Memória da Unicamp; as bibliotecárias do Arquivo do Estado de São Paulo; os srs. Benedito Barbosa Pupo, de Cam-

pinas, Henrique Pacheco de Almeida Prado e José Sampaio Góes Jr., de Jaú; e Hélio Costa Jr., que diligentemente meteu no computador a massa informe de originais.

Em sua redação final, este texto foi enriquecido pelas observações percucientes dos professores Luis Carlos da Silva Dantas e José Roberto do Amaral Lapa, a quem agradeço. E, por fim, o meu agradecimento especial à professora Berta Waldman, sem cuja orientação e consciência crítica este trabalho não seria o mesmo.

## I MODERNIDADE E POLÍTICA

### Mocidade louca

Abril de 1927. Com um capital de trinta contos e equipamentos arrematados da massa falida de uma pequena companhia cinematográfica, um grupo de operários de Campinas lança-se à aventura de produzir um filme. *Mocidade Louca* estréia quatro meses mais tarde, contando a história de um rapaz do interior que, de posse do automóvel do pai, parte em busca de emprego na "cidade grande" -- pitorescamente, a provinciana Campinas. A caminho, o acaso trabalha a seu favor fazendo-o espectador de um acidente em que uma jovem, na direção de uma baratinha, sai da estrada ao desviar-se de uma vaca e mergulha no rio. O rapaz resgata a moça e é recompensado pelo pai dela com um alto cargo na fábrica de seda da qual é proprietário. Seu heroísmo se cristaliza quando vem a salvar a fábrica de um incêndio ateado por gângsters a soldo da concorrência. O resto da história se dissolve em beijos discretos e um casamento faustoso.<sup>1</sup>

Teriam tido os operários da Selecta Film consciência de que, sob a simplicidade da história de Newton Rios - o jovem herói rebelde -, ocultavam-se alguns dos mitos e aspirações da modernidade dos anos 20? e de que essas aspirações, tendo finalmente chegado à província, re-



fletiam o movimento espiritual das metrópoles internacionais e, mais que isso, o espírito do tempo embutido nos signos das vanguardas européias das duas primeiras décadas?

Conscientemente ou não, o fato é que o filme exaltava -- como no Manifesto Futurista -- "a revolta e o amor ao perigo", utilizando como instrumento de ruptura "a beleza da velocidade" (o automóvel), que ao entrar em choque com o passado agrário (a vaca) franqueia a ascensão social do herói sob o rumor estimulante das linhas de produção e, finalmente, solidifica seu êxito no calor da moderna competição industrial.

Bem ou mal, os tótems da modernidade desde Baudelaire estão aí reunidos sob a capa ingênua de um argumento romântico. Mas a intencionalidade da história o que revela é um desejo moderno: o de conferir à província *status* de metrópole e, com isso, inseri-la na dinâmica do século cosmopolita. Não era outra a aspiração dos barões do café que cruzavam regularmente o Atlântico a bordo do navio *Orénoque* e, muito antes deles, dos intelectuais que vicejavam à sombra da política republicana e dos pequenos jornais. "Não está longe o dia", escreve um cronista de 1924, "em que poderemos, artisticamente falando, fazer descansar Campinas na ponta da Torre Eiffel".<sup>2</sup> Era a província tentando negar a si mesma para aspirar a ser a *polis* no mais alto sentido europeu: da ponta de uma torre de cartão postal, descortinar o *axis mundi* da cultura dos *twenties*, isto é, Paris.

É significativo que, quarenta anos antes, nos estertores do Império, tenha partido de Campinas o libelo separatista que, lançando mão

de argumentos políticos, contábeis e até biológicos, intentava plantar a idéia de uma "pátria paulista" tão viável quanto a Dinamarca, a Suíça e a Grécia.<sup>3</sup> Com efeito, São Paulo ostentava, já então, uma receita orçamentária maior que a desses três países, cujas populações eram, em comparação, ligeiramente mais numerosas. Alberto Sales, o autor do livro, almejava para São Paulo o prestígio de nação européia. Afirmava, com isso, seu intenso desejo de aproximar-se do eixo do mundo atirando a província cafeeira no vórtice do industrialismo e da fermentação das grandes idéias. Bem podia caber a Campinas o papel de uma Zurique temperada.

Para essa atmosfera de idealização cosmopolita contribuía certamente o incremento da mão-de-obra européia a partir de 1890, quando esse contingente já representava 21% da população local. O censo de 1918 acusava a presença de 24.515 estrangeiros em meio a uma população nativa de 80.497 habitantes, ou seja, uma fatia de quase um terço. Por volta de 1910, a maioria desses estrangeiros já estava perfeitamente estabelecida no mercado de trabalho e passava rapidamente do artesanato para a manufatura, da lavoura para a indústria, muitas vezes como proprietários. A segunda economia do Estado mantinha-se às custas da lavoura cafeeira mas também de numerosas caldeirarias, olarias, refinarias de açúcar, gráficas, alfaiatarias, sapatarias, relojarias, livrarias, farmácias, corretoras de café, casas de câmbio e lojas de tecido que se espalhavam pelas ruas centrais e pela periferia. Nesse mesmo ano um levantamento da prefeitura indicava que dos 6.188 prédios do perímetro urbano, mais da metade pertencia a cidadãos portugueses,

italianos, alemães, espanhóis, franceses, americanos e ingleses.<sup>4</sup> é um truísmo dizer que o padrão econômico trazido ou aqui conquistado pelos imigrantes levou os nativos a uma imitação compulsiva de seus padrões culturais.

Mas os próprios padrões da cultura européia estavam mudando e a aristocracia da província, viajada e lida, não estava alheia ao violento processo de aceleração histórica que se preparava. Já em 1878, dois anos após o anúncio da invenção do telefone por Graham Bell, promovia-se uma demonstração do aparelho na cidade, e em 1884 a Empresa Campineira de Telefones obtinha permissão para assentamentos de linha e abertura do registro de assinantes. Muito expressivamente, a primeira linha ligava a companhia telefônica a uma redação de jornal.

A defasagem de dois anos parecia corresponder à distância que separava da civilização o anseio de modernidade da província paulista. Essa equação se repetiu com impressionante regularidade no caso do cinematógrafo -- anunciado na Europa em 1895 pelos irmãos Lumière -- que uma companhia de variedades exibiu no Teatro São Carlos em 1897, fazendo-se preceder do seguinte anúncio na imprensa:

Grande ato de magia elegante  
DIAPHORAMA UNIVERSAL  
em combinação com o célebre CINEMATOGRAFHO  
que reproduz os movimentos da vida.<sup>5</sup>

"Reproduzir os movimentos da vida" já era uma insinuação engenhosa de que, nisto de captar o ritmo humano e até mesmo de carrear pequenas multidões para as salas de exibição, algo se passava no mundo

exterior capaz de modificar o ritmo interno. É possível que tal sensação fosse reforçada pelo alarde acerca do surgimento do automóvel em 1885, da linotipo em 1886, da fotografia a cores em 1891, do trator agrícola em 1892, da radiotelegrafia em 1894, do raio-X em 1895 e do dirigível em plena virada do século. A imagem cinematográfica não só tornava críveis essas fabulosas invenções como as reproduzia diante do olhar provinciano. Já em 1899 se instalava à rua General Osório salão exclusivamente cinematográfico, com sessões às 19 e às 20:30 horas, sob a organização de um certo Nicola Maria Parente. Exibiam-se documentários do tipo "o panorama da bela Veneza apanhada de bordo de um vapor em marcha" e "chegada de uma locomotiva com desembarque de muitos passageiros". O que interessava era a imagem em movimento e, mais que isso, a "magia elegante" do engenho técnico. Em 1901, no Teatro Rink, que décadas mais tarde desabaria sobre numerosa platéia, também havia exhibições regulares da American Biograph e do Cinematógrafo Universal. E foi ainda por essa época que o proprietário da Casa Livro Azul, Antônio Benedito de Castro Mendes, editor e livreiro, adquiriu na Exposição de Paris um "bioscópio" e certa quantidade de fitas que passou a exhibir em seu sobradinho entre as ruas Barão de Jaguará e Bernardino de Campos. A partir daí multiplicaram-se os empresários itinerantes que se apresentavam em teatros e salões, de modo que, por volta de 1905, o cinema em Campinas já havia se incorporado à rotina das famílias, fossem estrangeiras ou brasileiras.

A tal ponto que o teatro começou a declinar. Sintomaticamente, em 1903, a mesma Livro Azul encomendou a Coelho Neto, então professor do

Colégio do Estado em Campinas, uma pequena peça em versos para ser encenada em ambiente familiar<sup>6</sup>. Disto nasceu *A pastora*, que terminou no São Carlos, com seus 1.200 lugares que em 1886 haviam visto a lendária Sarah Bernhardt à luz de candeeiros. Viam agora cada vez mais D.W. Griffith. Daí que, para gratificar Coelho Neto e embevecer o povo, os Castro Mendes mandaram instalar no teatro uma pequena usina geradora de eletricidade, fazendo estremecer os velhos e pesados lustres a vela. Não demorou para que postes começassem a ser levantados nas ruas centrais (a administração municipal não podia ser desmoralizada pela iniciativa privada). Os fios de transmissão foram estendidos no final de 1907. Em janeiro do ano novo giraram os ventiladores de teto da Casa Barsotti, um bar da rua Barão de Jaguará freqüentado pela intelectualidade republicana. Luminárias de arco voltaico davam ao centro um aspecto de *diaphorama* e os transeuntes zebrados pelo neon dos anúncios luminosos -- que se multiplicavam a cada semana -- sentiam-se no interior do próprio cinematógrafo. A vida noturna fluiu para as ruas e pipocavam os saraus nas famílias abastadas. Era a vitória da luz e, no interior das casas, do ventilador, do banho quente e do fogão elétrico.

O triunfo do motor a explosão viria em 1909, quando um Fiat 1901, o primeiro automóvel a rolar pelos paralelepípedos da Barão de Jaguará, estacionou frente ao Bar Cristofani. Vinha dirigido por uma mulher. Três anos depois, a prefeitura resolveu aposentar os burros da Companhia de Carris, inaugurando uma linha eletrificada. Um cronista da época inventariou esses dias de espanto e exaltação: "Tombaram na

voragem do passado o bangüê, a liteiras e outros veículos que foram sucedidos pelos *trollys*, pelas carruagens e pelos automóveis de vertiginosa carreira".<sup>8</sup> Armava-se o teatro para que pudessem entrar em cena, anos mais tarde, os heróis da Selecta Film.

### A exposição Segall

Ao senador provincial Freitas Valle, do Partido Republicano Paulista, este cenário da província cafeeira pareceu apropriado para que nele se instalasse uma exposição de quadros modernos em junho de 1913. O artista era Lasar Segall, jovem lituano formado nos ateliês do expressionismo alemão, e que três meses antes dera vernissage à rua São Bento 55, em São Paulo, naquela que seria a primeira exposição de pintura moderna da América Latina. A de Campinas foi a segunda.

1913 foi também o ano que Filippo Tommaso Marinetti, o pai do futurismo, preconizou a guerra como "única higiene do mundo" e lançou o maior número de manifestos de seu movimento estético. Foi ainda o ano das adesões de Giovanni Papini e Ardengo Soffici à causa futurista. Em Paris, Guillaume Apollinaire não esconde sua simpatia pela doutrina de Marinetti e escreve o manifesto intitulado **Antitradição futurista**. Ao mesmo tempo, pintores da nova modernidade tomam de assalto salões de quase toda a Europa culta, fazendo adensar uma atmosfera cada vez mais saturada do sentimento de ruptura.

Freitas Valle, que desde a virada do século mantinha um ativo salão literário em seu palacete na Vila Mariana e escrevia versos simbo-

listas sob o pseudônimo de Jacques d'Avray, pouco ou nada devia saber do "sentimento de ruptura" do jovem Segall. Mas era amigo o bastante da família Klabin -- uma irmã de Segall, Luba, era casada com Klabin e morava em São Paulo -- para hipotecar apoio incondicional ao novo talento antes mesmo de serem abertos os caixotes com seus quadros. Ao visitá-lo na residência de Berta Klabin dias depois do desembarque, levou consigo o austero crítico de arte de *O Estado de São Paulo*, Nestor Rangel Pestana. E imediatamente tomou providências para cercar do maior aparato possível a estréia paulistana de Segall, carreando para lá secretários de estado, cônsules, jornalistas e um representante do governador.

A história dessa primeira exposição só reforçaria a importância da segunda, realizada três meses depois em Campinas. A crônica paulistana, que em outras circunstâncias teria sido demolidora, contentou-se em se manter reticente ou então nos limites da cordialidade política. A tônica de Rangel Pestana ficou num meio termo entre a benevolência e a crítica. Para ele o "sr. Segall" ainda não era "um pintor cuja personalidade se tenha afirmado de um modo definitivo", mas que, apesar da técnica "às vezes ousada", fazia crer que se podia esperar dele "um futuro brilhante".<sup>9</sup> Uma semana depois, *O Estado* sobe alguns tons e mostra-se mais que indulgente, apontando na "bela técnica" de Segall "uma segurança e uma franqueza bem raras em principiantes".<sup>10</sup>

Da timidez à subserviência, a crítica paulistana esgrimia uma adjectivação cunhada ainda no padrão acadêmico, o que bem mostra o quanto fora apanhada de surpresa pelo insólito da pintura de Segall. Desejosa

de legitimizar o jovem protegido do senador republicano, mas desconcertada por seu traço deformador, restava-lhe digeri-lo no que ele acaso apresentava de convencional e reconhecível ao olhar tranqüilo do cidadão comum. O crítico do *Correio Paulistano*, jornal ligado a Freitas Valle e que atuava como porta-voz do Partido Republicano, satisfez-se em realçar as suas "muito boas qualidades", projetando-as da tela *Sem pai*, "óleo de fatura moderada, mais dentro do espírito impressionista".<sup>11</sup> O que não fosse moderação -- suas "bizarrices" e "exageros", no dizer do *Diário Popular* -- devia ser atribuído ao "temperamento vibrante, impetuoso e esquisito" do pintor, "defeitos que o tempo se encarregará de apontar-lhe".<sup>12</sup> Desreferencializada e anódina, a crítica paulistana foi incapaz de designar pelo nome o que a incomodava, preferindo enxergar erros onde havia intencionalidade e, pior, desculpando-os.

Surpreendentemente diversa foi a reação dos cronistas de Campinas, cidade onde faziam praça uns poucos aquarelistas, a maioria fixadores de cenas rurais. A exposição instalou-se a 14 de junho e permaneceu aberta até 29 no salão do Centro de Ciências, Letras e Artes. Dois dias antes da abertura, o *Diário do Povo*, então o único jornal diário na cidade, tratara de aplainar o terreno para a entrada em cena do artista forâneo, e o fez segundo uma perspectiva cosmopolita: era a nova arte européia batendo nos arraiais de Almeida Júnior, o pintor de caipiras.<sup>13</sup> O articulista, um certo Guibal Roland, freqüentara a exposição de São Paulo e se dizia "estupefato" com a crítica paulistana, que filiara Segall entre os impressionistas. "Mr. Segall não pertence



de maneira alguma a tal escola", protestou, sem contudo decidir-se em qual corrente incluí-lo.<sup>14</sup> -- "Entre os cubistas" quase chega a proclamar um cronista do *Comércio de Campinas* que assina simplesmente X. e é capaz da seguinte observação, sem dúvida um pouco aleatória, mas perspicaz o bastante para inserir-se num inesperado contexto de atualidade:

A arte academicamente oficial olhou sempre com desprezo a formação das novas escolas e manifesta uma certa hostilidade para com a chamada cubismo. Não será ela, entretanto, mais expressiva que o impressionismo? A execução do quadro *O violinista* pertence inquestionavelmente à escola do cubismo. E apesar disso, que maravilhosa expressão!<sup>15</sup>

Mas ser aleatório em 1913 era perdoável, especialmente se o assunto era a arte de vanguarda européia. Podia-se contar nos dedos o número dos que, no Brasil da época, tinham ainda que ligeiramente ouvido falar de cubismo, futurismo e expressionismo. Daí a vaguidão da crítica paulistana. Mesmo para muitos parisienses o cubismo era ainda obscura novidade, só vindo mais fortemente à tona em 1913 graças aos artigos de Apollinaire e a seu famoso manifesto, que cuidava de incorporar à poesia a proposta estética de Picasso, Braque e Matisse. Até mesmo o lisboeta Mário de Sá-Carneiro, recém-instalado em Paris, declarava em carta a Fernando Pessoa sua perplexidade carregada de fascínio diante do que lhe era dado ver: "confesso-lhe que, sem estar doido, eu acredito no cubismo".<sup>16</sup> A atitude crítica para com a nova escola, mesmo entre sensibilidades predispostas ao novo, era ainda a da

necessidade de crer em sua existência real. Na América Latina, com o oceano de permeio, como tomar conhecimento instantâneo do que ia tão longe e era apenas virtual?

Não obstante, havia gente na província cafeeira que o sabia, ou porque viajava e trazia notícias frescas ou porque lia os catálogos franceses da Casa Genoud e encomendava publicações.<sup>17</sup> Abílio Álvaro Miller, do *Comércio de Campinas*, semanário de quatro páginas que ia às ruas aos domingos, soube ver em Segall "o pintor de almas" capaz da "tradução psicológica da natureza observada", sendo a sua arte "uma como que objetivação, em parte, dos seus próprios sentimentos".<sup>18</sup> Ao identificar nele o pintor de "estados de espírito", Miller, que era professor de lógica, faz não menos que caracterizar com razoável exactidão os elementos expressionistas da pintura de Segall, quando não do expressionismo em si.<sup>19</sup>

Sabia disso porventura o senador Freitas Valle ao escolher Campinas para sediar a segunda exposição de Segall no Brasil? O mais provável era que se fiasse na boa disposição da aristocracia campineira e na camaradagem cultural do Partido Republicano, que tinha raiz sólida na sociedade local. De resto, não há elementos para fazer presumir que o próprio senador, apesar de ser o poeta e performático que nove anos depois viria a apoiar os modernistas de São Paulo, tivesse consciência do papel histórico que desempenhava em favor do *nec plus ultra* da arte europeia na província paulista. Sete dos 41 expostos no Centro de Ciências ficaram na cidade, a maior parte em mãos republicanas, mas não há notícia de que, nos anos seguintes, houvessem deixado traço em

qualquer dos pintores locais, que continuaram a fixar casebres e cabeças de caipiras. Ter gente viajeira e bem informada é uma coisa, outra é contar com artistas sintonizados com o espírito internacional. Levitaria ainda alguns anos para que isso acontecesse.

### Campinas em 1920

Mais que culturais, podem ter sido razões políticas as que levaram Freitas Valle a escolher Campinas para sediar a segunda exposição Segall. "Excêntrico, imaginativo e perdulário",<sup>20</sup> o senador servia-se da influência parlamentar para favorecer artistas seus amigos, mas sabia, ao mesmo tempo, valer-se da arte para abrir caminho no cipoal político da Primeira República. Em 1916, por exemplo, ele podia ser visto comandando a ornamentação do Teatro Municipal de São Paulo para o lançamento, com três anos de antecedência, da candidatura republicana de Washington Luís ao governo do Estado. Três anos antes, tratava de não falhar com os Klabin e dar ao jovem Segall a oportunidade de uma *réentree*. É de se perguntar por que o senador não elegeu para isso o Rio de Janeiro, caixa de ressonância muito maior que Campinas, afora o fato de ser na época a Capital Federal.

Talvez temesse o escárnio da crítica *belle époque* do Rio, onde as vinculações políticas dos cronistas de arte, se existiam, não eram de molde a serem facilmente instrumentalizadas. Campinas, ao contrário, oferecia o anteparo de um diretório republicano coeso e grande número de prosélitos endinheirados, alguns dos quais bem plantados na impren-

sa. A cidade era antigo reduto republicano e crescera à sombra da política desenvolvimentista do PRP. Na gênese do republicanismo local havia principalmente jornalistas. A *Gazeta de Campinas*, cujo gerente-geral fora José Maria Lisboa,<sup>21</sup> contava entre seus colaboradores, nos anos 80, gente como Campos Salles, João Quirino dos Santos, Francisco Rangel Pestana e Américo Brasiliense. Alguns desses nomes tinham fumaças de literatos e uns poucos o eram de fato, ao par de suas atividades políticas e agrárias.

Não foi à toa que a pregação republicana a partir do leste paulista buscou, em primeiro lugar, o ouvido atento da oligarquia rural. A República em São Paulo fez-se principalmente em nome do interesse cafeeiro, cujo vértice, àquela altura, era Campinas. Basta ver que dos 14 signatários da ata de fundação do PRP em 1872, três eram da cidade e três outros respectivamente de Jundiaí, Amparo e Itu, onde se daria, afinal, o primeiro congresso republicano. E no final do século, dos republicanos afiliados no Estado, mais de 30% eram proprietários rurais. A cultura cafeeira desenhava não apenas o mapa geopolítico da província mas também o processo mesmo de ocupação do território paulista, na esteira da ramificação ferroviária.

A conjunção café-ferrovia marcou todo o primeiro período republicano (1889-1930) e serviu magnificamente ao ideário explícito do PRP, que era manter "o partido no poder e ao mesmo tempo, e por consequência, não temer o futuro". A palavra *futuro* sabia bem ao paladar republicano, bem como *modernizar*, e em seu nome o partido elegeu sucessivamente 14 governadores (então chamados presidentes) em São Paulo e

quatro presidentes da República: Prudente de Moraes, Campos Salles, Rodrigues Alves e Washington Luís. Não era para menos: o movimento de expansão para o interior resultara, de fato, em notável surto de desenvolvimento material. As propriedades agrícolas no Estado, que em 1904 eram em número de 56.921, haviam subido para 163.765 em 1930, isto é, um crescimento de 200%. O fato de que o número de trabalhadores agrícolas nesse período tenha apenas duplicado (415 mil e 907 mil, respectivamente) demonstra o avanço da mecanização da lavoura e do adensamento das populações urbanas, mas também uma alteração gradativa e profunda da estrutura fundiária que, fragmentando-se e passando para o domínio das pequenas famílias, recrutava sua força de trabalho cada vez mais no domínio familiar. Em 1872, São Paulo tinha uma única cidade com mais de 30 mil habitantes: a Capital; em 1920 já eram 34 e seu contingente populacional havia crescido, em meio século, 7.393%, contra um crescimento de 448% para a população global do Estado.<sup>20</sup>

Boca do interior e ao mesmo tempo porta de acesso ao litoral, cabia a Campinas, principal entroncamento ferroviário de São Paulo, tornar economicamente atraente o café da província e viabilizar o rápido escoamento da produção. A maioria dos 837 fazendeiros da região tratava de acelerar a mecanização de sua lavoura e trocar o cabriolé pelo automóvel. Em 1915 já se noticiavam atropelamentos nas ruas centrais da cidade. Entre 1913 e 1925, o número de veículos a motor havia subido de 71 para 4.411. No primeiro quarto de século, a população duplicara. Metade dos trabalhadores de ambos os sexos dedicava-se agora a atividades urbanas. Desde 1918 a indústria vinha dando saltos e a cada

mês novos alvarás eram retirados na prefeitura para a instalação de fábricas automatizadas para a produção de chapéus, tecidos, camisas, fitas, rendas, objetos de tocador, sabões, tintas, cerveja e bebidas finas. A casa Genoud trazia livros da Europa, a Casa Livro Azul importava pianos -- em 1930, cerca de 900 pianos haviam sido importados para adornar as salas-de-estar da província. Era natural que pululassem as pianistas precoces e, vez por outra, algum talento real; Ophelia Nascimento e Estela Epstein adolesceram nesse ambiente saturado de tecladistas e declamadoras profissionais que se apresentavam ao som de Liszt, Stojowski e Saint-Saens.

Os anos 20 se iniciam com uma grande derrubada de cortiços no perímetro central, fato celebrado com alarde cívico pelos que há muito reclamavam o alargamento de ruas e a urbanização da cidade. Ao mesmo tempo, estes queriam dar conta do problema da habitação em padrões de escala, pretendendo emprestar a Campinas ares metropolitanos. Registra um editorialista da época, não sem ufania, que "a cidade se desenvolve assombrosamente, há por todos os lados uma ânsia de grandeza, cuida-se do aumento das indústrias, propaga-se a febre do avançamento, sente-se a vida intensa que há por aí e, no entanto, o problema tétrico da falta de habitações quer, como um polvo, apertar em seus tentáculos todas essas seivas latentes".<sup>23</sup> E indaga: "Por que não se funda aqui uma empresa com grandes capitais e com um plano moderno de urbanismo, capaz de favorecer a todos?" Mas há também os que, diante dos "bungalows exóticos" que vão surgindo nos novos loteamentos, "como artefatos de encarcerados", imaginam-se desde já tragados na voragem da cidade

grande e seriada, o que, longe de expressar um real sentimento de perda, antes simula o orgulhoso desejo de dar adeus ao passado:

Os bairros afastados, os recantos melancólicos perdem a doçura tristonha das chácaras enormes como latifúndios onde as mangueiras debruçadas sobre as taipas estendiam num gesto amigo a sombra dos seus galhos, pejados de frutos. (...) Hoje os bondes passam zunindo (...) Dentro do tempo, que é imóvel, nós vamos passando; passemos, pois, com as coisas mudáveis; quem se detém corre o risco de se encontrar sozinho e velho num mundo perpetuamente novo.<sup>24</sup>

No entanto, trata-se ainda da cidade onde a fumaça dos fordes se mistura ao odor do bucho e da carne vendida a domicílio, dos leiteiros que ordenham vacas e cabras à porta das casas, dos tripeiros com sua corneta de chifre anunciando miúdos de gado, dos sírios em carros envidraçados puxados a burro com suas quinquilharias de armarinho, dos vendedores de cuscuz, dos verdureiros e dos santeiros, dos "folheiros que se fazem anunciar batendo em frigideiras de ferro", vendendo ou consertando bacias, cafeteiras, canecas e urinóis.<sup>25</sup> Era a urbe dinâmica e já barulhenta, mas com um colorido de feira agrária. Ainda se matavam cobras no meio das ruas.

Ao visitar Campinas em 1929, Humberto de Campos impressiona-se com o espetáculo imponente de "cerca de quinhentas moças trabalhando divididas em quatro ou cinco secções no edifício vasto e amarelo" da Fábrica de Sedas Nacional. Mas o que mais o seduz é a atmosfera tranquila de "cidade secundária", sem a presença (para ele desagradável) "dessa população adventícia de soldados e funcionários". Sua afeição turística era de natureza moral e burguesa, isto é, ele havia desco-

berto "a terra ideal para a formação de um lar". E observa: "As famílias têm (aqui) o zelo da sua reputação, podendo, ao mesmo tempo, ministrar às moças uma educação perfeita e honesta".<sup>26</sup> Não sabia ele porventura que era essa reputação da ordem provinciana que os campineiros, vítimas da inquietação da época, desejavam arruinar.

### Em nome da modernidade

Em 1920, eleito Washington Luís para o governo do Estado, crescentes eram os focos de insatisfação com a política oligopólica do PRP. A lavoura cafeeira ensaiava entrar em crise e o custo de vida alcançaria níveis inéditos nos primeiros anos da década -- 163,8% em 1920, 167,9% em 1921, 184% em 1922 e 202,8% em 1923.<sup>27</sup> O surto de progresso material não encontrava correspondência, por exemplo, na educação: apesar de toda a retórica perrepista, mais de 70% da população do Estado continuava analfabeta.

Para combater a oposição emergente, o partido não hesitava em usar a truculência. Além disso havia notícias de fraudes eleitorais por toda parte. Juó Bananére, o cronista de *O Estado de S. Paulo* que escrevia em linguagem macarrônica, alcunhava Washington Luís de "il Mussolino di Macaé", comparando seus métodos aos do ditador fascista.<sup>28</sup> Tais métodos se assemelhavam também em outro aspecto: onde era conveniente a barbárie ceder lugar à civilidade, isto é, nos centros da província que aspiravam à modernidade ou julgavam tê-la alcançado, o PRP fundava jornais ou estimulava o alinhamento dos já existentes. Em



vez dos punhos, passava a bater com sofismas. Basta ver os números: entre 1920 e 1929, surgiram no Estado cerca de 500 novos jornais e revistas, a maioria tendo desaparecido na voragem da Revolução de 30 ou mesmo antes.<sup>29</sup>

A comparação com Mussolini se mostraria, anos mais tarde, bastante inadequada e injusta para com Washington Luís, mas na época tinha sua graça. Eram ambos exímios executores de pontes e estradas. E ambos tinham em comum o fascínio pelo futuro, o que é sempre uma maneira de pretender por antecipação um lugar na memória coletiva. Não por acaso, em 1919, o *duce* redigira a plataforma do fascismo com entrecchos do Manifesto Futurista, proclamando que "o mundo moderno precisa antes de tudo de poetas". Era um modo sutil de dourar o conservantismo numa aura benéfica de modernidade estética, o que, conforme se verá, o PRP saberia fazer muito bem entre nós.

Eis que Washington Luís, tratando de driblar a ambigüidade de "um regime que ao ser republicano era oligárquico", e de "uma sociedade liberal e ao mesmo tempo discricionária",<sup>30</sup> elegeu-se prometendo mudanças radicais, entre elas a transformação do sistema agrícola. Investiu pesado na construção de estradas, o que -- sinal dos tempos -- era uma exigência do automóvel. Chegar às lavouras e modernizar o sistema de escoamento requeria, antes de mais nada, vias de acesso.

A primeira grande estrada que lhe coube inaugurar ligava justamente a capital do Estado à "capital agrícola do leste". Cerca de 1.200 homens foram empregados na sua construção. Tinha uma extensão de 108 quilômetros -- quatro a mais que a estrada de ferro --, 80% dos

quais lavrados em apenas nove meses. Apesar da poeira ou da lama, seu trajeto podia ser coberto em duas horas e meia. Para inaugurá-la com estardalhaço e pompa, desembarcou em Campinas no dia 1º de maio de 1921, cercado de vasta comitiva, o presidente provincial em pessoa.

### Humor e rumor: "A Onda"

Não por acaso o mesmo dia viu nascer, separadas por alguns quarteirões de distância, duas novas publicações que teriam a ver, nos quatro anos seguintes, tanto com a política oficial e conservadora do PRP quanto com as propostas de renovação estética que começavam a se manifestar em São Paulo.<sup>31</sup>

*A Onda* entrou em cena anunciando-se algo pitorescamente como "a única revista humorística do Estado", esperando tornar-se logo "uma das mais lidas revistas nacionais". O tom *blagueur* não disfarçava o descompromisso com certa seriedade burguesa, como quando propala, já no segundo número, ter rapidamente alcançado os vinte mil assinantes, "contando chegar breve aos quarenta mil". A tiragem da revista, diga-se, não ia além de um escasso milheiro. Ia às ruas quinzenalmente, aos domingos, e podia-se comprá-la a 500 réis em qualquer livraria ou frutaria do centro da cidade. Alardeava ter representante comercial em Santos e na livraria da Estação da Luz em São Paulo. Entretanto, é de duvidar-se tivesse tantos leitores quanto dizia ter no interior do Estado.<sup>32</sup> Provável não passasse tudo de mero e divertido truque mercadológico.

*A Onda* era fruto do entusiasmo tipográfico de um funcionário graduado da agência local da Caixa Econômica do Estado, Domingos de Andrade, e de um seu auxiliar direto, o humorista Victor Caruso. Andrade pouco ou nada entendia de letras, mas Caruso já era autor de três brochuras impressas na província<sup>33</sup> e granjeara algum prestígio como tradutor avulso de Trilussa, o poeta simbolista italiano. Tudo leva a crer que foi Caruso quem meteu Andrade na aventura do jornalismo de variedades, almejando, com certeza, a perspectiva agradável de uma editoria de fim de tarde e um veículo aberto a suas próprias produções. Seja como for, como controladores da carteira de empréstimos da Caixa, estavam ambos a cavaleiro para angariar junto ao comércio local a publicidade de que precisavam para custear a revista<sup>34</sup>

O grupo de colaboradores dessa fase inicial compreendia uma restrita fauna de pequenos literatos e caricaturistas ligados ao comércio local ou ao ensino público que aspiravam ao prestígio intelectual de provincianos maiores como Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Não era coisa simples: as publicações capazes de conferir reputação estavam, como ainda hoje acontece, em São Paulo e no Rio, reservadas quase sempre a seleta confraria de jornalistas e escritores. Daí que o projeto de *A Onda*, se não dava asas muito largas à criatividade local, ao menos a desafogava.

Com bom humor e alguma dose de contradição, a revista começava por duvidar, já no primeiro número, de sua própria viabilidade: "Por que não? Tentar é dos mortais e dos *imortais*. Se *A Onda* tiver a sorte da *Silhueta*, da *Semana* e de outras, paciência..." É a voz de Caruso,

um vergastador da Academia de Letras (era moda tripudiar sobre os "imortais"), traçando um programa que não se fundava em coisa alguma, senão na sátira e na picardia: "*A Onda* alagará com uma cheia de bom humor e graça estas sebentas plagas campinenses afogando aborrecimentos de todos os calibres". De mais a mais, era preciso combater a pas-maceira.

Combatia-a dos fundos da Casa Genoud, numa saleta de empréstimo onde só cabiam uma secretária de madeira e um armário de aço de quatro gavetões. Não havia máquinas de escrever, as tiras manuscritas faziam o desespero dos tipógrafos. As capas, em tricomia simples, com ilustrações de Manolo Romano ou do próprio Caruso, eram às vezes preparadas pelo Andrade em pessoa, que pacientemente as recortava em papelão, segundo depoimento de uma testemunha da época, o jornalista José de Castro Mendes. Recorda Mendes que "além do esforço que empregava na coleta de material, fotografias, desenhos, anúncios e literatura, aquele homem incansável ainda encontrava tempo para fazer a expedição dos números aos assinantes. Rotulava, subscritava e selava uma enorme quantidade de exemplares, levando para o correio braçadas daqueles rolinhos".<sup>35</sup>

Algum exemplar dessa primeira edição terá chegado às mãos de Washington Luís naquele festivo 1º de maio, em que a notícia do dia já nem era tanto a inauguração da estrada, mas a faustosa recepção que se daria em sua homenagem no solar das senhoras Alves Pinto? Se chegou, deve tê-lo serenado e auxiliado na sesta. *A Onda* podia não ser uma publicação genuinamente perrepista, mas seus redatores o eram. Nenhum

risco oferecia, pois, à ordem política. Caruso limitava-se a investir contra as solteironas e a fazer a defesa pública dos ombros nus. A capa mostrava uma melindrosa de saia curta e generoso decote, a legenda explicando que o que se vestia por ora eram "trajos... de banho de civilização!" Internamente, quartetos do redator-chefe e um soneto de Luís de Lacerda,<sup>36</sup> dedicado ao próprio Caruso. Pouca coisa mais.

### Ouro e espelhos: a "Gazeta"

A outra publicação nascente era a *Gazeta de Campinas*. Não propriamente vinha à luz nesse 1º de maio de 1921, mas sim retornava a ela após um hiato de trinta e dois anos. Fundada em 1869 pelos irmãos Francisco e João Quirino dos Santos com o apoio de Jorge Miranda e Campos Salles, durara exatos vinte anos em sua primeira fase, o bastante para testemunhar o rápido declínio do Império após o armistício com o Paraguai, mas não o suficiente para vê-lo depor a coroa. Desapareceu seis meses antes, em maio de 1889, durante um devastador surto de febre amarela que dizimou parte da população da cidade e desarticulou não poucas de suas estruturas vivas, algumas para sempre.

Seja como for, a *Gazeta* desde o início se definira como reformista e, mais que isso, republicanista culta, capaz de juntar o veio lírico dos Quirino à pena cáustica de Francisco Rangel Pestana e Américo Brasiliense, ambos lecionando em colégios da cidade na época. Com o advento da República, passada a epidemia e deposto o imperador, não houve como reaglutinar os colaboradores de antes, quase todos chamados

a desempenhar funções maiores no Rio de Janeiro ou na capital provincial. Um deles, Campos Salles, chegaria à Presidência cinco anos mais tarde. A provinciana *Gazeta* já não era tão necessária, rara era a publicação brasileira que não alinhasse com o triunfalismo republicano.

A realidade do início dos anos vinte, entretanto, mostrava já, ao menos na província paulista, a face destoante de uma oposição minoritária mas ruidosa, disposta a cobrar do perrepismo princípios de sua cartilha que haviam sido deixados pelo caminho. Em Campinas, essa oposição era ferozmente conduzida pelo tribuno Álvaro Ribeiro, fundador e redator-chefe do *Diário do Povo*.<sup>37</sup> Foi para combater essa onda crescente que em 1929 o diretório do PRP municipal decidiu resgatar das cinzas a velha *Gazeta* a partir do espólio do *Comércio de Campinas*, que vinha agonizando desde a exposição Segall. Esta segunda e última *Gazeta* duraria nove anos: o jornal terminou empastelado em 1930 com a revolução que instalou no governo o futuro ditador Getúlio Vargas.

Não cuidou a *Gazeta*, ao reabrir a partir do número 90, de escamotear seu propósito de fazer proselitismo<sup>38</sup>. É assim que a primeira página celebra, não o reinício de suas atividades, mas a visita à cidade de Washington Luís, que coincidentemente completava, nesse dia de tantas coincidências, um ano à frente do governo paulista. O editorial do revival ficou para as páginas internas e ainda assim sem afastar-se da posição vicária de quem renascia para servir "a uma importante agremiação partidária, representante do modo de pensar de mais de quatro quintos da nossa população". Ante tamanha universalidade, que estava longe de admitir contestações, alinhava como programa "a defesa de

nossas instituições, em tão boa hora implantadas pela gloriosa revolução de 15 de novembro de 1889". E prosseguia: "Fortalecer ainda mais o regime republicano em nosso país, único compatível com seu engrandecimento, eis um de nossos escopos primaciais". Isto pressupunha uma boa dose de nacionalismo, "mas não nos moldes estreitos de um nativismo incompreensível e impossível em um país novo, ávido de elementos estranhos que lhe venham ajudar a arrotear as terras ferazes, a rasgar vias de comunicação pelos sertões incultos, incrementar as suas indústrias, fabril, agrícola ou extrativa, desenvolver o seu intercâmbio, aumentar todas as suas inúmeras fontes de riquezas".<sup>39</sup> Na essência, tratava-se da defesa específica do programa do governo provincial.

Juntando o elogio da severidade administrativa a descrições de liberalidade nababesca, dá o jornal comovido destaque ao cardápio do banquete que se ofereceria ao mandatário aquela tarde, a começar pelas 14 qualidades de vinho relacionadas na ementa. A banda da força pública executaria, à noite, Meyerbeer, Cantu e Franchetti, após o que o presidente e esposa se recolheriam aos aposentos das anfitriãs Ana e Ercília Alves Pinto, ricas representantes da aristocracia cafeeira, e que habitavam um sobradão de 80 janelas à esquina das ruas Barreto Leme e Francisco Glicério.

A descrição desses aposentos, circunstancialmente transformados em sede de governo, é uma singular peça de estilo rococó. Ao saguão superior do palacete, por exemplo, chegava-se "por majestosas escadarias com seus pesados reposteiros de púrpura", por entre os quais se entrevia o quarto presidencial "como através de uma nuvem azul". O

apartamento da primeira dama tinha "a graça e o encanto de um quarto de noivado", onde "a madeira das mobílias casa-se suavemente com o tom cor de rosa velha dos estofos dos móveis e da cama, atenuados pela magnificência das *lingeries* da colcha e das almofadas sabiamente espalhadas pelo tapete. A saleta contígua é amarela; e os magníficos espelhos refletem o brilho de uma luxuosa mesa de *toilette* e a maciez de um fofo tapete de peles".<sup>40</sup>

O salão nobre é descrito como "todo em ouro Luiz XV, com as finas tapeçarias, os paraventos de estilo, colunas de alabastro e bronzes artísticos, jarras de preço escondidas sob uma profusão de flores que se refletem vaidosas no cristal polido dos espelhos". Tais espelhos, onde "fulgem o ouro das molduras e a brancura de mármore finamente esculpidos", estão muito próximos de lembrar o cinzel apolíneo e rebarbativo de Coelho Neto, que afinal fazia escola por estes lados e vez por outra aqui voltava para ler conferências.<sup>41</sup> Era o gênero de estilo que, traduzindo a afetação da aristocracia local e a literatice bem arranjada de uns quantos cronistas,<sup>42</sup> só subsistia por força da linguagem ornamental, tal como o invólucro ideológico do PRP. Tanto mais crepuscular e pressago, tão mais profundamente ameaçado de morte.

\*



## II

### MÃO, CONTRAMÃO

#### Três blagues

Num ambiente de tão pesados reposteiros de púrpura, só com dificuldade se admitirá a leveza da renda e mesmo o linho branco parecerá fustão. Quando a palavra *futurista* foi grafada pela primeira vez em Campinas, no dia 10 de julho de 1921, não devia passar aos olhos do leitor de ordinaríssima serapilheira. Pois assim o queria o redator-chefe d'*A Onda*, o humorista Victor Caruso. Este encarregara um certo Antônio Sampaio, do Ginásio do Estado, de execrar amistosamente os versos de um funcionário da Casa Genoud, Adalberto Maia, que mandara imprimir em plaquete qualquer coisa infame com o título de *Rosa dos Ventos*. Evocando sua condição de gerente gráfico da editora, o ingente Adalberto espichava-se em versos de pé quebrado onde o que hoje surpreende é o inusitado da absoluta dissonância:

A linotipo é uma maravilha  
 E tirou a prosa de muita gente  
 O diabo é que estou apertado  
 E não sei se dou conta de tantas encomendas.<sup>1</sup>

Teria pretendido Adalberto (até onde se sabe um gráfico bem informado) fazer poesia futurista ou apenas ridicularizar as "bizarrias" que se começavam a publicar em alguns jornais da Capital? A breve crítica de Sampaio deixa margem a ambas as interpretações, pois não se consegue saber se ao caracterizá-lo como "poeta futurista" buscava escarnecer ou enaltecer-lhe a verve escarnecedora. Os versos eram na verdade peças promocionais de ocasião ("o lápis Faber / que a Genoud vende / é sempre melhor / e o que mais rende"), o que espanta é alguém tê-los reunido em brochura. Talvez servissem de brinde chistoso aos clientes da casa, que se orgulhava de vender a *Illustration* e de manter uma filial em Paris. Isso autorizava Sampaio, um dos frequentadores do estabelecimento, a escrever ambigualmente que "nosso poeta traz na retentiva um aprisionamento de idéias belas como crisólitas iriadas de ouro e novas e frescas como alfaces e repolhos".<sup>2</sup> Com o que pretendia dizer que os versos de Adalberto, apesar de insólitos, tinham o destino perecível das hortaliças. Não era outra coisa o que se esperava viesse a acontecer às tais "bizarias" que se produziam em França e Itália e eram reproduzidas no *Correio Paulistano*, para estupor das "pessoas sensatas" da Capital e da província cafeeira, em geral bem estribadas no bom gosto clássico, quando não no kitsch burguês, que muito tinha a ver com o *stablishment* perrepista.

Muito devia aborrecer a Caruso, um perrepista encastelado na Caixa Econômica, que tais aleivosias -- para usar um termo da época -- partissem justamente de Menotti del Picchia, o celebrado autor de *Juca Mulato*, um poema bem comportado, e que ele se servisse para isso do

grande jornal do partido<sup>3</sup>. Devia lhe parecer incompreensível que tal se desse com um homem da província, um intelectual reconhecidamente culto, politicamente pragmático e que, de resto, se achava sempre muito próximo da estima de Washington Luís. Razão por que era particularmente problemático combatê-lo em flanco aberto, sendo melhor lançar mão da ambigüidade irônica. Foi o que fez na mesma edição de sua pequena revista, a de número 5, onde, sob o título expressivo de "Bolchevismo poético", acercou-se de uma correspondência recebida, naturalmente apócrifa. "Do sr. Frederico Silva, poeta nefelibata", escreve ele, "recebemos os seguintes versos futuristas, que com imenso prazer publicamos, certos de que eles constituem uma nédua cabeça de gado nestes tempos de magríssimas vacas literárias.

Seguem-se os versos.

Lampeja  
o sol  
em estrelajadescentes raios convexos  
flamiformes --  
catarata igniplatiáurea  
de luz. Crisol  
creatinêmico e eugenésico  
dos sexos.  
A hecatontarquia falângica  
e centáurea  
dos raios ruboreja  
e adeja  
sobre hectoédricos mármore de ar.  
Ave! Setembrino  
sol  
hino  
de luz "Cache-col"  
do mundo  
fagócito fecundo!  
Ave! astro apolíneo da oftalmoplegia  
crepuscular  
sobre a oosfera escura da terra  
Aterra

a proporção pentaplostemônica  
 e triacotraédrica  
 do ouro prismático que derramas.  
 Ave sol!  
 Tu amas!  
     Tu amas!  
         Tu amas!<sup>4</sup>

Trata-se evidentemente de um poema paródico. Frederico Silva, que todos os indícios levam a crer seja o próprio Caruso, termina por intitular-se membro de uma certa Academia Protoplasâmica Evolucionista, naturalmente imaginária. Ou seja, desejando afastar-se das leis cíclicas da confraria literária, o parodista finge aspirar ao rigor científico de um certo darwinismo. Ora, isto parece bem próximo do programa das vanguardas que, caudatárias do futurismo, deixavam-se impregnar do vocabulário tecnológico recente. Captando bem esse truque de modernidade, que com certeza tinha o seu quê de maneirismo e embuste, nosso versejador busca o efeito grandiloquente e excessivo de uma série de justaposições do jargão científico e pseudocientífico, dissociações violentas do objeto e seu qualificativo, redundâncias e neologismos extravagantes. O que ele deseja é saturar, tornar absurdo e com isso desqualificar. É curioso que, apesar do intuito burlesco, a deslocação do objeto lírico para o campo da biologia, da química e da física tenha, de certo modo, qualificado e revigorado a linguagem.

O sol, que no poema cumpre a função "eugenésica" de fecundar uma espécie de mundo inaugural, aparece aqui destituído de seus velhos atributos românticos. A sentimentalidade lírica dada a humanizar a natureza cede lugar a uma alienante retórica que permite comparar o sol a um fagócito e o crepúsculo a uma patologia ocular. Humaniza, assim,

desumanizando. E mesmo o lirismo que inicialmente insinua-se dos "raios convexos flamiformes" logo se desbarata em pomposa "catarata igniplatiáurea", em histriônicas falanges de cem comandos ("hecatontarquia falângica") e em poliedros de cem faces ("hectoédricos de ar"), imagens que remetem ao conceito de fragmentação tão a gosto do cubismo. Teria tido Caruso consciência disso?

Consciente ou não, o certo é que ele voltará à carga contra o futurismo em duas outras ocasiões, nos meses seguintes, ambas em circunstâncias de combate frontal entre conservadores e vanguardistas. A primeira, no início de março de 1922, foi uma reação contra o impacto da Semana de Arte Moderna realizada de 13 a 18 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, com estardalhaço de imprensa. Boa parte do noticiário era de natureza gozadora e beirava o achincalhe. A própria Semana havia propiciado uma nota cômica com a leitura de "Os sapos", de Manuel Bandeira, acompanhada em coro pela platéia com coaxos de "Não foi-Foi-Não foi", uma espécie de estribilho do poema. Percebia Caruso que o "futurismo brasileiro", longe do pragmatismo técnico de Marinetti e Govoni, buscava muito mais a blague e a despoetização do cotidiano. Ou seja, algo muito próximo do que ele próprio, Caruso, vinha praticando. É assim que na edição número 21 d'*A Onda* o redator-chefe lança mão outra vez de seu *alter ego*, o da protoplasmática academia, que desta vez se cognomina não mais Frederico, mas Vindouro da Silva. O título do poema é grave, "O imponderável", mas a sua apresentação ambiguamente corrosiva:

O futurismo já se firmou no Brasil por mercê de todos os deuses poetas, dando-nos de sua escola as belezas máximas que só os não percebem os curtos de inteligência ou os longos de orelhas.

Toda a manifestação de mágico encantamento encerra o futurismo, que já tem entre nós adeptos a valer.

A *Onda* não pode, em absoluto, deixar de estender a sua esmeraldina clâmide líquida sobre a nudez do Novo Adônis -- o futurismo, o qual não achou ainda o espelho dos lagos para mirar-se...

Saboreiem, pois, os leitores esta marmelada poética:

A minha amada  
é uma redonda marmelada  
da qual  
eu sou o queijo,  
um minas estragado a cheirar mal!  
O beijo de minha amada  
(lealdossantosmente preparada)  
sabe a gotas de mel pingando de um chouriço.

Foi por isso  
que eu mandei um sapato à minha amada!  
Que beijo de feitiço  
que bom carvão de sacarina espessa  
para um cavalo sem cabeça  
levar aos lábios irreais, de quanto em quando!  
A minha amada  
é apetitosa marmelada  
quimicamente pura,  
analisada  
no Butantã do coração humano  
do dr. Autocura,  
que tira azia e cura  
os mais rebeldes constipados;  
que atura  
trezentas festas no correr de um ano  
e inda fica um setor para os criados...  
Que marmelada de laranja,  
não pensem que ela é canja!  
Fosse eu a lata curva, o vidro, a louça,  
ou quando menos  
fosse eu guarda-comidas  
para encerrar como se encerram os venenos  
os bracinhos, as mãos, os pés pequenos  
e as 103 doçuras presumidas  
dessa fragrante marmelada moça!  
Ai! Minha amada  
é uma redonda marmelada

da qual eu simplesmente sou o queijo,  
 um minas ordinário a cheirar mal.  
 Roem-me a alma os bichos do desejo,  
 e esses mesmos -- coitados! --  
 ainda por meus pecados  
 vai tomá-los num chope um alemão  
 que mora aqui em frente.  
 Morro... Porém, guaranamente, si-simente  
 ressurgirei no arrote da Ilusão!!!...<sup>5</sup>

O parodista troca a verve pseudocientífica pelo humor acanalhado, mas não abandona o propósito de esvaziar ao máximo a surrada carga lírica de palavras como desejo, mel, beijo, ilusão e amada. Faz isto mediante um destemperado rebaixamento semântico, promovendo a degradação do símbolo poético. Assim, a amada já não é a diva inalcançável que surge entre flocos de neblina, para usar um estereótipo simbolista, mas prosaicamente corresponde a uma mercadoria de armazém acondicionada em lataria e pronta para ser consumida por qualquer um; o beijo, elemento essencial do lirismo estabelecido, sabe a "mel e chouriço" ou a "carvão de sacarina espessa", de resto resultando em azia e arrote; para consumir, o amado, que por simetria se compara a um queijo malconservado -- e não ao idílico cavaleiro, nem mesmo ao poeta desventurado --, deseja apenas passar por um banal "guarda-comidas" onde, de ordinário, "se encerram os venenos".

Note-se certo clima de nonsense bastante próximo do surrealismo ("um cavalo sem cabeça" que leva "aos lábios irreais carvão de sacarina espessa") e daí, no plano do sofisma, intencional desconexão entre causa e efeito (porque o beijo da amada sabe a "mel e chouriço", o amado resolve mandar-lhe "um sapato"). Significativa é também, e novamente, a imagem cubista de membros seccionados ("bracinhos, mãos,

pés pequenos") encarcerados no guarda-comidas.

Esse esforço de despoetização resulta, de resto, na progressiva deserotização da trama lírica. O desejo amoroso é descrito como "um roer de bichos" por dentro, o que está coerente, afinal, com a atmosfera de secos e molhados emprestada ao poema. Contém assim a paródia um tom de alarme contra o projeto rebaixador do futurismo, capaz de despoetizar e ao mesmo tempo de deserotizar.

Não se afasta desse diapasão a terceira blague de Caruso, publicada na edição de 15 de novembro do mesmo ano, uma semana após a realização na cidade da "conferência futurista" do escritor português Antonio Ferro. Ferro, um egresso das primeiras experiências da vanguarda lisboeta, quando então privou com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, conseguiu lotar o Clube Semanal de Cultura Artística, até então reduto cativo do brilho apolíneo de Martins Fontes e Coelho Neto. Os sucessivos ataques de Caruso à conferência de Ferro deixam transparecer sua irritação para com essa investida forânea no espaço sagrado do parnaso municipal. O parodista abandona as metáforas suavizantes, esquece as rimas e a métrica e intitula seu poema, algo sarcasticamente, "Hiperfuturismo".

Teus olhos  
são como duas  
jabuticabas  
que por acaso  
passaram a ser luas.

Teu nariz  
é uma cenoura verde  
que o verdureiro joga fora  
e vai cair direito



entre as tuas faces  
vermelhas como amoras.

Que sorriso que é o teu!  
um riso todo  
feito de vidraças espatifadas  
e elevadores nacionais que rangem  
e eternamente ficam  
parados quase a meio da subida.

E a boca tua?...  
é uma câmara de ar, um Michelin  
rasgado  
com um teclado de piano Steinway  
de que Guiomar Novaes não faz reclame.

Os dentes teus, que rara celulóide  
com um pivô embutido que parece  
um erro de gramática  
num livro de Camilo!

Tu és de fato a moça mais batuta  
que até hoje  
eu tenho conhecido.  
Quando falas  
penso estar escutando, calmamente,  
a voz de Rui Barbosa  
durante as 26 horas do dia.

Mas não gosto de ti, morena feiticeira,  
meu pirolin-mulher!  
Jazz-band humanizado!  
Aeroplano do amor!

Altiparlante telefone da saudade  
és idiotamente estúpida,  
estúpida Lalá!  
Vai ser telefonista,  
sai, azar!...

Mais que no poema anterior, aqui o que vemos é a completa disrup-  
tura da funcionalidade lírica de alguns temas caros a certa poesia ne-  
felibata e lasciva. Olhos, boca, sorriso, dentes e nariz passam pelo  
mesmo processo de desqualificação erótica, degradados ao ponto em que  
é o próprio processo poético que se deseja envilecer. A depreciação do

objeto lírico -- olhos como jabuticabas, nariz de cenoura, sorriso de vidraça espatifada, boca de câmara de ar rasgada, dentes como uma folha gramatical -- tendem a desqualificar o poema em si, já que a figura anti-sedutora sobre a qual se tripudia não é outra coisa senão o "hiperfuturismo".

Mas se a intenção era escarnecer e inibir pela caricatura, Caruso (que assina o poema sob a alcunha de Juó Quimpenumbra) conseguiu ir mais além: inconscientemente pôs também a nu os excessos do passadismo, inibindo de antemão as suas formas em liquidação. E com isso tornou-se ele, cômico ou não, o primeiro versilibrista de Campinas, quicá da província.

### O fulcro dos acontecimentos

Condição essencial à poesia na província de Caruso, em 1921, era sobretudo a musicalidade. Explica-se: a glória máxima do poeta provinciano nem sempre era ser publicado e lido, mas lograr constar do repertório de alguma das declamadoras profissionais que, a convite da alta roda local, vez por outra lotavam o auditório do Centro de Ciências ou do salão do Cultura Artística. Esses mesmos salões, e mais o do Clube Campineiro, com frequência transbordavam para ouvir as conferências de Coelho Neto e Martins Fontes, que tinham em Campinas uma espécie de paróquia literária. Ambos cultivavam ligações sentimentais com a cidade, que sabia retribuí-las com fervor sectário. Coelho Neto advertia aos campineiros de sua chegada iminente escrevendo diretamen-

te ao prefeito municipal, que tratava de mobilizar a população culta e a platéia gregária através dos jornais, fazendo transcrever em parte ou no todo a troca de correspondências.<sup>7</sup> O prestígio cultural pagava-se em moeda política. Facilitava as coisas o fato de que o prefeito em pessoa, Rafael Duarte, era um dramaturgo, ex-animador cultural e tradutor de comédias francesas. Dispensável dizer que alinhava nos quadros do PRP.<sup>8</sup>

Basta folhear uma edição qualquer de jornal campineiro de 1920 para ver que a cultura local era um polido reflexo da que se produzia no Rio e em São Paulo. O autor da moda era, como em toda parte, Anatole France. Cultuava-se Eça, Machado, Camilo e Herculano. Poetas eram Guerra Junqueiro e Antonio Nobre e, entre os brasileiros, Cruz e Souza e o recém-finado Bilac. Em sua edição natalina de 1921, *A Onda* estampa um poema de Alberto de Oliveira, "As andorinhas de Campinas": prova de que a província contava na estima do poeta, sendo a recíproca perfeitamente verdadeira. Mas sobrava ainda espaço para um culto moderado aos autores da casa ou que tinham base familiar na cidade, como Rodrigo Otávio, Aristeu Seixas, Basílio de Magalhães e naturalmente Guilherme de Almeida.

Contudo nenhum desses "epígonos" residia a essa altura em Campinas, de modo que a produção local era, em 1921, absolutamente merecedora de ser deixada de lado. Mas nem todos estavam satisfeitos com essa pasmaceira. No *Comércio de Campinas*, um certo Aristides Monteiro levantava a voz contra "a inércia cultural que embota o intelectualismo local". E pedia providências "para a atualização das letras e das

artes campineiras, que se acham muito atrasadas em relação aos processos artísticos vigorantes no Rio e em São Paulo".<sup>9</sup> Surpreende que o articulista contasse, na época, pouca mais de 16 anos. Trata-se do mesmo adolescente que, conhecendo muito bem o francês, o inglês e o alemão, costumava socorrer os balconistas da Genoud sempre que chegavam remessas de livros da filial de Paris. Era-lhe assim possível deparar com os *vient-de-parafître* parisienses quase ao mesmo tempo em que iam para as vitrines francesas. Um lote de três exemplares do *La Garçonne* de Victor Marguerite, por exemplo, pousou em suas mãos num certo dia de 1921. Apossou-se de um exemplar no instante mesmo em que a polícia francesa, a pretexto moralizante, recolhia a novela em todas as livrarias parisienses. O jovem Aristides veio a se tornar, desse modo, um dos primeiros leitores mundiais deste *succès de scandale* antes mesmo que a maioria dos leitores franceses.<sup>10</sup>

Contudo não há indício seguro de que o catálogo francês da Genoud tenha contribuído para "a atualização das letras locais". A poesia que se praticava aqui era marcadamente romântico-parnasiana, isto é, achava-se ainda em estágio pré-simbolista. *A Onda* de 15 de maio desse ano publica um curioso poema de Luís de Lacerda que evidencia, entretanto, a assimilação de certa liberdade formal muito própria, por exemplo, de Mário Pederneiras. O poema é de recorte irregular quanto à justaposição dos versos numa mesma unidade estrófica, mas a irregularidade da unidade seguinte guarda simetria com a da anterior. Assim, o quarteto

Uma fonte  
borrifa  
estranhas pedrarias nas alfombras

que se estendem defronte.

passaria por um apreciável poema livre não fosse o terceto complementar:

El-rei Silêncio-o-Taciturno grifa  
a tristura fantástica das sombras  
subindo pelo monte.<sup>11</sup>

Temos, então, nada mais que decassílabos e sextilhas em suave alternância rítmica e rímica. Resta a surpresa da primeira sextilha seccionada ao meio ("Uma fonte / borriafa"), emprestando aos versos de Luís de Lacerda o mesmo ar de liberdade "futurista" que Menotti del Pichia via, por essa época, em poemas bastante convencionais de Agenor Barbosa e dele próprio.<sup>12</sup> Poderia ter-se dado que o colaborador d'*A União* se deixara seduzir pela catequese quase diária do *Correio Paulistano*? Seja como for, não era ainda o caso de celebrar-se a existência de "adeptos a valer" do futurismo em Campinas, como queria Caruso. O ácido parodista da reforma o que desejava, no fundo, era deslocar para a província uma situação cosmopolita que lhe permitisse, por antecipação, colocar-se no fulcro dos acontecimentos.

### Ação e reação

Consta que a primeira pessoa a rabiscar um poema futurista no Brasil foi Oswald de Andrade em 1912.<sup>13</sup> Ele acabara de tomar conhecimento, em Paris, da existência do Manifesto Futurista e o tal poema

era, muito provavelmente, fruto de empolgação momentânea. Pelo sim, pelo não, não há sinal dele e tudo o que temos é o depoimento interessado do autor, não raro dado a fanfarronadas. Como só voltou ao verso livre uma década mais tarde, é de supor-se que ou julgara o meio paulistano acanhado demais para transgressão de tal monta ("o mal foi eu ter medido o meu avanço pelo cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias -- Bilac e Coelho Neto")<sup>14</sup> ou receara embarcar numa aventura estética cuja sobrevida não era, àquela altura, nem de longe assegurada.

O mesmo sentimento de dúvida e estranheza deve ter assaltado Ronald de Carvalho em 1915, quando o poeta português Luís de Montalvor lhe apresentou o plano de uma revista luso-brasileira que comunicasse aos leitores (de lá e de cá) "a nova mensagem européia".<sup>15</sup> A nova mensagem incluía o culto apologético de Camilo Pessanha, Verlaine, Mallarmé e Whitman, mas também de Marinetti e Picasso. A revista era a *Orpheu* -- marco inaugural do modernismo lisboeta --, que contava no seu corpo editorial com os nomes de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. A publicação teve somente dois números e é notável que Ronald tenha debandado do projeto exatamente a partir da preparação do segundo, quando a *Orpheu* se colocou franca e abertamente à vanguarda do que então se produzia em Portugal. Nota bem Mário da Silva Brito que, nesse desencontro entre o modernismo brasileiro e o português, os personagens agiram "como operários que escavassem o mesmo túnel subterrâneo, partindo de pontos extremos", e que ao chegarem, "a dado instante, à mesma parede divisória, não se puderam comunicar".<sup>16</sup> Houvesse si-

do possível a comunicação, e a estréia da modernidade estética brasileira teria sido antecipada de sete anos.

Todavia parece evidente que a hora artística é não raro regulada pelo relógio político, quando não pelo econômico. A guerra de 1914, ao tempo em que sugeria uma trégua na inquietação estética, prometia grandes lances para depois dela. Mesmo espíritos acadêmicos como Alberto de Oliveira eram capazes de perceber isso. Num discurso de saudação a Goulart de Andrade na Academia Brasileira de Letras, em setembro de 1916, Oliveira quebra o ar severo da confraria proferindo a palavra fatídica, e menciona, sem aparente prevenção, "os futuristas ou os pactários com Marinetti". Chegou a fazer uma predição para após a Primeira Grande Guerra, quando então, pensava, "formas literárias desconhecidas, desconhecidos gêneros e ainda os de há muito esquecidos acharão ambiente apropriado ao seu aparecimento e ressurreição".<sup>17</sup> Parecia o canto do cisne do conservantismo parnasiano.

Por essa mesma época Monteiro Lobato, numa carta a Godofredo Rangel, recenseava para o amigo exilado nos grotões de Minas os eventos dignos de nota no acanhado ambiente cultural paulistano: "O Oswald de Andrade", escreve, "dá uns palminhos de futurismo"<sup>18</sup> O tom, que junta o irônico ao diminutivo, antecipa a cipoada sarcástica que Lobato reservaria à exposição expressionista de Anita Malfatti em 1917. "Sejamos sinceros", diz Lobato a certa altura de seu indignado protesto: "futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da

forma -- caricatura que não visa, como a primitiva, resultar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador".<sup>19</sup> O artigo-bomba tem tal efeito demolidor que a própria Anita, intimidada, recua temporariamente às águas mais tranqüilas do impressionismo. O mérito foi que, daí por diante, reunir-se-iam em torno dela os futuros rebeldes de 1922.

Não obstante, a reação alérgica às vanguardas a partir de 1917 em intelectuais como Lobato e Nestor Rangel Pestana registra um progresso crítico em relação aos mornos comentários de 1913, entre os quais os do próprio Pestana. Mário de Andrade, a propósito da discussão sobre quem teria introduzido a arte moderna no país, se Segall ou Anita, inclina-se claramente por esta, já que as exposições do pintor russo em São Paulo e Campinas não provocaram reação cultural importante, nem tiveram desdobramento algum artístico. Em 1913, diz ele, "a inconsciência brasileira era tamanha que (...) Segall conseguiu o aplauso dos jornais e, o que é assombroso, o elogio de Nestor Rangel Pestana".<sup>20</sup> Com Anita, que segundo Pestana fazia "a arte dos rafés e dos desequilibrados", deu-se o contrário.

Nos anos seguintes, a crítica refratária buscava descaracterizar o termo *futurismo* e o fez com tal intensidade que, em 1920, um futurista achava-se mais próximo da patologia clínica que de qualquer atributo artístico. "Basta que um crítico -- ou simplesmente o observador -- depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum para que logo se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral", lembra Mário da Silva



Brito, para concluir: "E então é aplicada a etiqueta -- futurista -- que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico".<sup>21</sup>

A pregação de Menotti através do *Correio Paulistano* entre 1920 e 1922 visaria principalmente a restituir à palavra o seu primitivo valor semântico. Nele próprio, porém, essa reconversão não se deu tão tranqüilamente. Quando o nomeia pela primeira vez, em julho de 1920, a propósito do escultor Victor Brecheret, recém-instalado em São Paulo, é para chamá-lo (carinhosamente, é verdade) de "futurista amalucado". Em outubro do mesmo ano menciona ambigualmente Guilherme de Almeida: "Lê brochuras futuristas e adora Deus nas alturas e Marinetti na terra" -- o que, sabemos, tratando-se do lírico Gui, era pouco menos que uma mistificação. Só com muito boa vontade ele seria considerado hoje um futurista autêntico. O intuito de Menotti era claro: citar nomes para congregá-los e assim estabelecer uma atmosfera grupal, de geração em movimento, nela arrolando Oswald de Andrade, Di Cavalcante, Brecheret, Guilherme, Agenor Barbosa e Mário de Andrade, mas misturando-os ainda, algo confusamente, a Martins Fontes e Amadeu Amaral, dois baluartes da resistência neo-parnasiana. Em fins de novembro refere-se ainda à "casta arrelienta e delirante dos futuristas", para defendê-la uma semana depois -- "o futurismo não é tão feio como se pinta" -- numa exegese moderada que parece marcar finalmente sua conversão ao movimento internacional. Sua tese é que, tendo já passado na Europa, não era mais preciso temê-lo no Brasil. Reproduz poemas de Govoni e de Marinetti, qualifica Oswald de "o maior artista do meu tempo" e nomeia

Mário "o papa do nosso credo". Em fins de 1921 também Plínio Salgado estava sendo saudado como futurista, ele que até ali era autor de um único livro de versos irremediavelmente simbolista.<sup>22</sup> Finalmente, a dois meses da Semana, busca fazer catequese dogmática, reunindo num dístico a fórmula do futurismo paulistano: "Máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade".<sup>23</sup>

A pregação futurista de Menotti reunia leitores de plantão na província. A bitola larga da Companhia Paulista de Estradas de Ferro trazia diariamente da Capital os jornais da manhã: o retardo da informação era de umas poucas horas. Às efusões do *Correio* correspondem, não raro pontualmente, as blagues de Caruso em *A Onda*. Mesmo nas hostes da intelectualidade perrepista interiorana o que se viu inicialmente foi indignação e pasmo. Quando, em janeiro de 1921, Menotti afirma que os dois maiores inimigos do Brasil eram "Peri e a febre amarela", atinge em cheio o amor próprio da cidade. "O que nos custou essa blague posta em ópera (*Il Guarany*) nem a diplomacia de cem Rios Brancos desmancha", escreve ele, tripudiando sobre um avatar caro aos campineiros, o compositor Carlos Gomes.<sup>24</sup> E quanto à febre amarela, basta dizer que a cidade fora praticamente dizimada por ela em 1889; as feridas do retardamento econômico, que nos anos seguintes à República desemparelharam Campinas com a Capital, não estavam ainda totalmente fechadas. Associar Peri e a febre amarela na condição de inimigos do país era emprestar aos campineiros a carapuça do conservantismo cultural. Tanto mais doía a acusação quanto mais parecia próxima da verdade.

A bulha aumentaria nos meses seguintes, quando Mário de Andrade, através do *Jornal do Comércio*, deu início à sardônica série de artigos "Mestres do passado", onde acerbamente identificava outros inimigos a combater": Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Eram todos santos de pia devoção na província.<sup>25</sup> Bem instalados na imprensa, os futuristas iniciavam uma temporada de caça às bruxas. Assim parecia aos campineiros. Convinha reagir com as armas de que dispunham.

A poesia brasileira, que parecia, com Bilac, ter atingido uma perfeição relativa, parecia ter chegado a um ponto onde não mais se lhe pudesse tocar, a não ser para deformá-la, vê-se, agora, nestes últimos tempos, em uma forja nova, revolucionada pelos adeptos da chamada escola futurista.<sup>26</sup>

O artigo, assinado por um certo M. de F. Q., que o estilo e a circunstância indicam ser o pintor acadêmico Rui Martins Ferreira, cronista de arte da *Gazeta de Campinas*, assinala a entrada desse jornal perrepista na discussão estética que, até aquele momento, *A Onda* vinha sustentando sozinha. Politicamente sintonizado com a folha oficial do partido em São Paulo, a ponto de mimetizar-lhe o estilo e as seções, a *Gazeta* ensaiava, entretanto, separar-se dela nas questões estéticas. Prosseguia o articulista:

O futurismo, escola-mater de monstrenhos poéticos, aleijões de arte, vem encontrando entre nós alguns poetas a segui-lo e por aí fora andam já os versos desgraçados, forçados, sem originalidade e sem beleza

Felizmente o grito de alarma já se fez ouvir. Formou-se o arraial de reação, reação que se há de levar a efeito, pois a seu serviço está a pena vigorosa e destra de muitos de nossos literatos mais abalizados e mesmo a daqueles poetas que, com o sistema nervoso perfeitamente equilibrado, sem a morbidez histérica do futurismo, professam ainda a religião aqui-sagrada de mestres incomparáveis como Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Amadeu Amaral, Martins Fontes e outros.<sup>27</sup>

É significativo que nos "arraiais de reação" mencionados pelo articulista não perfile nenhum dos "mestres do passado" vergastados por Mário. Bilac estava morto havia três anos. Alberto de Oliveira, que cinco anos antes entrevira a vitória de "formas literárias desconhecidas", achava-se em plácida resignação. Convinha-lhe mais o silêncio olímpico. Amadeu Amaral, sonetista fino, discordava amavelmente em *O Estado de S. Paulo*, mas sem a volúpia indispensável a um verdadeiro combatente. Reação havia, mas o primeiro combate era ainda feito por literatos de segunda ordem, poetastros como Moacyr Chagas e Aristeu Seixas. Ambos eram colaboradores d'*A Onda* e Aristeu mantinha, mesmo, uma casa na cidade. Era natural que exercesse influência nas redações campineiras. O que não impedia que Rui Martins, que não era poeta, culpasse os "poetas da moda" pela arrancada fulminante do futurismo. "Como a maioria dos nossos poetas, sem capacidade para criar, imitam, o futurismo vai ganhando terreno nas letras a despeito de todos os obstáculos", concluía ele, não sem alguma dose de fatalismo, que já era, no fundo, rendição.

\*

## III

## QUATRO ANTENAS RECEPTIVAS

## Aristides Monteiro: um rebelde sem causa

Não eram muitas as oportunidades que um jovem recém-saído da escola secundária podia encontrar na Campinas de 1921, mesmo tratando-se de Aristides Monteiro Carvalho e Silva, o jornalista precoce que um ano antes conclamara os jovens da cidade a "uma mobilização contra o indiferentismo cultural".<sup>1</sup> Aos 17 anos, lera no original todos os clássicos da biblioteca de um tio -- de Byron a Musset, de Baudelaire a Verlaine --, com o que, segundo sua avaliação posterior, se tornou "ecclético e agnóstico".<sup>2</sup> Com tudo isso, não alimentava ilusões: ficasse na província e terminaria caixeiro ou na melhor das hipóteses funcionário da Caixa Econômica, como Caruso. Amigos<sup>3</sup> o convenceram a seguir para São Paulo, onde, diziam, encontraria gente disposta a ajudá-lo e acharia um modo de não malbaratar seu talento.

Malbaratou-o de qualquer modo, embora em 1924 ainda continuasse produzindo poesia: sua curta obra, inteiramente escrita dos 17 aos 21 anos, permaneceu inédita até nossos dias e não teve, nem à época nem

depois, qualquer chance de demonstrar até que ponto estava inserida no espírito de seu tempo -- o tempo que antecedeu e que seguiu-se à Semana de Arte Moderna.

Alma fremindo, ouvido atento, olhar absteroso,  
 apanha a cor, acolhe o som que anda disperso  
 e amolda as vibrações ao teu temperamento.<sup>4</sup>

Assim escrevia Aristides em 1921, num timbre neo-parnasiano que contudo não deixava de impressionar por certa maturidade do estilo, fluidez do ritmo e precisão do léxico. Analisando sua poesia desse período, Paulo de Medeiros, num curto ensaio também inédito,<sup>5</sup> observa "que há uma evidente eliminação da frieza mármorea do parnasianismo, demonstrando a tendência do poeta a um particular subjetivismo que não deseja sofrer outra influência senão a das reações de seu próprio temperamento, tudo tendendo a uma estética pré-modernista". Para Medeiros, "a obra de Aristides Monteiro situa-se como um *missing link* entre os estilos de antes e de depois da revolução literária iniciada em 1922".

É possível que, ao tempo das blagues de Caruso, Aristides entrasse na conta de um dos "futuristas a valer" que o redator-chefe d'*A Onda* conseguia enxergar em Campinas. Se estroinice conjugada a talento bissexto eram critérios válidos de classificação artística, então ele era de fato um futurista. Sua poesia voluntariosa e seu protesto contra a inércia cultural provinciana tinham um equivalente comportamental: ele promovia *happenings* em espaço aberto contra a hipocrisia dos costumes e contra os caprichos da política municipal. Fizeram história

suas "serenatas do violino de Satã às virgens sonsas", dirigidas às alunas do Colégio Sacré Coeur, na rua José Paulino, e suspensas pelo delegado de polícia a pedido da madre superiora, mas logo substituídas pelas "serenatas da guitarra de Don Juan às amantes de outrora", estas realizadas de madrugada nas escadarias do cemitério. Tais manifestações, em geral acompanhadas de fúria declamatória, voltavam-se também contra o prefeito Rafael Duarte, alma bonachona de teatrólogo, que teimava em manter em pleno centro da cidade um sem número de cocheiras fétidas com o fim de abrigar os animais da coleta de lixo. Era assim que também ia às ruas, vez por outra, a "serenata do bombardino do Pingurra aos burros da prefeitura", sendo o Pingurra o próprio avô materno do poeta, figura evocativa por ter integrado no passado uma irmandade "folgazã, gastrônoma e boêmia".<sup>6</sup>

Podia não haver atitude futurista nessas farras de província, mas o descompasso social que implicavam terminou por meter Aristides no caldeirão mesmo onde se dava a fervura futurista, isto é, o *Correio Paulistano*. Em janeiro de 1921, vemo-lo hóspede de uma pensão na rua Miller, no Braz, de onde partia para sistemáticas visitas ao poeta passadista Aristeu Seixas na Academia Paulista de Letras. Aristeu, bem impressionado com os seus sonetos, recomendou-o a Wolgran Nogueira, gerente do *Correio*, onde ficaria um ano como tradutor de telegramas da Agência Havas. Folha eminentemente política, porém numa época de jornalismo literário, a redação do *Correio* exsudava arte quinze horas por dia. Era principalmente de futurismo que se falava. Aristides sentava-se vizinho às mesas de Agenor Barbosa, Flínio Salgado (que, aos 20

anos, estava ainda distante do sonho integralista) e Menotti del Picchia, cronista de arte e simultaneamente redator de política. Ao fundo ficava o deputado Carlos de Campos, que se tornaria presidente provincial nos anos 1924-28 e a seguir ministro da Educação no governo Washington Luís. A coetaneidade aproximou-o mais de Plínio que de Menotti, que já andava pelos 29 anos.<sup>7</sup> Por volta de maio Aristides já havia lido os *Primi principii di una stetica futurista*, de Ardengo Soffici, a *Tragedie scelte* de Marinetti e a *Sperienza futurista* de Giovanni Papini, volumes adquiridos na Bottega del Libro Italiano. Talvez não seja significativo que Plínio os tenha tomado de empréstimo logo depois, mas deve-se levar em conta que foi a partir daí que Menotti, em sua seção literária, passou a alinhar o futuro chefe integralista entre os recém-conversos.

Quanto a Aristides, o provável vetor dessa conversão, passou despercebido o bastante para vir a merecer de Menotti sequer uma mísera linha a título de estímulo ou aliciamento. Talvez porque este o considerasse jovem demais ou porque, apesar dos *Primi principii*, Aristides continuasse perpetrando sonetos. O tradutor da Havas, de resto, sentia-se bem no papel de calado observador dos acontecimentos. E o que via e ouvia? O bastante para perceber o que se passava: Menotti passeando em círculos na redação, embevecido com o discurso que Oswald de Andrade proferira em sua homenagem no Trianon, em começos de 1921; Menotti revisando o seu artigo "Na maré das reformas", síntese de sua resposta de agradecimento a Oswald e um petardo contra "os mamutes literários, os megatérios da poesia, as renas da crítica passadista";<sup>8</sup> o



escândalo em torno do artigo "O meu poeta futurista", no *Jornal do Comércio* de 27 de maio, em que Oswald, para desagrado de Menotti, veste em Mário de Andrade o capelo da reforma; a desarvorada resposta de Mário no mesmo jornal, dias depois, recusando o título e proibindo que o prendessem "à estrebaria malcheirosa de qualquer escola" -- reação que, segundo Mário da Silva Brito, visava estrategicamente a serenar os pais de seus alunos no conservatório onde lecionava; e, pouco mais tarde, o fervor evangélico com que Menotti saudou no *Correio* a "bandeira" paulista que de trem seguiu para o Rio -- com Mário, Oswald e Armando Pamplona -- para fazer catequese moderna. "Eu que" -- escreveu Menotti -- "como o Gedeão bíblico conto dia a dia os meus soldados, verifico, com radioso prazer, que, como no milagre da multiplicação dos pães, as unidades aumentam, engrossando-se dia a dia a turba futurista de São Paulo. Sirva isso de exemplo à Capital Federal".<sup>9</sup>

Quando, em dezembro do mesmo ano, Aristides disse adeus aos telegramas da Havas para atender ao cumprimento do serviço militar numa unidade de Santos, é forçoso reconhecer que ele não contava ainda entre esses soldados. Não que a pregação futurista o repugnasse -- apreciava-a no que ela continha de inconformismo moral --, continuava porém impermeável a muitas de suas exigências técnicas. O sonetista rigoroso já se concedia quebrar o metro e até o ritmo, mas não era capaz de abrir mão da rima e raramente o fazia nos anos seguintes, enquanto escreveu poesia.

A madrugada  
é uma nervosa e rude pincelada

de zarcão  
que a mão incandescente e artista  
do pintor rutilante e expressionista,  
Dom Sol, debuxa no verão.<sup>10</sup>

A quarenta dias da Semana,ilhado no litoral mas ouvindo à distância os rufos do tambor futurista, será uma espécie de cautério para o adolescente da província cruzar o caminho verbalista do poeta Martins Fontes, médico sanitarista da prefeitura de Santos e um dos pilares da resistência conservadora. Conheceram-se durante uma epidemia de maleita que varreu o Forte de Itaipu e na qual Aristides foi apanhado. Fontes era casado com uma campineira e quando subia a serra para as suas conferências hospedava-se no palacete de um político da cidade, Antônio Lobo. Dali partia para seus retumbantes saraus no Cultura Artística. Ao voltar para Campinas em meados de 1922, disposto a empregar-se no jornalismo local e escrever a melhor poesia que pudesse, trazia Aristides na bagagem os efeitos dessa influência restauradora. Mesclou-a ao apelo irresistível da reforma paulistana. Na capital, consumada a Semana, troava altíssimo o canhoneio da batalha futurista. A província recolhia seus estilhaços e não raro granadas inteiras vinham cair nas mãos dos pequenos intelectuais encastelados nas redações. Já não era possível deixar de tomar partido.

### Apolônio Hilst, o futurista de Jaú

Em meados de 1920, quando Menotti ensaiava os primeiros lances do combate futurista, pousou-lhe na escrivaninha de redator do *Correio Paulistano* a curiosa carta de um certo Apolônio Hilst (1896-1966), fazendeiro em Jaú, pequena cidade distante 320 quilômetros da capital. A certa altura, a carta especificava:

Contaram-me uma vez do teu horror pelo mestre (Alberto de 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?

Quem seria esse jovem agricultor ilustrado que, pitorescamente interessado em arte, buscava um ponto de contato para comunicar seu descontentamento com a situação da poesia? Outras cartas seriam disparadas mais tarde, antes e depois da Semana, todas datadas da Fazenda Olho da Itapuí, onde Apolônio cultivava 200 mil pés de café. Menotti logo saberia que se tratava de um fino intelectual do mato -- filho de um francês de Lilly casado com brasileira --, alguém mais interessado na poesia que no café, particularidade que lhe custaria caro na quebradeira de 1929.<sup>11</sup>

Pelo lado materno Apolônio era um Almeida Prado, clã que dominava Jaú econômica e politicamente desde o advento da República. A cidade, em 1920, reunia uns 15 mil habitantes ao longo de suas 29 ruas. Já em

1894 todas as casas tinham água encanada e serviço de esgoto; o telefone e a eletricidade vieram em 1906, em 1908 o calçamento das ruas. Por volta de 1928 circulavam em Jaú mais de dois mil automóveis, proporção altíssima mesmo para os padrões europeus da época. Apesar da precariedade das estradas o correio chegava diariamente. Apolônio foi com certeza um dos primeiros assinantes provincianos de *Klaxon*, a revista que os modernistas desovaram logo após a Semana, como atesta um rascunho de carta a Oswald de Andrade encontrada entre seus papéis:

Oswald. Alegria, saúde, Klaxon, que Deus exista. Klaxon existe. Klaxon vive. Klaxon é. Não precisa mais de paus nem de pedradas para ser. (...) Klaxon tem asa, é Vida, é Hoje — aeroplano, telégrafo, cinema. (...) Veio trazer-me o bom dia do século XX.

Mais que as cartas (poucas) que escreveu aos arquitetos da Semana, a maioria delas aparentemente sem resposta, melhor dizem da inquietação estética de Apolônio os seus cadernos de apontamentos.<sup>12</sup> Notas soltas de 1920 demonstram que, afora sua birra com a perfeição, achavam-se já também abaladas suas convicções sobre o belo. "A tendência contemporânea é a de não se ver no belo a finalidade artística", anotava. "E há razão. A arte é qualquer coisa de mais profundo". E acrescentava, numa espécie de paradoxo à Antonio Ferro: "Só admiro o brilho pechisbeque das cousas. Só amo o que mostra a fatuidade dos recortes sábios do artifício".<sup>13</sup>

Chegaria ele mais tarde, cerca da realização da Semana, a pôr em dúvida até mesmo a possibilidade moderna de uma estética:

O simples termo já é um contra-senso. A palavra estética entra na categoria melancólica dos vocábulos mortos, desses vocábulos que os dicionários registram e os inveterados amantes de cemitérios e museus empregam, mas que só têm um significado histórico e comemorativo. (...) Porque o traço mais característico da arte moderna é a ausência de estética. Só é possível uma estética da não estética.<sup>14</sup>

E o que ele advoga em troca? A ingenuidade, a inocência e, por seu intermédio, a originalidade. Coisa que não é possível sem, antes, abrir-se fogo contra a lógica e o bom senso: "A lógica", diz ele, "é um contra-senso inútil e maçante. Só no absurdo há verdade e encanto". Daí que "há mais potência criadora na tolice que em todas as manifestações de bom senso". E como estamos ainda em 1920, nada mais natural que invoque em seu favor os exemplos algo heterogêneos de Paul Fort, Francis James, Samain, Guérin e Anatole France. "A ingenuidade", escreve, "é a única deusa digna do culto de um espírito *raffiné*". Lamenta que os brasileiros a desprezem e atribui essa falha intelectual ao "nosso espírito ladino". No fundo, o que ele busca é o "primitivismo local" de que fala Roberto Schwarz a propósito do programa pau-brasil -- a tônica nacional "que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista"<sup>15</sup>. Apolônio conclui suas reflexões esparsas sobre o tópico apertando contra o peito, como um talismã, o achado estético dos dadaístas:

Ingenuidade! Tenho até vontade de cantar seu elogio num poema futurista. Só não o faço por não ter talento à altura do seu merecimento, e pelo pavor de pôr em versos reles a grandeza da comoção que ela me dá à vida. Ingenuidade, única deusa do meu culto! Virgem e mãe do sonho e da emoção! Eu te amo!<sup>16</sup>

Note-se que o canto de amor à "deusa única" relaciona-a, inesperadamente, a algo que até então não havia comparecido nos apontamentos de Apolônio: o futurismo. Portanto, a ingenuidade e a inocência são artigos futuristas. Ele desejaria expressar sua comoção num poema que, segundo suas novas convicções, não precisaria ser necessariamente perfeito, nem belo, nem lógico, mas sim destituído de intencionalidade. Nesse sentido, ele teria se antecipado mesmo a Oswald de Andrade, que tentou mais tarde uma interpretação triunfalista da inocência e da cultura do atraso. Apesar disso, sente-se travado pelo vezo clássico, que ele pratica desde a adolescência. É desse período um poema bem torneado em que ele compara a poesia parnasiana, a romântica e a futurista, com restrições às duas primeiras e clara preferência pela última. No entanto é significativo que o poema nada contenha da liberdade que reivindicava.

É alta e loira. E em ouro e altura  
estilizada.  
Orgulhosa e soberana,  
tem pose, restos, figura  
e formas de escultura  
parnasiana.  
Mais nada.

De olhos cor da cinza, tristonhos,  
olheiras, spleen ou sono,  
não sei se filha dos meus sonhos

ou figura de abandono.  
 Dizem que tem uma paixão atlântica  
 por certo moço louro e nunca  
 lhe diz nada.  
 É uma balada  
 romântica.

Não sei da cor, não sei da altura,  
 não sei do gesto.  
 Há nela tal mistura  
 de traços, cor, formas, posturas,  
 chipre e sândalo  
 que a estes meus olhos de burguês honesto  
 é um escândalo  
 de formosura!  
 É a mais mulher por ser a mais artista:  
 um poema futurista...<sup>17</sup>

Estava contudo preparado para a mensagem que Menotti, em doses cada vez mais poderosas, destilava em sua seção no *Correio*. Era talvez o único na agrária Jaú a compreender o que se passava no cenário cosmopolita. A vida literária local era acanhadíssima, como reconhecia em 1921 o *Comércio de Jaú*, órgão do Partido Republicano local, nos seguintes termos: "Não lhe faltam individualidades. Falta-lhe, porém, ambiente. Apesar de certos louváveis esforços pessoais e de iniciativas como a do Jaú Clube, trazendo-nos Martins Fontes e Amadeu Amaral, circulam por aqui quase que exclusivamente as letras... de câmbio".<sup>18</sup> Uma dessas individualidades era um certo Francisco Bertino, poeta municipal de sabor camoneano, em quem Apolônio afortunadamente encontrou uma muralha de resistência contra as idéias de renovação estética. pôde assim concentrar nele a sua fúria iconoclasta. É a Bertino que Apolônio dedica, em julho de 1921, um revelador artigo publicado no *Comércio*<sup>19</sup> e que não passará despercebido a Menotti em São Paulo. O artigo, intitulado "São Paulo Futurista", se não tem o tom de um manifes-

to, traduz muito objetivamente uma tomada de posição pública a favor do movimento. Visa a hipotecar-lhe o aplauso da província e explicar aos provincianos (leia-se Bertino) a nova concepção de arte livre.

"Se a máxima qualidade do artista é a personalidade", escreve, "antes de condenarmos uma obra que nos põe a idéia de arte em molambos e que dá ao que há de burguês em nossos nervos arrepios desnorteantes, cumpre indagar se o desafio não é mais nosso do que do artista".

O futurismo é um rótulo. Como romantismo. Como classicismo. Não se lhe pode dar outra importância. Tanto beleza pode haver num poema futurista como numa página de Homero ou de Camões. Desprezar-se Paul Fort, por exemplo, por futurista, é o mesmo que não querer enxergar as qualidades de Camões, por clássico. Fora disso, o melhor, a meu ver, será o que melhor falar ao nosso sentimento.

Conciliador, busca aproximar os contrários, passando por alto as picuinhas paulistanas: "Futurista é Lobato, o estilo mais forte e original do Brasil". Mas, "tirante Lobato e a lira oceânica de Santos, Martins Fontes", não havia em São Paulo quem pudesse "rivalizar com os chefes futuristas". Ambas as exceções demarcam bem as hesitações que ainda subsistiam nele, e que desaparecerão por completo quando a figura paralisante de Lobato for mais tarde substituída, no altar de sua devoção, pelo tótem avassalador de Mário de Andrade. Por enquanto é Oswald quem mais o impressiona: "Do que sei é que é dos chefes futuristas o mais convicto e o que mais trabalha. Como escritor, Menotti o garante, será a maior revelação deste tempo... Tem prontos para isso três romances".<sup>20</sup>



Ao fim de duas colunas compactas, termina perguntando-se: "O que resultará, afinal, de todo esse movimento? Não passará de uma blague prodigiosa desses rapazes com cócegas de talento e brilho?" Mas considera: "Seja como for, eles têm o meu aplauso provinciano".

Da sua mesa no *Correio*, Menotti recolhe a aclamação do "galhardo crítico jauense" no exato instante em que se prepara ele próprio para renovar sua profissão de fé no futurismo e fazer mais uma de suas frequentes correções de curso. "Sou futurista", esclarece, "não no sentido idiota e dogmático que a liturgia artística dos alucinados reformistas italianos inventou. (...) Sou futurista no sentido que tão bem apreendeu o sr. Apolônio Hilst num magistral artigo publicado no *Comércio de Jauá* a 5 de julho corrente".<sup>21</sup> O trecho citado por Menotti, e que segundo ele traduziria a sua concepção de futurismo, é o seguinte:

Futurismo é em gíria sinônimo de absurdo. Eu dou-lhe um significado mais amplo e mais nobre. Para mim, futurista é todo aquele que destrilha da arte acadêmica, tão chocha, tão chinesa em sua correção panúrgica de arte de funcionários públicos, e segue desassombradamente seu caminho próprio, prezando acima de tudo a independência.<sup>22</sup>

Essa troca de amabilidades funcionou para Apolônio como uma sacração, e a partir daí seus cadernos se tornam mais carregados de futurismo -- esboços de artigos, comentários, resenhas, paradoxos, aforismos, cartas e até alguns poemas de fatura moderna. Tinha a si mesmo em alta conta, por essa época. Mais jovem que Mário, que Oswald e Menotti, não se imaginava potencialmente abaixo de nenhum deles. Na já citada carta a Oswald a propósito de *Klaxon*, faz uma confissão: "Quan-

do 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".

Nessa condição, resta-lhe ser chefe intelectual em Jaú, coisa tampouco muito garantida, já que não há futuristas na cidade e aos camoneanos e lobateanos lhes é incômodo reconhecer outro chefe que não Lobato e Camões. Além de Bertino, contam-se uns poucos letrados: Helvídio Gouvêa, guarda-livros e sonetista mediano que mais tarde escreverá alguns versos livres em Campinas sob a influência de Aristides Monteiro; um certo Oliveira e Souza, autor dos *Piraquaras*, contos muito lobateanos; e, desde meados do ano, Luís de Lacerda, colaborador em Campinas da revista *A Onda*, e o próprio Aristides Monteiro, também campineiro, por ora tradutor de telegramas da Agência Havas no *Correio Paulistano*. Eram uma boa família de jovens intelectuais aí entre os 18 e 25 anos, todos mandando colaboração regular para o *Comércio de Jaú*, embora nem todos se conhecessem pessoalmente; nenhum, de resto, francamente versilibrista. Mesmo assim Apolônio entregava-se por vezes à fantasia de imaginar uma província futurista. Recenseando a escassa vida cultural da cidade, mistifica: "Diversos livros estão no prelo,

outros se preparam, fazem-se conferências, discute-se a arte, e há mesmo entre nós quem se interesse pelas mais avançadas teorias da arte moderna, as propague e ensaie...".<sup>23</sup> Refere-se naturalmente a si mesmo, como certamente também pratica auto-exortação quando se dá ares de conselheiro ao dirigir-se paternalmente "a um jovem futurista" para advertir: "Tens na tua beleza a revolta contra todas as coisas torpes; no movimento do teu sangue a revolta contra todas as coisas mortas, anquilosadas, pétreas; no teu coração livre a revolta de todos os Prometeus contra todos os Destinos".

**Rodrigues de Abreu:**

**a busca do ponto de equilíbrio**

A eclosão de Mário de Andrade como dinamo e motor da reforma, no segundo semestre de 1921, a partir da série "Os mestres do passado", não passou despercebida à província. A série assinalou um salto qualitativo importante na etapa evangelizadora do movimento: passava-se da publicidade de choque praticada por Menotti (crônicas, sueltos, vinhetas impressionistas) a um exercício crítico de alto calibre, espécie de balancete do academismo que continha, implícito, um prognóstico do futuro.

Em Bauru, onde o *Jornal do Comércio* chegava com um dia de atraso, um poeta e funcionário de cartório que seis anos depois morreria tísico, Benedito Rodrigues de Abreu (1897-1927), esquecia momentaneamente sua devoção ao soneto para admirar-se da ousadia desse estranho futu-

rista. "Nada de chapéu na mão, nada de humildade, aplaudi", confessou ele mais tarde. E tratou logo de enviar a Menotti uma primeira composição experimental em versos livres, "A sala dos passos perdidos", publicada no *Correio* de 12-9-1922 e depois incorporada a seu livro homônimo.<sup>24</sup>

A conversão desse poeta nunca se deu inteiramente, por força de suas ligações com Amadeu Amaral, de quem era *protégé*, e de sua admiração pelos "mestres do passado". Em novembro de 1922 parecia decidido a "rimar" suas "atitudes com os versos dos poetas tuberculosos", o que para ele significava, àquela altura, fazer "versos futuristas sem rima e sem metro, mas cheios da cadência criadora do Pensamento".<sup>25</sup> Assim, cadência era o limite que se impunha, opondo-o por sua vez ao artificialismo técnico que ele via nos modernistas, como parece fazer crer uma sua observação de 1923: "Não pude ainda me libertar deste romantismo piegas. Dizem que é mal de família. Minha mãe era muito impressionável e mística. A minha educação é de seminário. É difícil livrar-me, não é? Mas você não acha que artificialismo e intelectualismo não são ainda piores que as lamúrias de Casimiro de Abreu?"<sup>26</sup>

É notável que onde Apolônio Hilst via ingenuidade e espontaneidade naif, Abreu veja cerebralismo. Logo após a Semana, um companheiro da província, Brenno Pinheiro, tentou atraí-lo a São Paulo. "É preciso que apareças com vagar", escreveu-lhe Brenno, "quero saber o que pensas sobre o atual momento artístico, o que dizes da arte moderna". A resposta de Abreu foi ambígua: "Vê, Brenno, francamente não penso e não digo. Tenho medo de pensar e de dizer... Mário de Andrade, Menot-

ti, Graça Aranha estão, de um lado, pensando e dizendo. Eu sigo o pensamento deles e escuto o que eles dizem. Como a virtude está no meio, coloco-me quase no meio, mais perto um pouco do modernismo. Mas que poesia enternecedora, Brenno, a de Amadeu Amaral, na "Lâmpada Antiga". Leste? E que grande poeta é Manuel Bandeira!"<sup>27</sup>

Essa precavida busca do ponto de equilíbrio terminou por fixá-lo num estágio de medianidade onde alguns o consideravam moderno, outros não. Era àquela época o poeta mais prestigiado do interior paulista. Teria sido apaziguante ao grupo paulistano tê-lo ostensivamente de seu lado. Cassiano Ricardo, em análise posterior, chegou a incluí-lo equivocadamente entre os participantes da Semana. Para Plínio Salgado, Abreu era "poeta na mais exata significação da palavra", mas não correspondia "ao meio e ao tempo", era apenas "o gemido do homem". Menotti, que se considerava seu descobridor, qualificou sua poesia de "ágil e liberta, sem ser bem moderna". Destoante, entre os reformistas, só a voz de Oswald de Andrade, que o tinha por "um poeta sem importância".

A catadupa de elogios que se seguiu à publicação de *A sala dos passos perdidos*, para o que certamente concorreu o forte tráfico de influências de dois caciques da imprensa paulistana -- Menotti no *Correio* e Amadeu em *O Estado* --, não o demoveu de suas dúvidas. Carlos Lopes de Mattos, seu biógrafo de Capivari (SP), encontrou entre os papéis de Abreu um manuscrito que dá bem idéia da teia de hesitações em que ainda estava enredado por volta de 1925:

Penso: faze o que Helios te suplica,  
ateia o fogo entre os literatos;

solte a onça pintada, ou parda, ou mesmo o gato  
 contra a anta que o Plínio domestica.  
 O Mário há muito já que pontifica.  
 Manda o Cassiano caçar patos e sapos  
 com bodoque, melhor do que espingarda.  
 O Mário e o Oswaldo vão plantar batatas.<sup>28</sup>

As dúvidas não o impediram, em 1926, de proferir no Centro Bau-  
 ruense uma aclaradora conferência sobre o modernismo. Foi sua defini-  
 tiva e tardia tomada de posição. Não teria muito tempo mais para tirar  
 partido dela. Entre os prosadores da "nova arte", ele menciona Flínio  
 Salgado, Alcântara Machado, Mário, Cassiano e um obscuro cronista da  
 província, Hildebrando Siqueira, que entre 1923 e 1925 fora redator  
 d'*A Onda* em Campinas. Chega a ser patético notar que, num rascunho  
 dessa conferência, onde vários outros nomes vinham seletivamente arro-  
 lados, Abreu riscara com caprichoso cuidado o de Oswald de Andrade.

#### **Hildebrando Siqueira: o adolescente recalcitrante**

Do único milheiro que Mário de Andrade mandou tirar, às próprias  
 expensas, da primeira edição da *Paulicéia desvairada*,<sup>29</sup> um exemplar  
 veio cair nas mãos de Hildebrando Seixas Siqueira (1904-1946), o cro-  
 nista de Campinas que Abreu, em sua conferência de 1926, generosamente  
 incluía entre os prosadores modernos. Exagero à parte, Hildebrando de  
 fato se tornaria, ainda quase adolescente, um intransigente defensor  
 do futurismo e um escritor de fragmentos sutis à moda de Álvaro Morey-  
 ra e do "Prefácio interessantíssimo".

Sete anos mais moço que Abreu, que não conheceu pessoalmente, foi a Hildebrando que o poeta tísico confiou, um ano antes de morrer, uma comovente carta autobiográfica depois arquivada no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Em 1923 o próprio Menotti, que punha nele grandes esperanças, encarregou-o da catequese futurista em Campinas.<sup>30</sup> E a partir do instante em que a *Gazeta de Campinas* lhe franqueou suas páginas, em agosto de 1922, e principalmente depois que ele se tornou o principal redator d'*A Onda*, em outubro de 1923, Hildebrando passa a ser o centro irradiador de uma intensa campanha reformista que só se esgota em fins de 1925, com a morte da revista e a dispersão do pequeno grupo congregado em torno dele e de Aristides Monteiro.

Aristides, ao retornar do serviço militar em Santos e ainda sob o influxo da atmosfera febril do *Correio Paulistano*, travou conhecimento com Hildebrando já contaminado do ideário futurista. "Quando o conheci em 1922", relata, "já falava em futurismo com simpatia, mas ignoro quem o atraiu para o âmbito das idéias modernistas"<sup>31</sup> Comparecia regularmente à redação da *Gazeta*, onde Aristides era redator efetivo, para levar sua colaboração. Estreou com um artigo sobre o imperador Pedro I (aproximava-se o centenário da Independência), mas já na semana seguinte indispunha-se com o redator-chefe do jornal, Benedito Cavalcante, que ironizara em editorial a pretensão futurista de romper com as raízes culturais do passado, comparando o movimento a uma *árvore sem tronco*. "Árvore sem tronco", escreveu Cavalcante, "última palavra da decadência cerebral de alguns dos nossos literatos que pensam ser umas celebridades é, leitor amigo, o futurismo... ou o modo mais fácil de

dizer asneiras em verso e ser candidato à imortalidade".<sup>32</sup>

O mesmo redator-chefe, sob o pseudônimo de Flávio do Sul, dá sequência à bulha num artigo destinado a louvar Gonçalves Dias, e que termina lamentando que o poeta romântico tenha morrido pobre enquanto "os meninos do futurismo fazem fortuna". Todavia recorda que, bem por isso, "há razões sobejas para ainda hoje se notar a existência de admiradores de Gonçalves Dias, notadamente quando vemos o declínio das letras pátrias com os puxões dados pelos srs. futuristas, os risíveis autores de poesias em que aparecem versos da altura da Catedral junto a outros de menos de metro de alto".<sup>33</sup>

Num arroubo de juvenil irritabilidade -- Hildebrando nem tinha ainda 18 anos --, a resposta veio rápida e ambígua: "Entre a despreocupação da forma e a mediocridade há uma barreira intransponível. Aqui se confunde muito um Brecheret com um fazedor de bonecos de carnaúba. Eis por que, como diz Ribeiro Couto, no Brasil, quando aparece um grande artista, aparecem também milhares de homenzinhos arvorados em críticos, para dizer: Não concordo".<sup>34</sup>

É pitoresco que a *Gazeta*, ciosa de sua unicidade perrepista, fervilhe de antagonismo estético. A pendenga artística divertia Cavalcante, cujas preocupações centrais eram políticas, e que, para afastar os inimigos, andava com um punhal na cava do colete.<sup>35</sup> Isso não parecia atemorizar Hildebrando, de quem aliás o redator-chefe gostava como a um filho estróina. Apanhado o mote da árvore sem tronco, e a propósito do lançamento de *Alameda noturna* de Rodrigo Otávio Filho, sapecou Hildebrando, não sem propriedade histórica, que "a semente lançada por



Mário Pederneiras germinou e transformou-se em árvore que nos dá sombra agasalhadora e frutos cheios de mel"<sup>36</sup> -- a sombra e os frutos do futurismo, de que Rodrigo Otávio era adepto moderadíssimo. Era entretanto a oportunidade que Hildebrando precisava para expor sua concepção de arte moderna, muito próxima, aliás, do espontaneísmo postulado por Apolônio:

A poesia, que antigamente era um punhado de termos obsoletos, hoje é o reflexo singelo e autêntico da alma do artista. O poeta, que era um colecionador de preciosismos de dicionário, é hoje um contador despreocupado de passagens de sua vida e de coisas de nossa época. E é tudo isso que combatem como futurismo...<sup>37</sup>

Combatia-se com um furor zoológico, de preferência baixando-se os novos apóstolos ao rés da irracionalidade letrada. Uma nota intitulada "Crítica aos futuristas" informava que o grande sucesso do carnaval paulistano de 1922 era a seguinte paródia camoneana:

As penas, e escritores apoucados  
Que das formosas terras paulistanas,  
Por maus caminhos, nunca palmilhados,  
Desatingiram sempre as "parnasianas",  
E em corcovos e coices esforçados,  
Mais do que podem dar patas humanas,  
Entre os asnos irmãos edificaram  
Novo curral, que tanto sublimaram.<sup>38</sup>

Para quem, meses depois, leria e anotaria com devoção a *Faulicéia desvaída*, grifando e apondo expletivos a quase todos os parágrafos do "Prefácio interessantíssimo", esse gênero de sátira impiedosa devia soar como uma ofensa pessoal. Hildebrando realmente tomava a peito a

revolução futurista. E não só isso: mistificava-a e tornava-a emblemática de sua situação no mundo, na província, no século. Sabia que "ser futurista" era também uma atitude diante da vida e emocionava-se à simples menção do nome de qualquer de seus ícones.<sup>39</sup> Não terá sido pequena, portanto, sua decepção no dia em que Cavalcante, farto das dissensões literárias entre seus redatores, propôs a Hildebrando resolver a questão pela via judiciosa. Da seguinte forma: estava na cidade o *causeur* e poeta caipira Cornélio Fires, muito popular na época, para uma temporada de conferências humorísticas no velho Teatro São Carlos. Que Hildebrando o fosse procurar no hotel: se o *causeur* manifestasse opinião favorável à nova escola (o que era pouquíssimo provável), Cavalcante bandearia com armas e bagagem para a causa do futurismo.

E lá se foi o Hildebrando, rumo do Hotel Paulista, pedir a opinião respeitável do autor de *Quem conta um conto...*

Duas horas depois, o meu amigo estava de volta. No seu rosto havia algo de tristeza. Intimamente sorri, antegozando o prazer de ouvir dos lábios de Hildebrando a confissão completa de que eu tenho razão...

-- Então, amigo, o que disse o Cornélio?

-- Disse que...

-- Que o quê, homem! Estás trêmulo? Ânimo; só depois da luta sabemos quem é o vencido...

-- Disse, mais ou menos, que o futurismo era a maneira mais fácil de escrever errado...

-- Vês, meu caro, e agora?

-- Agora?... Mais do que nunca serei adepto do futurismo, não porque facilite os meios de escrever, mas pelo fato da minha convicção plena de o ver triunfar sobre todos os ataques...

E o Hildebrando tem razão. Pudera não triunfar no Brasil uma coisa que vem das estranhas...

Arre, em que maus lençóis fui me meter...<sup>40</sup>

\*

## IV

### NAS ÁGUAS DO FUTURISMO

#### A conferência de Antonio Ferro

Ao desembarcar no Brasil em meados de 1922 para uma série de conferências e encontros literários, o escritor português Antonio Ferro foi recebido como uma espécie de *performer* que viesse trazer, não uma nova mensagem, mas uma atitude discrepante. Aos 24 anos, aparentava segurança o bastante para propor graves formulações sobre a vida, a morte, a glória, a mulher e a arte, em geral na forma de paradoxos que enfeixavam um moralismo extravagante e não causal. Os que aqui achavam que sua irreverência podia contar pontos na escaramuça com o passadismo -- entre eles Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida -- apressaram-lhe em incluí-lo no projeto de modernidade em curso.

Muitos daqui tinham lido a sua *Teoria da indiferença* (1921) e, quando ele aportou do Rio, trazia na bagagem bom sortimento de uma nova brochura, *Gabriele d'Annunzio e eu* (1922), onde aliás buscava ombrear-se com o escritor italiano. Todavia pouco havia que o recomendasse: meia dúzia de plaquetes impressas no Porto e em Lisboa, inclusive uma coletânea de versos publicada aos 14 anos! Contava a seu favor, é verdade, o fato histórico de ter partilhado com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro a experiência da revista *Orpheu* em 1916, quando

era então considerado o *enfant gaté* do grupo. Seja como for, ninguém no Brasil (a não ser talvez Ronald de Carvalho) estava em situação de dar uma palha por aquela efêmera aventura editorial, se é que dela se tinha algum conhecimento por aqui.<sup>1</sup>

Porém Ferro, graças a seus dons histriônicos e a suas vinculações político-sociais, era àquela altura muito mais popular no Brasil que Fernando Pessoa. Pobre Pessoa, que vivia de traduzir cartas para escritórios comerciais e habitava os altos de uma leiteria, enquanto Ferro desembarcava no Rio em companhia de sua mulher, a poetisa e *di-seuse* Fernanda de Castro, sendo saudado no cais por Ronald de Carvalho como "o ilustre jornalista com experiência administrativa em Angola". Pessoalmente tinha graça: alto, forte, rosado, testa ampla, cabelo cortado ao meio por uma risca lateral à direita. Tratava-se do mesmo homem que cinco anos mais tarde escreveria uma *Viagem à volta das ditaduras*, fazendo a apologia de Mussolini, Primo di Rivera e Mustafá Kemal, o tirano turco. E não era outro o Ferro que em 1933 alimentaria a máquina publicitária salazarista com uma encomiástica reportagem biográfica sobre o chefe de governo português, com prefácio do próprio.<sup>2</sup> Os traços são indisfarçáveis: quando, a partir de 1924, o modernismo brasileiro cindiu-se ao sabor da coloração estética e política de seus integrantes, encontraram-no moralmente ao lado do nacionalismo cosmogônico de Graça Aranha, fonte primária do intuitivismo divinatório de Flínio Salgado e das idéias que depois resultariam no Integralismo.

No momento, porém, ele não cuidava de política. Suas preocupações eram por enquanto artísticas e vinham embaladas no receituário que ti-

nha mais a ver com o *savoir vivre* que propriamente com a estética. Tinha algo de *blagueur*, também, de modo que não se podia levá-lo a sério sem correr os riscos da ambivalência. Num tempo em que uns davam a inocência como indispensável ao projeto de modernidade, coisa apressadamente colhida em Levy-Bruhl, ele proclamava o recurso do artifício como única solução contra a morte da arte e do espírito. Assim, era preciso "viver como quem não vive, viver como se fosse um sonho",<sup>3</sup> com o que se tornava possível "matar a morte", "desmascará-la" ou, modernamente, "acordá-la a golpes de jazz-band". Cabotino, anunciava sem pejo que "o cabotinismo é o brevê da glória". Presunçoso até quase o intolerável, posava de assassino moral ao afirmar puerilmente que para cada ser que matava, "eram dezenas de frases que ficam a viver". Mistificador, rebarbativo, altissonante e autocomplacente, abusava da ênfase e evocava os "Quixotes do Além, navegadores do Infinito". Chauvinista frívolo, aprisionava em categorias inertes as mulheres -- "as mulheres-cômodas e principalmente as mulheres incômodas", razão porque, diante da mulher móvel, Landru, o Barba Azul dos anos 20, não teria propriamente cometido assassinatos, mas "mudanças".

Entretanto, ao proclamar que "só o artifício é natural",<sup>4</sup> Antonio Ferro bem ou mal funcionava como uma antena da época dos manequins perfilados nas lojas de departamentos, da imagem transmigrada para o celulóide, da boneca mecânica de H.G. Wells, do serialismo, da industrialização e principalmente dos movimentos frenéticos do jazz-band. Tomando aliás o jazz-band como símbolo dos anos 20, ele de fato não errava, antes consolidava uma verdade ocidental que no Brasil ecoava

por força da mimese, já que o jazz e o shimmy atuavam como tótems da modernidade e eram "o relógio que melhor dá as horas de hoje".<sup>5</sup> Nele cabiam "todas as imagens da vida moderna",

as ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doídas com olhos inconstantes nos *placards* luminosos e fugidios, ruas elétricas, ruas possessas de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquiados de cartazes têm atitudes felinas de mudanças, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas-panterras, ruas listradas nas tabuletas, nos vestidos e nos gritos... Cabem as próprias casas, as casas de hoje, casas onde os *abaf-jours*, os *cousins*, os *mables*, as camas, as cadeiras, as mesas, em gargalhadas de cretone e em sorrisos de seda, bailam nos nossos olhos, bailam na vida inquieta, na vida tumultuosa dos lares modernos onde as coisas parecem mover-se juntamente com as pessoas... E cabe a própria vida, a vida industrial que é um jazz-band de roldanas, de guindastes e motores, a vida comercial que é um *sud-express*.<sup>6</sup>

É no exercício de inventários desse tipo, dissonantes e tumultuários, mais até que nos paradoxos de sabor romântico, que parece residir a capacidade de Antonio Ferro de encantar seus contemporâneos. Necessitava-se, por aqui, de personificações da modernidade e ele era um europeu disposto a encarnar essa condição. Aspirava à originalidade e tinha suficiente bom-humor e audácia para enfrentar as platéias jejunas, e nesse aspecto não havia grande diferença entre as da metrópole e as da província.

Na pequena Jaú, tão logo soube do desembarque de Ferro no Rio, Apolônio saudou-o num de seus cadernos de apontamentos, colocando-o tecnicamente entre Gago Coutinho e Sacadura Cabral -- os aviadores portugueses que pouco antes haviam cruzado o Atlântico a bordo de um

monomotor. *Aeroplanista* de escola, depositava então nele o seu senso de atualidade, enaltecendo-lhe "a cinemetografia de suas atitudes e a audácia da sua beleza forte".<sup>7</sup> Jactava-se de ser o único a compreendê-lo em Jaú, o que era certamente verdade, pois para isso "a vida" vinha lhe "afiando há muito".

Eu herdei de não sei que avô escandinavo o pecado metafísico e a tolice mística da verdade absoluta, fiz da frivolidade meu absoluto, e satisfeito me espojo nele como um santo no azul do céu.<sup>8</sup>

Era bem o leitor da *Teoria da indiferença* que o dizia. Boa ocasião, portanto, para uma profissão de fé à moda dos famosos paradoxos, onde lhe era possível recusar a perfeição por "artificial" e amar o artifício "como única perfeição dos homens". Daí ele desejar "a vida atual com todos os seus defeitos". E quando se trata de fazer um juízo de valor sobre Antonio Ferro, conclui que nele o que vale a pena é justamente a irregularidade e a imperfeição, prova cabal de sua identificação com a vida irregular e imperfeita.

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.<sup>9</sup>

Não há indício de que Apolônio, apesar de seu entusiasmo, tenha se dado ao trabalho de deslocar-se até Campinas para ver e ouvir a "irregularidade germinante" na ocasião em que o escritor português

desceu em carne e osso na gare da estação ferroviária da cidade, no final de outubro, para uma conferência sobre "a arte de bem morrer". Saltou do trem como uma celebridade, e o primeiro a abraçá-lo foi o tribuno e jornalista Abílio Álvaro Miller, que ironicamente era também professor de lógica. As fanfarras do *Correio Paulistano* e da imprensa fluminense haviam elevado Ferro às alturas do Olimpo, e não era a província que o faria descer de lá. Ele sabia zelar por sua reputação. Uma semana antes de sua apresentação no Cultura Artística, providencialmente saiu em visita às redações e presenteou os redatores com obras suas. Espargindo simpatia lusa com um sorriso amplo no rosto cheio e corado, cativou de imediato o próprio Benedito Cavalcante, que de alzo do futurismo retrocedeu de pronto à posição de observador benevolente. A pia admiração pela cultura européia, sob que forma se apresentasse, era de molde a paralisar o provinciano na pura contemplação do fenômeno. Alguém que fosse "filho de Portugal e, portanto, patrício de Guerra Junqueiro", não poderia falhar nem mesmo como futurista.<sup>10</sup> O que não prestava era a contrafação nacional do movimento. Foi com um entusiasmo diferenciador, seletivo e penitente que Cavalcante saudou-o na primeira página da *Gazeta*.

Adepto da literatura criada por Marinetti, Antonio Ferro não é, entretanto, um desses futuristas baratos, que andam por aí aos trambolhões, ora à tona da evidência, ora emergindo nas críticas ferozes dos que não toleram o meio fácil de se escrever errado, no dizer do festejado escritor caipira Cornélio Pires.<sup>11</sup>



Para Cavalcante, terso na tentativa de se equilibrar entre a urbanidade e o orgulho crítico, Ferro era "futurista e não futurista". Era-o enquanto escritor imaginativo e veemente, não o era enquanto "estilista de valor", pressupondo-se que os futuristas podiam ter encanto mas não eram capazes de estilo. Devia-se, contudo, abrir uma exceção:

... nós, que não admitimos o futurismo, quando empregado sob o ponto de vista de Cornélio Pires, o consideramos entretanto belo, quando adotado por pessoas da envergadura de Antonio Ferro.<sup>12</sup>

No melhor tom da bajulação procinciana e anfitriã, Cavalcante conclui fazendo votos de que chegasse logo o dia da catequese de Ferro, para que "melhor se fique conhecendo o futurismo". Dava assim indícios de que, sendo a mercadoria estrangeira, superior e boa ("e não essa mixórdia impingida por meia dúzia de meninos pernósticos"), convinha urbanamente consumi-la. Imagine-se a expectativa contrafeita de Hildebrando e Aristides, dois dos "meninos pernósticos" de Cavalcante, que, encastelados na redação, esperavam pacientemente que este abrisse espaço para suas produções. Pois ele o abria agora para rasgar seda ao futurista "que vem das estranhas".

A conferência foi um êxito. Na atmosfera do clube pairou todo o tempo uma excitação que ameaçava abalar a memória dos melhores dias de Coelho Neto e Martins Fontes. Diz a *Gazeta* que "Antonio Ferro dissertou longamente num torvelinho de palavras sonoras, numa multidão de paradoxos forjados como para demonstrar que no próprio contraste vibra

a harmonia."<sup>13</sup> Ele sabia impressionar com catadupas de trocadilhos e de palavras internacionais eletrizantes, graças ao que passava a sensação de um cosmopolita realmente seguro de si, inclusive da "arte de bem morrer". Enfrentar a indesejada era apenas uma questão de, à hora fatal, "ter-se uma atitude": com o que a morte deixava de ser uma realidade... "para ser uma atitude". Entre os homens que souberam morrer, e cuja atitude final fora tão espetacular quanto digna, estavam Jesus, Marco Antônio, Nero, Júlio César, Petrônio, Brutus, Cícero, São Francisco e Robespierre. Naturalmente incitou a platéia a seguir pelo mesmo caminho, o que fez as moças darem suspiros lânguidos. Ao final houve um começo de pânico quando o conferencista, tendo já domesticado o público com a idéia do morticínio estético, insinuou que bem poderia encerrar a sessão com um tiro de pistola na boca. Suspendeu-se a respiração da sala, mas Ferro, *blagueur*, recuou bem humorado. Ainda tinha coisas a fazer. O Brasil era "um poema em prosa" e ele queria "decorá-lo antes de morrer, para o recitar a Deus". Ficava, portanto, adiada a sua morte.

A zoadá celebratória seria unânime não fosse a voz destoante e incômoda de Caruso em *A Onda*. Também ele havia lido há tempos a *Teoria da indiferença* e dela valeu-se, sardonicamente, para pôr em dúvida o calibre do "gênio" português. "Antonio Ferro", argumenta Caruso, "fala de si que triunfará na Hora-Águia em que sentir marulhar na sua arte o ritmo oceânico das cores -- cascatas de vermelho, ondulações de azuis, calmarias de cinzento, ciciar de lilazes". Para o humorista, "em todas essas pinceladas futuristas" não havia mais que "umas imagens bizar-

ras". Passando ao largo do sensacionismo degradado de Ferro, ele se contenta em dizer que "o ritmo das cores não pode ser perceptível ou, se é, não passará nunca desse fenômeno subjetivo, improvável". E sarcástico lamenta "não nos poderem ensinar esses benfadados estetas qual é o modo de se ter a audição colorida".<sup>14</sup>

É possível que Caruso, que uma semana depois conduziria Martins Fontes ao parlatório do mesmo clube para uma conferência sobre a dança, se tivesse ressentido desse assalto extravagante e pagão a um reduto sacralizado por Coelho Neto e outros rubicundos senhores. A *soirée* de Fontes foi a 12 de novembro, a 13 apresentava-se no mesmo salão a pianista Guiomar Novaes. A feliz seqüência de eventos culturais retumbantes levou Aristides à crença de que a cidade finalmente reagia "contra a modorra profunda" que ele próprio denunciara em 1920. O que o empolgava era que, ao menos no caso de Ferro, desta vez a modorra era dissipada por meio de idéias. Apolônio diria que o artifício tinha papel ainda mais relevante que as idéias nessa tarefa dissipadora. Cavalcante, num artigo de apreciação da conferência de Fontes, preferiu destacar neste "o aveludado sonoro" da voz e a "dicção impecável".<sup>15</sup> O confronto entre o caráter intrínseco do pensamento e a natureza auxiliar da sonoridade sugere uma oposição metafórica entre a pesada antiguidade do veludo e a leve modernidade do artifício. Ou seja, o novo e o velho tinham outra vez cruzado floretes numa esquina "pechisbeque" da província, embora poucos tivessem se apercebido disso.

#### A satanização do moderno

Dando-se conta de que a catequese do futurismo o que propunha, para além de uma nova estética, era também muitas vezes uma nova moralidade, trataram as forças conservadoras de promover a desclassificação dessa moral pelo rebaixamento de seus termos. Nisso a província apenas reproduzia a tática guerrilheira dos conservadores das metrópoles, usando as armas da ironia e do achincalhe. A diferença era que na província essas forças eram proporcionalmente mais fortes porque radicadas na cultura econômica do meio e em geral donas dos instrumentos de combate, isto é, os jornais. A luta era necessariamente desigual.

Da enfiada de pejorativos que, a partir de 1921, emolduravam a cabeça dos futuristas, o mais ameno era o que os qualificava de loucos. Bastava que o artista se distanciasse um mínimo dos padrões convencionais para que fosse posto à margem da corrente geral e rotulado futurista, isto é, celerado. O sentido da palavra ampliou-se ao ponto de alcançar outras áreas da atividade civil, como a política e a economia, onde houvesse enfim o que o senso comum costuma identificar como falta de equilíbrio.<sup>16</sup>

Assim, espalhar o descrédito e minar a confiabilidade intelectual de modernistas de qualquer ordem era uma tarefa não apenas da crítica literária mas principalmente da cozinha jornalística e até mesmo dos tradutores de telegramas. Qualquer fato pitoresco, real ou imaginário, distante ou geograficamente próximo, servia ao propósito da campanha de ridicularização em curso. Um bom exemplo é a história "transcrita" pela *Gazeta*, sem citação de fonte, em que o proprietário de um restau-

rante parisiense confia a um pintor moderno a decoração interna de seu estabelecimento. Este, em vez de lebres, perdizes e frutas tropicais -- como desejava o dono da casa -- lança às paredes uma revoada de "figuras bizarras que revoltam não só o bom gosto como o próprio estômago da clientela". O caso vai parar na justiça porque o proprietário se recusa a pagar o artista. O jornal fecha a anedota com uma observação moral -- "ganhe embora a causa, o pintor não poderá repetir Appelles: 'Sapateiro, não passes do calçado'" -- e um juízo crítico em que a determinação do valor da arte passa a ser uma questão de intensidade da reação glandular do receptor: "Competente para julgar imprestável o desenho de um cacho de uvas é todo aquele que, ao vê-lo, não sinta água na boca".<sup>17</sup> Algo equivalente à obrigatoriedade de ter-se uma ereção diante da *Vênus de Milo* para que essa obra possa ser considerada representativa.<sup>18</sup>

À acusação de extravagância juntava-se a tentativa de reduzir e simplificar o princípio técnico do futurismo a uma grotesca operação de inversão dos elementos metódicos disponíveis. Uma crônica anônima na mesma *Gazeta* atribui a um "velho mestre sábio e sutil", possivelmente Coelho Neto, o seguinte apólogo com que buscava explicar a natureza do futurismo:

Um homem muito pobre, sem meios para comprar uma roupa, deliberou ir à festa solene de um amigo. Mas o seu fato estava ordinaríssimo, de tão puído, de tão gasto. Então, ele procurou um companheiro de espírito imaginoso e disse:

-- Eu quero ir a uma festa. Mas não posso comprar um fato novo, já me consolo com vestir o fato que tenho: mas quero, ao menos, vesti-lo de

uma forma extravagante qualquer. Que me aconselha a fazer?

O camarada imaginoso pensou um momento, e depois aconselhou:

-- Tenho uma idéia: veste as ceroulas por cima das calças. É original...<sup>19</sup>

O cronista moralizador não perde a ocasião de desafiar os "estetas da nova ordem" para que afinal viessem a público demonstrar que o futurismo não era mais que isto: um par de ceroulas sobre um terno velho. Podia conseqüentemente vir a ser, em vez de roupas sobrepostas, mero câmbio de palavras ou então a impropriedade de umas em relação a outras. Cavalcante ironiza como "obra do futurismo" a seguinte nota do pasquim paulistano *A Platéia*:

LAMENTÁVEL - Campinas, 17 - Encontra-se fora de perigo o dr. Ernesto Chagas, uma das vítimas do último desastre ocorrido na Mogiana.

Conclui Cavalcante que "assim como os poetas escrevem versos diferentes dos escritos pelos vates antigos, é justo que os jornalistas 'bolem as trocas' nas suas notícias". E recomenda que, segundo os cânonos do futurismo, doravante se dêem "pêsames às pessoas que melhorarem na marcha de uma enfermidade e parabéns àquelas que manifestarem piora".<sup>20</sup>

Visa ao mesmo propósito, isto é, pugnar pela ordem moral das coisas, o comentário em que Cavalcante manda desprezar uma jovem que, no Rio Grande do Sul, ousou circular com um relógio afivelado em torno da perna, contrariando o universal costume de ter-se o relógio afivelado ao pulso. Como contrapeso, ele recomenda admirar e celebrar a coragem

de uma outra mulher, Anésia Pinheiro Machado, que voara em São Paulo a 4.125 metros de altitude. "Uma é o báratro", escreve o redator-chefe, "a outra a altura. Glorifiquemos esta e desprezemos aquela".<sup>21</sup>

Dai a identificar certa modernidade (o futurismo, os futuristas) com a decadência da moral burguesa, um passo. Mesmo na província havia quem se recordasse de que na raiz do futurismo italiano -- o Manifesto de 1909 -- estava a intenção explícita de demolir museus e bibliotecas, e também a de "combater o moralismo". Além disso, como mais tarde assinalou Otto Maria Carpeaux, o modernismo deste século nasceu e floresceu quase sempre em ambiente de boêmia. Mais atrás está Charles Baudelaire com seus "paraísos artificiais" e, talvez mais apropriadamente, o dândi wildeano e o decadentismo de Huysman -- matrizes de onde Antonio Ferro poderia ter extraído sua nova e inespecífica teoria do artifício. Mas as acusações que pesavam sobre os modernos de agora eram, em contrapartida, cada vez mais específicas: iam do relaxamento sexual ao consumo de cocaína. Em pleno ano de 1924 a *Gazeta* denuncia a presença de fornecedores da droga na cidade e reclama providências da polícia. Por essa época, temporariamente ilhado em Serra Negra, Hildebrando recebe uma carta de um amigo de Campinas em que este lamenta que a vida continue "estupidamente a mesma", exceto que "houve uns dias mais brilhantes quando a polícia começou a perseguir os cocainômanos", mas que depressa e infelizmente "tudo voltou à rotina e os jornais não falaram mais do *vício chic*."<sup>22</sup> Quem se comprazia nele? Segundo a *Gazeta*, "uma certa burguesia que arrota uns tons de *high life* e, naturalmente, os futuristas, "esses garotos que vinham de camisola

trazendo à testa uns fiapos de baeta e dançavam o fox-trot tomando cocaína e dizendo asneiras".<sup>23</sup>

Sendo a ironia peculiar a quase todos os primeiros modernistas, mesmo os da província, tampouco estes se esforçaram por negar a acusação de párias da virtude social; ao contrário, tratavam mesmo de reforçar a fama de delinquentes, aliás imerecida, fazendo profissão de fé nas "virtudes negativas" da preguiça, do vício e da contradição.<sup>24</sup> Seu quartel-general para além das redações era a Pensão Estrela, uma das três *pensions chics* da cidade, onde pontificava a espanhola Dolores Gonçalves, a Lola, *gigollette* preferida de Aristides e, segundo ele, dona de "notável sensibilidade artística".<sup>25</sup>

Não raro, na *Gazeta*, era das oficinas que subia o influxo moralizador: de lá um certo Souza Ferraz, verzejador e tipógrafo, costumava disparar contumélias contra a "libertinagem literária que vem da França".<sup>26</sup> Referia-se muito, freqüentemente, e com amargura, ao *La Garçonne* de Victor Margueritte, livro proibido que rolava nas mãos de certa juventude letrada, especialmente nas de Aristides Monteiro. Para Ferraz, por essa época também muito jovem, o modernismo era o "corifeu sensual que guia as mentes inebriadas pelas luzes fictícias do prazer voluptuoso". Culpava o século desagregador, "carnavalesco por excelência", mas acreditava que "o seu delírio" haveria de arrefecer quando triunfasse "o ideal da virtude e o emblema da moralização".<sup>27</sup> Claro que, para que tal acontecesse, era preciso que "o modernismo canhestro" encontrasse, "de parte das autoridades, entraves para a sua vulgarização". Consoante esse raciocínio, o triunfo moralizador parecia-lhe



iminente, já que, a crer em notícias vindas da América, estavam em evidente retroação a música, a dança e a moda, esta "retornando aos bons tempos de nossos avós". Com o que não era de estranhar, diz o cronista-tipógrafo, "que com a volta dos antigos hábitos tudo se moralize e se modifique, voltando também o sentimentalismo, o gosto e tudo que de tradicional possuímos". Note-se que era um delírio nostálgico surpreendente até mesmo para a província urbana, onde já proliferavam as *garçonnieres* e *A Onda* chegava a noticiar o misterioso aparecimento de uma anquinha nas galerias do Teatro Rink. "A senhora que a perdeu pode procurá-la na bilheteria", troçava a revista.<sup>28</sup>

As acusações mais desordenadas contra os futuristas eram, no entanto, de natureza política. Algumas se fundamentavam no fato aliás inegável de que Marinetti e Mussolini tinham em comum algo mais que a mera simpatia do *duce* pelo Manifesto Futurista. Todavia os conservadores que eventualmente simpatizavam com o fascismo italiano (e havia-os em bom número nas redações da época) não aceitavam com serenidade a companhia pouco ortodoxa dos rapazes futuristas; tratavam de situá-los em raia estranha, por exemplo o comunismo. Numa de suas paródias futuristas publicadas n' *A Onda*, Caruso faz preceder o poema da expressão "bolchevismo poético".<sup>29</sup> Na *Gazeta*, um certo Y coloca "de um lado o helenismo triunfante e imortal, de outro o espírito revolucionário e vermelho do futurismo".<sup>30</sup> E os que, caudatários da Revolução de Outubro, julgavam mais conveniente manter afastados da ordem revolucionária esses "loucos famintos de liberdade", preferiam rotulá-los anarquistas: "Liberdade! Liberdade! -- gritam a todo pulmão os futuristas,

exatamente como Anarquia! Anarquia!"<sup>31</sup> E havia ainda quem, como um certo Benício Lima, não sabendo a que má ideologia associá-los, pretendia que eram anárquicos na pintura e comunistas na idéia, na forma e na linguagem -- um produto, em suma, "da civilização leniniana descritiva e corrupta".<sup>32</sup> Só faltava acorrentá-los ao catolicismo, que era, de fato, onde a maioria se localizava.

### Regionalismo vs. futurismo

Houve um momento em que, captando certo timbre internacionalista dos novos, a reação conservadora preferiu taticamente opor-lhes, não os valores do parnasianismo agonizante e exaurido, mas a força ainda selvagem e heterogênea do regionalismo. Selvagem no sentido de que buscava um nacionalismo *in extremis*, dialetal e folclórico; heterogêneo porque na esteira de um Monteiro Lobato, de um Afonso Arinos ou de um Simões Lopes Neto formavam centenas de animados *causeurs* que sem dúvida estavam dando seu contributo à antropologia, mas não à literatura.

Alguns deles andavam próximos do *show biz* e eram realmente populares na província, como Cornélio Pires e Cesídio Ambrogi. Cornélio lotava uma ou duas vezes ao ano o Teatro São Carlos, em Campinas, com suas conferências caipiras. A edição esgotada de *Conversas ao pé do fogo*, em 1921, mereceu de *A Únda* um empolgado comentário: "Não admira. Cornélio é o escritor mais popular no gênero caipira e o que mais conhece esse nosso tipo".<sup>33</sup> A nota fora com certeza introduzida por Caru-

so, afinal um tradutor de poemas dialetais italianos. Em novembro do ano seguinte, eis Cornélio visitando a redação da revista para agradecer em carne e osso o tratamento cordialíssimo que lhe fora dispensado pelo redator-chefe. Foi por essa ocasião que, hospedado no Hotel Paulista, ele recebeu o adolescente Hildebrando e procurou dissuadi-lo "dessa história de futurismo". Hildebrando, recalcitrante mas suave, não se perturbou: assegurava-lhe toda a divulgação possível na *Gazeta*, mas continuava futurista. Há um bilhete de Cornélio agradecendo esse empenho e atribuindo-o ao "bom coração" do jovem futurista.<sup>34</sup>

Mas o prestígio do regionalismo naqueles dias provinha do espetacular sucesso dos contos de *Urupês* e principalmente do fato de que seu autor, o multimodo Lobato, achar-se àquela altura na situação de ditar a moda literária. Ele se tornara não só o criador de tipos rapidamente populares como o Jeca Tatu e o Bocatorta mas também o maior editor de livros de São Paulo e talvez do Brasil, à época. Conservava profundos vínculos com a província e editava de bom grado os regionalistas. Em seu catálogo de 1924 constam, por exemplo, Valdomiro Silveira, Carvalho Ramos, Cesídio Ambrogi, Godofredo Rangel, Gustavo Barroso, Amadeu Amaral, Cornélio Pires e os poemas caboclos de Paulo Setúbal, que tiraram a espantosa cifra de 6.000 volumes só no primeiro ano de circulação. *Urupês* no seu terceiro ano já havia chegado aos 12.000. Numa outra vertente, também o *Juca Mulato* de Menotti del Picchia tornara-se um persistente *best seller*. Vendiam-se igualmente bem os anedóticos e os *causeurs*, que eram a maioria. Seja como for, do ponto de vista da circulação, era uma literatura que não podia ser ignorada. A tal ponto

que *O Mundo Literário*, publicação do Rio, declara em 1923, para fazer moessa aos futuristas, que "em São Paulo só o regionalismo triunfa de fato".<sup>35</sup>

Embora isso só fosse verdade comercialmente, o respeito que impunham seus corifeus -- destaque para Lobato, Amadeu Amaral e Valdomiro Silveira -- bastava para confundir e fazer hesitar aos moços do interior que suspiravam por uma estética do cosmopolitismo. Em Guaratinguetá, ao mesmo tempo em que compunha paradoxos à maneira de Antonio Ferro, o ainda obscuro Brito Broca voltava-se azedamente contra *Os condenados* de Oswald de Andrade, desaprovando nele principalmente "a má orientação do decantado futurismo".<sup>36</sup> Rodrigues de Abreu, em Capivari, encolerizava-se contra Menotti (que depois se diria seu descobridor) porque este havia feito críticas a Amadeu Amaral, seu conterrâneo e protetor -- cólera que o tornou aliado momentâneo do sonetista Moacyr Chagas, autor de furibundos artigos contra os futuristas na *Folha da Noite*. Na pequena Jaú, futurista desde o começo mas caudatário da admiração geral por Lobato, Apolônio Hilst adota para consumo próprio o pseudônimo de Luís Bruma, colocando-se na mesma atmosfera um tanto simbolista do Lobato pós-adolescente e colaborador de jornais do interior, que costumava assinar na época Hélio Bruma. Quando Lobato deu a impressão de ter largado a literatura para dedicar-se ao negócio livreiro, aí por volta de 1919, Apolônio vagamente aspira a ocupar-lhe o lugar. Considerava-o todavia "autoritário como nenhum outro,"<sup>37</sup> razão por que, dono da situação, Lobato era não somente louvado mas também temido pelos pequenos literatos do interior que sonhavam ter seus li-

vros publicados em São Paulo. Apolônio aguardava ser incluído numa coletânea de textos organizados pelo poeta Otávio Augusto, e a sair pela Monteiro Lobato & Cia em 1923, mas ambos aparentemente esbarraram em questões de política literária. É o que se depreende de uma carta de Otávio, postada da capital.

Enviei um "ultimatum" ao Lobato para que publique o *Literatura* no prazo de 1 mês. (...) Há pouco que corrigir, mas é preciso elogiá-lo mais. Vou elogiá-lo. Quanto mais elogios, em menos tempo sairá o livro.

Peço ao amigo enviar-me urgente os seus artigos últimos do *Imparcial* a respeito dos livros de Oswald, Mário, Menotti etc. É preciso que incluamos a crítica dos últimos livros saídos. Peço escrever algo sobre *O homem e a morte* etc etc... Mas não elogie muito o Mário de Andrade, que o Lobato não publica o livro. V. sabe o que é o ciúme entre letrados. E Lobato quer ser o "primus inter pares".<sup>38</sup>

Todavia é notável que Apolônio tenha feito justamente o contrário. O aparecimento explosivo de Mário de Andrade a cavaleiro da Semana incutiu nele a idéia de que Lobato era o primeiro a perder com isso. Ele repercutia assim a suspeita de que, para Lobato, o verdadeiro confronto com Mário se dava no plano do prestígio público, mais que no das idéias. Não se achavam tão distanciados quanto pareciam. A circunstância favorecia, entretanto, a polarização das individualidades. Fazendo um balanço das potências que haviam antecedido Mário, Apolônio fixa Lobato como uma "mera afirmação da vontade, um modo de ser", um estilo cuja originalidade, "sensacional a princípio, tornou-se logo conhecida por manifestar-se dentro de idéias conhecidas". Em Mário, ao

contrário, "a originalidade é mais espírito", "dá a impressão de sempre inédito", é "um vient-de-paraître cada dia", razão por que, em sua opinião e na de um número cada vez maior de pessoas cultas, tratava-se do "espírito mais interessante da literatura brasileira deste nosso extraordinário minuto construtivo".<sup>39</sup> A acreditar no critério seletivo que Otávio Augusto atribuía a Lobato, não é de estranhar que o livro projetado jamais tenha vindo a lume.

Por caminhos semelhantes, a única tentativa que fez Aristides de publicar um livro de juventude, o romance intitulado *O homem trilógico*, esbarrou no emperramento da máquina editorial de Lobato em 1924, ferida de morte com a revolução de Isidoro Dias Lopes. O original do romance se perdeu nas gavetas da empresa e Aristides jamais saberia se foi preterido por impropriedade literária ou descuido editorial.<sup>40</sup>

Fosse o que fosse, não era de se esperar muito, àquela altura, do editor que andara recusando até mesmo Lima Barreto.<sup>41</sup> Em se tratando de futuristas, então o assunto era motivo até de pilhéria editorial antes de vazar, deformado ou aumentado, para os redutos conservadores das redações.

Um poeta futurista apresentou sua obra-prima ao Monteiro Lobato:

-- Não faço questão de dinheiro, meu caro Lobato. Quero nome. Imprima-a.

O autor de *Urupês* depois de vinte e quatro horas procurou o poeta e disse-lhe:

-- Li o teu original. Publico o livro e dou-te um conto de réis, mas com uma condição.

-- Qual?

-- Que me expliques o que quer dizer tudo isso que escreveste...

E o outro sumiu-se na poeira...<sup>42</sup>

A anedota, típica da época, ilustra bem o quanto, na província, o prestígio de Lobato servia de amortecedor ao solavanco modernista. Apresentado como um cabotino barato, que não quer dinheiro mas deseja a fama, o poeta futurista esbarra no *magister dixit*, isto é, o detentor de suprema sabedoria e também do meio de produção. A tolerância inicial deste para com o extravagante neófito apenas se explica porque, apesar de tudo, tratava-se de alguém do mesmo ofício, ou seja, o proprietário dos originais de uma obra.

Superior e rico, mas desejoso de compreender a natureza humana até em suas formas mais aberrantes, o inatacável autor-editor está disposto a dar um milhão pela oportunidade de compreender o que, já se sabe, é incompreensível. A generosidade intelectual tudo tenta. Pena que o outro, incapaz de discernir o que ele próprio perpetrara e apavorado pela perspectiva de ver seu embuste desnudado, bate em retirada humilhante através da única via que lhe resta, isto é, a chã poeira que nada vale.

#### **Apolônio faz catequese**

Em 1922 o "arraial da reação" referido por Rui Martins Ferreira em outubro de 1921, quatro meses antes da Semana, estava efetivamente a postos. Era constituído de gente provinciana e culta, assentada em seus hábitos e também no figurino social, razão porque tinham a proteção de Caruso n' *A Onda* e, na *Gazeta*, do ambíguo Cavalcante. Do alto de

sua respeitabilidade municipal, seu alvo era a "morbidez histórica" do futurismo paulistano, não o grupelho rebelde que se formava em torno de Aristides e Hildebrando, para eles apenas um bando de colegiais magnetizados pela moda. Mas logo teriam de haver-se com estes, numa luta geograficamente mais lógica, embora obscura.

É curioso notar que, enquanto o impacto da Semana, como uma bomba de (lento) efeito retardado, levaria anos para deslocar o ar da resistência mineira, gaúcha, paranaense etc, na província paulista seu efeito foi instantâneo, mesmo onde não se suspeitava haver poetas nem críticos. Em Jaú, onde Apolônio pacientemente lavrava seus cadernos de apontamentos nos intervalos da lide cafeeira, as notícias do sarau modernista indignaram um certo Silveira da Motta, que assim se expressa uma semana depois: "A atual reação literária é um fruto temporão destinado a apodrecer sem deixar uma semente boa. Uma das provas mais evidentes do seu fracasso está na indiferença com que foi recebida nos meios intelectuais do país", imagina o articulista.<sup>43</sup> Nesse artigo, o segundo de uma série de três, ele volta suas baterias contra Menotti, que posando embora de moderno continuava para ele "lírico na essência, romântico no fundo". Opinião que, diga-se, era também a de Apolônio e a de muitos modernistas da linha de frente.

Pouco propenso a morder a isca de Silveira da Motta, Apolônio recusa-se a polemizar e se entrega a uma atividade de laboratório crítico que, hoje, já não pode ser levantada senão através de seus manuscritos. Otávio Augusto fala de artigos seus publicados em *O Imparcial* de Jaú, jornal que circulou no início dos anos 20 mas do qual não so-



brou rastro em arquivo algum da cidade. Seja como for, restam os cadernos, prova inequívoca de seu engajamento solitário na causa do futurismo a partir de 1921, talvez antes.

No ano seguinte, todavia, essa adesão já comportava nuances e exigências pessoais, permitindo-lhe estabelecer preferências e até apontar fraquezas aqui e ali no movimento. Acerca de Menotti, por exemplo, levanta a dúvida de que ele viesse a conseguir "alijar de suas preocupações a mulher e a psicologia, velhos hábitos do instinto radicados no subconsciente do gosto e do sangue".<sup>44</sup> Considerava isto um defeito grave em Menotti, mas não o maior: "De todos, o maior, sem dúvida, é a literatura". Significativa é também sua observação de que, apesar de ter sido o São João Batista do movimento, anunciando-o desde meados de 1921, Menotti "só agora a pouco entrou (verdadeiramente) a fazer parte do grupo".

Sem perder a perspectiva histórica do movimento e não ocultando certo gosto pelos penumbristas, "tão sutis e delicados de alma", enfatiza entretanto a importância das "conquistas da nova geração", às quais considera "melhores". No contexto de um ensaio sobre Martins Fontes ("romantismo exuberante dos sentimentos numa maravilhosa expressão verbal") explica o seu conceito de poesia atualizada com o tempo e aí insere o futurismo, recomendando-o por ser "a expressão do estado de alma e sensibilidade dum momento de nossa vida coletiva". Essa nova inflexão da linguagem, capaz de exprimir "a modernidade", obtém-se mediante "a fixação e a estilização do minuto que passa". Porém "o valor ou não valor do artista depende do seu poder de captar o

minuto psicológico, dando-lhe feições reconhecíveis".<sup>45</sup>

Parece claro, a essa altura, que Apolônio dava o futurismo brasileiro como filosoficamente consolidado, em ponto, pois, de ser disseminado por seus catequistas de plantão. Imaginava ele que havia almas a salvar na província cafeeira de Jaú? Mário de Andrade, que por essa época lhe respondeu longamente uma carta sua cujo original não se conhece ainda,<sup>46</sup> incitava-o a ir à luta com equipamentos de cruzado moderno: "Amigo Luís Bruma, seu revólver funciona bem, seu punhal está bem afiado? E seus músculos? Elásticos, viris e corajosos?" é ao mesmo tempo uma carta em que Mário, no seu estilo confidencial e contraditório, fala de incômodos físicos, da necessidade terapêutica que ele tinha de viajar e descansar, da morte, da arte, do seu gosto pela vida e do "novo renascimento" que ele experimentara com a Semana. Seu papel central no movimento tinha-o situado no eixo da história intelectual dos anos 20 e ele não ignorava isso: "Minha vida adquiriu uma finalidade além da morte. Esta continua a não me horrorizar. Mas não quero morrer. Antes era um homem livre. Hoje sou um escravo voluntário da humanidade". Naturalmente, busca envolver Apolônio no âmbito de sua ambição: "Temos agora uma finalidade na história, na evolução do homem".

O jovem fazendeiro procura responder a esse chamamento escrevendo e reescrevendo sucintas resenhas de um didatismo exemplar, sobre o futurismo e seus prosélitos daqui e dalém-mar. Num ensaio sobre as raízes européias do movimento, onde aparecem de cambulhada orfeonistas, cubistas, simultaneístas e dinamistas -- numa visão de época que pou-

cos possuíam então --, ele busca neutralizar a acusação de internacionalismo inconseqüente que então se fazia à geração do versilibrismo. Tinha consciência de que, como sempre, a novidade estética chegara aqui com um atraso considerável, o que implicava reconhecer (no mínimo) a importação de princípios. "Dirão", escreve: "na Europa havia uma razão de ser, havia o que combater, academismo, preconceitos tolos, pessoas obstruindo o caminho. Mas aqui? Moinhos ao vento? Um passado ainda no bojo do futuro?" Apolônio até admite que sim, "mas nem tanto, porque o passado europeu é bem o nosso passado, e o que atravança lá mais atravança aqui, sob a guarda dos nossos sargentos da Estética e da Instrução Pública".<sup>47</sup>

Um desses sargentos era o velho e rabujento Aristeu Seixas, colaborador d' *A Onda* e azogue dos futuristas, descrito por Apolônio como "poeta passável na mocidade, hoje tão *demodé*", e que, como crítico, não passava de "um bom professor ginásial de poética".<sup>48</sup> Apolônio opunha aos valores fixos do manual de Aristeu "o mundo esplêndido da Era do Cinema e de Sacadura Cabral", o aviador luso. Contra o imobilismo dos símbolos, o carrilhão de imagens em movimento. Contra o pedestrianismo da forma, a largura e a profundidade do espaço. Mediando ambas as mutações, a máquina.

### A Batalha de Campinas

Enquanto isso, o que ocorria em Campinas? Um certo Benício Lima<sup>49</sup> metera furibundo artigo na *Gazeta* clamando contra o escândalo que em

sua opinião significava a prosperidade da "escola moderna do ajuntamento desordenado" de elementos para a criação de produtos "os mais arrevezados e indigestos". Apresentava uma visão não somente brasileira da questão mas principalmente européia, pois onde o futurismo ia realmente de "vento em popa" era nas "regiões etéreas do mundo ultracivilizado". Aqui o que tínhamos eram os macaquinhos de sempre.

Começava traçando um quadro desalentador da pintura que se produzia por lá, ciente de que o fenômeno "corruptor" se processava no conjunto da atividade artística: "riscos zigzagueantes, círculos atirados uns sobre os outros, linhas quebradas, retas, sinuosas, mistas a se acotovelarem com borrões de todos os feitios e em que as cores as mais variegadas, berrantes e antagônicas se abraçam em irmanação verdadeiramente anarquista e anarquizante. Um pandemônio de coloração, de traços, de perspectivas, um labirinto pictórico, em suma".<sup>54</sup>

Em nada diferindo daquela crônica de resistência que, tanto na Europa quanto em São Paulo, insistia em ver os fenômenos novos com o equipamento crítico do século 19, para Benício tratava-se principalmente de uma grotesca quebra de regras, rude violência contra o "bom gosto" e um crime contra a estética. Na poesia, doía-lhe o repertório de "endecassílabos claudicantes, redondilhas zarolhas, monossílabos cortantes como navalhas, alexandrinos zambos das quatro patas, tudo um grande aranzel nababesco de riquezas falsas, uma fantasmagoria carnavalesca, demoníaca, uma Babilônia impudica e nua a berrar baquicamente, numa irrisória acumulação de sandices das mais sujas, das mais execráveis". Exemplifica, divertido, com alguns "paradoxos horripilan-

tes" de sua própria lavra, como para demonstrar o quanto era fácil e inconseqüente ser verzejador futurista: "carícias doces de punhais rombudos, beijos macios de fauces dentuças, banhos leitosos e flácidos de lavas incendiadas, flores mimosas a ruborejarem miseravelmente o odor pacífico e bom de uma pocilga infecta". E por aí vai, terminando por concluir, da forma a mais incongruente possível, tratar-se o futurismo do "produto da civilização leniniana descriteriosa e corrupta".

Admite, entretanto, que o movimento tinha adeptos, fazia escola, ia "em franca prosperidade". Em sua opinião, isso não era prova de que correspondesse a qualquer necessidade social ou verdade humana. "A história da civilização", argumenta, "está pejada de seitas consideradas as mais obtusas por nós e seus coetâneos. No entanto, todas elas, apesar de seus paradoxos risíveis apontados nos seus dias de existência, tiveram caudais imensos de prosélitos, todas elas foram seguidas com entusiasmo e carinho". Raciocínio que o leva a indagar: "Quantas verdades irrefutáveis de nossos dias não serão grandes mentiras para os séculos vindouros?"

"É por isso que não nos espanta o fanatismo e o número dos futuristas quando apregoam as sete maravilhas universais da nova estética de chinesices", continua o crítico. Para concluir: "E é por isso também que não nos assustaremos jamais quando vemos os grandes épicos do futurismo, espremendo nervosamente os cérebros chochos, darem à luz poemas magistrais como o que um colosso da nova escola o fez há dias e que é esta sublime composição poética:

Meia noite, o sol a pino  
 perfurava a luz do dia.  
 Ouvindo uma velha negra branca  
 o repenicar de um sino  
 ti-ri-tim-tam  
 pras cobras do Butantan  
 lá na França  
 ora tranca  
 pras cobras do Butantan

E enquanto isso vai passando  
 na cidade da França  
 agora um defunto morto  
 absorto  
 timidamente e ousadamente se abanca  
 rosnando  
 para as bandas da Água Branca  
 E o sino:  
 ti-ri-tim-tam  
 pras cobras do Buntantan  
 Ah!  
 Nhandã  
 cara redonda de maçã  
 pras cobras do Butantan.

O poema pilhérico, escrito à moda das paródias de Caruso, tinha provavelmente o intuito de afetar o prestígio dos paradoxos de Antonio Ferro, cuja primeira conferência no Cultura Artística datava de um mês antes e ainda ressoava aqui e ali entre os mais jovens. Benício Lima lá estivera e não gostara do que ouvira, "malgrado a crítica indígena e peninsular havê-lo guindado às culminâncias da perfeição".<sup>51</sup> Daí sua irritação quando Hildebrando, afinal um jovem de suas relações, ripos-

tou-o na mesma *Gazeta* com uma espécie de carta evangelizadora e, não há dúvida, pretensiosa:

Meu caro Benício Lima.

Viva!

Vou contar-lhe um fato, naturalmente muito seu conhecido.

Loyson, fazendo em Paris uma conferência sobre a reforma da igreja, convidou para assisti-la Pedro II que, banido, lá morava. O nosso sábio segundo imperador, não podendo comparecer à conferência de Loyson, queixou-se amaramente à sua filha, a princesa Isabel. Esta ficou admirada de seu pai querer ouvir um perjuro, um incréu. Aí -- atenção, meu caro confrade Benício Lima -- Pedro II respondeu: "Se o diabo em pessoa vier a Paris fazer uma palestra, eu irei assisti-la, para ter base de contestá-la".

Li há dias, meu ilustre colega, nas páginas da "*Gazeta*", um seu artigo, crivado de ironias e diatribes, sobre a arte moderna. Ah! meu amigo, como v. foi injusto!

Doutra vereda, não faça assim! Para isso, vou aconselhar-lhe: leia Papini, Soffici, Palazzeschi, Apollinaire, Ferro, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Mário Moraes Andrade e alguns mais; ouça produções harmônicas de Vila-Lobos, Debussy, Pratella etc; contemple as pinturas de Picasso, Anita Malfatti, os mármores de Brecheret -- e depois volte.

Tenha sempre em mira o que disse o último imperador brasileiro... D. Pedro II, era um sábio!<sup>52</sup>

Recomendar a leitura de Antonio Ferro a quem o tinha visto e esconjurado em carne e osso! De resto, colocava Benício na condição do embusteiro que criticava sem ter lido, ouvido e visto. A resposta veio rápida, caudalosa e carregada de ironia. Do alto de sua "endurada cabeça de escrevedor independente e ranzinza", qualificava de "lindinha" a historieta moralizadora de Hildebrando -- "muito bem feitinha, carapucinha de truz, purificada obra-prima de exímio futurista".<sup>53</sup>

V. carapuçou-me porque é futurista e me julga preterista! Ora, amigo, eu, verdadeiramente, não sou nada no rol das coisas prestadias. Do seu marinettismo não pesco patavina e no passadismo sou e serei sempre um zero. O que consigo é rabiscar, é garatujar. Escrevo como me dá na telha, sem me cingir a esta ou àquela escola. Para mim, em arte, tudo aquilo que é natural, que brota espontâneo e simples, reproduzindo a natureza, a vida real, o mundo positivo, etc, é a boa, a sã, a verdadeira arte. (...) Isso de escolas, em meu fraco entender, é fogo de artifício só para inglês ver.

Senão raciocinemos: classicismo, romantismo, ultra-romantismo, naturalismo, parnasianismo, gongorismo, precionismo, simbolismo, penumbrismo, regionalismo, nefelibatismo, etc etc etc e etc. Essas miríades de seitas artísticas que de afogadilho surgem por esse mundo além não passam de meras cigarras: cantam até rebentar. Qual delas tem resistido até agora? Quanto mais vistosas e barulhentas, tanto mais depressa desaparecem.

A bolha de sabão arrebenta pelo crescer, a cigarra pelo muito cantar.

O mesmo essas pílulas doiradas das artes novas.

(...) Logo, das escolas literárias só ficará de pé a onímoda, isto é, a que aceita todas e não é nenhuma delas.

Será a natural, a simples, portanto.

Todas as mais hão de se diluir em contato com a ação destruidora do tempo.

E por que? São todas elas aberrações.

E o futurismo, em meu fraco entender, não passa de aberração. Entretanto, talvez eu esteja enganado! Resta que mo prove. Mas quero fatos; argumentos convincentes e darei gostosamente a mão à palmatória. Por enquanto não.<sup>54</sup>

Ou Hildebrando não dispunha da grossa munição que o combate requeria ou achou que não valia a pena "gastar muito boa cera com ruim defunto", como sugeria o próprio Benício em seus ataques de falsa modestia. O fato é que decidiu recuar para a tática guerrilheira da emboscada de curto calibre, o aforismo, o suelto, a frase de efeito. "A



biologia diz: evoluir. Mas há pessoas que não sabem o que é biologia", fustiga ele na *Gazeta* semanas depois.<sup>55</sup> E a seguir: "O sr. Benício Lima chamou o futurismo de aberração. Gostei do sr. Benício Lima! Se em arte é preso por algumas regrinhas, nas opiniões é sincero. Assim, comprova a lei da relatividade". Ironia fácil que invocava o duelo façanhudo e estoicamente desigual: "Cendrars versus Laurindo de Brito, Medeiros e Albuquerque, Martins Fontes, Carlos de Magalhães, Setúbal etc. A águia só voa na amplidão. Papa-capim tem a volúpia da gaiola".

A resposta não demorou, já não na *Gazeta*, mas nas páginas acetinadas d'*A Onda*. Hildebrando acionara o espírito de corpo da reação. Caruso mexia-se. São dele estas "Reflexões anti-futuristas" com que, no mesmo estilo aforístico do neófito, procura colocar-se ao lado do velho parceiro de idéias.

O futurismo tem algo de apocalíptico e esfin-gético. É um livro selado. Não obstante, seja-nos permitido dizer o que compreendemos dos parágrafos em grifo.

Os futuristas são como a águia.  
Os outros... papa-capim!

\*

Se isto não fosse estranhamente e medularmen-te Arte-nova seria uma grandíssima insolência.

Mas os futuristas, como os jesuítas, conhecem as restrições mentais.

\*

Eu não malquero o futurismo. Compadeço-me dos que o seguem.

\*

O futurismo é a válvula de escapamento na caldeira literária; uma tábuia de salvação para os naufragos da Grande Arte.

Piedade para os fracassados!

\*

Martins Fontes (para citar o máximo), Mar-tins Fontes papa-capim?

Benditos todos os papa-capins!

\*

Como as águias, os da neo-estética?

"A águia só voa na amplidão" -- diz o profeta. Por isso mesmo vive longe de nós, na legenda e no sonho, tão longe que ninguém a vê, senão empalhada. O meu futurista já viu uma águia real, real? Se a viu, estou em como a achou detestabilíssima. Tal qual como os "antigos" as consideravam...

\*

Quantas águias não dirão a Machado de Assis:

-- Por que não nasci eu um simples papa-capim?<sup>56</sup>

Duas edições adiante, Caruso continua fustigando: "O futurismo é a catapora na epiderme da literatura contemporânea. Está com febre de 40 graus, mas logo a erupção desaparecerá".<sup>57</sup> A crença no predomínio dos antigos valores parecia ainda bastante sólida na província, a crer nos melódicos recitativos que continuavam sendo levados no Cultura Artística e no Clube Campineiro. Este mesmo número d'*A Onda* estampa o programa do festival que daria a 5 de abril a *diseuse* Margarida Lopes de Almeida: nenhum poema de fatura moderna constava da récita.<sup>58</sup> No mesmo diapasão, a revista anunciava a preparação do número especial de seu segundo aniversário, uma edição de 60 páginas com a colaboração de Martins Fontes, Cornélio Pires, Belmiro Braga e o poeta mineiro de Passa-Quatro Heli Menegale, então estudante no Colégio do Estado em Campinas. Aristeu Seixas, cujo ódio aos futuristas tinha-lhe acordado uma veia satírica inesperada, continuava tendo trânsito livre. A edição de 23 de dezembro de 1923 traz uma seqüência de quatro sonetos seus que devem ter feito a delícia da resistência conservadora e azedado a quinzena dos novos. Dois desses poemas visavam a dupla Marios-

wald, alvo preferido dos "arraiaais da reação":

### Mário de Andrade

Bizarro orangotango de palheta  
de pernas bambas a fugir do prumo,  
ei-lo que passa, do colégio em rumo,  
como um desengonçado "espiroqueta"...

Trombone-mor da célebre retreta  
futurista, nas asneiras é o supra-sumo,  
fabricador de versos sem consumo  
cuja musa precisa de muletas...

Na tal "renovação", desmascarada,  
deu-nos a "Paulicéia Desvairada",  
vivo exemplo do credo alvar e morno,

porque o Mário de Andrade, na "arte-nova",  
seus dotes culinários pôs à prova,  
temperando "a batata assada ao forno".

### Oswaldo de Andrade

Este burguês de ventre rechonchudo,  
com pretensões a grande romancista,  
é um simples "vira-bosta" botocudo,  
fingindo de canário futurista...

Vênus-macho, falido em quase tudo,  
tentou nas letras a melhor conquista,  
mas, depois do combate, exausto e mudo,  
deixou na arena a ensangüentada crista...

Certa vez, ao deitar um discursório  
na Sorbonne, foi tanto o batatório,  
este Oswaldo soltou sandices tais,

que o Clemenceau, fantasma da Alemanha,  
colérico, bramiu: -- "Dá o fora, ó banha,  
e, por favor, não me apareça mais"...<sup>59</sup>

Contudo é notável que date justamente desse período o início da colaboração de Hildebrando em *A Onda*, significando que, apesar de tudo, Caruso soube manter seu conservantismo estético nos limites da urbanidade intelectual. Cada vez mais absorvido pelas responsabilidades de funcionário da Caixa Econômica do Estado, era-lhe bem vinda a aproximação desse jovem afeito a aforismos e sueltos, material com o qual se preenchia a maior parte das revistas de variedades de então. Essa conveniência prática sobrelevou, ao que parece, o risco real de ter-se um rebelde dentro de casa. Ou tal risco não era levado muito a sério ou começava-se a pensar que, afinal, os poucos leitores d'*A Onda* poderiam divertir-se com a extravagância de alguns tópicos futuristas. Por que não?

Hildebrando não deixou escapar a oportunidade. As horas de folga do Colégio do Estado, costumava dividi-las entre o burburinho da *Gazeta* e a quietude da minúscula redação da revista, nos fundos da Casa Editora Genoud. Não consta que recebesse qualquer remuneração por isso, o que aumentava sua liberdade de ação. A frequência com que, a partir do número 47 (junho de 1923), passaram a sair colaborações suas, sob pseudônimo ou com o próprio nome, demonstra que o redator-chefe acomodava as coisas para que a revista de Domingos de Andrade seguisse o seu destino sem ele. Havia a promessa de uma gerência no interior, e Caruso queria deixar o lugar para alguém de sua confiança. Há indícios de que razões políticas orientaram essa escolha, não porque o "jovem futurista" fosse um correligionário, mas porque outros possíveis substitutos não o eram -- e não por acaso eram todos da li-

nha conservadora. Em agosto de 1923, finalmente, a Caixa entrega a Caruso a agência de Orlândia, 250 quilômetros ao norte do Estado, deixando *A Onda* inteiramente nas mãos de Hildebrando. De Orlândia, entretanto, ele se preocupava, conforme demonstra carta sua de 26 de agosto, dirigida a Domingos de Andrade, a propósito da edição nº 50:

Recebi *A Onda*. Este número não está inferior aos demais. Os três sonetos de Moacyr Chagas são belos. O Hildebrando tem motivos para orgulhar-se de sua redação, que é, de fato, excelente.

Dize-lhe que fique de inteiro sobreaviso contra possíveis futuras infiltrações do Rui (Martins Ferreira) e outros, dando como resultado muito aborrecimento. Qualquer colaboração suspeita mande-ma aqui, que eu resolverei.

Mandava acaltelar-se contra um passadista, mas nem uma palavra sobre os galopes futuristas do novo redator. E estes já tinham começado antes mesmo de seu exílio de funcionário público. "Cabotino", escreve Hildebrando em 29 de julho, "é a palavra com a qual os falhos lançam aos vitoriosos a inveja que os domina". É provável que ele se dirigisse aqui a Benício Lima, mas é claramente a Caruso que ele diz em 16 de setembro, num tópico intitulado "Diálogo aproveitável", e que justamente reaproveitava uma acusação do ex-redator-chefe:

-- O futurismo é a tábua de salvação dos naufragos da Arte.

-- Não acredito. Você não é o futurista...

Aos não futuristas é que estaria reservado o naufrágio artístico, segundo a concepção emocional e simplista de Hildebrando, que assim

devolvia a Caruso o sentimento de compaixão que esse dizia ter pelos novos. "Tudo é relativo", escreve o neófito na mesma edição. "Um talentoso poeta escreveu há tempos: 'compadeço-me dos que seguem o futurismo'... E eu -- vou parafrasear Diógenes -- compadeço-me dos que não o seguem..." Compaixão que ele estendia a todos os "velhos blasés" do passadismo romântico e parnasiano, como neste curto diálogo em que se opõem, de um lado, a nostalgia da sentimentalidade retórica e, de outro, uma linguagem contaminada de internacionalismo prosaico:

-- Oh! se eu pudera falar em minha linguagem d'outrora, na minha linguagem lírica e ser ouvido por alguém que ainda tivesse uma nesga para compreender -- oh! se eu pudera, cidade minha, oh! se eu pudera...

-- Creio que já estás cansado de falar, velho blasé. Entra. Vamos ao buffet. Vem pagar-me uns sandwiches de caviar e um moscatel.<sup>60</sup>

Parece relevante que Hildebrando, em meio às torrentes líricas de seus conterrâneos, tenha tido a coragem de ver no prosaísmo do cotidiano uma nova face da modernidade poética, e que tenha evocado como testemunha dessa transformação a cidade, isto é, a urbe. Pois é na urbe que "os automóveis passam klaxonando", que "os jazz-band ululam como energúmenos" e "a alma dos homens delira na volúpia infernal de um "fox-trot".<sup>61</sup>

A partir daí, até o seu fechamento em junho do ano seguinte, *A Onda* se manteria discreta mas ativamente modernista. Nenhuma discriminação foi feita aos antigos colaboradores -- Moacyr Chagas, Aristeu Seixas, Coelho Neto, Luís de Lacerda, Heli Menegale e o próprio Caruso

--, cujas produções continuavam sendo estampadas sem comentário, mas o forte predomínio de material futurista não deixava dúvida quanto a sua transformação em instrumento de divulgação das novas idéias. Estava franca e abertamente a serviço dos poemas de Aristides Monteiro e Miguel Cione, e, para dar vazão ao arsenal de citações que acumulara nos últimos meses, Hildebrando inaugurou uma seção de notas com título extraído em Guilherme de Almeida -- "Suave Colheita" --, lá fazendo a propaganda de Menotti, Álvaro Moreyra, Antonio Ferro, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Mário de Andrade, Cândido Mota Filho, Ronald de Carvalho e outros. E para cobrir a falta de gente nova na cidade, ele próprio desdobrou-se nuns quantos heterônimos (Aldo, Gino Morris, Túllio, Tullio d'Arte, Xyco, Enzo) que, com o sotaque da década, dialogavam infinitamente entre si e faziam um grande rumor promocional, dando a impressão de que a revista (a cidade) estava ocupada -- mais que isso: sitiada -- por um bando de futuristas.

### O "pugilo dos novos"

Tão surpreendente agitação já havia merecido, meses antes, a atenção de Menotti no *Correio*. Num breve artigo intitulado "Os avanguardistas de São Paulo", Menotti alude à existência, no interior do Estado, de "milhares de jovens de rútilo talento, asfixiados pelo meio, ansiando incorporar-se na Reforma, dando assim exemplo da rara vitalidade do gênio novo da nossa raça".<sup>62</sup>

Milhares era certamente exagero de retórica: teria ele sido talvez levado pelo ardil multiplicador de Hildebrando. Tanto que o artigo parece escrito para colocar em evidência o pequeno grupo que se organizava em Campinas, o "pugilo dos novos que cresce destro, másculo, ágil, preparando a advento das grandes obras de amanhã nos ensaios onde não falta talento"; e, dentro dele, o juvenil Hildebrando, que à época escrevia um romance futurista onde, no dizer de Menotti, "imagens inéditas abrogam as velhas chapas da antiga prosa".<sup>63</sup>

Tal pugilo que, segundo Menotti, preparava as grandes obras de amanhã, compunha-se principalmente de estudantes. Uns, como Aristides, viviam com a família, outros moravam em pensões e recebiam mesadas de manutenção dos pais no interior, como era o caso de Miguel Cione, de Helvídio Gouvêa e do próprio Hildebrando, recém-vindo da estância hidromineral de Serra Negra. Formavam um grupo que, no dizer de Helvídio, em depoimento escrito duas décadas mais tarde, "vivia mais do espírito do que do pão de cada dia".<sup>64</sup> Encontravam-se diariamente na casa Genoud, no Café Guarani e na Charutaria do Lalá, mas seu epicentro era a redação da *Gazeta*, onde se misturavam aos repórteres e aos linotipistas, sob o olhar benevolente de Cavalcante. Às vezes juntava-se a eles Hugo de Castro, poeta que a partir de 1922 vez por outra praticava o verso livre, carregado não obstante de um incurável romantismo. E havia um russo autêntico, Ivan Chavirin, e um nativo que passava por alemão, Robert Thut, tendo pago por isso um alto preço nos anos imediatamente seguintes à Primeira Guerra. Quase sempre esfomeados, chegaram a instalar no meio *cult* um pequeno negócios de versos por enco-



menda, "artigos para outros assinarem e cartas de amor que valiam gravatas ou lenços de seda", quando não uma barra de chocolate ou uma braçada de pães quentes.<sup>65</sup> Quando se tratava de discutir romance e poesia -- e, no caso, a poesia moderna que se produzia em São paulo --, costumava-se fazer silêncio pra ouvir Hildebrando, "cujos sonhos muito altos e cuja filosofia muito elevada não lhe permitiam certas liberdades de movimento entre aquela gente desavisada, imprevidente e feliz".<sup>66</sup>

Contudo, não era um grupo literário no sentido rigoroso do termo. Dava-se aliás um curioso fenômeno, relata Aristides: "o grupo só revelava sua inclinação para o modernismo quando se reunia. Os temperamentos fundiam-se nessa hora, como se dominados por uma alma de conjunto. Mas só se tratava de muito palavreado. Nessas circunstâncias, vivia-se a emoção de uma estranha poesia, que não era a dos versos convencionais que paralelamente se publicavam. Não se criara um ideal ou sistema e o núcleo principal era muito pequeno, de modo que sua manifestação não chegava a ser uma corrente estética e muito menos poderia ser considerada um movimento de renovação. Entretanto, algumas consequências visíveis podem ser notadas: o estilo tornou-se mais arejado e aparecem aqui e ali os versos soltos, isto é, sem os rigores da antiga metrificação e até mesmo sem rimas, expressando com maior liberdade as emoções, numa linguagem estética mais adequada".<sup>67</sup>

Houvesse ou não essa "alma de conjunto", fato é que o próprio Aristides tentou, no início de 1923, uma espécie de artigo-manifesto onde buscava sistematizar as idéias que vinham alimentando essas dis-

cussões boêmias. O artigo veio à luz um dia antes do início de publicação, nas edições dominicais da *Gazeta*, de uma seção inteiramente voltada para a difusão da produção dos jovens congregados em torno de Aristides -- a "Seção dos Novos".<sup>68</sup> Expressivamente intitulado "Pela arte moderna", o artigo soou como um preâmbulo e uma diretriz, embora, no mais das vezes, o que se veria estampado na "Seção" não passasse de pobre e anquilozado romantismo. De vez em quando, todavia, um punhado de versos livres com o odor dos *twenties*, como estes de Hugo de Castro:

A orquestra esgarçou pelo ambiente  
o colorido longo e esguio  
de um shimmy tonto e lento.  
(...)

Eu dançava, cansado,  
com uma tela futurista  
cheia de triângulos encarnados  
(...)

Quanto o silêncio chegou  
e apagou o calidoscópio  
do jazz-band

abandonei o meu cachimbo de ópio.<sup>69</sup>

Decassílabos, sextilhas e octossílabos intercalados passando a impressão de liberdade formal contida e suavizada pelas rimas -- seria esta afinal a marca de todos esses pequenos e obscuros poetas de província, cuja crença na revolução estética era maior que sua capacidade de fazê-la. O próprio Aristides só viria a libertar-se da rigidez da métrica em 1924, o que não o impediu, em 1923, de defender com unhas e dentes a liberdade formal. Reproduz-se a seguir o seu longo artigo até ao ponto em que interessa no contexto desta história.

De todas as correntes estéticas aparecidas no Brasil, a mais combatida tem sido, sem dúvida alguma, o futurismo. Há os que criticam essa nova escola apresentando bases aparentemente profundas; há também os que caem na irrisão do ridículo de anatematizá-las sem base alguma, com completo desconhecimento de causa.

Mas o que é verdadeiramente certo é que toda essa moxinifada crítica é baseada em alicerces patentemente falsos. Dizem-se as maiores maldições, armam-se babélicos escarcéus etc etc etc contra Marinetti, Bruno Corso, Soffici, Aldo Palazzeschi, Papini et caterva pelas suas teorias abstrusas de rebeldia incongruente e desordenada.

Mas -- é o caso de perguntarmos -- que temos nós, brasileiros, a ver com as idéias renovadoras de arte, que tanta celeuma provocam na Europa, maiormente na Itália, desde o ano de 1909?

Quem leu os *Principii di una stetica futurista* de Ardengo Soffici (ex-futurista) em que o autor prega a abolição completa e terminante do culto do passado; quem leu *Il Teatro sintetico* de Marinetti, que é uma negação absoluta da arte teatral, não pode formular outro juízo dessa correntes artística e iconoclasta que tem por lema -- a liberdade.

Dai a concepção errônea de que o futurismo no Brasil seja uma projecção da marinetíssima "blague" artística.

Os acadêmicos, os velhos manipanços das normas antigas, combatem, ridicularizam, amaldiçoam única e exclusivamente a arte moderna italiana, julgando, com isso, atingir a reforma estética brasileira.

Com um pouco de observação ou de reflexão revestidas de imparcialidade, convencer-se-ão do erro gravíssimo em que se obumbram.

O que tudo mundo ignora, ou finge ignorar, é que a geração nova brasileira criou uma nova corrente estética toda sua, uma estesia toda nacional.

Não procura negar os altos princípios da estética ou da ciência, porque compreende que, sendo a arte uma expressão do belo, é no fundo sempre a mesma, desde que o mundo é mundo.

Esse "futurismo brasileiro" (permita-se a expressão) não elide regras; "reage contra a imposição de normas consagradas, cujo perene destaque

nos entedia", segundo afirma Menotti del Picchia.

A reação artística no Brasil tinha de aparecer cedo ou tarde; veio nos tempos modernos, para confirmar a teoria da evolução de Spencer.

Não há talvez quem, no seu íntimo, não sinta a necessidade de uma nova estética.

Felizmente, no Brasil, a semente renovadora da arte caiu num terreno fértil.

S. Paulo e Rio de Janeiro, unindo-se, hastearam o pavilhão reacionário, corifeus da nova jornada em busca da nova Canaã artística.

A arte renovada foi como aquela flor de lotus do Evangelho de Buda; "El agua que rodea a la flor del loto no moja sus petalos"... (Vargas Villa).

Contra ela surgiram imprecacões, bajularam-se contumélías, mas nada a atingiu; caminhando a passos lentos, mas cõscia da segurança de seus passos, a nova plêiade chegou.

Veni, vidi, vincit.<sup>70</sup>

Note-se que, do esforço de Aristides em conferir ao futurismo nacional personalidade própria, depreende-se o desejo ansioso e urgente da desvinculá-lo da doutrina de Marinetti. Este sentimento de recusa ao "pai da ruptura", conforme demonstra Jorge Schwartz em *Vanguarda e cosmopolitismo*,<sup>71</sup> era fenômeno comum não apenas aos modernistas brasileiros mas também aos demais redutos da vanguarda latino-americana dos anos 20. Nesse caso, é possível que Aristides apenas ecoasse o que já havia declarado Menotti em fevereiro de 1922, em sua conferência na Semana de Arte Moderna: "O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram (à estética dos novos), aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti". Se havia pontos de contato com o futurismo europeu, conforme admitia Mário de Andrade, ninguém entretanto entre os modernistas se reconhecia futurista.<sup>72</sup> Nesse sentido, ao rebaixar a vanguarda italiana à categoria de "blague artística", Aristides partilha com

Monteiro Lobato a opinião de que o futurismo, assim como o cubismo, o impressionismo "e tutti quanti", não passava de um ramo da arte caricatural.<sup>73</sup>

Por outro lado é notório que, negando aos modernistas a intenção de abjurar "os altos princípios da estética", cuida Aristides de deixar intacta a ponte de ligação com a tradição, situando o futurismo brasileiro como uma nova categoria da série literária. Como Hildebrando, ele via na modernidade estética uma como que confirmação da teoria spenceriana da evolução; porém, ao contrário de Apolônio, para quem a beleza era insuficiente como expressão da arte, ambos prosseguiram reconhecendo na arte uma expressão do belo.

Propunha-se, pois, uma atitude de conciliação, "um equilíbrio entre as correntes antagônicas", uma espécie de sincretismo que levasse em conta, de um lado, o aeroplano, o automóvel, a indústria, o jazz-band e o shimmy, e, de outro, a sentimentalidade e a doçura das ruas calmas da cidade.

Era, afinal, o que a província tinha a oferecer.

#### **A aceitação condicionada**

Esse tom suavizante e conciliatório haveria de servir para abrir algumas brechas na espessa camada de intolerância do conservadorismo. Cerca de seis a oito meses após a Semana, passada a fase colérica do movimento, os próprios epígonos paulistanos trataram de fixar balizas novas que os distinguissem do futurismo internacional. Mário de Andra-

de, em *Klaxon 3*, foi o primeiro a estabelecer as diferenças entre o projeto modernista (klaxista, no caso) e o manifesto central de Marinetti. Em primeiro lugar, o "amor ao perigo" não era absolutamente fundamental à modernidade brasileira, a temeridade não passando de uma forma "heródico-arcaica" de sentimentalismo; em oposição à dinâmica materialista do manifesto de 1909, Mário afirmava que em sua maioria os escritores de *Klaxon* eram espiritualistas, ele próprio sendo católico; não se cogitava aqui de destruir museus e bibliotecas: respeitava-se o passado; e, finalmente, passando ao largo da sanha misógina do incendiário manifesto, por estes lados cantava-se o amor e prezava-se a mulher.<sup>74</sup>

Essa atitude parricida diante do poeta italiano se estenderia pelos anos seguintes e se tornaria mais aguda em 1925, ano da vinda de Marinetti ao Brasil.<sup>75</sup> Visava não apenas a obter o efeito de uma afirmação cultural própria mas também a facilitar a aceitação da intelectualidade escrupulosa pela via do nacionalismo. Esse tipo de sentimento encontraria fácil trânsito na província. Se Marinetti era um "celebrado internacional" cuja memória vinha sendo exorcizada mesmo entre os modernistas, essa frente ampla em torno de uma causa divergente aproximava os pontos de vista e tornava-os toleráveis ante o emblema da nacionalidade. Não só da nacionalidade: do intimismo, da calmaria provinciana, do confessionalismo -- aspectos que o *Manifesto técnico* do futurismo violentamente combatera mas que continuavam sendo a matéria-prima dos modernistas interioranos, e dos quais eles não desejavam abrir mão. Mesmo quando se tratava de poetizar o avanço da modernida-

de, isto era feito numa atmosfera de lirismo que, por mais que se autonegasse, persistia romântico na essência:

O trem da vida voa... Adeus lirismo! As mulheres cortaram os cabelos e os vestidos. Leviana, La Garçonne, D. Dolorosa, Mlle. Cinema...  
O trem voa...  
O cosmorama da velocidade...<sup>76</sup>

A tentativa de emprestar, com letra romântica, uma dinâmica cosmopolita à cidade interiorana convence pouco a Aristides Monteiro, que se queixa da impossibilidade de uma verdadeira poesia urbana onde "semanas, meses, dias, horas, minutos/são sempre iguais".<sup>77</sup> Num poema inédito de 1924, quando ainda contava 21 anos, ele expressa tal angústia mas admite a inexorabilidade da doçura do ambiente e seus reflexos inevitáveis na linguagem:

A preguiça iniciou o assédio  
e a inércia do pensamento  
petrificou todas as linhas  
da poesia urbana  
confinada em monótono retiro.

A existência vegetativa  
de uma estética doce  
embalsamou a beleza da vida  
numa arte negativa  
não vivida.<sup>78</sup>

Não é de estranhar, portanto, que o mesmo autor de "Pela arte moderna" venha a esboçar no ano seguinte uma "Estética da tristeza" onde busca traduzir e sistematizar os efeitos paralisantes da província sobre seus artistas, de par com "os estados aparentemente doentios do

espírito". Em quatro laudas compactas, inéditas porém zelosamente conservadas e datadas de 1924, Aristides escolhe o "mito alegórico" que ele julga apropriado a sua situação no mundo: o "belo triste". Tal situação tem suas raízes nos sentimentos negativos comuns ("mágoa, desencanto, descrença, tédio, inquietude, sofrimento, angústia e até desespero"), mas sobretudo encontra terreno propício no ambiente provinciano, "na melancolia de suas ruas estreitas e pitorescas, enternecida pela doçura de suas velhas praças e encantada pela languidez de seus longos crepúsculos sonhadores". A uma distância de quatro anos, ele descreve a cidade em 1920 como se pertencesse a um passado remoto que o presente, com uma regularidade mortífera, continuava a repetir:

Ao meio-dia, quando a radiosa claridade emanava do pleno zênite com sua luz esmagadora, a cidade ficava tão parada que se assemelhava a uma vila morta, hipnotizada pelo tédio meridiano. O ar morno exalava uma espécie de sonhadora sonolência, esse langor quase musical característico das tediosas melancolias provincianas.

Parecia evidente que o futurismo tumultuário da metrópole não servia inteiramente à província, embora esta continuasse aspirando ao prestígio metropolitano, conforme se verá a seguir. Recusada a matriz teórica de Marinetti, cada um cuidava de formular o seu próprio futurismo conforme seu temperamento e gosto, o que geralmente começava pela negação da formulação anterior ou vizinha. Para Antônio Callage, por exemplo, a arte podia ser tudo menos as "idiotices de um Antonio Ferro", com seus paradoxos sobre o jazz-band e o espírito da época.



O jazz-band, quer musical e quer literário, é muito bom para cabarés, feiras livres, praias, e nunca para a boa disposição artística de um temperamento afeito às leituras sadias que fazem pensar.<sup>79</sup>

Era assim que, "sem ser passadista", Callage entendia "a evolução literária". E especificava: "O que precisamos é de uma maneira nova (de escrever), elegante, original, mas equilibrada, perfeitamente equilibrada".

Meses mais tarde, numa entrevista com Ângelo Guido para a *Gazeta*, Callage instiga o crítico santista -- então em voga com um livro contra *A estética da vida* de Graça Aranha -- a depor contra "a orientação moderna de nossa literatura". A reação de Guido é conspícua e de modo a não estimular recuos no tempo, mas por seu turno também advoga uma renovação particular que nada tem a ver com o clamor modernista por "ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábrica, sangue, velocidade, sonho".<sup>80</sup> A entrevista tem ares de um manifesto em que o hoje esquecido Ângelo Guido propõe a troca do telégrafo pelo telúrico, do artificialismo pela naturalidade e da "estranheirice" pela brasilidade. Transcreve-se dela sua parte substancial.

-- Então você discorda da orientação moderna da nossa literatura e da nossa arte?

-- Absolutamente! Estou convencido de que esse movimento de Arte Moderna nascido em S. Paulo, com todos os seus exageros e a sua parte de "molecagem", é o que de mais sério se tem feito até o presente no Brasil. (...) O modernismo em S. Paulo é um movimento de libertação, mas... ainda não temos nada de definitivo, ainda não encontramos o

nosso ritmo. É que a libertação deve ser maior. Ainda há muita superficialidade e a renovação tem sido mais da forma do que da sensibilidade.

-- Mas...

-- Penetremos mais fundo na essência da vida e procuremos nos identificar, fundir no ambiente prodigioso que nos cerca. Esqueçamos tudo que aprendemos, tudo que nos deram os outros para que a nossa alma liberta possa refletir as suas mais íntimas emoções (...) Graça Aranha disse que nos devemos libertar da natureza, mas para quê? Para cairmos com ele num pan-estetismo nietzschiano falsificado, irrealizável e utópico? Libertemo-nos, sim, de todo esse cerebralismo artificial de que é feita a chamada arte moderna dos dadaístas, dos cubistas, dos futuristas e expressionistas, libertemo-nos da frieza e da imobilidade clássica, libertemo-nos de tudo, tudo para encontrarmos a natureza, pois que, se nos afastarmos da mesma, que poderemos encontrar de novo para a nossa arte? Os automóveis, os aeroplanos, o telégrafo com que os italianos e franceses quiseram fazer uma arte nova?

-- Mas dizem da nossa ansiedade, do "nosso" mundo novo, da nossa loucura e da nossa febre...

-- Que importa! Estamos mais ligados à natureza do que ao telégrafo e ao automóvel. A vida moderna com seu dinamismo vertiginoso é apenas uma regressão passageira da Vida Real que está no fundo do nosso ser, em todas as formas e em todas as cousas que vêm da Terra. Ainda não alcançamos profundidade para termos encontrado esse sentido cósmico da vida, (com) que procurou surpreender Graça Aranha, embaralhando-o quando o quis explicar. (...)

-- De modo que...

-- Queremos hoje menos forma e mais espírito, menos matéria e mais vida, menos técnica e mais expressão. (...)

-- Como vê o espírito da nossa "brasilidade"?

-- A libertação completa da influência estrangeira. Nessa renovação da forma, nessas extravagâncias sérias ou ridículas que se têm feito, há mais estrangeirice do que brasilidade... Certo havemos de nos libertar. <sup>81</sup>

"Menos técnica e mais expressão", ou por outra, mais sentimento, fora a fórmula reclamada dois anos antes, na mesma *Gazeta*, por um furibundo letrado oculto sobre as iniciais N.M. A propósito do lançamento de *O homem e a morte* (1923), de Menotti del Pichia, ele desanca o futurismo exatamente no seu ponto nevrálgico: o urbano, o babélico, o tumultuário. Pactário do "equilíbrio", tal como Callage, e da "natureza domada", como queria Ângelo Guido, o articulista evoca Fagundes Varela ("Cantemos o amor e o vinho / das mulheres o prazer") para denunciar, com arrevezada ironia, o programa futurista:

Não; cantemos os trens de ferro, nas suas corridas serpentinas, vomitando fumo, estridulantes de apitos... O perpassar contínuo de automóveis fonfonantes, caminho da fortuna improvisada, dentro um par de olhos acesos de ambição, a verem já alucinados, milhões sobre milhões, os lucros fabulosos de um negócio fantástico... O bruhah de urbes imensas, as chaminés das fábricas em florestas, pontas imersas num céu extravagante, de nuvens de fumaça, dominando cidades... Glorifiquemos a energia, o trabalho, o movimento, o entrechocar das paixões humanas, brutas, no mundo dos negócios, nos "bars", ao som de jazz-bands absurdos, nos lupanares em toda a parte, em flagrantes impressionistas, rápidos, em fotografias fantasmagóricas tiradas de um trem de ferro em vertigem...

Fundemos a "nova religião moral da velocidade", -- é o grito de Marinetti, o chefe do "futurismo" na Itália. Busquemos um novo deus, que -- este -- "habita os trens de ferro, os vagões-restaurantes, a praça da ópera", e está no fio metálico, em combustão, de uma lâmpada elétrica, diante da qual ora todas as noites Marinetti, "visto como", diz ele, "uma doida velocidade frenética nela ferve furiosamente", -- eis o que aconselha o pontífice máximo da nova estética.<sup>82</sup>

Fora de seu contexto, esta loa irônica poderia funcionar como uma empolgada interpretação do projeto futurista. O cronista age como o advogado habilidoso que, antes de rechaçar os postulados do adversário, doura-os com uma camada de metal suspeito. Pode-se acusá-lo de má fé, mas não de má compreensão. Passo seguinte, ele comenta um artigo da *Atlantic Monthly* que classifica a agitação novaiorquina de "uma nova forma de barbárie". A grande urbe do século, que para o espírito moderno encarna o ideal da vida intensa, não teria muito mais a oferecer senão "pressa, barulho e farandulagem". Em suma: a vida em desordem que, no terreno da arte, se traduziria em "obras dispersivas, desordenadas, informes, incongruentes e ilógicas". É significativo que essa posição, partindo de um reacionário consciente, se aproxime do naturismo ortodoxo de Ângelo Guido, afinal um defensor da arte nova, mas para quem "a vida moderna com o seu dinamismo vertiginoso é apenas uma regressão passageira da Vida Real". Não admira que provincianos como N. M., a quem certamente não escaparam esses pontos de contato, mantivessem por anos a fio a esperança de reconverção dos melhores daqueles que haviam "se precipitado na corrente futurista", já que entre os "levianos e apressados" era possível identificar "uns poucos talentos robustos", ainda que "apóstolos sinceros do novo credo". Precisamente nessas concentrava-se a boa expectativa de N.M.: "os de boa fé, os apóstolos sinceros -- estes tomarão a sua lição e voltarão, mais fortes e enrijados pela decepção e pela luta, ao bom caminho de uma arte equilibrada, sem o defeito oposto -- a justiça é para todos -- do hieratismo parnasiano, integralizados em seu tipo definitivo, resti-

tuídos à corrente normal, como o rio ao seu leito primitivo".<sup>83</sup>

O cronista empresta à vanguarda uma função purgativa e depuradora -- passageira, sem dúvida -- capaz de fazer o mesmo papel da praga na lavoura de produção excessiva. Produzia-se na época uma infinidade de livretos, opúsculos, folhetos e plaquetes -- "obrinhas de um falso regionalismo e de um futurismo canhestro", segundo o nosso distribuidor de justiça. Sua exortação era então sabiamente agrária: "Bem haja, pois, o futurismo, que vai, assim, operando no nosso mundo artístico uma seleção natural. Ao excesso de produção cafeeira, o flagelo da geada. Ao excesso de produção literária, o flagelo futurista..."<sup>84</sup>

Outra é a utilidade conferida à vanguarda pelo sempre oscilante redator-chefe da *Gazeta*, Benedito Cavalcante. Numa de suas atiladas crônicas em fio tremido, em geral estampadas no domingo, ele se coloca a seguinte questão: "Será o futurismo funesto às letras, como afirmam os seus adversários?" Tem a indagação a particularidade de situá-lo em campo neutro, o que é já um notável progresso em relação a seus posicionamentos anteriores. Aliás, ele o diz claramente mais adiante, desfiando autores de sua estima pessoal: "Não sou pró nem contra o futurismo. Gosto até de ler Hildebrando Seixas, Menotti del Picchia, Antonio Ferro, e se já não li o próprio Marinetti, o criador da escola, não foi por falta de vontade, mas simplesmente, franqueza franca, por não pescar sequer lambari em águas italianas..."<sup>85</sup> Vai mais longe, confessa que tem "aproveitado as madrugadas para acompanhar os debates em torno do futurismo travados na arena jornalística de São Paulo". Tendo ouvido prosélitos e refratários, e "embora não tendo

chegado ainda a uma conclusão definitiva", antevia já bons serviços prestados pelos pactários da nova estética. É que, tendo os debates passado ao terreno pessoal, acusações recíprocas de plágio haviam colocado a nu muita celebridade dotada de "memória excessiva", entre os quais Guilherme de Almeida (um moderno) e Laurindo de Brito (um conservador). No tom de quem, superior, se divertia, afirma Cavalcante recear pudesse o mesmo vir a acontecer em Campinas, o que, em sua opinião, seria a "catástrofe do século". Nem ele mesmo se salvaria, diz.

O homem que, segundo Aristides, andava com um punhal na cava do colete e que, quando bêbado, riscava com o gume o piso mal encerado da redação, começava a opor cada vez menos resistência às novas idéias. Não que viesse a adotá-las ou tivesse pretensões a literato. Mas era o redator-chefe do principal jornal da cidade e tinha poderes. Gostava de ação e nisto os futuristas eram insuperáveis. No fundo, longe de temer que a cizânia literária se espalhasse pela cidade modorrenta, desejava-a mesmo como uma forma de edulcorar o espetáculo político e civil.

A benevolência dessa atitude manteria livre, daí por diante, o caminho dos novos.

\*

## A IDADE DO JAZZ-BAND

### A segunda conferência de Antonio Ferro

"As mulheres cortaram os cabelos e os vestidos", escreve Hildebrando em algum momento de 1924. Tratava-se, para ele, não apenas de um sinal de que os tempos mudaram ("o trem da vida voa") mas de que mudavam rápida, sincrônica e massificadamente, num movimento de busca do arquétipo moderno, em prejuízo, claro, do velho lirismo personificador.

A moda dos cabelos curtos e dos decotes generosos provocava-lhe, à época, estranhos pensamentos. O "andar foxtroteado" das mulheres nas ruas "cheias de sol" da cidade levava-o a pensar, por exemplo, em coisas como a decadência monetária alemã do pós-guerra; e os cabelos à la Garçonne lembravam-lhe os "placards de bancos" onde essa decadência se verificava.<sup>1</sup>

Os leitores d'*A Onda* podem ter creditado à extrema juventude do autor ou a seu confesso desejo de originalidade a extravagância dessas analogias. Elas contudo expressam um sentimento da vida real do pós-guerra, o sentimento de depreciação geral dos valores humanos anteriores ao conflito. Correspondiam, em outras palavras, à formulação de Antonio Ferro quando disse que "a Grande Guerra deu às vidas tal in-

significância, transformou-as de tal forma em prospecto de raças, que a pele, os ossos, a carne se desvalorizaram como papel-moeda".<sup>2</sup> A importância das vidas humanas tinha se transferido para os objetos, a vestimenta, a dança e a música -- isto é, para a moda.

Esta chegava de Paris via Rio, ainda que, como o fox e o jazz, não fosse francesa. Seu percurso durava o suficiente para que, entre uma voga e outra, novas vitrines surgissem e fossem renovados os estoques de gramofones. Era fato celebrado com estilo, por exemplo, a abertura de uma loja como a Femina à rua Barão de Jaguará 27, "com as últimas criações parisiennes", conforme relata a *Gazeta* de 19 de julho de 1921. E o mesmo jornal, três anos mais tarde, informa sobre o lançamento, em Paris, de uma variante do Shimmy e do fox-trot -- o fox-blue: "Não demorará muito e tê-la-emos nos salões do Rio", diz a nota, "então não custará a chegar a esta terra de Campinas".<sup>3</sup>

Na pequena Jaú, não obstante a poeira das ruas e a solidão dos cafezais, Apolônio Hilst anotava que "se existe uma arte moderna, deve ser a da toalete". E sardônico: "Há mulheres que cada dia possuem uma alma nova".<sup>4</sup> Sério ou frívolo, a verdade é que tinha apreendido a mesma espécie de pensamento que assaltara Hildebrando em Campinas e Antonio Ferro em Lisboa. Não era outra coisa o que desejava expressar quando dizia só amar "o brilho pechisbeque das cousas" ou só aquilo "que mostra a fatuidade dos recortes sábios do artifício". E ensaiava recomendar aos jauenses:

Arte de vestir! Devemos ter uma alma inédita para cada momento da existência, em rítmica har-



monia com o ambiente, a cor da hora, e a inteligência emocional das pessoas e cousas que nos cercam. Só a divina e complicada arte da toailete, a um grau de perfeição sutilíssima de expressão e sensibilidade, nos pode dar o prodígio divinizante.<sup>5</sup>

Um colaborador da "Secção dos Novos", Alberto Sarmiento Sobrinho, deliciava-se com "a última" anunciada em Paris, recomendando-a imediatamente às mulheres campineiras. Tratava-se de beijar uma folha com os lábios impregnados de carmim, deixando na página a impressão labial para que -- nova forma de escritura -- o cavalheiro deixasse nela o seu autógrafo. Em nome da originalidade solapava-se a velha fórmula do beijo carnal em favor de uma outra, simbólica, mediatizada pelo papel.

O que isso pudesse significar, não passou despercebido a Aristides, cujos poemas buscavam uma notação mais característica do tempo. Em "A flor da moda", de 1923, observa-se a intenção cerebrina de esboçar o retrato de "uma mulher da época", nela resumindo os atributos artificiais que a década lhe fornecia, esvaziando-a, ao mesmo tempo, de todo conteúdo interior.

Ela é uma flor que tem os dedos como fusos  
e as unhas como garras  
Ama a penumbra, os tons quebrados,  
a malícia sagaz dos olhares velados  
e os estilos confusos.  
Sua alma é como um coro de cigarras,  
estrídulo, monótono, gritante.<sup>6</sup>

Se os "dedos como fusos" e as unhas "como garras" lembram, de um lado, a animalidade feminina entregue ao ritmo erotizante do shimmy e do jazz, remetem, de outro, à inserção da mulher no serialismo da vida

moderna, "a vida industrial" que, segundo Antonio Ferro, "é um jazz-band de roldanas, de guindastes e motores". A dissonância "estrídula" de tal vida leva-a inevitavelmente aos "tons quebrados" e aos "estilos confusos".

Símile de La Garçonne, de D. Dolorosa, de Mlle. Cinema ou da Leviana, a mulher moderna é aquela que

lê os livros proibidos em segredo  
e detesta as teorias moralistas.

Ou que:

Nos bailes, embriagada pela orgia  
que traz a dança -- em luxúria ignota --  
que é feita de belezas e arrepias,  
requebra o corpo histérico, foxtrota.<sup>7</sup>

Antes mesmo que pudesse conhecer o conselho de Antonio Ferro ("a nossa época não se julga: canta-se"), Aristides já se decidira por isso, deixando claro que cantava "a mulher última moda / essa mulher que é toda / nervos e sensualismo".

é a flor da moda, a Vênus  
elegante,  
toda século vinte.<sup>8</sup>

Em fins de outubro desse ano, após completar um giro por Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Santos, Antonio Ferro retorna a Campinas para pronunciar uma segunda conferência.<sup>9</sup> Sugestivamente intitulada "A idade do jazz-band", era peça mais madura e menos aforística que "A arte de bem morrer", e também mais representativa da época. Procurava,

justamente, apanhar o espírito de ebulição dos anos 20 e reforçar com habilidade retórica algumas de suas teorias pessoais, especialmente a da artificialidade como tótem do moderno.

A totemização, alcançando a moda, começava pelo templo da época: o magazine e, no seu interior, o manequim. Quando, em sua conferência, Ferro diz que "a verdade não está na obra acabada (obra morta) mas no esboço da obra", refere-se à prerrogativa da matriz de reproduzir-se indefinidamente: a artificialidade estaria no caráter impessoal e repetitivo das reproduções, não no seu arquétipo. Entretanto, numa escala hierárquica de valores, se as reproduções vêm abaixo do arquétipo, estão contudo um furo acima do seu referente humano. "Há mais humanidade num robe de Paquin do que no corpo que a veste", decretava ele para pasmo da platéia feminina que se acotovelava no Cultura Artística. "O vestido tem uma vida mais intensa e mais imperativa. O corpo obedece. O vestido ordena".<sup>10</sup> E quando diz que "a mulher passou a ser o vestido do vestido", reporta-se com precisão ao fenômeno moderno da ditadura da moda, onde o corpo, serializado, deixa de ser useiro do artifício para se tornar o seu usufruto. Em compensação, acha-se liberto do peso da individualidade.

Libertação que, segundo Ferro, é também conferida pela dança, pelo "jazz-band frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, a grande fornalha da nova humanidade". Através da dança, cada homem passa a agitar em si um "fantoche" e cada mulher uma "boneca, processando-se assim, pela "desarticulação dos corpos", uma fuga do "peso da alma". Daí que, consoante o mesmo princípio de serialização, "dançar é muti-

plicar-se, é ter um corpo em cada gesto e em cada frase, é fecundar-se a si próprio, gerar imagens da própria imagem, desenvolver-se como um filme, ser écran".

Se Antonio Ferro tinha dado um salto qualitativo de um ano para outro, tornando-se um intérprete mais agudo das questões do tempo, também a cidade parecia mais preparada para ouvi-lo. O debate sobre as idéias de modernidade estética, de permeio com a contínua exaltação da técnica e dos novos meios de produção, tornou mais penetrante a consciência coletiva do espírito de época. Viver conscientemente no âmago da época era tão ou mais importante que viver no chão da pátria ou no interior de si mesmo. Ou seja, a época podia ser um substitutivo da pátria e do próprio eu. "Amemos a nossa Hora tal qual ela foi gerada, com todas as suas monstruosidades, com toda a sua luz e com toda a sua treva", exorta Antonio Ferro na mesma conferência, trecho que, na brochura que pertenceu a Hildebrando, está ciosamente grifado. Quase obsessivamente, ele tratava de repercutir essas idéias nas publicações a que tinha acesso. É assim que, em setembro de 1925, Hildebrando está ainda ocupado em refletir sobre "a decadência barulhenta da época do Ford, do jazz-band e dos cabelos curtos" -- decadência que, segundo a lógica do paradoxo, continha em si o germe da renascença capaz de anunciar "o advento risonho dessa nova era onde imperam o café-expresso, os recitais de declamação e os enigmas das palavras cruzadas".<sup>11</sup> Por trás do queixume contra a história, a sensação de euforia que, com os seus rumores, ela oferece.

### A província aspira a ser a "polis"

Era em algo como o Paris *axis mundi* que Aristides Monteiro acaso pensava ao prognosticar, em 1924, que

Todos padecerão um dia  
a inexorável nostalgia:  
metrópoles fabulosas,  
países distantes,  
paragens desconhecidas.<sup>12</sup>

Conscientemente ou não, os versos de Aristides parecem traduzir o indisfarçável desejo da província agrícola, notável desde a República, não só de receber em maior dose o influxo das metrópoles daqui e d'além-mar, mas de vir a ser a própria metrópole. Se não em dimensão, ao menos em espírito. Algo que a resgatasse do isolamento intelectual e a libertasse do geral sortilégio provinciano.

Ao esforço de ruptura da linguagem parecia corresponder, em primeiro plano, a aspiração de abolir fronteiras geográficas e culturais. Em outras palavras, sonhava-se com uma imersão mais completa no internacionalismo das culturas, cujo eixo era Paris, a Cosmópolis.

Para Hildebrando, assim como para a maioria dos intelectuais brasileiros, a França era "o molde, a apoteose, a consagração".<sup>13</sup> Citando a Sorbonne, o Louvre, o Instituto de Belas Artes, Apollinaire, Cocteau e Blaise Cendrars, também ardia nele o desejo europeizante de "fazer descansar Campinas na ponta da Torre Eiffel". De que modo isto se faria, imaginava-se que introduzindo a cidade no circuito das grandes idéias do século -- da tecnologia à estética. Podia-se começar por ne-

gar-lhe a condição de província, oferecendo-lhe, em contrapartida, um simulacro de grande centro urbano, não importava se apenas na imaginação. Nesta *city* imaginária não faltava nem a multidão nem o homem apinhado e despersonalizado na engrenagem do industrialismo. "Como nos é suave encontrar no meio do vozerio protervo da agitação da cidade", idealizava Hildebrando, "uma alameda noturna que nos leve a um sonho. (...) Fora o klaxonar dos automóveis e o dlindlinar dos elétricos punham uma nota de realidade na penumbra do meu sonho".<sup>14</sup> O homem que escapa da multidão para encontrar a alameda é o *flâneur* de Baudelaire mas é também o passeante solitário de Rousseau, ambos em busca do devaneio. A alameda, na Campinas da época uma modesta hipérbole em meio ao casario baixo permeado de vastos bosques, é apresentada aqui, solitariamente, como uma espécie de oásis no centro de uma paisagem urbana turbulenta e inóspita. E mesmo quando o passeante encontra essa ilha, sua paz é invadida pelo rumor metropolitano, "o klaxonar dos automóveis e o dlindlinar dos elétricos".

Esse movimento fictício em direção ao *grand monde* urbano não passa despercebido à ironia dos conservadores, para quem "a Campinas de pedra, granítica, anquilosada e estreitamente arruada" devia comparar-se, não exatamente a Paris, "mas à marítima e fluvial Veneza". Afinal o século é o das "comparações abstrusas e dos paralelos bizarros", porque assim exige a superestesia da nervosíssima geração do jazz-band, que tem a alma dadaísta".

Quem quiser ser moderno e apreciado devidamente, pinte à Picasso, escreva à Blaise Cendrars,

poetize à Cocteau e à Palazzeschi e musique à Falla.

Isso tudo, porém, é estrangeirismo que o espírito regional condena. Por isso, como todos sabem, há um futurismo nacional, pletórico das aberrações provenientes da imaginação indígena, escalada pela inclemência comburentes do sol tropical.<sup>15</sup>

"O que ninguém sabe, entretanto", continua a nota, "é que Campinas quer ter também o seu surto de arte rebelde". Este não passaria pela revolução estética, mas pelo fenômeno urbano. Por que a comparação com Veneza? Porque, tal como em Veneza, havia aqui as mesmas pombas brancas arrulhando à beira dos telhados, tão "perfeitamente brancas como as pombas celebérrimas de São Marcos". E depois, a cidade dispunha também de um Grand Canal -- "a rua Barão de Jaguará quando chove".

À falta de uma reforma urbana de verdade, futuristas e passadistas ferravam-se em torno de um mito, o velho Teatro São Carlos, cuja derrubada se preparava desde 1921. Para conservadores como Caruso, um teatro é espaço tão sagrado quanto uma igreja, devendo pois ser preservado, e não posto abaixo.<sup>16</sup> Os jovens que tinham lido o Manifesto Futurista sabiam que um dos princípios da rebelião estética, urbana por extensão, era a corrupção dos espaços sacralizados, especialmente se representavam a herança cultural das gerações anteriores. "Queremos demolir os museus, as bibliotecas", proclamara com todas as letras Marinetti em 1909, incitando não só o sentimento de ruptura mas também o de substituição. Era em defesa disso que saía a *Gazeta* em 1921, vergastando o prefeito Rafael Duarte, afinal um homem do Partido. "Quando virá a vez de substituir o vetusto São Carlos por uma construção mais

compatível com as exigências da nossa cultura atual? Se já naquele tempo (1886) a gloriosa Sarah Bernhardt chamou de 'suja cavalariça' ao nosso melhor teatro de hoje, o que se poderá dizer dele presente-mente?"<sup>17</sup> Derrubado o edifício entre protestos e aplausos, Aristides dá ao fato a dimensão de uma "renascença, uma escalada doidejante rumo ao progresso". Ante a clareira aberta no coração da cidade, "o transeunte sente um lenitivo, uma impressão de libertamento, e suspira a largos haustos o puríssimo ar".<sup>18</sup> Linguagem que autoriza a concluir que a decisão política do bota-abaixo correspondeu, no plano futurista, a um ato de purificação e libertação do passado. O que não se cogitava era de quanto tempo mais a cidade levaria para ter um novo teatro à altura do anterior. Levou sete anos.

### O culto da vida moderna

A cidade interiorana posava de metrópole, mas traía-se num pormenor: seus jornais ainda tinham espaço para batedores de carteira e para pequenas colisões sem vítima, onde às vezes o personagem principal era o veículo, não o homem. Numa época em que possuir um automóvel ainda era sinal de altíssima distinção, os atropelamentos eram noticiados com consternado arrebatamento. "Dois autos sacudiram-longe, na poeira dos paralelepípedos, dois pedestres", informa a *Gazeta* em 1924, dando as características dos reluzentes fordes mas omitindo os nomes das vítimas. Obtinha-se com isso um bom efeito metropolitano, moderno e impessoal, bem de acordo com a maquiolatria de Marinetti e a inter-



pretação totêmica de João do Rio em "A era do automóvel".

Automóvel, Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalo de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nova metamorfose.<sup>19</sup>

Enquanto o "ginete encantado", mecânico, perdia espaço para operar a "transformação urbana", procurava-se afastar da cidade o cavalo de carne e osso, representante da era agrária e da tração animal. É assim que, no carnaval de 1925, a *Gazeta* se volta contra os foliões que teimavam em "exibir-se no corso à maneira de Tom Mix, montando fogosos animais". Era já tempo de reconhecer, dizia o jornal, "que o século é do automóvel e do aeroplano... Os cavalos foram transformados em vapor... Hoje, num corso carnavalesco, só se admite o *horse-power*".<sup>20</sup>

A carga que se fazia contra as cavalhadas da rua Barão de Jaguara, uma via central da cidade, era reforçada pelo desprezo que se nutria pelas carrocinhas puxadas por ambulantes, verdureiros, padeiros ou tripeiros. É emblemático o tom de uma nota quase cômica, publicada no dia de ano novo de 1924, sobre a colisão de um "automóvel em experiência" contra uma carrocinha de verdura, em que saiu escoriado o condutor desta, um imigrante italiano.<sup>21</sup> Uma descrição do *rusá* urbano de Campinas, por essa época, é não só fantasticamente imaginosa como também discriminatória:

Passam sussurrando elegantes Packards, luzidias Fiats, possantes Hudsons, aristocráticas Ca-

dilacccs, Rolls Royces que custam uma fortuna, diante dos quais o carro de Júpiter não passaria de uma carrocinha de padaria. Passam tão leves como o roçar de uma nuvem.<sup>22</sup>

O cronista anônimo que assim descreve a cidade pode não ter lido o Manifesto Futurista, mas sua intenção totemizadora é a mesma de Marinetti. O "carro de Júpiter" guarda estreita correlação com a "Vitória de Samotrácia", a escultura grega que no manifesto é confrontada com o automóvel, com vantagem estética para este.<sup>23</sup> A nota dissonante mas significativa é que, se o carro da turbulência futurista passa rugindo e expelindo fogo, o da província urbana corre "leve como o roçar de uma nuvem".

Para um lírico como Hildebrando, é curioso que não se trate de exaltar a beleza em si do artefato moderno, mas seu impacto sobre o tempo e o espaço. "Os tempos que atravessamos são da eletricidade, do automóvel, dos viadutos que encurtam as distâncias", escreve ele. Por conseguinte, conclui, "cumpre sintetizar as idéias, aproveitar o tempo e o não tomar ao leitor".<sup>24</sup> A vida moderna altera, pois, o conceito de duração, e disso não deve escapar a obra literária. Citando Antonio Ferro ("o mais belo artista será aquele que menos palavras disser"), Hildebrando o que propõe, no fundo, é um ajustamento da síntese literária à aceleração histórica produzida pelo encurtamento das distâncias. Graças aos novos recursos técnicos, que iam sendo importados e incorporados à rotina coletiva, a província sentia-se parte integrante da dinâmica do século, e o interiorano era já, no entender da *Gazeta*, "o ser vibrátil e superexcitado que, de relógio atado ao pulso, padece

da mania da velocidade e do tempo".<sup>24</sup>

Ninguém mais hoje pode descansar no remanso do lar; os jornais vão levar-lhe o sobressalto, o telégrafo se incumbe de contar-lhe as tremendas notícias dos cataclismos medonhos, de vulcões, de ciclones, de guerras.

Um simples bater de tecla, um zumbido de centelha elétrica e a vibração hertziana invisível e veloz vai repercutir em todos os pontos do mundo.

E a humanidade presente a todos os sucessos, em todo o globo, a todos os instantes, tem os nervos ligados às antenas dos "sem-fios".<sup>25</sup>

Mesmo divisando na técnica uma ameaça à paz familiar -- "o remanso do lar" -- e aos valores estáveis de um modo de vida que se despedira com a guerra, o tom do cronista não é de queixa, mas de exaltação. Capaz de trazer à província a informação mais remota, cataclismos que fossem, o engenho moderno é bem-vindo porque dá à periferia a mesma condição de onisciência da metrópole. Não é por acaso que um redator exulta ao anunciar a invenção na Alemanha de uma máquina precursora do que seria o teletipo dos anos 30.<sup>26</sup> O mesmo entusiasmo parece mover *A Onda* quando informa o surgimento nos Estados Unidos do "primeiro jornal não impresso do mundo", composto de notícias pelo telefone.<sup>27</sup> Um editorialista chega a sonhar com o advento da televisão, fazendo especulações técnicas sobre esse artefato do futuro valendo-se das teorias de um físico da época:

O problema da televisão consiste, pois, em tornar visíveis, para um observador, aspectos ou espetáculos vários que se manifestam ou se produzem em uma distância qualquer. (...) Assim como já sabemos transportar, pela corrente elétrica ou por

intermédio das ondas hertzianas, as modulações da voz que, no ponto de chegada, conseguimos reproduzir, assim também saberemos, servindo-nos dos mesmos agentes, transportar as variações de intensidade de um feixe luminoso.<sup>28</sup>

Discussões como estas não deviam ser raras numa cidade que já possuía até mesmo um embrião de indústria cinematográfica, como não o eram de maneira alguma nas metrópoles centrais. De todo modo, soa estranhamente atual um anúncio feito publicar na *Gazeta* por um certo Studio Haraldo que representava na cidade os equipamentos cinematográficos Pathé. A empresa oferecia às famílias campineiras a inédita oportunidade de terem "um cinema em casa".

Um cinema em vossa casa  
 O PATHÉ BABY  
 diverte e instrui por pouco dinheiro  
 e é manejado por qualquer criança.  
 600 filmes em aluguel. Cenas de vossa  
 família podem ser reproduzidas  
 no mesmo dia.  
 Demonstrações grátis no  
 STUDIO HARALDO  
 Rua César Bierrembach, 12<sup>a</sup>

Era natural que, tendo acesso quase imediato às inovações tecnológicas dos anos 20, a província campineira se visse compelida a desenvolver um lirismo contaminado do influxo de suas transformações. "Quando um poeta moderno anota com vários fonemas o ruído de um avião", diz Apollinaire em sua conferência de 1917 sobre o espiritismo, "é preciso ver antes de tudo o desejo que ele tem de habituar o seu espírito à realidade". Isto já era verdade para Apolônio Hilst em 1922, quando pela primeira vez ele tenta sintonizar sua expressão poé-

tica com o século que o fascinava. Vale notar que o poema que se segue, extraído de um de seus cadernos de anotações, é contemporâneo das primeiras produções modernistas de São Paulo:

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!<sup>30</sup>

Numa de suas cartas a Menotti, Apolônio especifica melhor quem seriam os tais "ciganos do sangue". Deles se vale, aliás, para a formulação gaiata de um possível futurismo pessoal -- o "aeroplanismo" -- do qual ele não seria absolutamente o chefe. Ao felicitar Menotti pela deflagração do "cisma futurista", intitulado-o "papa hereje" do movimento, Apolônio refere-se jovialmente a essa outra peculiar escola, naturalmente pilhérica:

O teu cisma, de resto, não é único, nem primeiro. 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 tuas encíclicas.<sup>31</sup>

O tal amigo existia de verdade e era o aviador João Ribeiro de Barros, autor de uma travessia atlântica no hidroavião *Jau* e vencedor de raids aéreos nos anos 20. Apolônio chega a cognominá-lo, em certo momento, João Futurista. 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. É certo que a blague traduz também sua insatisfação pessoal com o termo "futurista", a essa altura já em processo de deterioração semântica. Numa nota solta da mesma época, pondera: "Como a palavra está irremediavelmente perdida e os burgueses exigem um rótulo para a minha arte, eu direi que sou por enquanto aeroplanista". Fosse lá o que fosse, ainda que na obscuridade dos grotões de *Jau*, ele era o "ser vibrátil e superexcitado" de que fala o cronista da *Gazeta*. Mais que isso, era o homem do século tentando manejar a realidade do seu tempo, servindo-se, para tanto, dos símbolos que a época lhe oferecia.

#### A indústria do cinema

É significativo que, no mesmo lustro em que se dá a dinamização da imprensa em Campinas, em que se dá a aceleração da indústria e se cria atmosfera propícia à circulação de novas idéias estéticas, levan-

te-se na cidade o projeto algo megalômico de uma indústria cinematográfica. Se já havia uma produção em escala de chapéus, seda, lápis, elásticos etc, os campineiros queriam agora produzir filmes.

O cinema brasileiro era ainda muito recente, datava da primeira década do século, mas conheceria um primeiro surto de expansão no início dos anos 20 com a difusão das câmeras Pathé. A simplicidade das técnicas de revelação, com o emprégo de equipamentos semelhantes aos dos laboratórios de fotografia, tentava a imaginação de documentaristas e de pessoas ligadas ao teatro para os filmes de enredo. Rio e São Paulo polarizavam a modesta produção cinematográfica brasileira, como ainda hoje acontece, mas já se faziam filmes em Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Manaus, Belém e até em cidades do interior mineiro como Barbacena e Pouso Alegre. Eram contudo projetos isolados e voluntariosos, em sua maioria "filmagens de encomenda ou de atualidades suscetíveis de colocação no mercado", o chamado cinema de cavação.<sup>32</sup>

"Todo o cinema que se fez no Brasil na primeira década do século", afirma José Tavares de Barros num estudo de 1975, "referia-se diretamente aos modelos importados. Na maioria dos casos seguiam os esquemas estáticos e teatrais da linha francesa".<sup>33</sup> Agravava esse fato a crescente produção de filmes norte-americanos em exibição no país: 71% em 1921, 80% em 1925 e 86% em 1929.<sup>34</sup>

Em março de 1923 a *Gazeta* anuncia a instalação na cidade da Phoenix Film, empresa cinematográfica escorada no entusiasmo de três capitalistas locais<sup>35</sup> e no espírito de aventura de Amilar Alves, funcionário da prefeitura municipal e autor de um drama premiado pela Academia

Brasileira de Letras, *João da Mata*, que ele desejava ver transposto para a tela. Aparentemente, quando a firma se constituiu, o trabalho já ia adiantado, com 960 metros de filme rodados. Era assistente de direção o técnico em fotografia Thomaz de Tullio, que há pouco adquirira uns poucos equipamentos em São Paulo. O tripé era fixo e a câmera não girava sobre o eixo. Os atores foram em sua maioria recrutados do elenco da peça premiada de Amilar, que agora, sem qualquer experiência anterior, se arvorava em diretor de cinema. As cenas eram filmadas de longe e os atores apareciam como no fundo de um palco. De resto, dois papéis femininos importantes -- a mãe e a noiva do protagonista -- foram à última hora entregues a uma cabocla aparentada de alguém da equipe e a uma moça da cidade, filha de ferroviário, ambas sem qualquer vivência dramática.<sup>36</sup> Não obstante, o filme teve uma pré-estréia em São Paulo e outra no Rio, a 3 de novembro, entrando em seguida no circuito comercial das grandes capitais. Se não chegou a ser um êxito de bilheteria, consta que ao menos recuperou-se o investimento de oito contos de réis. Ao fim de tudo, entretanto, a Phoenix Film, descapitalizada, desistiu de seguir adiante. Amilar e elenco voltaram ao teatro amador.

O mérito do filme e seu lugar de honra na cinematografia brasileira residem sobretudo no "diferenciador possível" representado por sua temática regional e seu matiz de denúncia social agrária. João da Mata é o camponês expropriado que enfrenta o coronelismo e o bate em seu próprio campo, com o recurso da lei. Não só a ambientação é verossímil como o próprio enredo se volta para a exposição crítica de uma



dada realidade local, e mais, inventariada por um autor do meio.<sup>37</sup> O grande problema de Amilar era dar autenticidade ao caipira sem cair na armadilha do burlesco, coisa nada simples, aliás, num momento saturado pelo sertanejismo de Cornélio Pires e seus êmulos província afora.

Morta a Phoenix, sua lacuna foi logo preenchida pela APA Film ("Ad Augusta Per Augustam"), que nesse mesmo ano estrearia um faroeste melodramático adaptado ao interior paulista, mas com a peculiaridade de que os personagens atendiam por nomes ingleses. A lição de autenticidade de Amilar fora rapidamente esquecida ou sequer assimilada. A paisagem de *Sofrer para gozar* fica entre o urbano e o rural, com vaqueiros, bandidos, mocinha, *saloon*, crupiês e cowboys à moda texana: uma realidade de empréstimo.<sup>38</sup> A estranha concepção desse filme se deve inteiramente a um certo Eugenio Centenaro, imigrante italiano que se dizia egresso dos estúduos e assinava E.C. Kerrigan, já que intentava passar por norte-americano. Foi desmascarado meses depois e já no ano seguinte era visto fazendo filmes em Guaranésia (MG) e Porto Alegre, valendo-se da credulidade de fazendeiros e pequenos industriais.

Seja como for, a história registra que o filme de Kerrigan estreou em 24 de dezembro de 1923 e só em Campinas arrecadou 40 contos de réis, o bastante para cobrir dois terços do custo de produção. Quando de sua estréia no Cine República, em São Paulo, a *Gazeta* celebrou o fato com ufania municipal: "Sem dúvida este é o melhor filme feito no Brasil, não será o mais caro, nem o mais longo, mas até hoje foi o que de melhor se fez".<sup>39</sup>

Este primeiro êxito levou a APA a sonhar com a produção de filmes em escala industrial, o que significou a importação de equipamentos, a contratação de técnicos na capital e a transformação da empresa em sociedade anônima. Em maio de 1925 a *Gazeta* relata que, em visita aos estúdios da empresa, contou mais de uma centena de potentes refletores. Seu diretor geral, um certo Antônio Rolando, num tom que lembrava Kerrigan, anunciou que desejava lançar em Campinas "os fundamentos de uma indústria que tem no Brasil o melhor dos terrenos".<sup>40</sup> Os fatores que em sua opinião favoreciam essa crença eram três: "o tempo firme, o temperamento artístico e os belos cenários". Não nos faltava nem mesmo o papelão para as construções de cena. Esse gênero de argumentação pareceu impressionar alguns investidores, pois logo a empresa deu início a um segundo projeto, desta vez uma adaptação do romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, escritor que já residira em Campinas e aqui tinha deixado lastro. Pouco demorou para que, em São Paulo, se começasse a propalar a idéia de que estavam no "oeste" paulista as melhores chances de que o Brasil viesse a ter a sua Hollywood.<sup>41</sup>

Especulação exagerada, mas que cercou de interesse público a produção de *A carne*, cuja estréia se deu em agosto de 1925. "Conquanto a empresa tenha escolhido para enredo um romance inconveniente", diz um comentarista, "o seu trabalho muito recomenda a APA, quer pelo cuidado que teve de não apresentar as cenas capazes de melindrar a moral, quer no que diz respeito ao serviço técnico da película". Não se inibe o cronista de fazer uma comparação de alto calibre: "Numerosos filmes italianos a cuja exibição temos assistido muito deixam a desejar em

confronto com o trabalho que nos apresentou a APA Film".<sup>42</sup>

Apesar disso, também a APA não sobreviveu. Em fins de 1925 seus cinegrafistas podiam ser vistos em ação no diretório do PRP, produzindo propaganda eleitoral para os caciques municipais empenhados em se reelegerem. Seus novos produtos eram apresentados em praça pública, numa tela esticada frente à loja Ao Fouto, no centro da cidade. Era expediente mais lucrativo e não dependia dos monopólios de distribuição.

O sonho de uma "Hollywood brasileira" foi alimentado ainda durante duas horas de filme e alguns milhares de metros de celulóide. Em 1924 surgira uma terceira empresa, a Condor Film, que pedira um argumento a Menotti del Picchia e o obtivera. Daí nasceu *Alma gentil*, de cujo desempenho público e crítico parece não haver registro. Finalmente, em 1927, com equipamentos arrematados da APA, um grupo de operários instala um estúdio na Vila Industrial, periferia da cidade, para a produção de *Mocidade louca*, rodado em quatro meses. A estréia paulistana no Cine República teve bom público. Foi o último filme do chamado "Ciclo Campineiro" e o único que, tematicamente, soube fazer justiça à época do jazz-band, do automóvel e da indústria. Infelizmente, desapareceu num incêndio.

#### A contaminação da linguagem

Cineastas de ocasião e futuristas de província não chegaram a juntar forças nessa quadra dos anos 20. Se os jovens vanguardistas

eram dados a totemizar o cinema, não há indício de que aqueles tivessem qualquer coisa a ver com as propostas futuristas. Amilar Alves, com quem Aristides conviveu de perto, era homem conservador e situava-se muito mais próximo do regionalismo de um Valdomiro Silveira que das correntes mais novas. Mas a partir do instante em que se enredou com a cinematografia, sua linguagem passou a ser, para os futuristas e até para o cidadão comum, uma expressão da modernidade.

Era natural que, numa atmosfera saturada do fenômeno da imagem, não só a partir das numerosas salas de projeção então existentes na cidade mas também agora dos estúdios onde se experimentava a montagem cinematográfica, novas formas de percepção da realidade surgissem e contaminassem preferencialmente a poesia. Embora não se possa desconsiderar o caráter mimético dessa poesia em relação à que se produzia em São Paulo, fato é que a cidade passava a oferecer, a partir de 1923, condições tipicamente urbanas de expressão nas quais, segundo Par Bergman, o sucessivo dá lugar ao simultâneo, o espaço histórico é substituído pelo espaço geográfico, a diacronia pela sincronia, a tradição pelo instante.<sup>43</sup>

O esforço de síntese e de mimetização da sintaxe cinematográfica pode ser percebido, por exemplo, neste quase haikai de Miguel Cione:

Plúmbeo céu holandês:  
dia triste e chuvoso

À mente vem-me a história: "Era uma vez  
uns olhos... e um perfume capitoso".<sup>44</sup>

Sendo os dois primeiros versos uma concisa descrição de cena, cabe à segunda parte ser o próprio filme, de resto brevíssimo. Resume-se o poema a três imagens e uma fragrância que não poderá ser captada pela câmera -- e eis a singularidade da poesia -- mas o conjunto tende para "o círculo do simultaneísmo possível" de que fala Jean-Epstein, razão por que busca "expressar o máximo com o mínimo".<sup>45</sup> Ou, como diz Apollinaire, "teria sido estranho que numa época em que a arte popular por excelência, o cinema, é um livro de imagens, os poetas não tivessem experimentado compor imagens para os espíritos meditativos e refinados".<sup>46</sup>

A nova lírica era por vezes tentada a ser uma simples enumeração de cenários ou evocações históricas:

Água sonora na pedra velha  
 1689 Vila Rica  
 Azulejo mourisco esborcinado  
 Ar  
 Azulejo antigo nuvens-arabesco  
 Ouro Azul-rei  
 Murraria  
 Cobalto em sinfonia distante  
 Telhados ásperos barrancos  
 Roupa lavada ao sol abanando  
 Gestos alvos longos adeuses brancos<sup>47</sup>

o que, no dizer de um lúcido ensaísta,<sup>48</sup> pode vir a "representar o caráter seriado dos homens e dos objetos" na nova *urbs*. Ao se converter numa espécie de "catálogo de coisas" ou "inventário de imagens", a poesia rompe com a tradição do pensamento associativo, denuncia a sua fadiga e cede espaço ao estímulo visual urbano da sucessividade aleatória. A tentativa de soldar os fragmentos enumerados fica patente na

ausência de pontuação.

Se essa nova lírica o que deseja é "revitalizar o objeto poético ao refuncionalizá-lo dentro de um contexto social diferente",<sup>49</sup> não raro o consegue lançando mão de elementos do cotidiano prosaico, aproximando-se, mesmo, nesse caso, do prosaísmo textual. Como em Hildebrando:

A chuva bate no vidro da janela.  
Dez horas.  
A noite é fria.  
Um tédio imenso me domina.  
Abro o "Un Uomo infinito" de Papini.  
E lá encontro este conselho: " -- Quem  
se entedia, jogue cartas ou se atire ao mar".<sup>50</sup>

Ou no esforço de despoetização e dessacralização do objeto lírico em Apolônio Hilst:

Esta manhã eu acordei maluco.  
Choveu à noite. É primavera. Canta  
a vida a glória de viver. Eu vejo  
que o sol também tem um carão maluco  
de quem ganhou uns cem mil réis no bicho...  
Pula pelo infinito como um bode  
e as barbas líricas da luz sacode.<sup>51</sup>

Se prevalecia o mais das vezes o antigo conteúdo lírico do objeto, lograva-se não raro renová-lo pelo efeito sinestésico e pela inventividade das imagens:

A vida!  
Blague infinita! Infinita blague cor de garrafa...  
Nesse infinito  
meu pensamento cor de incêndio põe auroras!

E à luz divina que irradia, eu vejo  
 (e meus olhos têm uma sensação de beijo)  
 garrafas de chartreuse e de champagne!<sup>52</sup>

Fique claro que, na maioria dos casos, os futuristas da província, apesar de sua retórica inflamada, situavam-se entre a atualização da lírica e um romantismo degradado. Não raro o desejo de modernidade poética se expressava romanticamente mediante a pura e simples enunciação do objeto moderno:

Do lado oculto de minha alma  
 traz-me recalques não sonhados  
 como paisagens dadaístas  
 de insensatez.<sup>53</sup>

Tal desejo não a livrava da sentimentalidade peculiar à subliteratura, que, ainda segundo Jean-Épstein, tem a volúpia da lógica, da tristeza, dos caracteres definidos e dos valores morais.<sup>54</sup> Onde essa poesia falhou rotundamente foi na "operação cirúrgica" recomendada por Oswald de Andrade, isto é, "a extirpação das glândulas lacrimais".<sup>55</sup> Mas não por falta de propósito ou oportunidade. Em 1925 os futuristas da *Gazeta* fizeram publicar um artigo de Nestor Vitor em que este conclamava à "economia sentimental" e a uma "rigorosa poupança e disciplina de forças".<sup>56</sup> E em Jaú, Apolônio, que se considerava "um ser cosmopolita em perpétua mutação e movimento", concluía que "no bruhahá da maluca vida moderna o absurdo e o capricho são a única lógica suportável".<sup>57</sup> Na prática, porém, não são muitas as peças literárias deste período que, revestidas embora de certa liberdade formal, lograram escapar da água de cheiro do passado. As que resistiram, entretanto, são o

bastante para inserir a província na "escala da sensibilidade moderna"  
a que se referia Oswald.

\*



## VI

## CONCLUSÃO: OS LIMITES DA PROVÍNCIA

Enquanto durou a "Seção dos Novos" (dezembro de 1923), o grupo de Campinas permaneceu nucleado em torno da *Gazeta*. A partir daí, e até junho de 1925, os "novos" teriam seu espaço deslocado para *A Onda*, onde a essa altura pontificava absoluto Hildebrando Siqueira. Não só os novos de tendência futurista: as páginas acetinadas do quinzenário nunca deixaram de abrir-se para os sonetos de Martins Fontes e Moacyr Chagas. Caruso, de seu exílio em Orlândia, escrevia informando ter ar-regimentado a pena de Belmiro Braga. Com o mesmo intuito, trata de apresentar Hildebrando a Galeão Coutinho. Hildebrando, em contrapartida, busca obter a colaboração de Ribeiro Couto e Cassiano Ricardo, além do apoio moral sempre onipresente de Menotti del Picchia. *A Onda* oscilava, desse modo, entre a índole reformista de seu editor e o compromisso social com o soneto, o decassílabo, implícito nas relações culturais de seus fundadores.

Através das cartas que, por essa época, chegavam à mesa de Hildebrando poder-se-ia mapear não só as formas de subsistência material de uma revista de província mas principalmente, nesse caso, o perfil controvertido que seu editor desejava dar-lhe. Infelizmente, a maior parte delas se perdeu com o tempo, e o que resta não é muito. Pitoresca, por exemplo, é a correspondência travada com um colaborador de Passa-Quatro (MG), o poeta Heli Menegale, que só se converteria ao versili-

brismo em 1935. Em 1923, após ter estreado com um livro muito elogiado por poetas como Alphonsus de Guimarães Filho e Amadeu Amaral,<sup>1</sup> Menegale passa a experimentar o verso polimétrico e faz sutis concessões à existência de futuristas na província. É assim que busca a convivência de Ribeiro Couto, então residindo no interior de Minas, e informa Hildebrando da ocorrência de um "futurista" em sua pequena cidade, o poeta Heitor Alves.<sup>2</sup> Dois anos mais tarde, comunica seu espanto com as transformações havidas em seu irmão J. Menegale, até então autor de convencionalíssimos sonetos: "Meu irmão envia um poema sem ritmo, sem cesuras, sem pausas, uma poesia futurista, afinal! Ele está ficando hereje. Já mandei rezar missa por alma dele..."<sup>3</sup> A angústia da dúvida parece tê-lo acompanhado durante longos anos, até sua opção tardia; é o que se depreende da seguinte confissão: "Para responder à tua pergunta, digo-te que não sou parnasiano, não sou passadista nem futurista: em literatura nada sou. Sufoquei em mim toda a grande paixão pela arte".<sup>4</sup>

Nem havia sufocado nem estava ainda preparado para um verdadeiro diálogo que caminhasse no sentido da atualização estética, como teria desejado Hildebrando, cujo principal interlocutor continuava sendo, por essa época, Aristides Monteiro. Este sim, um futuro e autêntico desertor. Em meados de 1923 vemo-lo, ainda, em companhia de Fernando Callage, discutindo estética e poesia com Cassiano Ricardo num café da rua 15 de Novembro, em São Paulo. "Cassiano leu-nos alguns versos que trazia numa pasta", recordará mais tarde Aristides. "Notei que eram metrificados e de um sabor neo-parnasiano-simbolista".<sup>5</sup> Teria sido a

oportunidade para que o provinciano desencavasse também os seus, mas não o fez, nem jamais o faria. Tendo entrado para o Banco do Brasil em 1925, resolveu "deixar de ser literato para ser economista", passando então a julgar inoportuna a edição de seus livros, que, de resto, lhe pareciam "extemporâneos".<sup>6</sup> Apesar disso, nas seis décadas que se seguiram, dedicou-se compulsivamente a estudos históricos, heráldicos e genealógicos.<sup>7</sup>

Se a Rodrigues de Abreu o futuro reservou melhor sorte na memória historiográfica, não lhe deu, todavia, uma vida longa: morreu de problemas pulmonares em 1927, em Bauru. A afeição que lhe dedicaram, em vida, intelectuais como Menotti del Picchia, Amadeu Amaral, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cleómenes Campos, era uma sinalização clara de que, apesar de afundado na província, doente, intuitivo e até inculto, a corte literária estava disposta a tratá-lo como a um igual. Coube a esses mesmos intelectuais, por duas vezes, organizar em São Paulo um festival de arte em sua homenagem. E quando, em 1924, se tratava de discutir o prêmio anual de poesia da Academia Brasileira de Letras, Amadeu Amaral chegou a demitir-se de todas as suas funções na casa apenas porque a comissão resolveu contemplar outro nome que não o de Rodrigues de Abreu. E o duro julgamento que, já próximo da morte, Abreu veio a receber de Oswald de Andrade ("um poeta sem importância", disse Oswald), não foi em absoluto referendado por Mário de Andrade. Este lhe escreve após a leitura de *Casa Destelhada*: "...tive uma porrada de prazeres e duas vezes esse susto que a gente tem de tanta comocão quando a gente topa com uma obra-prima".<sup>8</sup> Suas últimas cartas

trocadas o foram justamente com Hildebrando, em quem via uma espécie precoce de mentor e confidente. "Você é um moço tão pleno de coração como de inteligência", escreve-lhe um ano antes de morrer, em sua citada carta biográfica.<sup>9</sup> Entretanto nunca se viram frente a frente. No dia mesmo de sua morte, Hildebrando endereça-lhe uma cobrança afetuosíssima: "Meu caro Rodrigues de Abreu. Que diabo de silêncio é esse?" Era o silêncio do fim.

De modo diferente, 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. Passada a turbulência futurista, esfriado o entusiasmo da campanha, ele continuou entretanto em sintonia com o movimento. Em 1928, vemo-lo encomendando a Raul Bopp uma coleção completa da *Revista de Antropofagia*, porque desejava manter-se ao corrente dos novos direcionamentos da renovação estética. Cinco anos mais tarde escrevia-lhe um certo Nóbrega da Siqueira lamentando sua decisão de continuar "completamente isolado quando poderia, em São Paulo, ocupar um lugar de destaque nas letras".<sup>10</sup> Num de seus últimos textos, como a querer confirmar a "visão ampla das coisas" que lhe atribuíra Nóbrega nessa carta, Apolônio apostrofava que "a poesia modernista entre os seus postulados mais evidentes de renovação colocou a plena aceitação da vida", uma "atitude básica da qual todas as outras eram o corolário, e só isto bastava para revolucionar toda a poética ou pelo menos era suficiente para fazê-la o contrário do que até então tinha sido". Isto implicava reconhecer nos poetas à antiga características de "seres de pouca saúde", cuja sensibilidade não era

capaz de recolher "as ressonâncias do nosso século e cujos nervos não escoram a trepidação da hora presente".<sup>11</sup> Buscava ele exorcizar, com essas palavras, suas próprias e graves perturbações originárias do *crack* econômico de 1929 e de um casamento infeliz? Tais seriam os vetores de sua tragédia daí por diante. Apolônio viveu 70 anos (morreu em 1966), metade dos quais deambulando por sanatórios do interior do Estado. Jamais se recuperou. Desde a sua primeira internação, em 1934, nada mais produziu. E o que havia produzido até então não chegou a ser coligido em livro.

Com a morte de Abreu, a alienação de Apolônio e o silêncio de Aristides, só Hildebrando parecia na situação de vir a formular um projeto literário pessoal, modesto que fosse. Em junho de 1925, quando *A Onda* tirou seu último número,<sup>12</sup> ele poderia ter se concentrado nessa tarefa, desobrigado que estava de qualquer atividade jornalística. Mas logo se viu envolvido outra vez com responsabilidade semelhante. "Tendo desejo de publicar em Campinas uma revista quinzenal e necessitando de uma pessoa para tomar a direção da mesma", escreve-lhe um certo Antônio Rosa, "lembrei-me do vosso nome que tanto brilho emprestou à saudosa *A Onda*".<sup>13</sup> Semanas depois lá estava ele à frente da *Luneta*, "revista de artes, letras, sociedade e bom humor". Em quase tudo semelhante a sua antecessora, dava-se que, em assuntos literários, era franca e abertamente modernista. Hildebrando carreou para lá as principais seções de *A Onda*, levou também a sua *troupe* de heterônimos e não se esqueceu do turíbulo para incensar Menotti, "o padroeiro de meu culto", segundo escreveu. Estampa dele uma fotografia em página

inteira no segundo número,<sup>14</sup> com a seguinte legenda: "Menotti del Picchia, escritor dos que mais honra dão às letras da nossa terra, grande poeta, que acaba de burilar *Chuva de pedra*, escrínio finíssimo de finíssimos poemas". Na mesma edição ele felicita, em curioso pé de igualdade, o aparecimento em São Paulo da revista *Novíssima*, órgão do que seria mais tarde o grupo "Verde Amarelo", de que faziam parte Cassiano Ricardo e o próprio Menotti. A página seguinte emoldura, com peculiar destaque, o poema "Carvão e giz", de Cassiano, depois incorporado a *Borrões de verde e amarelo* (1926).

Sua aproximação da vertente nacionalista do modernismo seria, portanto, algo absolutamente natural e não meramente estético. A admiração que nutria por Mário e Oswald não foi o bastante para suplantar sua fidelidade canina a Menotti. Assim, quando o movimento se fragmentou em São Paulo e a atmosfera se encheu de idéias antagônicas a partir de 1924, Hildebrando foi um dos poucos, na província, a não se deixar aturdir pela perplexidade. "Mário de Andrade chegou a declarar que ninguém se entendia e que a Semana fora maluquice e imprevidência", recorda Aristides.<sup>15</sup> Um dos arautos da reforma, Guilherme de Almeida, que nunca foi propriamente um reformista, "confessou que (a Semana) não passara de uma brincadeira para *épater* a sociedade burguesa".<sup>16</sup> Mário procurava torpedear Graça Aranha, ao passo que este, modernista tardio, arvorava-se em precursor do movimento. Enquanto isso Manuel Bandeira, que só se tornaria realmente moderno em 1924, com *Ritmo dissoluto*, lançava sérias dúvidas sobre o projeto Pau Brasil de Oswald de Andrade: "O nome é comprido demais", escreve, "bastaria di-

zer Poesia Pau. Porque é poesia de programa e toda a arte de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço-me com os poetas que lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia!"<sup>17</sup> Ironia manuelina! Pode-se imaginar o estado de confusão, mesmo de indignação, em que foram atirados aqueles que, na província, acreditavam na coesão e na indivisibilidade do movimento. "Vou começar a fazer intrigas", prosseguia Bandeira. "Há muita insinceridade nesse chamado movimento moderno. Fala-se mal dos outros pelas costas. Cada qual fazendo hipocritamente o seu joguinho pessoal". Declarações como estas, cada vez mais frequentes, espalhavam mal-estar e estimulavam as reverberações. "É simplesmente desolador o nosso atual momento literário, parece que todos os espíritos estão possuídos de um *frisson* diabólico, de uma apressada ejaculação de idéias", lastima Fernando Calage na *Gazeta*; visava o alvo indigitado por Bandeira: "Nada desse jazz-band literário de que o sr. Oswald de Andrade é o mestre".<sup>18</sup> Aristides vê outros motivos para a desorientação que se seguiu: "Mário de Andrade entrou para o Partido Democrático; Oswald de Andrade, influenciado pela Pagu, enveredou para a esquerda, chegando a ser comunista militante; e Plínio Salgado, admirador de Mussolini, tornou-se mentor e chefe do Integralismo. A intelectualidade campineira sentiu-se frustrada".<sup>19</sup>

Hildebrando, ao contrário, viu crescer sua expectativa de inserção no processo moderno somente quando a tríade nacionalista (Cassia-

no, Menotti e Plínio) acenou com um programa que, na expressão de um crítico, "procurava harmonizar as aspirações da revolução intelectual com os objetivos do projeto político".<sup>20</sup> Homem pacato, cordialíssimo, ele se viu seduzido pelo símbolo antropomórfico da anta, caracterizada por Plínio como "o maior animal pacífico da América do Sul", mediante o qual, pomposamente, prometia abrir "carreiras para as marchas de todas as raças no grande patrimônio da humanidade".<sup>21</sup> O que quer que isso significasse, era impossível percebê-lo por inteiro àquela altura, e Hildebrando deve tê-lo tomado na conta de poesia. Em 1928, Mário Graziotti, então uma espécie de acólito e *manager* do grupo, escreveu-lhe comunicando os preparativos para "a fundação de uma grande Tribo brasileira de arte que acolherá os valores reais do momento". Especifica: "Estão chefiando os trabalhos o Plínio, Menotti, Brecheret e... todos nós. Já botamos o seu nome lá. Ou se fará essa Tribo ou então se ampliará o grupo Verdamarelo. Estamos estudando diretrizes".<sup>22</sup>

Tais diretrizes não demoraram a ganhar um tom marcial, deixando de lado toda e qualquer consideração artística. Não se sabe bem em que circunstância Hildebrando terminou por entrar na estima pessoal de Plínio. O fato é que entabulou-se entre ambos uma afetuosa correspondência que parece ter-se iniciado com um cartão postal de Plínio mandado do Egito em maio de 1930. Dois anos mais tarde, vemo-lo, já chefe da Ação Integralista Brasileira (AIB), passando instruções a Hildebrando para que instalasse em Serra Negra -- onde este se achava então residindo -- um de seus "Grupos de Centralização".<sup>23</sup> Em 1933, a AIB alerta o novo colaborador de que "brasileiros tramam a destruição da



Pátria, em cumplicidade com judeus e bolchevistas".<sup>24</sup> Alguns meses mais, e o pacífico futurista de província, agora um professor de moças, pai de família numerosa, é intimado a pegar em armas e a organizar a resistência "contra os comunistas" numa área de nove municípios, inclusive Campinas.<sup>25</sup> Era no que havia dado o pacifismo da anta. Graças às demarches políticas a que se viu obrigado, e à pregação integralista que encetou na imprensa interiorana, não demorou a ser privado de sua principal fonte de renda, o cargo de secretário da câmara de Serra Negra. Em 1935 teve de esconder-se para não ser preso. Nesse mesmo ano, cansado, lavrou uma carta de renúncia ao chefe provincial da AIB, exonerando-se de todas as suas responsabilidades na organização.<sup>26</sup> Essa atitude, ao que parece, não foi o bastante para afastá-lo da influência de Plínio: em 1940 vamos encontrá-lo revisando a *Vida de Jesus*, que a Editora Panorama lançaria naquele ano, e recolhendo subscrições para que o cartapácio se vendesse sem sobressaltos.<sup>27</sup> Este foi também o ano do aparecimento de seu volume de aforismos, *O castelo pegou fogo*, em edição paga do próprio bolso.<sup>28</sup> O prefácio, assinado por Menotti, datava de dez anos antes. A renda líquida do livrinho, se é que houve alguma, foi previamente destinada ao "Chefe" -- uma espécie de cristalização metafórica do sacrifício que, em nome da miragem ideológica, ele impusera às suas melhores possibilidades. "Andei por aí como um sonâmbulo", escreveu por essa época, "tentando em vão transformar-me nessa sorte de homem a que chamam, não sei se com bastante propriedade, homem prático". A vida não lhe daria muitas ocasiões mais de refazer o traçado perdido nos anos 20: morreu silenciosamente em 1946, na

idade de 42 anos. Com ele morreria também a última esperança de afirmação do grupo rebelde de Campinas e, por extensão, do sonho da província futurista.

\*

## NOTAS

### Introdução:

(1) "Os nossos sonhos, conquistas, agitações e planos de ataque ao ideal, nas rodas de moços jornalistas, poetas, músicos, atores de teatro e simples vagabundos, deram unicamente em espirais de fumo". Júlio Mariano, in *Correio Popular*, Campinas, recorte sem data.

(2) Robert Darnton, *Boemia e revolução*, Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

(3) Susan Sontag, in *New Yorker*, transcrito na *Folha de São Paulo* de 9-6-1990.

### I - Modernidade e política

(1) *Nocidade Louca* estreou no então recém-inaugurado Cine República de São Paulo em 9-11-1927. O original foi destruído num incêndio em 1944. Aparentemente não havia cópias. Ver, a propósito, tese de mestrado de Carlos Roberto Rodrigues de Souza, *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*, ECA/USP, São Paulo, 1979.

(2) *Gazeta de Campinas*, 8-1-1924.

(3) Alberto Sales, *A pátria paulista*, Campinas, 1887 (reeditado pela Editora da Universidade de Brasília em 1983).

(4) Cleber da Silva Maciel, *Discriminações raciais: negros em Campinas (1888-1921)*, Editora da Unicamp, Campinas, 1987.

(5) José de Castro Mendes, "Efemérides campineiras"; *Correio Popular*, 1967.

(6) Da passagem de Coelho Neto por Campinas, nos anos iniciais do século, dão testemunho algumas de suas crônicas e uma carta de Olavo Bilac, datada do Rio de Janeiro, em que este o fustiga, não sem al-

guma injustiça para com a província: "... e tu enlapado nessa medonha e soturna cidade, trancas-te a sete chaves num silêncio amuado! (...) Quererá isto dizer que já te naturalizaste campineiro de corpo e alma e que te dedicas ao amor do café e ao ócio da sociabilidade?" Carta de 1/6/1902, apud Brito Broca, "No arquivo de Coelho Neto", in *Revista do Livro* nº 10, junho de 1958.

(7) A *Pastoral* foi representada no Teatro São Carlos no Natal de 1903, com musicalização de Sant'Anna Gomes, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. O manuscrito original da peça, entregue para impressão no mesmo mês à Casa Livro Azul, está hoje em mãos da bibliotecária-chefe do Centro de Ciências, Letras e Artes, sra. Maria Luiza Silveira Pinto de Moura, que conserva também preciosa documentação fotográfica do espetáculo.

(8) Leopoldo Amaral, *Campinas: recordações*, Seção de Obras d'O Estado de São Paulo, São Paulo, 1927, p. 426

(9) *O Estado de S. Paulo*, 1-3-1913.

(10) *Idem*, 8-3-1913.

(11) *Correio Paulistano*, 2-3-1913.

(12) *Diário Popular*, 13-3-1913.

(13) *Diário do Povo*, 12-6-1913.

(14) Guibal Roland a princípio ligou Segall à tradição dos artistas franceses, em seguida a Franz-Hals. Não obstante, Guibal Roland fazia profissão de fé pessoal: "Os seis anos que passei em Paris como chefe de atelier da Academia de Mr. Humbert, membro do Instituto, deram-me hábito suficiente para afirmar o que precede".

(15) *Comércio de Campinas*, 15-6-1913.

(16) Mário de Sá Carneiro, carta de 10-3-1913. In *Cartas a Fernando Pessoa*, Edições Ática, Lisboa, 1973.

(17) Estabelecimento fundado em 1876 pelo francês Alfred Genoud, era ao mesmo tempo livraria, tipografia, perfumaria e editora. Orgulhava-se de ter uma filial em Paris. Nos anos 20, era o principal

ponto de encontro de escritores, jornalistas, poetas e músicos. A casa encerrou suas atividades em 1940, depois que Alfred Genoud suicidou-se.

(18) Comércio de Campinas, 17/6/1913.

(19) A propósito da presença de Segall em Campinas e no Brasil em 1913, ver: Vera D'Horta Beccari, *Lasar Segall e o modernismo paulista*, Brasiliense, 1984.

(20) João do Rio em *Fall-Mall-Rio* exalta o seu refinamento e magnanimidade ("Freitas Valle, o Magnífico"), comparando-o ao Des Esseintes de Huysmans.

(21) José Maria Lisboa dirigiria mais tarde *A Província de S. Paulo* e o *Diário Popular*, que aliás fundou.

(22) José Ênio Casalecchi, *O Partido Republicano Paulista (1889-1926)*, Brasiliense, 1987, pp. 178-9.

(23) *Gazeta de Campinas*, 19-1-1924.

(24) *Idem*.

(25) José de Castro Mendes, "Usos e costumes", in *Correio Popular*, 10-1-1968.

(26) Humberto de Campos, *Diário secreto*, Edições O Cruzeiro, 1954, Vol. 1, p. 376.

(27) Casalecchi, *op. cit.*, p. 155.

(28) *O Estado de S. Paulo*, 13-2-1924.

(29) Casalecchi, *op. cit.*, p. 179.

(30) *Idem*, p. 184.

(31) Contava a cidade, em 1921, com um único jornal diário, o *Diário do Povo*, e dois periódicos de escassa tiragem e sobrevida difícil: *O Ferrão*, pasquin de humor e crítica de costumes, e *O Getulino*, quinzenário da comunidade negra de Campinas. Fora esses havia o jornal da Cúria, *O Mensageiro*, e a *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, fundada em 1902 por Coelho Neto quando residia e lecionava na cidade.

(32) Entre seu primeiro número e o 16 (25 de dezembro de 1921), a revista anunciou sucessivamente estar chegando a leitores de Jauú, Torrinha, Itirapina, Iguatemi, Piratininga, Tibiricá, Penápolis, Birigüi, Presidente Alves, Brotas, Americana, Pirajuí, Rio Preto, São Carlos, Calmon, Glicério, Pederneiras, Araraquara, Guataporanga, Bauru, Pinhal e Amparo.

(33) *Para ler no trem*, poemas, Tip. Casa Livro Azul, Campinas, 1911; *Versos*, Tip. Casa Genoud, Campinas, 1914; *De barriga pro ar*, Tip. Casa Genoud, Campinas, 1915. Até sua morte em 1967, Caruso publicaria mais de uma dezena de outros livros, entre os quais se destacam *Favorina* (1924), *Carusma* (1945) e *Sultão sem mulheres* (1950).

(34) O primeiro número estampa anúncios das seguintes firmas: Fundação Maragliano (ferro, bronze e sinos), Auto-Campinas (acessórios para automóveis), Farmácia Central, Casa Maia, Casa Sportiva, Frutaria e Confeitaria Torre Eiffel, Ao Taco de Ouro, Casa Andrade (fábrica de camas de ferro e colchoaria), Companhia Lidgerwood do Brasil e da própria Casa Genoud, onde se imprimia a revista.

(35) José de Castro Mendes, *Correio Popular*, 4-9-1946.

(36) Luís de Lacerda era professor particular, poeta e boêmio. Segundo Aristides Monteiro, "senhor de uma correta metrificacão neo-parnasiana". Pessoalmente, "era um tipo esquivo e parecia premido por grandes problemas íntimos".

(37) O mesmo Álvaro Ribeiro fundaria em 1927 o *Correio Popular*, até hoje um dos mais influentes jornais do sudeste paulista.

(38) A *Gazeta* reabriu com 8 páginas tamanho standard, a assinatura anual custando 24\$000. Era redator-chefe Ernesto Kuhlman, redator-secretário Galdino de Moraes Alves, cronista de arte Rui Martins Ferreira e auxiliares de redacão Benedito Cavalcante, Robert Thut e Álvaro Villagelin. A partir de 1923 Cavalcante assumiria a chefia de redacão.

(39) *Gazeta de Campinas*, 1-5-1921.

(40) *Idem*.

(41) A própria *Gazeta* registra, em 2-6-1921, que o prefeito local, Rafael Duarte, acabara de receber carta de Coelho Neto comunicando sua vinda iminente a Campinas para ler sua conferência "ésquilo e a tragédia".

(42) A crônica, embora não assinada, dá indícios de ter sido escrita pelo "auxiliar de redação" Álvaro Villagelin.

## II - Não, contramão

(1) *Rosa dos Ventos*, Genoud, Campinas, 1921.

(2) *A Onda*, 10-7-1921.

(3) Na verdade, o partido é que se serviria do projeto futurista, usando-o como um ornamento cultural moderno para ilustrar sua fachada conservadora. Note-se que eram do PRP os jornais que, tanto em São Paulo quanto em Belo Horizonte e Campinas, abrigaram nessas cidades as primeiras produções futuristas. Carlos Drummond de Andrade, que em meados dos anos 20 era redator no *Diário de Minas*, dele disse que era "tão livre que pouco a pouco fizemos daquilo o quartel-general do modernismo mineiro, com todas as suas brincadeiras e também alguma coisa menos fútil". (in *Tempo Vida Poesia*, Record, Rio, 1986).

(4) *Idem*.

(5) *Idem*, 12-3-1922.

(6) *Idem*, 15-11-1922.

(7) Cf. *Gazeta de Campinas*, 2-6-1921.

(8) Rafael Duarte (1867-1958), romancista, cronista, teatrólogo, jornalista e poeta bissexto. Principal animador cultural em Campinas nas duas primeiras décadas do século. Foi prefeito da cidade pelo PRP no período 1919-1923.

(9) *Comércio de Campinas*, 24-2-1921.

(10) O acesso às guias de importação da Casa Genoud teria possibilitado mapear e qualificar os níveis de leitura de livros franceses e europeus praticados pelos campineiros numa larga faixa da primeira metade do século. Mas o espólio fiscal da Genoud, salvo informação em contrário, parece ter-se perdido.

(11) *A Onda*, 15-5-1921.

(12) Em 30-4-1921, no *Correio Paulistano*, Menotti (Helios) dá como futuristas os seguintes versos de Agenor Barbosa: "Eu vim também para vencer... Mas vim um dia/escuro, de ventania/ e de garoa...". Em 1º de maio Helios estampa um "Poema futurista" de sua própria lavra, "Elogio do telefone", na verdade um poema em prosa.

(13) Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: Antecedentes da semana de Arte Moderna*, 2ª ed., Civilização, Rio, 1964, p. 38.

(14) Oswald de Andrade, introdução a *Serafim Ponte Grande*, fevereiro de 1933.

(15) Mário da Silva Brito, op. cit. p. 38.

(16) idem, p. 39.

(17) *Discursos acadêmicos*, vol III (1914-1918), Civilização Brasileira, Rio, 1935. Citado por Mário da Silva Brito, op. cit. p. 36.

(18) Monteiro Lobato, *A barca de Gleyre*, Companhia Editora Nacional, 1ª edição, 1944, carta de 16-6-1916, p. 318.

(19) Monteiro Lobato, "Paranóia ou mistificação", *O Estado de São Paulo*, 20-12-1917.

(20) Mário de Andrade, "Mundo Musical", *Folha da Manhã*, 24-8-1944.

(21) Mário da Silva Brito, op. cit., pp. 161-2

(22) Plínio Salgado, *Tabor*, edição pessoal, 1919.

(23) *Correio Paulistano*, 13-12-1921.

(24) *Jornal do Comércio*, "Matemos Peri", 23-1-1921.



(25) Em depoimento de 4-3-1989, assegura Aristides Monteiro que "a fúria iconoclasta dos futuristas provocou em Campinas reações negativas. Os artigos de Mário de Andrade sobre os "mestres do passado" tiveram reprovação quase geral dos literatos campineiros. Talvez esteja aí um dos motivos da não adesão de muitos destes ao movimento deflagrado no ano seguinte com a realização da Semana de Arte Moderna".

(26) *Gazeta de Campinas*, 14-10-1921

(27) *idem*.

### III - Quatro antenas receptivas

(1) Aristides Monteiro, "Um centro literário em Campinas", *Comércio de Campinas*, 24-2-1921.

(2) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(3) Robert Thut (1902-1952) e Ivan Chavirin (1901- ).

(4) Aristides Monteiro, *Acúsmata*, 1921, inédito.

(5) Paulo de Medeiros, "Exegese de um soneto", s/d. O original pertence aos arquivos de Reinado Dias Leme, Campinas.

(6) Aristides Monteiro, depoimento citado. Referida irmandade é descrita por Rafael Duarte em seu livro *Campinas de outrora*,

(7) "Tive mais convivência com o Plínio", escreve Aristides Monteiro em depoimento ao autor. "Muitas vezes saíamos à noite do *Correio*, atravessávamos a praça e íamos ao Café Brandão, que ficava na rua São Bento, esquina da então ladeira São João, no local onde, cerca de 1925, se ergueu o edifício Martinelli. Lá conversávamos longamente, comentando as atividades de outros literatos, como Oswald de Andrade (do *Jornal do Comércio*) e Guilherme de Almeida (então com 31 anos), que fora colega do Menotti no Ginásio de Pouso Alegre; as esculturas do Brecheret (24 anos), que se achava em Paris com pensão do Governo do Estado, etc. (indiquei as idades para evidenciar a faixa etária: não havia velhos). Minha curiosidade

levou-me a procurar obras que tratassem do discutido Futurismo. (...) Havia em São Paulo dois estabelecimentos que vendiam livros italianos: o do livreiro Tisi, quase no largo de São Bento, e La Bottega del Libro Italiano, no começo da rua Xavier de Toledo. Buquinando nesta última, encontrei os livros *Primi principii di una stetica futurista*, de Ardengo Soffici, *Tragedie Scelte*, de Marinetti, e *Sperienza futurista*, de Giovanni Papini, que neste último abjurava o movimento. Mostrei-os ao Plínio, quem os tomou por empréstimo e não me deu mais notícias deles. Anos depois adquiri outro exemplar do Soffici num sebo".

(8) *Correio Paulistano*, 24-1-1921.

(9) *Idem*, 22-10-1921.

(10) Aristides Monteiro, "Dilúculo vermelho", in *Ânfora partida*, 1923, inédito.

(11) Segundo o depoimento de José Sampaio César Jr. e Henrique Pacheco de Almeida Prado, contemporâneos de Apolônio Hilst em Jauá, este fizera alto investimento imobiliário à véspera do *crack* da bolsa de valores de Nova York em 1929, sofrendo enorme revés financeiro. O fato, aliado a problemas de caráter familiar, teria contribuído para o seu gradativo enlouquecimento a partir de 1933.

(12) Foram conservados quatro cadernos manuscritos, hoje em posse da filha de Apolônio Hilst, a escritora Hilda Hilst. O primeiro deles está vagamente datado de 1920, o segundo é contemporâneo da *Semana de Arte Moderna* e o terceiro e o quarto lhe são imediatamente posteriores. Doravante nos reportaremos a estes cadernos mediante a numeração I, II, III e IV.

(13) Apolônio Hilst, Caderno II.

(14) *idem*, caderno III.

(15) Roberto Schwarz, "Nacional por subtração", in *Que horas são?*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

(16) *Idem*.

(17) Apolônio Hilst, caderno III.

(18) *O Comércio de Jauá*, 7-6-1921.

(19) *Idem*, 5-7-1921.

- (20) Trata-se seguramente de *Os condenados* e *A estrela de absinto*, que Oswald já tinha prontos em 1920.
- (21) *Correio Paulistano*, 19-7-1921.
- (22) *O Comércio de Jaú*, 5-7-1921 e *Correio Paulistano* de 19-7-1921.
- (23) Apolônio Hilst, Caderno II.
- (24) Rodrigues de Abreu, *A sala dos passos perdidos*, Editora Monteiro Lobato, São Paulo, 1923.
- (25) Carlos Lopes de Mattos, *Vida, paixão e poesia de Rodrigues de Abreu*, Gráfica e Editora do Lar/ABC do Interior, Capivari, SP, 1986.
- (26) Carta de Rodrigues de Abreu a Hildebrando Siqueira.
- (27) Transcrita em *A Luneta*, ano I, nº 2, Campinas, 31-10-1925.
- (28) Carlos Lopes de Mattos, op. cit.
- (29) Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*, 1ª ed., Casa Mayença, São Paulo, 1922.
- (30) "É um conforto para mim encontrar tão sonoro e inteligente eco do brado desse nosso comum ideal. Faça V. o que achar conveniente em divulgar nossas belas idéias". Carta de Menotti del Picchia a Hildebrando Siqueira, 24-2-1924.
- (31) Aristides Monteiro, depoimento citado.
- (32) *Gazeta de Campinas*, 8-4-1922.
- (33) Idem, 10-8-1922.
- (34) Idem, 10-8-1922.
- (35) Cf. Aristides Monteiro, depoimento citado.
- (36) *Gazeta de Campinas*, 5-9-1922.
- (37) Idem.
- (38) *Ibidem*, 3-3-1922.
- (39) "Hildebrando era muito sensível e emotivo. Lembro-me de que certa vez lhe contei que, em São Paulo, numa reunião em que estive na *garçonnière* de Armando Pamplona, o escritor Moacir Deabreu me mos-

trou uma carta de Brecheret, escrita de Paris, repleta de desenhos modernos com que o missivista ilustrava todos os assuntos de que tratou. Enquanto eu falava, Hildebrando me fitava com os olhos arregalados e unedecidos pela emoção". Do citado depoimento de Aristides Monteiro ao autor.

(40) *Gazeta de Campinas*, 2-9-1922.

#### IV - Nas águas do futurismo

(1) Antonio Ferro constou como "editor" da *Orpheu*, em seu primeiro número, dela se separando em 1915 junto com Alfredo Guisado, "em virtude de ambos estarem em desacordo com o texto de um manifesto de Raul de Leal". Ver, a propósito, João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1951.

(2) Antonio Ferro, *Salazar, o homem e sua obra*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1933.

(3) Antonio Ferro, *A arte de bem morrer*, H. Antunes & Cia. Editores, Rio de Janeiro, 1923.

(4) Antonio Ferro, *A idade do jazz-band*, Monteiro Lobato & Co-Editores, São Paulo, 1923.

(5) *idem*.

(6) *Ibidem*.

(7) Apolônio Hilst, caderno III.

(8) *Idem*

(9) *Ibidem*.

(10) *Gazeta de Campinas*, 22-10-1922.

(11) *Idem*.

(12) *Ibidem*.

(13) *Gazeta de Campinas*, 4-11-1922.

(14) *A Onda*, 14-1-1922.

(15) *Gazeta de Campinas*, 21-11-1922.

(16) Ver, a propósito, Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 161-2.

(17) *Gazeta de Campinas*, "Cubismo à prova", 21-6-1923.

(18) A anedota aplica-se perfeitamente a Gustav Klimt, o pintor austríaco a quem, cerca de 1890, foi confiada a decoração do forro do salão nobre da Universidade de Viena. Aquilo que os acadêmicos racionalistas concebiam como um "triunfo da luz sobre as trevas", isto é, a sublimização temática da Medicina, da Filosofia e da Jurisprudência, resultou afinal nas torturadas e barrocas figuras de Klimt. A polémica que se seguiu é ilustrativa do fértil período de transição cultural vivido pela Viena da virada do século. Ver, a propósito, Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle*, Companhia das Letras/Editora da Unicamp, São Paulo, 1988.

(19) *Gazeta de Campinas*, "Que é futurismo?", 29-6-1924.

(20) *Gazeta de Campinas*, 19-8-1922.

(21) *Idem*, 20-5-1922.

(22) Carta de Joaquim de Oliveira a Hildebrando Siqueira, 15-10-1923.

(23) *Gazeta de Campinas*, 22-10-1924.

(24) Na edição d'*A Onda* de 16-3-1924, Hildebrando recolhe este aforismo do ainda desconhecido Carlos Drummond de Andrade: "A virtude é, quando muito, inútil. O vício é, pelo menos, agradável. Conclui disto o que quiseres". Em 25-11-1923, a mesma *A Onda* reproduz carta de Guilherme de Almeida em que este recomenda a Olegário Mariano entregar-se à preguiça. Justifica: "A arte nasceu da preguiça. é a consequência bela de uma atitude lânguida. é preciso não agir". Ninguém entre os futuristas, entretanto, que recomendasse a cocaína como virtude do século.

(25) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(26) João de Souza Ferraz (1904-1988), que nessa época trabalhava como tipógrafo na *Gazeta* para custear seus estudos na Escola Normal. Veio a criar e a dirigir, ao longo de mais de quatro décadas, o mensário *Letras da Província*, editado em Limeira (SP), talvez a mais duradoura publicação de literatura

do país. Escreveu *Caraguatás* (1929) e *Os iguapés flutuam na ribeira* (1969), ambos editados às próprias expensas.

(27) *Gazeta de Campinas*, 16-1-1924.

(28) *A onda*, 25-3-1923.

(29) *A Onda*, 10-7-1921.

(30) *Gazeta de Campinas*, 22-6-1924.

(31) *Idem*, 3-6-1923.

(32) *Ibidem*, 8-12-1922.

(33) *A Onda*, 27-11-1921.

(34) Da correspondência passiva de Hildebrando Siqueira. O bilhete é datado de 9-9-1922.

(35) *O Mundo Literário* nº 10, Rio de Janeiro, 1923.

(36) Brito Broca, *Memórias*, p. 142, José Olympio, Rio de Janeiro, 1968.

(37) Apolônio Hilst, Caderno III,

(38) Carta de Otávio Augusto a Apolônio Hilst, sem data, provavelmente de 1923.

(39) Apolônio Hilst, Caderno III.

(40) Girava *O homem trológico* em torno do tema pirandelliano de um jovem escultor que buscava fixar no mármore "o traço eterno do instante fugidio da beleza", e que simultaneamente apaixonava-se por três tipos femininos: uma jovem intelectual, uma bovarista casada e uma prostituta. Desespera-se ao concluir que só a última lhe dera amor verdadeiro. (Cf. depoimento de Aristides Monteiro).

(41) Quatro anos após ter editado *Vida e morte de J.M. Gonzaga de Sá* (1918), que não se vendeu o esperado, Lima Barreto apresenta a Lobato a opção sobre uma de três obras inéditas suas. Lobato responde pela negativa: "Estamos de tal modo abarrotados que não cabe mais ninguém na canoa. Infelizmente o Brasil não ajuda" etc etc.

(42) *A Onda*, 29-10-1922.

(43) *O Democrata*, Jauá, "A Semana Futurista", 22-2-1922.

(44) Apolônio Hilst, Caderno III.

(45) Idem.

(46) A correspondência passiva de Mário de Andrade, conforme cláusula testamentária do escritor, só será confiada ao público em 1995. A carta de Mário a Apolônio data de 1922.

(47) Apolônio Hilst, Caderno III.

(48) Idem.

(49) Benício Lima era provavelmente pseudônimo jornalístico de Homero Vasconcelos de Souza Camargo, um erudito da cidade, conforme especula Aristides Monteiro.

(50) Benício Lima, "Um poeta moderno", *Gazeta de Campinas*, 8-12-1922.

(51) Idem.

(52) Hildebrando Siqueira, "Futurismo e passadismo", *Gazeta de Campinas*, 20-12-1922.

(53) Benício Lima, "Futurismo e passadismo", *Gazeta de Campinas*, 22-12-1922.

(54) Idem.

(55) Hildebrando Siqueira, "Reflexões sobre o Futurismo", *Gazeta de Campinas*, 11-12-1922.

(56) *A Onda*, "Reflexões antifututistas", 25-2-1923.

(57) *A Onda*, "Pensamentos futuristas". 25-3-1923.

(58) O único modernista incluído no programa foi Guilherme de Almeida, todavia o poema escolhido não o era: "O monumento do amor". As demais composições eram de Camões, João de Deus, Raimundo Correia, Luiz Delfino, Alphonsus de Guimaraens, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Guerra Junqueiro, Júlia Lopes de Almeida, Martins Fontes, Olegário Mariano e outros.

(59) Aristeu Seixas, *A Onda*, 23-12-1923.

(60) Hildebrando Siqueira, *A Onda*, 16-9-1923.

(61) Idem.

(62) Menotti del Picchia, *Correio Paulistano*, 14-1-1923.

(63) Trata-se de uma narrativa fragmentária à moda do *João Miramar*, de Oswald, intitulada *Presi-diários do destino*, que permaneceu inédita por longo tempo e terminou por desaparecer. Há indícios, entretanto, de que Menotti a leu em parte ou no todo.

(64) Helvidio Gouvêa, "Vinte anos depois", *Folha da Manhã*, 15-2-1941.

(65) *Idem*.

(66) *Ibidem*.

(67) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(68) A "Seção dos Novos" começou a ser publicada em 14-1-1923, sempre na 2ª página da *Gazeta de Campinas*. Durou aproximadamente um ano.

(69) Hugo de Castro, "Velho chinês viciado", *Gazeta de Campinas*, 19-9-1923.

(70) Aristides Monteiro, "Pela arte moderna", *Gazeta de Campinas*, 13-1-1923.

(71) Jorge Schwartz, *Vanguarda e cosmopolitismo*, Editora Perspectiva, 1983, pp. 57-64.

(72) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo" in *Faulicéia desvairada*, Casa Mayença, São Paulo, 1922.

(73) Monteiro Lobato, "A propósito da Exposição Malfatti", *O Estado de S. Paulo*, 20-12-1917.

(74) Mário de Andrade, "O homenzinho que não pensou", *Klaxon* nº 3, p. 10, 1922.

(75) Escreveu por essa época Mário de Andrade a Manuel Bandeira: "Estou convencido de que convém tratá-lo (a Marinetti) com a maior desimportância, até com uma desimportância afetada pra que ele não imagine que a gente está indo na onda (...) Esse carcamano, que veio fazer a gente perder quasi metade do caminho andado, carece mais é de ser tratado com a importância que tem". *Cartas a Manuel Bandeira*, Edições de Ouro, 1958.

(76) Excerto dos papéis de Hildebrando Siqueira, provavelmente de 1924.

(77) Aristides Monteiro, "Cidade do interior", in *Janela iluminada*, inédito, 1924.

(78) Aristides Monteiro, "Insuportável", in *Janela iluminada*, inédito, 1924.

(79) Antônio Callage, "Jazz-band literário", *Gazeta de Campinas*, 23-11-1924.



(80) Menotti del Picchia, "O curupira e o carão", 1922.

(81) *Gazeta de Campinas*, 19-6-1925.

(82) M.M., *Gazeta de Campinas*, 10-6-1923.

(83) *Idem*.

(84) *Ibidem*.

(85) Benedito Cavalcante, *Gazeta Mercantil*, 20-5-1923.

#### V - A idade do jazz-band

(1) Hildebrando Siqueira, "Vinheta", *A Onda*, 11-11-1923.

(2) Antonio Ferro, *A Idade do jazz-band*, Monteiro Lobato & Cia. Editores, São Paulo, 1923.

(3) *Gazeta de Campinas*, 15-11-1924.

(4) Apolônio Hilst, Caderno III.

(5) *Idem*.

(6) Aristides Monteiro, "Flor da Moda", in *Ânfora partida*, inédito, 1923.

(7) *Idem*.

(8) *Ibidem*.

(9) A segunda conferência de Antonio Ferro em Campinas foi pronunciada em 28-10-1923 e, a exemplo da primeira, no Clube Semanal de Cultura Artística.

(10) Antonio Ferro, *A idade do jazz-band*.

(11) Hildebrando Siqueira, *Gazeta de Campinas*, 3-9-1925.

(12) Aristides Monteiro, *Janela iluminada*, inédito, 1924.

(13) Hildebrando Siqueira, *Gazeta de Campinas*, 2-2-1923.

(14) Hildebrando Siqueira, *Gazeta de Campinas*, 5-9-1922.

(15) *Gazeta de Campinas*, 29-1-1925.

(16) *A Onda*, 25-6-1922.

(17) *Gazeta de Campinas*, 7-6-1921.

(18) Aristides Monteiro, "A renascença de campinas", *Gazeta de Campinas*, 18-1-1923.

(19) João do Rio, *Vida vertiginosa*, 1911.

(20) *Gazeta de Campinas*, 21-2-1925. A propósito de confronto semelhante. ver a lúcida análise que fez Robert Schwarz do poema "Pobre alimária", de Oswald de Andrade, em "A carroça, o baude e o poeta modernista", in *Que horas são?*, Companhia das Letras de São Paulo, 1987.

(21) *Idem*, 1-1-1924.

(22) *Ibidem*, 3-7-1924.

(23) Diz o Manifesto Futurista: "Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*".

(24) *Gazeta de Campinas*, 18-1-1924.

(25) *Idem*.

(26) *Ibidem*, 25-12-1924.

(27) *A Onda*, 2-2-1923.

(28) *Gazeta de Campinas*, 25-7-1923.

(29) *Idem*, 19-2-1925.

(30) Apolônio Hilst, caderno III.

(31) *Idem*, Caderno II.

(32) Rubens Machado, "O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste", in *História do cinema brasileiro*, (org. Fernão Ramos), Art. Editora, São Paulo, 1987.

(33) José Tavares de Barros, "O cinema", in *O Modernismo* (org, Affonso Ávila), Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

(34) Rubens Machado, obra citada.

(35) José Zigiatti, Francisco Castelli e Vitorino de Oliveira Prata.

(36) Rubens Machado, obra citada.

(37) Amilar Alves (1881-1941), para complementar seu parco salário de servidor público municipal, negociava imóveis rurais, vindo a conhecer muito bem, desse modo, o problema da grilagem de terras na região de Campinas. (Cf. Duílio Battistoni Filho, *A vida cultural em Campinas nos anos 20*, ed. part., Campinas 1986).

(38) Entre os financiadores da APA Film estava Mário Siqueira, gerente da agência local do Banco do Comércio e Indústria de São Paulo e membro do diretório municipal do Partido Republicano Paulista. Tinha larga influência na *Gazeta de Campinas*.

(39) *Gazeta de Campinas*, 12-3-1924.

(40) *Idea*, 6-5-1925.

(41) Rubens Machado, obra citada. O termo "oeste" tem sido aplicado a Campinas por força de sua relação geográfica com a Capital. No contexto do Estado de São Paulo, entretanto, leste é o ponto geográfico em que a cidade se situa.

(42) *Gazeta de Campinas*, 22-8-1925.

(43) Par Bergman, *Modernolatria e simultaneità*, Upsala, Un. Upsala, 1962. Citado por Jorge Schwartz in *Vanguarda e cosmopolitismo*, 1983. p. 4.

(44) Miguel Cione, "Era uma vez", *Gazeta de Campinas*, 8-4-1923.

(45) Jean-Epstein, *La poesie d'aujourd'hui*, éditions de la Sirène, Paris, 1911. Citado por Jorge Schwartz, obra citada.

(46) Guillaume Appolinaire, "O espírito novo e os poetas", 1917. Manifesto publicado em *L'esprit Nouveau* em 1918.

- (47) Antônio Marins, "'Fonte colonial", *Gazeta de Campinas*, 18-1-1925.
- (48) Jorge Schwartz, obra citada, p. 130.
- (49) *Idem*, p. 131.
- (50) Hildebrando Siqueira, "Cantareira", *A Onda*, 30-1-1923.
- (51) Apolônio Hilst, Caderno IV.
- (52) *Idem*, Caderno II.
- (53) Aristides Monteiro, *Janela iluminada*, inédito, 1924.
- (54) Jean-Epstein, obra citada.
- (55) Oswald de Andrade, *Klaxon 1*, 15-5-1922.
- (56) Nestor Vitor, *Gazeta de Campinas*, 7-6-1925.
- (57) Apolônio Hilst, Caderno III.

#### VI - Conclusão: os limites da província

(1) Trata-se de *Azul* (1922), obra que Heli Menegale publicou aos 19 anos. Outras obras suas: *À-fora do sonho* (1926), *O suave poema* (1928), *Passa-Quatro* (1928), *Antiga melodia* (1935). Em 1979, já morto o poeta, Alphonsus de Guimaraens Filho reuniu seus melhores poemas numa antologia intitulada *Permanência do azul* (Editora Globo, Porto Alegre). Na introdução a esse livro, escreve Alphonsus: "Tínhamos assim, em 1926, um poeta praticamente afastado da rebeldia modernista, um lírico que se mantinha fiel a formas e técnicas tradicionais. Seria o caso de atribuir semelhante posição à circunstância de morar no interior? Evidentemente que não. Heli Menegale já era então, no seu recolhimento, um espírito em dia com a evolução da poesia".

(2) "O futurista aqui da nossa zona, um talentoso moço: Heitor Alves. Autor já de um bom livro, também mandará colaboração para a revista" (*Luneta*). Carta de Heli Menegale a Hildebrando Siqueira,

8-11-1925.

(3) *Idem*, 8-12-1925.

(4) *Ibidem*, 17-7-1925.

(5) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(6) "Francamente, não sei explicar a razão por que deixei de publicar meus livros, apesar de pessoas amigas terem me aconselhado a fazê-lo. Talvez porque pretendesse burilar e escoimar de possíveis imperfeições os versos que neles enfeixei sem prévia triagem. Fui sempre desleixado com relação a meus escritos. (...) Em março de 1925 mudei-me para Bebedouro e iniciei minha carreira no Banco do Brasil, resolvido a sufocar minha vocação literária". Aristides Monteiro, depoimento citado.

(7) As obras inéditas de Aristides Monteiro, e que até hoje se conservam, são as seguintes: *Acúsata*, sonetos, 1921; *No ritmo da distância*, poemas, 1922; *Ânfora partida*, poemas, 1923; *Janela iluminada*, poemas, 1924. Em 1976 a Academia Campinense de Letras publicou o seu estudo *Panorama da poesia em Campinas até 1924*.

(8) Mário de Andrade a Rodrigues de Abreu, carta de 8-4-1927.

(9) Rodrigues de Abreu a Hildebrando Siqueira, carta de 28-2-1926.

(10) Nóbrega da Siqueira a Apolônio Hilst, carta de 1-4-1933.

(11) Texto inédito, provavelmente de 1932.

(12) *A Onda* circulou até 29-6-1925 e totalizou 72 números. Seu fechamento se deveu a que Domingos de Andrade, seu diretor e proprietário, foi removido da agência local da Caixa Econômica do Estado, de que era funcionário.

(13) Antônio Rosa a Hildebrando Siqueira, carta de 3-9-1925.

(14) *Luneta* resistiu quatro números. O último saiu a 27-12-1925.

(15) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(16) Essa idéia encontra eco no cronista Luís Martins, conforme nota em *O Estado de São Paulo*, sem data, encontrada entre os papéis de Hildebrando. "O que é verdade", escreve, "é que o movimento mo-

dernista foi a coisa mais burguesa deste mundo, a mais caracteristicamente representativa da alta burguesia cafeeira de São Paulo (...) Os intelectuais de 1922 convidaram os senhores dos latifúndios a uma grande orgia (intelectual, entenda-se). (...) Para aqueles capitães da indústria e opulentos proprietários rurais, a coisa não passou de uma divertida aventura mundana".

(17) Manuel Bandeira, *O Mundo Literário*, vol XXV, maio de 1924.

(18) Fernando Callage, "Jazz-band literário", *Gazeta de Campinas*, 23-11-1924.

(19) Aristides Monteiro, depoimento citado.

(20) Antonio Arnoni Prado, *1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda*, p. 99, Brasiliense, São Paulo, 1983.

(21) Plínio Salgado, *A anta e o curupira*, conferência, 1926.

(22) Mário Gracioti a Hildebrando Siqueira, carta de 4-10-1928.

(23) Carta de 13-12-1932.

(24) Carta da Associação Integralista Brasileira a Hildebrando Siqueira, 12-12-1933.

(25) "Associação Integralista Brasileira -- Quartel General da Província de S. Paulo -- Ordem Preparatória nº 3: I -- Informações sobre o inimigo: OS COMUNISTAS PREPARAM O GOLPE. A situação se agrava nestas últimas 24 horas: os adversários pretendem por um golpe de estado apoderar-se de S. Paulo-Rio, lançando a confusão nessas cidades e depondo os governos. (...) II -- Nos momentos e pontos em que as forças do governo se mostrarem indecisas minha intenção é tomar a iniciativa. (...) IV -- Antes de iniciar a marcha para a concentração os milicianos devem se armar de qualquer forma". Eurico Guedes, Comandante da Milícia. S. Paulo, 7-11-1934.

(26) "Sou integralista convicto. Venho da SEP (Sociedade de Estudos Políticos). Minha inteligência e meu espírito se formaram, plasmados pelo gênio do Chefe, ao calor do grande Movimento. Compreendo o Integralismo em um sentido filosófico, que, complexo, abrange a política, a economia, a sociedade. Sei, por conseguinte, que o Integralismo não é uma atitude partidária e sim uma concepção de vida". Hildebrando Siqueira à Associação Integralista Brasileira, carta de 8-1-1935.

(27) Plínio Salgado, *Vida de Jesus*, Editora Panorama, São Paulo, 1940.

(28) Hildebrando Siqueira, *O castelo pegou fogo*, Editora Panorama, 1940. A edição custou a Hildebrando 1.250 cruzeiros, religiosamente pagos contra duplicatas mensais.

## CRONOLOGIA

### 1913

14-19 de junho - Lasar Segall expõe quadros expresionistas e cubistas no Centro de Ciências, Letras e Artes, em Campinas.

### 1920

Março-dezembro - Aristides Monteiro convive, no *Correio Paulistano*, com Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Agenor Barbosa.

24 de fevereiro - Aristides Monteiro publica no *Comércio de Campinas* o artigo "Um centro literário em Campinas".

Novembro - De Jau, Apolônio Hilst endereça carta a Menotti del Picchia apoiando a campanha futurista.

### 1921

19 de maio - Entram em circulação a revista *A Onda* e o jornal *Gazeta de Campinas*, este em segunda fase. Inaugurada a nova estrada de rodagem São Paulo-Campinas.

15 de maio - *A Onda* publica um poema de Luís de Lacerda com recorte ligeiramente cubista.

5 de julho - Artigo de Apolônio Hilst no *Comércio de Jau* ("São Paulo Futurista") em defesa da nova estética, que Menotti del Picchia repercute no *Correio Paulistano* a 28 do mesmo mês.

10 de julho - O professor Antônio Sampaio saúda em *A Onda* o gráfico e "poeta futurista" Adalberto de Oliveira Maia. Na mesma edição, a revista estampa uma paródia futurista ("Tropical") de Victor Caruso.

27 de novembro - O drama *João da Mata*, de Amilar Alves, é levado no Teatro São Carlos.

Junho - Conferências de Coelho Neto, Cornélio Pires e Batista Júnior em Campinas.

14 de outubro - Artigo de um certo M. de P. Q. na *Gazeta de Campinas* contra o futurismo.



Junho-outubro - Em Jau, Apolônio escreve poemas futuristas e faz resenhas favoráveis aos modernos de São Paulo.

## 1922

12 de fevereiro - *A Onda* publica um poema sob o título "Futurista", de autoria de Rodrigues Martins.

22 de fevereiro - Silveira da Mota critica em *O Democrata* de Jau a realização em São Paulo da Semana de Arte Moderna.

13-17 de fevereiro - Realiza-se em São Paulo a Semana de Arte Moderna.

3 de março - Segundo artigo de Silveira da Motta contra o futurismo em *O Democrata* de Jau.

3 de março - A *Gazeta* divulga marchinha antifuturista destinada a ser cantada no carnaval deste ano.

12 de março - Victor Caruso publica nova paródia futurista ("O imponderável") em *A Onda*.

12 de agosto - Rodrigues de Abreu remete um poema livre ao *Correio Paulistano*, "A sala dos passos perdidos", que Menotti publica.

9 de novembro - Antonio Ferro faz catequese futurista em Campinas.

13 de novembro - A pianista Guiomar Novaes apresenta-se no Clube Semanal de Cultura Artística, em Campinas. Um dia antes, no mesmo salão, conferência de Martins Fontes. Caruso publica em *A Onda* uma terceira e última paródia futurista ("Hiperfuturismo").

8 de dezembro - Artigo de Benício Lima na *Gazeta de Campinas* contra o futurismo.

20 de dezembro - Resposta de Hildebrando Siqueira a Benício Lima na *Gazeta*: "Futurismo e passadismo".

22 de dezembro - Réplica de Benício Lima.

## 1923

13 de janeiro - Aristides Monteiro publica na *Gazeta de Campinas* enfática defesa da arte moderna; dá início na *Gazeta* à "Seção dos Novos".

14 de janeiro - Menotti del Picchia menciona no *Correio Paulistano* a existência do grupo futurista de Campinas. *A Onda* critica a "conferência futurista" de Antonio Ferro no Cultura Artística.

4 de fevereiro - A *Gazeta de Campinas* publica (ou reproduz) artigo de Oswaldo Odorico em defesa da arte moderna.

11 de fevereiro - Hildebrando publica na *Gazeta* umas "Reflexões futuristas".

25 de fevereiro - Fernando Velho, em *A Onda*, rebate Hildebrando e dá início a polêmica sobre o futurismo.

11 de março - Entre aplausos e protestos, cai o Teatro São Carlos.

18 de março - Criada em Campinas a Phoenix Film, companhia cinematográfica que produzirá neste mesmo ano o longa metragem *João da Mata*.

Mai - Aristides Monteiro troca idéias literárias com Cassiano Ricardo em São Paulo.

20 de maio - Benedito Cavalcante, redator-chefe da *Gazeta*, posiciona-se sobre o futurismo: nem contra nem a favor.

3 de junho - Um certo N. M. ataca violentamente os futuristas na *Gazeta*, voltando à carga em 10/6.

8 de setembro - Estréia o filme *João da Mata*.

Setembro - Publica-se *A sala dos passos perdidos*, de Rodrigues de Abreu.

14 de outubro - Hildebrando inicia em *A Onda* a seção "Suave colheita", empenhada em divulgar os futuristas.

28 de outubro - Segunda conferência de Antonio Ferro em Campinas: "A idade do jazz-band".

Novembro - Hildebrando desdobra-se em diversos heterônimos, todos futuristas, em *A Onda*.

23 de dezembro - Caruso afasta-se d'*A Onda* e se estabelece em Orlândia, a 250 quilômetros de Campinas; Hildebrando assume oficialmente a chefia de redação.

24 de dezembro - Estréia *Sofrer para gozar*, da recém-criada APA Film.

31 de dezembro - Interrompe-se a "Seção dos Novos" na *Gazeta*.

## 1924

24 de fevereiro - Menotti, por carta, encarrega Hildebrando da pregação futurista em Campinas.

25 de maio - Nova conferência de Coelho Neto em Campinas: "O beijo das raças".

22 de junho - *A Gazeta* ("Malazarte versus Aedus") comenta a ruidosa conferência "O Espírito Moderno", de Graça Aranha, na Academia Brasileira de Letras, três dias antes. Volta ao assunto a 24 ("Primeira nota") e a 29 ("Que é futurismo?").

29 de junho - Hildebrando faz em *A Onda* o elogio de Oswald de Andrade.

22 de outubro - Benedito Cavalcante, na *Gazeta* (Contemporaneidades"), qualifica o momento literário paulistano de "balbúrdia incompreensível"; na mesma edição, artigo de Vicente de Medeiros contra o futurismo ("Intelectualidade viscosa").

23 de novembro - Fernando Callage propõe na *Gazeta* ("Jazz-band literário") uma arte mais equilibrada e menos frenética.

27 de novembro - *A Gazeta* noticia a realização de um congresso futurista em Milão, Itália.

Dezembro - Estréia *Alma gentil*, da Condor Film.

## 1925

16 de abril - Fernando Callage saúda na *Gazeta* o aparecimento de *A sala dos passos perdidos*, de Rodrigues de Abreu, enaltecendo-lhe os "ritmos novos".

Maio - Aristides entra para o Banco do Brasil e abandona a poesia.

19 de junho - Fernando Callage entrevista Ângelo Guido para a *Gazeta* sobre o movimento modernista.

29 de junho - *A Onda* deixa de circular.

28 de agosto - Estréia de *A Carne*, segundo e último filme da APA.

24 de agosto - Amadeu Amaral e Menotti del Picchia organizam em São Paulo um "festival modernista" em homenagem a Rodrigues de Abreu.

15 de outubro - *Luneta* entra em circulação, com direção de Hildebrando.

31 de outubro - Hildebrando saúda na *Luneta* o aparecimento em São Paulo da revista *Novíssima*.

1926

28 de fevereiro - Abreu confia a Hildebrando a sua "carta biográfica".

21 de abril - Conferência de Abreu sobre o modernismo no Centro Bauruense, em Bauru.

1927

8 de abril - Carta de Mário de Andrade a Abreu a propósito do lançamento de *Casa destelhada*.

25 de novembro - Morre Abreu.

1940

Hildebrando publica *O castelo pegou fogo* (aforismos e vinhetas).

1946

7 de novembro - Morre Hildebrando.

1966

Morre Apolônio Hilst.

**BIBLIOGRAFIA****a) arquivos particulares e públicos**

Aristides Monteiro Carvalho e Silva - Rio de Janeiro

Francisco Isolino Siqueira - Campinas

Hilda Hilst - Campinas

Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas

Arquivo do Estado de São Paulo - São Paulo

Biblioteca Municipal de Campinas

Centro de Ciências, Letras e Artes - Campinas

Centro de Memória da Unicamp - Campinas

Clube Semanal de Cultura Artística - Campinas

Museu Municipal de Jauú

**b) periódicos**

A Onda - Campinas

A Revista - Belo Horizonte

Correio Paulistano - São Paulo

Diário do Povo - Campinas

Gazeta de Campinas

Klaxon - São Paulo

Luneta - Campinas

O Mensageiro - Campinas

O Mundo Literário - Rio de Janeiro

Revista do Centro de Ciências - Campinas

## c) depoimentos

Aristides Monteiro Carvalho e Silva

Benedito Barbosa Pupo

Francisco Isolino Siqueira

Henrique Pacheco de Almeida Prado

Hilda Hilst

José Sampaio Góes Jr.

Maura Siqueira

## d) autores

ABREU, Rodrigues de - *A sala dos passos perdidos*, Editora Monteiro Lobato, São Paulo, 1923.

ÁVILA, Affonso (coord.) - *O Modernismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

AMARAL, Leopoldo - *Campinas: recordações*, seção de obras d'O Estado de São Paulo, São Paulo,

1927.

ANDRADE, Mário de - *Movimento modernista*, Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1942.

----- *A escrava que não é Isaura*, Livraria Lealdade, São Paulo, 1925.

----- *Cartas a Manuel Bandeira*, Edições de Ouro, Rio, 1958.

----- *Paulicéia desvairada*, Casa Mayença, São Paulo, 1922.

ANDRADE, Oswald de - *Serafim Ponte Grande*, Editora Três, São Paulo, 1973.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama - *Menotti del Picchia, o Gedeão do Modernismo*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.

BARTHES, Roland - *Novos ensaios críticos*, Cultrix, São Paulo, 1974.

BATTISTONI Filho, Duílio - *A vida cultural em Campinas nos anos 20*, ed. part., Campinas, 1986.

BECCARI, Vera D'Horta - *Lasar Segall e o modernismo paulista*,

- BRITO, Mário da Silva, - *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Civilização Brasileira, Rio, 1974.
- BROCA, Brito - *A vida literária no Brasil - 1900*, Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1960.  
 ----- *Memórias*, José Olympio, Rio, 1968.
- CAMPOS, Humberto de - *Diário secreto*, Edições O Cruzeiro, Rio, 1954.
- CARUSO, Victor - *Favarina, memórias de uma pulga*, Casa Editora Genoud, Campinas, 1924.
- CASALECCHI, José Ênio - *O Partido Republicano Paulista - política e poder (1889-1926)*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- DARNTON, Robert - *Boemia e revolução*, Companhia das Letras, São Paulo, 1986.
- FERRO, Antonio - *A arte de bem morrer*, H. Antunes Cia., Rio, 1923.  
 ----- *A idade do jazz-band*, Monteiro Lobato & Cia., São Paulo, 1923.  
 ----- *As grandes trágicas do silêncio*, H. Antunes Editor, Lisboa, 1922.  
 ----- *Gabriele d'Annunzio e eu*, Portugalia, Lisboa, 1922.  
 ----- *Leviana*, Pimenta de Mello & Cia., Rio, 1921.  
 ----- *Salazar*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1933.  
 ----- *Viagem à volta das ditaduras*, Edição do Diário de Notícias, Lisboa, 1927.
- LOBATO, Monteiro - *A barca de Gleyre*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1944.
- MACIEL, Cleber da Silva - *Discriminações raciais: negros em Campinas*, Editora da Unicamp, Campinas, 1987.
- MARIANO, Júlio - *História da imprensa campineira*, Edição da Associação Campineira de Imprensa, 1971.
- MATTOS, Carlos Lopes de - *Vida, paixão e poesia de Rodrigues de Abreu*, Gráf. e Ed. do Lar/ABC do Interior, Capivari, 1986.
- MONTEIRO, Aristides - *Panorama da poesia em Campinas até 1920*, edição da Academia Campinense de Letras, Campinas, 1976.

PRADO, Antonio Arnoni - *1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda*, Brasiliense, São Paulo, 1983.

RAMOS, Fernão (org.) - *História do cinema brasileiro*, Art Editora, São Paulo, 1987.

RIQ, João do - *Fall-Mall-Rio*, Villas-Boas & Cia., Rio, 1917.

----- *Vida vertiginosa*, Garnier, Rio-Paris, 1911.

SALES, Alberto - *A pátria paulista*, Campinas, 1887 (Editora Universidade de Brasília, 1983).

SCHWARZ, Roberto - *Que horas são?*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

SCHWARTZ, Jorge - *Vanguarda e cosmopolitismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1983.

SIQUEIRA, Hildebrando - *O castelo pegou fogo*, Editora Panorama, São Paulo, 1940.

TELES, Gilberto Mendonça - *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Editora Vozes, Petrópolis,

1976.