

guagem, 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”.⁴⁵

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,⁴⁶ 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 poucos 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”.⁴⁷

Um desses sargentos era o velho e rabujento Aristeu Seixas, colaborador d’ *A Onda* e azougue 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”.⁴⁸ 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 Lima⁴⁹ 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 antagonicas se abraçam em irmanação verdadeiramente anarquista e anarquizante. Um pandemônio de coloração, de traços, de perspectivas, um labirinto pictórico, em suma”.⁵⁰

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 horripilantes” 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 mise-