



CULTURA E SOCIABILIDADE NA *BELLE ÉPOQUE* PAULISTA ATRAVÉS DE UM DIÁRIO ÍNTIMO

Robson Mendonça Pereira*
Universidade Estadual de Goiás – UEG
robsonmenper@hotmail.com

RESUMO: Neste artigo pretendo abordar as categorias de modernidade e modernização cultural na cidade de São Paulo durante nos anos 1910. O foco de análise se volta para a vivência cotidiana destas mudanças por um protagonista privilegiado, o presidente de Estado Altino Arantes. Este manteve um registro diário e pormenorizado de eventos (festas, óperas, *films*), espaços (teatros, cinemas, salões) e atores culturais. Em diversos momentos comenta de maneira crítica alguns destes eventos, revelando uma percepção elitista e tradicional, mas não menos interessante acerca do universo cultural provinciano da capital paulista e dos limites da fantasia da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade – Cultura – São Paulo – Escrita de si

SOCIABILITY AND CULTURE IN *BELLE ÉPOQUE* ON THE CITY OF SÃO PAULO THROUGH A PRIVATE DIARY

ABSTRACT: In this article I intend to address the categories of modernity and cultural modernization in the city of São Paulo during the 1910s. The focus of the analysis turns to the daily life of these changes by a privileged protagonist, President of State Altino Arantes. This kept a daily record of events and detailed (festivals, operas, films), spaces (theaters, cinemas, halls) and cultural actors. At various times commented critically some of these events, revealing an elitist perception and traditional, but no less interesting about the cultural universe of the provincial capital city and the limits of modern fantasy.

KEYWORDS: Modernity – Culture – São Paulo – Writing itself

* Doutor em história pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), professor do curso de História da Universidade Estadual de Goiás (UEG), pós-doutorando pela Universidade de São Paulo (USP), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Goiás (Capes/Fapeg). Anápolis, GO, Brasil.

A CENA CULTURAL PAULISTANA NA *BELLE ÉPOQUE*

Um morador ilustre da Paulicéia descreveu da seguinte maneira a estreia da famosa ópera de Carlos Gomes ocorrida na noite de 11 de junho de 1916:

Corso e *footing* na Avenida, hoje bastante concorrida. As oito e meia horas, espetáculo de gala no Theatro Municipal, onde – em comemoração da Batalha de Riachuelo – se canta, pela primeira vez naquela casa, a ópera clássica nacional “O Guarany”. O Teatro está literalmente cheio: vibra de entusiasmo ao ouvir a protofonia, executada pela orquestra e pela banda completa de nossa Força Policial, em uníssono, sob a batuta do Tenente Antão Fernandes. O desempenho da peça, por uma companhia de segunda ordem, foi mais que regular.¹

Neste excerto o autor salienta especialmente o efeito causado na plateia pelo prelúdio considerado em geral como ponto alto deste drama musical de 1870, inspirado na obra homônima de José de Alencar.² O Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911 como uma casa de espetáculo inspirada na **Ópera Garnier** de Paris, constituindo uma moldura eclética de refinado gosto a altura das metrópoles europeias,³ abria suas portas regularmente a passagem de companhias líricas e dramáticas estrangeiras que em suas temporadas pela América do Sul passaram a incluir a capital paulista nas suas turnês, em circuito que incluía o Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires.⁴

Outro fator determinante a ser considerado no cálculo destes empresários-artistas foi sem dúvida a guerra. No continente europeu a carnificina das batalhas travadas em trincheiras ceifava a vida de milhares de jovens e encerrava

¹ Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Arquivo Privado Altino Arantes (APAA). 11 de junho de 1916. Volume 1.

² **Il guarany** é uma ópera em quatro atos, com libreto de Antônio Scalvini, tendo estreado no Teatro Scala de Milão, na Itália, em 19 de março de 1870.

³ BERNARDES, Maria Elena. Cidade civilizada e a cena lírica: O Theatro Municipal de São Paulo (1910-1930). In: XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, Fortaleza, 2009. **Anais...** Fortaleza, n.1, p. 2, 12 a 17 jul. 2009. (Anais eletrônicos)

⁴ As temporadas líricas e de ballet eram então organizadas pelos grandes empresários daquela época – Faustino da Rosa, Walter Mocchi, Ottavio Scotto – que criaram a Grande Companhia Lyrica Internacional Faustino da Rosa, Walter Mocchi & Cia., concessionária das Temporadas Líricas em São Paulo durante os anos 1910. Havia algumas companhias locais que encenavam autores brasileiros como a Companhia Leopoldo Froés (1912) e a Companhia Abigail Maia (1921), atuantes no Teatro Trianon na capital federal; a Companhia Dramática Nacional (1916) e a Companhia Arruda (1916), criadas em torno do Teatro Boa Vista pertencente ao grupo **O Estado de São Paulo**. Cf. MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 44; 62.

melancolicamente os ideais da *Belle Époque*. O fascínio ingênuo em torno das novas tecnologias se dissipou tão logo os envolvidos no conflito passaram a empregar armamentos sofisticados de destruição em massa contra população civil. Inventos pensados para fins pacíficos, como o avião, o dirigível e o tanque, provocavam enorme terror. A euforia e a despreocupação que marcou um período de grande produção artística e literária afundava em meio as expectativas sombrias sobre o futuro.

Distante destes eventos catastróficos e favorecida do ponto de vista cultural, a capital paulista vivia sua *Belle Époque*, numa versão mais provinciana, mas não menos glamorosa. Altino Arantes Marques (1876-1965), o autor daquele breve comentário, compartilhava deste espírito de entusiasmo confirmado em inúmeras anotações acerca do restrito mundo cultural paulistano em seu diário íntimo. Como argumento mais adiante, a Primeira Guerra, ao contrário do que se afirma não constituiu obstáculo para circulação das companhias estrangeiras permitindo que autores nacionais pudessem ter destaque, uma vez que desde o final do século XIX eram encenadas peças com temática regionalista. O que havia era uma intensa competição entre o teatro “sério” com gêneros ligeiros como a opereta e o espetáculo de variedades, e também com o aparecimento do cinematógrafo.⁵

Os registros citados ao longo deste artigo estão contidos no diário íntimo, conjunto de quinze grossos cadernos, redigidos por Altino Arantes durante sua passagem pela presidência do Estado de São Paulo entre 1916 e 1920.⁶ Nascido em Batatais, município cafeeiro do nordeste paulista, em 29 de setembro de 1876, era filho do coronel Francisco de Arantes Marques, importante negociante de “fazendas, secos e molhados” na localidade. Coursou o ensino secundário no Colégio São Luís, em Itu, estabelecimento confessional dirigido por jesuítas. Esta influência religiosa colaborou certamente para reforçar valores e convicções morais, manifestos em diversos trechos do diário. Este traço particular de seu comportamento, no entanto, não o distinguia do perfil médio dos membros da elite política paulista que possuíam uma visão mais

⁵ MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 58-59.

⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Arquivo Privado Altino Arantes (APAA). AP91.01.001, AP92.01.001 e AP93.01.001. **Meu diário** – Registro íntimo de factos e impressões (redigido ao correr da penna, sem preocupação litteraria de qualquer especie, e destinado a meu uso pessoal e exclusivo). Período: 1º de maio de 1916 a 28 de abril de 1920.

cosmopolita, moldada nas viagens constantes pela Europa e na leitura de obras filosóficas que expressavam uma visão menos tradicional do mundo.⁷

Mudou-se para capital e frequentou a Faculdade de Direito de São Paulo, obtendo o grau de bacharel em 1895. Ao voltar para sua cidade natal iniciou-se na carreira jurídica e política, em ativa parceria com o jovem vereador Washington Luís, com quem colaborou ativamente na fundação do jornal **A Lei** em 1897, um periódico em defesa da causa do municipalismo, além de escrever artigos para outros periódicos.⁸ Altino tentou ser eleito vereador em 1898, envolvendo-se em uma disputa eleitoral pelo comando da edilidade, colocando-se em lado oposto ao de seu colega Washington que tentava se reeleger para o posto de intendente municipal. Altino começava a desfrutar do prestígio de sua família, pois uma das principais lideranças políticas na cidade era seu tio, o coronel Eduardo Garcia de Oliveira, então deputado estadual. Ao organizar o diretório local do Partido Republicano Paulista, Oliveira colocou seu sobrinho como secretário, mas era ainda necessário mais um passo.⁹

Assim, no ano seguinte, Altino se casa com Maria Teodora de Andrade Junqueira,¹⁰ evento que estreita seu vínculo com essa parentela, aproximando-o do coronel Joaquim da Cunha Diniz Junqueira, o “Quinzinho” chefe do poderoso distrito de Ribeirão Preto. Sua trajetória política daí em diante se vincula estreitamente a de Quinzinho, que mais tarde se torna seu sogro.¹¹ Essas relações redundam na indicação para chapa oficial do PRP para deputado federal em 1906, vindo a se destacar na defesa do Acordo de Taubaté durante seu mandato.¹² Em 1911 assume interinamente a Secretaria de Estado dos Negócios do Interior no final do governo do presidente Albuquerque Lins.

⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21.

⁸ MARQUES, Altino Arantes. Washington Luís em Batatais. In: **Washington Luís**: homenagem do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. São Paulo: s. n., 1957, p. 16-18.

⁹ DEBES, Célio. **Washington Luís**: primeira parte: 1869-1924. São Paulo: IMESP, 1994, p. 45.

¹⁰ Consta uma referência ao pedido de casamento que teria sido feito em 15 de agosto de 1899. In: AESP. APAA. Locus: AP92.01.001. vol.6. 15/8/1917].

¹¹ PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. **Construindo a Petit Paris**: Joaquim Macedo Bittencourt e a Belle Époque em Ribeirão Preto (1911-1920). 2004. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2004.

¹² Sua colaboração se deu mais especificamente na implementação da Caixa de Conversão, criada para estabilizar o câmbio e impedir sua valorização.

Efetivado neste mesmo posto pelo recém-eleito conselheiro Rodrigues Alves (1912-1916), torna-se um de seus mais fiéis secretários situação que lhe confere a prerrogativa no processo sucessório. A morte prematura do candidato inicialmente escolhido, alçou Altino ao posto por imposição de Rodrigues Alves, fato inusitado que levaria a um racha interno no PRP que causaria enormes dissabores e transtornos para o futuro governo, o qual se somou uma conjuntura extremamente negativa.¹³

No entanto, ultrapassando o mero relato cronológico de fatos ou acontecimentos, caracteristicamente presente em diários de governo, Altino aprofunda certos assuntos, ao ponto de anotar confissões e meditações, reflexões sobre sonhos, aspirações, impressões a respeito de personagens e dos bastidores da alta administração paulista.

Em menor escala Altino refere-se à vida “mundana” na capital. Tais descrições aparecem na maioria das vezes no final do relato diário. Em alguns casos comenta e opina sob algum espetáculo ou artista. A esmagadora frequência ao teatro para assistir as óperas em cartaz, revela o predomínio do romantismo no gosto artístico-musical da elite paulistana, embora, seja arriscado afirmar categoricamente que houvesse uma aversão a outros tipos de manifestações culturais. Peças teatrais, concertos musicais, companhias de *ballets*, exposições de pintura, inaugurações de obras públicas, partidas de *football* entre outros, constam no rol de eventos listados, sem deixar de mencionar a ida aos improvisados cinematógrafos para ver fitas com títulos curiosos.

Enfim, o circuito cultural paulistano começava a se diversificar na medida em que a cidade crescia pela absorção de imigrantes europeus, pela intensificação da industrialização e do setor de serviços. No entanto, as intervenções fragmentárias no espaço urbano, principalmente na área central, efetuadas na gestão do conselheiro Antônio Prado (1899-1911), mantiveram certo ar provinciano em termos do conjunto de edifícios e da própria organização viária. Propunha-se um delineamento europeizado à capital: remodelações, embelezamentos e grandes obras viárias pontuais do tipo *haussmanniano* ao gosto da elite paulistana enriquecida que usufruía das vantagens materiais, intelectuais e artísticas proporcionadas pelo *coffee business*.

¹³ Cronistas de época apontaram para os flagelos que abateram sobre os paulistas na década de 1910: a Gripe, a Geada, os Gafanhotos, a Guerra e, por fim, as Greves, criando a expressão “cinco Gês” para designar o que foi considerado como uma “conjuntura particularmente catastrófica”. Cf.: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 24.

A elitização dos eventos culturais da cidade refletia-se na restrição e configuração de certos espaços públicos culturais pensados como locus exclusivo da elite local, como o Teatro Municipal, o belvedere Trianon e o Museu do Ipiranga, sem deixar de lado, é claro, os de âmbito privado como a *Rotisserie Sportsman* e a *Villa Kyrial*.

FILMS E CINEMATÓGRAFOS NA PROVÍNCIA

Diversas inovações introduzidas simultaneamente no Brasil desde a década de 1880 – automóvel, cinematógrafo, fonógrafo, gramofone, telefone, fotografia, litografia, iluminação elétrica, bonde elétrico, balões e aeroplanos – transformaram profundamente o horizonte técnico e o universo sociocultural no país. Na representação literária os escritores procuravam transfigurar por meio do contraste, da mimese e da estilização, a maneira como esse universo adquiria uma aura de sedução e espetáculo, de maravilhamento e êxtase, provocando alterações no comportamento e na percepção pelo convívio cotidiano com estes artefatos.¹⁴

Em seu diário Altino faz inúmeras referências a filmes que teria assistido, em companhia de alguém como na primeira redigida quase telegraficamente:

À noite estive no *Colyseu*,¹⁵ assistindo uma fita, com o Paulo e o Major Legune.¹⁶

A menção ao local de projeção do filme é uma constante em todas as referências posteriores. Outras salas citadas pelo frequentador como o Cinema *Speria*, Royal Cinema,¹⁷ Cinema Central,¹⁸ Cineteatro Avenida¹⁹ e Teatro São Pedro,²⁰ demonstram que assistir às fitas havia se tornado um hábito comum entre os paulistanos

¹⁴ SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 17-29.

¹⁵ Coliseu Campos Elíseos, localizado na Alameda Nothmann, cinematógrafo e casa de variedades no palco. MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 136. Tabela 3.

¹⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Arquivo Privado Altino Arantes (APAA). AP91.01.001. 28 – julho –1916. v.1.

¹⁷ MELO, 2011, op. cit., p. 137. Tabela 4.

¹⁸ Altino faz menção a “espetáculo de gala comemorativo do 1º aniversário da fundação dessa casa de diversões” que frequentava regularmente. AESP. APAA. AP92.01.001. 28 – dezembro –1917. v.6.

¹⁹ AESP. APAA. AP93.01.001. 5 – abril –1919. v.11; 6 – junho – 1919. v.12.

²⁰ AESP. APAA. AP92.01.001. 17 – novembro –1917. v.6; 29 – abril – 1917, v.7.

além de razoavelmente barato se comparado ao teatro, que exigia paramentos e o conhecimento de línguas estrangeiras, como o francês e o italiano. Estas salas deviam se caracterizar em geral pela completa improvisação das condições de projeção. Utilizavam-se comumente os palcos dos teatros, suas cadeiras e o pano de boca para projeção de imagens. Altino revela alguns dos aspectos precários ao comentar sob o desconforto durante uma sessão:

À noite fui ao “Royal Cinema”, a convite do Sr. Major Portella, para assistir à exibição de uma fita referente a experiências de um aparelho seu, para levantamento de navios afundados. A localidade, que encontrei reservada para mim, era, entretanto, tão secundária e incômoda que me retirei imediatamente, fazendo-o sentir ao Sr. Portella.²¹

Os temas destes filmes mudos e em preto e branco era bastante variado. Alguns registros cinematográficos pareciam embutir certo tom documental, algo muito comum nesta época: o *corso* na avenida Paulista durante o carnaval e o enterro de Oswaldo Cruz, a exibição de vistas nacionais, a parada da Independência, uma exposição pecuária na capital federal, “Excursão Presidencial a Sorocaba”, “Brasil-Inglaterra”, recepção e estadia da Embaixada Italiana, estância de gado no Uruguai e estâncias gaúchas, exposição de animais, prolongamento da Sorocabana ao Porto Tibiriçá, excursão pela Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e “maquetes do monumento do Centenário”.²² Percebe-se que se tratava de produções nacionais de curta metragem encomendados e de caráter oficial.

A ficção que irá dominar a arte fílmica a partir da década seguinte aparece em algumas referências, em títulos como: **Invasão dos bárbaros**, **O Fogo**, **A castidade**, **Civilização**,²³ **A Invasão dos Estados Unidos**, **O Fiacre nº 13**,²⁴ **A filha do mar**,

²¹ AESP. APAA. AP91.01.001. 27 – janeiro – 1917. v.3.

²² AESP. APAA. AP91.01.001. 24 – fevereiro – 1917. v.3; 18 – maio – 1917. v.4; 14 – setembro – 1917. v.5; 31 – maio – 1917, v.4; AESP. APAA. AP92.01.001. 6 – abril – 1918, v.7; 30 – maio – 1918, v.7; 31 – julho – 1918, v.8; 5 – setembro – 1918, v.8; AESP. APAA. AP93.01.001. 14 – agosto – 1919, v.13; 6 – junho – 1919, v.12; 21 – junho – 1919, v.12; 1º – outubro – 1919, v.13; 9 – abril – 1920, v.15.

²³ AESP. APAA. AP91.01.001. 29 – março – 1917, v.3. Trata-se de um longa metragem norte-americano de 1916, com o título original **Civilization**, dirigido por Thomas Ince, Reginald Barker e Raymond B. Oeste.

²⁴ AESP. APAA. AP91.01.001. 19 – Julho – 1917. v.4. Filme italiano dramático intitulado **II Fiacre n. 13** dirigido por Alberto Capozzi e Gero Zambuto em 1917.

Malombra²⁵ e **Onda de indignação**.²⁶ Altino menciona também ter assistido a episódios distintos de cinesseriados como: **Ravengar**,²⁷ **Judex**²⁸ e **Conde de Monte Cristo**.²⁹ Diferente do longa metragem, estes filmes sequenciais apresentavam usualmente dez a quinze episódios em torno de uma história que adotava uma fórmula simplificada envolvendo um herói ou heroína lutando contra algum vilão, com personagens arquetípicos.

Até a guerra a cinematografia mundial era dominada pelos europeus, havendo distribuidores como a Companhia Cinematográfica Brasileira, que representavam estúdios como Pathé, Gaumont, Lux, Mester, Aquila, Warwick, Nordisk, havendo também norte-americanos como Biograph, Edison e Wild West American Cinema.³⁰ Em alguns trechos Altino faz referência a produção local, dominada, mormente por filmes que faziam referência a assuntos de interesse restrito com tom documental, o escasso reconhecimento internacional de algumas destas fitas, como o caso de **Le filme Du diable**³¹ e **Cavalcadas em São Roque e em Sorocaba**,³² constituía uma exceção a confirmar a lógica de um mercado cultural controlado pelos produtores estrangeiros.³³

Embora a arte fílmica ainda estivesse nos seus primórdios durante a década de 1910, o fascínio provocado pela imagem em movimento reforçava alguns sentidos

²⁵ AESP. APAA. AP92.01.001. 20 – fevereiro – 1918, v.7. Filme italiano com o mesmo título dirigido por Carmine Gallone em 1917, e estrelado pela atriz Lyda Borelli (75 min., mudo, preto e branco).

²⁶ AESP. APAA. AP92.01.001. 24 – janeiro – 1918, v.6; 28 – julho – 1916, v. 1; 19 – março – 1917, v. 3; 30 – abril – 1917, v.4; AESP. APAA. AP92.01.001. 19 – fevereiro – 1918, v.7; 4 – agosto – 1918, v.8

²⁷ AESP. APAA. AP92.01.001. 23 – novembro – 1917, v.6. *The Shielding Shadow*, também conhecido como *Ravengar*, seriado estadunidense de 1916, no gênero ação, dirigido por Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie. Produzido pela Astra Film Corporation, foi distribuído pela *Pathé Exchange* e estreou em 1 de outubro de 1916.

²⁸ AESP. APAA. AP92.01.001. 27 – novembro – 1917, v.6. *Judex* é um seriado francês de 1916, época do cinema mudo, produzido pela Gaumont Film Company, relatando as aventuras de Judex, herói das Pulp Magazines criado por Louis Feuillade e Arthur Bernède, e que tem semelhanças com *The Shadow*. Judex era um vingador misterioso que se vestia de preto e usava chapéu e uma capa, como Aristide Bruant, cantor francês da época.

²⁹ AESP. APAA. AP92.01.001. 8 – outubro – 1918, v.9. *Le Comte de Monte Cristo* é um seriado francês produzido pela *Le Film d'Art* em 1917 e distribuído pela Pathé a partir de 11 de janeiro de 1918, e foi dirigido por Henri Pouctal, em 15 episódios.

³⁰ BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 18; 22.

³¹ AESP. APAA. AP91.01.001. 18 – maio – 1917, v.4.

³² AESP. APAA. AP93.01.001. 23 – setembro – 1919, v.13. Altino o classifica como filme nacional.

³³ BERNADET, 2009, op. cit., p. 30-37.

oferecidos pela modernidade. Como moderna forma de comunicação de massa, repetia a “ênfase tecnológica sobre a ação e a velocidade”.³⁴ Em seu diário, Altino demonstra que a frequência ao cinematógrafo se tornou um hábito corriqueiro. São 79 registros desse tipo que se distribuem da seguinte maneira: 2 em 1916, 33 em 1917, 32 em 1918, 10 em 1919 e 2 em 1920, sendo que em alguns casos se assistiu a uma sessão dupla. Somente a frequência ao teatro entre outros tipos de diversão referidos ao longo do diário somente poderia ser comparada ao cinema que se tornou seu principal competidor. A preferência do público, bastante heterogêneo, pelas sessões cinematográficas se explicaria talvez pelo baixo custo em comparação com o ingresso para ocupar um lugar nas galerias do Teatro Municipal em temporadas líricas associado ao rigor dos trajes requintados exigidos, algo que no cinematógrafo era dispensável, atraindo sobremaneira os operários do Brás, da Mooca e Bexiga.³⁵

Da mesma forma, a incorporação do automóvel na vida cotidiana da Paulicéia representou muito mais que um desbravamento de territórios. Nos anúncios estes veículos eram propagandeados como poderosos mobilizadores no sentido moderno ao representar um misto de progresso e tecnologia, simbolizando o acesso a um tipo de vida cosmopolita e metropolitana importada.³⁶ No entanto, desde a sua introdução deliberada na cidade, “o automóvel passou a ser usado de forma a acentuar a sua mística e se impor como uma moldura mecânica sofisticada do poder”,³⁷ principalmente nas mãos da elite afortunada, única capaz de adquiri-lo e transformá-lo em símbolo de status.

O cronista João do Rio elegeu o automóvel como um dos elementos simbólicos do progresso urbano no Rio de Janeiro, a primeira capital do país a experimentar as mudanças provocadas pelo processo de metropolização. As sensações de vertigem e a sedução da velocidade proporcionada pelo automóvel uniam-se ao tumulto das ruas, as

³⁴ SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada**: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 163.

³⁵ MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 108; BERNARDES, Maria Elena. Cidade civilizada e a cena lírica: O Teatro Municipal de São Paulo (1910-1930). In: XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH. Fortaleza, 2009. **Anais...** Fortaleza, v. único, p. 4-5, 12 a 17 jul. 2009. (Anais eletrônicos)

³⁶ PADILHA, Marcia. **A cidade como espetáculo**: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001, p. 105-107.

³⁷ SEVCENKO, 2000, op. cit., p. 74.

luzes feéricas, as vitrines iluminadas, as buzinas, anunciando a cidade remodelada sobre os signos da modernidade.³⁸

O diário de Altino esta recheado de passagens e relatos sobre excursões e *raids* automobilísticos nas proximidades da capital ou pelo interior paulista. Numa viagem feita a Piracicaba e Porto Feliz descreve a intensa atividade em curto período de dois dias, demonstrando perfeita disposição para encarar diversos tipos de atividades e transportes, mesclando elementos modernos e arcaicos:

Na manhã de 12, percorri demoradamente o edifício da Escola Agrícola e suas dependências; ouvi a missa conventual, na Matriz; visitei a fábrica de tecidos “Arethusina”,³⁹ fui a uma sessão de cinematógrafo e passei, de automóvel, pelas ruas da cidade – iluminadas e cheia de povo.

No dia seguinte, 13, partimos cedo, às 6½ da manhã, para Vila Roaffard, onde visitamos o engenho de açúcar e fomos obsequiados com um profuso e elegante *lunch*. Seguimos pelo *tramway* da Empresa até a ponta dos respectivos trilhos, onde tomamos trollys, que nos conduziram, por entre solavancos debaixo de chuva e por maus cominhos, até as linhas do Engenho Central de Porto Feliz, onde chegamos, finalmente, às 13 horas. Visitei o Grupo Escolar e a Câmara Municipal, onde foi inaugurado o meu retrato.

Ótimo e confortável almoço nacional, – depois do qual fomos todos conhecer o porto donde largavam, Tietê abaixo, as históricas monções dos Bandeirantes.

Assisti ainda a um solene *Te Deum* na Matriz, em [regozijo] pela minha visita à velha cidade. Seguimos logo após, em automóveis, para a estação de Boituva, ali jantamos e tomamos o trem da Sorocabana, que nos restituiu à capital pelas duas horas de uma madrugada nevada e fria....⁴⁰

Assistir as sessões de cinema e passear de automóvel (incluindo o curso na avenida Paulista, uma das poucas vias asfaltada na cidade), no contexto do elitismo paulistano, significava paradoxalmente a reafirmação de valores tradicionais daquele grupo. O acesso praticamente exclusivo aos bens culturais e as maravilhas tecnológicas de além-mar distinguia a plutocracia cafeeira, que podia desfrutar de seus benefícios. Em posição melhor talvez estivessem alguns de seus membros residentes na resplandecente Paris, a gastar a fortuna acumulada pela família.

³⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 194-195.

³⁹ Fábrica de Tecidos Arethusina, fundado por Luiz Vicente de Sousa Queirós (1849-1898).

⁴⁰ AESP. APAA. AP91.01.001. 11, 12 e 13 – agosto – 1917. v.4.

AS TEMPORADAS LÍRICAS NOS ANOS 1910

A cena teatral paulistana ocupa significativo espaço entre os eventos culturais citados e comentados por Altino em seu diário. A estreia do tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921), em setembro de 1917, mereceu comentário bastante entusiástico e ao mesmo crítico em relação ao seu desempenho:

À noite, compareci à estreia da temporada lírica, no Municipal. Cantou-se a velha ópera de Donizetti; *Elixir d'amore*, cabendo ao grande tenor Caruso a parte de *Nemorino*.⁴¹ E não se pode dizer que ele a não tivesse interpretado bem, especialmente no trecho do último ato: *Una furtiva lacrima*. Mas ... a impressão que tive, ao ouvir o grande artista, foi quase uma decepção, por parecer-me que o Caruso, em pessoa, fica muito aquém do Caruso em gramofone! E essa foi também a opinião geral. Em todo o caso, ouvi Caruso; isto é, realizei um sonho, que minha pobre Maria acalentou de balde, fazendo dele uma das grandes aspirações de sua malograda vida... E a ferida mal cicatrizada de minha profunda saudade reabriu e sangrou, na dolorida erosão dessa lembrança instintivamente evocada⁴²

As impressões deixadas sob a atuação do famoso tenor parecem não ter agradado a plateia paulistana que parecia esperar algo mais imponente ou extravagante ao nível da virtuosidade com o qual Caruso era identificado. É interessante notar a comparação que Altino faz entre a audição do tenor ao vivo e a da gravação fonográfica, sendo esta última considerada melhor. Os discos de cera ou goma-laca tocados nos *gramophones* Victor, possivelmente causavam uma enorme sensação, e Caruso fora um dos primeiros tenores a se utilizar destas novas tecnologias em escala, na Itália e depois nos Estados Unidos, iniciando uma relação comercial bastante auspiciosa com a nascente indústria fonográfica. O que se percebe é a permanência do código romântico de apresentação em público com o qual a plateia paulistana devia estar acostumada, que exigia um esforço melodramático do ator ou músico traduzido em cena.⁴³

⁴¹ *L'elisir d'amore* (incorretamente grafada) é uma ópera em dois atos do compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848), um dos mais fecundos do Romantismo. Com libreto de Felice Romani, estreou no Teatro della Canobbiana de Milão em maio de 1832. A história se passa em uma pequena aldeia italiana no século XIX. Caruso, interpretando o protagonista Nemorino, canta duas árias famosas: *Una furtiva lacrima* e *Quanto è bella*.

⁴² AESP. APAA. AP91.01.001. 25 – setembro – 1917, v.5.

⁴³ A partir do século XIX se alterou a relação no qual as platéias exerciam controle sobre os atores e músicos. A noção de “platéia administrada” ou de “platéia em êxtase” surge com o Romantismo com o qual se desenvolve a noção de virtuosidade, expresso numa mudança radical na forma de interpretar ou representar através de gestos, expressões faciais e movimentos que expressassem certa naturalidade. Cf. SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 252-254.

Em outra apresentação de Caruso no Municipal, Altino demonstra enorme satisfação ao ver que suas expectativas quanto à atuação de seu ídolo haviam sido atingidas:

A Amélia e o Caetaninho assistiram comigo, no camarote presidencial, a representação da “Tosca de Puccini”.⁴⁴ O Caruso tocou a parte de Cavaradossi e a [Gilda] della Rizza – a da protagonista⁴⁵. Foi uma esplêndida noitada artística, que teve, para coroar-lhe as sensações, a ária final do 3º ato – *E lucevan le stelle* –, incomparável e arrebatadoramente cantada pelo grande tenor. Ouvi, assim, pela primeira vez, nesta temporada, o Caruso que eu conhecia e esperava encontrar no original: o estafado, mas sempre sublime, Caruso dos gramofones....⁴⁶

Nos demais espetáculos da temporada de Caruso, Altino não poupou de elogios seu ídolo. Sobre **Carmen**, de Bizet comenta que “o espetáculo esteve integralmente admirável, digno das ovações que recebeu da deslumbrante assistência”,⁴⁷ em seguida outra ópera de Puccini, **La Bohème**⁴⁸ e a estreia de **Lodolleta**, de Pietro Mascagni (1863-1945).⁴⁹ Na sua despedida, Caruso atuou na representação da **Manon** de Massenet,⁵⁰ merecendo consagradores louvores do comentarista: “Ninguém poderia ter cantado melhor, com mais sentida expressão, o lindo trecho *lê senê de Manon*. Só ele valia a temporada lírica deste ano...”.⁵¹

A predileção por espetáculos operísticos melodramáticos, que parecia atender ao gosto musical médio da elite paulistana, não se estendia a certas manifestações modernas como se pode deduzir da glosa em tom de desaprovação de Altino em relação a uma das poucas apresentações de dança citadas no seu diário:

⁴⁴ Quinta ópera do compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924), baseada na peça de mesmo nome de Victorien Sardou, a história se passa em Roma no início do século XIX. Sua estréia se deu em janeiro de 1900.

⁴⁵ O personagem Mário Cavaradossi é pintor e amante de Flórida Tosca, célebre cantora de ópera.

⁴⁶ AESP. APAA. AP91.01.001. 30 – setembro – 1917, v.5.

⁴⁷ AESP. APAA. AP91.01.001. 27 – setembro – 1917, v.5.

⁴⁸ AESP. APAA. AP91.01.001. 2 – outubro – 1917, v.5.

⁴⁹ AESP. APAA. AP91.01.001. 7 – outubro – 1917, v.5. A primeira audição desta ópera se deu no Teatro Costanzi, em Roma, em abril daquele ano, e no *Metropolitan Opera House*, em Nova Iorque, em janeiro de 1918.

⁵⁰ Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912) foi um compositor francês, especialmente conhecido por suas óperas, muito populares no final do século XIX e início do século XX. Entre as mais famosas esta justamente *Manon*, que estreou em 1884.

⁵¹ AESP. APAA. AP91.01.001. [10 de outubro [1917], vol.5].

À noite fui ao Municipal assistir à exibição da célebre dançarina Isadora Duncán. Não tive propriamente uma decepção; mas, com franqueza, esperava coisa muito melhor.⁵²

Segundo Sevcenko, esta dançarina norte-americana se tornou muito famosa a época pela introdução de aspectos modernos no balé clássico. Suas apresentações teriam causado enorme furor e polêmica nas plateias cariocas e paulista, mais conservadoras no que tange aos espetáculos artísticos.⁵³

No caso paulistano é importante assinalar que nesse início do processo de metropolização a elite cafeicultora forjou uma “paulistanidade” amparando-se na criação de instituições educacionais, científicas e artísticas como o Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico, o Liceu de Artes e Ofícios, a Pinacoteca (único museu de arte na cidade), o Conservatório Dramático e Musical, o Teatro Municipal e a Sociedade de Cultura Artística. O *coffee business* acabou financiando “a realização de concertos, exposições e espetáculos cênicos, além de bancar a expansão do circuito de cinema”.⁵⁴ Assim em plenos anos 1910 havia na capital um cenário cultural em pleno vapor, com um calendário de mostras e mercado de arte funcionando de maneira improvisada, devido a ausência de galerias especializadas, funcionando em locais comerciais e salões de palacetes adaptados. A agenda artística se tornou movimentada a partir da inauguração do Teatro Municipal que funcionava como *opera house* para receber as temporadas líricas, e também exposições, banquetes e convenções do Partido Republicano Paulista.

No entanto, é importante assinalar “a estética prendia-se ainda ao passado”, como ficou evidente durante a Semana de Arte Moderna de 1922 que fora bancada pela mesma oligarquia cafeeira que compunha o comitê organizador, incluindo membros das famílias Prado e Penteadó, além do próprio presidente de Estado da época Washington Luís. Quase todos avessos às manifestações modernistas, e que se relacionavam com os artistas, escritores e personalidades expondo assim o “caráter farsesco da pretensa vanguarda e do espetáculo que se pretendia apresentar no Municipal”.⁵⁵

⁵² AESP. APAA. AP91.01.001. 2 de Setembro [1916] vol.2].

⁵³ SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada**: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 233-234.

⁵⁴ MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 68-69.

⁵⁵ Ibid., p. 28-30.

A partir de meados da década de 1910, São Paulo atrai a “nata do circuito cosmopolita” da dança: em 1917, os balés russos de Diaghliev, tendo como dançarino Nijinski; em 1918 e 1919, Kubelick, Nijinski e os bailados de Ana Pavlovna, em **O pássaro de fogo**, de Stravinsky, e **La Peri**, de Paul Dukas.⁵⁶

Em meio a tal furor, dominam o panorama artístico-musical as operetas e *vaudevilles* que requeriam um esforço menor de compreensão como se depreende das numerosas citações no diário alusivas a estes tipos de espetáculos:

Assisto, no Teatro Municipal, a estreia da *Troupe Guitry*, com “*La Veine*”, deliciosa comédia de [Capuco], [concorrência] brilhante; desempenho irrepreensível por parte dos artistas!⁵⁷

No Teatro Municipal, assisti à representação da vibrante peça de *Bernstein “Sanson”*. É a empolgante história de um milionário que, traído pela mulher com um de seus protegidos e amigos, vinga-se dele, arruinado-o e arruinando-se no mesmo pavoroso *crac*....⁵⁸

Espectáculo no Municipal com a *Lucia de Lammeoar* – a saudosa ópera dos meus tempos de estudante.... Quantas reminiscências! Que saudades!...⁵⁹

À noite, no Municipal, assisti a representação dos *Pagliacci* e do *Humore*, ópera argentina do Maestro de Rogatis.⁶⁰

As pungentes impressões deste encontro entristeceram-me o resto do dia e só se dissiparam à noite, no Teatro Municipal, com a representação da linda e espirituosa opereta *La principessa del gramófono*.⁶¹

À noite fui ao Teatro Municipal com o Dr. Oscar Rodrigues Alves, para a Segunda recita da Companhia Francesa – [*Brulé-Reguia Badet*] –: representou-se a comédia [*Triplepatti*], – uma verdadeira [*pochade*], aliás bem encenada e magnificamente desempenhada, cujo [*Lesóe*] é o próprio gênio da indecisão e da ausência de vontade...⁶²

A preferência de Altino pelas óperas e operetas pode ser observada no elevado número de registros peças dramáticas musicadas em levantamento feito para as temporadas líricas de 1916 e 1917 (ver Quadro 1). Foram identificadas nesse período 37 composições, das quais 28 óperas e 9 operetas. Os compositores são na sua maioria italianos (20 óperas e operetas), seguidos por 7 de franceses, 3 de brasileiros, 2 de

⁵⁶ Altino assinala de passagem ter assistido ao bailado **Cleópatra**, que assinalou ser uma “récita de despedida da Companhia Russa”. AESP. APAA. AP91.01.001. [2 de setembro [1917], vol.5]. SEVCENKO, 2000, op. cit., p. 234.

⁵⁷ AESP. APAA. AP91.01.001. 8 – Agosto – 1916, v.2.

⁵⁸ AESP. APAA. AP91.01.001. 13 – Agosto – 1916, v.2.

⁵⁹ AESP. APAA. AP91.01.001. 27 – Setembro – 1916, v.2.

⁶⁰ AESP. APAA. AP91.01.001. 4 – Outubro – 1916, v.2.

⁶¹ AESP. APAA. AP91.01.001. 23 – Julho – 1917, v.4.

⁶² AESP. APAA. AP91.01.001. 15 – agosto – 1917, v.4.

alemães, 1 de argentino e 4 de autoria desconhecida. Predominam quase exclusivamente autores românticos como Wagner, Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini, Carlos Gomes, Leoncavallo, Mascagni e Arrigo Borto. O Teatro Municipal era o palco preferido, pois algumas companhias exigiam condições técnicas sofisticadas para montagem cada vez mais complexas de custo elevado que acabava se refletindo no preço da entrada.

Quanto às temporadas de 1918 e 1919 ocorre uma redução significativa na frequência, sobretudo para o ano de 1918, efeito da suspensão dos espetáculos pela decretação de estado epidêmico devido ao surto de gripe espanhola, o que levou ao encerramento prematuro da temporada. Em geral, o repertório apresentado era praticamente idêntico ao das temporadas de 1916 e 1917, os mesmos nomes, os mesmos cenários, os mesmos sucessos e fracassos. Todas as 18 composições de 1918-1919 eram óperas, predominando mais uma vez compositores italianos variados (sete), seguido por 6 de franceses (cinco de Jules Massenet), 4 de brasileiros (Afonso Arinos e Carlos Gomes) e um russo.

QUADRO 1 – TEMPORADAS LÍRICAS – SÃO PAULO – 1916-1919

Título Original/gênero	Gênero	Compositor/Nacionalidade	Ano da primeira apresentação	Data do registro (diário)
Il Guarany	Ópera	Carlos Gomes/brasileiro	1870	11/6/1916
La duchessa del Bal Tabarin	Opereta	Léon Bard/italiano	1917	12/9/1916
Addio, Giovinezza	Opereta	Giuseppe Pietri/italiano	1911	15/9/1916
La Leggenda dele arancie	Opereta	Desconhecido	s/d	19/9/1916
Andrea Chénier	Ópera	Umberto Giordano/italiano	1896	21/9/1916
Rigoletto	Ópera	Giuseppe Verdi/italiano	1851	24/9/1916
Samson et Dalila	Ópera	Camille Saint-Saëns/francês	1877	24/9/1916
Il barbiere di Siviglia	Ópera	Gioachino Rossini/italiano	1816	25/9/1916
Lucia de Lammermoor	Ópera	Gaetano Donizetti/italiano	1835	27/9/1916
Faust	Ópera	Charles Gounod/francês	1859	30/9/1916
Die Meistersinger von Nürnberg	Ópera	Richard Wagner/alemão	1868	2/10/1916
Falstaff	Ópera	Giuseppe Verdi/italiano	1893	3/10/1916
Pagliacci	Ópera	Ruggero Leoncavallo/italiano	1892	4/10/1916
Humore	Ópera	Desconhecido/argentino	s/d	4/10/1916
Manon	Ópera	Jules Massenet/francês	1884	5/10/1916
Mefistofele	Ópera	Arrigo Boito/italiano	1868	7/10/1916
Tosca	Ópera	Giacomo Puccini/italiano	1900	8/10/1916
La traviata	Ópera	Giuseppe Verdi/italiano	1853	10/10/1916
Sogno d'um wolzer	Opereta	Desconhecido	s/d	9/2/1917
La principessa del gramófono	Opereta	Desconhecido	s/d	23/7/1917
La duchessa del Bal	Opereta	Léon Bard/italiano	1917	25/7/1917

Tabarin				
Addio, Giovinezza	Opereta	Giuseppe Pietri/italiano	1911	27/7/1917
La regina del Fonografo	Opereta	Léon Bard/italiano	s/d	31/7/1917
Les petites Michui	Opereta	Desconhecido	s/d	8/8/1917
L'elisir d'amore	Ópera	Gaetano Donizetti/italiano	1832	25/9/1917
Tristan und Isolde	Ópera	Richard Wagner/alemão	1865	26/9/1917
Carmem	Ópera	Georges Bizet/francês	1875	27/9/1917
Tosca	Ópera	Giacomo Puccini/italiano	1900	30/9/1917
La Bohème	Ópera	Giacomo Puccini/italiano	1896	2/10/1917
Mâruf, Savetier du Caire	Ópera	Henri Rabaud/francês	1914	3/10/1917
L'Etranger	Ópera	Vincent d'Indy/francês	1903	5/10/1917
I Pagliacci	Ópera	Ruggero Leoncavallo/italiano	1892	5/10/1917
Lo schiavo	Ópera	Carlos Gomes/brasileiro	1889	7/10/1917
Les aveugles-nés	Ópera	João Gomes J ^o , letra de Jacques d'Avray/brasileiros	1917	7/10/1917
Lodoletta	Ópera	Pietro Mascagni/italiano	1917	7/10/1917
Manon	Ópera	Jules Massenet/francês	1884	10/10/1917
Siberia	Ópera	Umberto Giordano/italiano	1903	11/10/1917
Aída	Ópera	Giuseppe Verdi, italiano	1871	10/10/1918
Thaïs	Ópera	Jules Massenet/francês	1894	12/10/1918
Norma	Ópera	Vincenzo Bellini/italiano	1831	14/10/1918
Hérodiade	Ópera	Jules Massenet/francês	1881	16/10/1918
Carmen	Ópera	Georges Bizet/francês	1875	20/10/1918
O contratador de diamantes	Ópera	Afonso Arinos/brasileiro	1919	12/5/1919
O contratador de diamantes	Ópera	Afonso Arinos/brasileiro	1919	14/5/1919
Mefistofele	Ópera	Arrigo Boito/italiano	1868	2/10/1919
Manon	Ópera	Jules Massenet/francês	1884	3/10/1919
Thaïs	Ópera	Jules Massenet/francês	1894	5/10/1919
Il barbiere di Siviglia	Ópera	Gioachino Rossini/italiano	1816	8/10/1919
Il Guarany	Ópera	Carlos Gomes/brasileiro	1870	10/10/1919
Il Guarany	Ópera	Carlos Gomes/brasileiro	1870	14/10/1919
L'amore dei tre re	Ópera	Italo Montemezzi/italiano	1913	17/10/1919
Mosè in Egitto	Ópera	Gioachino Rossini/italiano	1818	19/10/1919
Madame Butterfly	Ópera	Giacomo Puccini/italiano	1904	19/10/1919
Il principe Igor	Ópera	Aleksandr Borodin/russo	1890	20/10/1919
Marie Magdeleine	Ópera	Jules Massenet/francês	1872	23/12/1919

Fonte: AESP. APAA. AP91.01.001; AP92.01.001; AP93.01.001. v.1-15.

O destaque da última temporada registrada por Altino ficou para a adaptação da ópera nacional **O Contratador de diamantes** que mereceu elogioso comentário:

À noite, para contraste com as sensações da jornada, fui assistir, com minha filha, a representação no *Theatro Municipal* – deslumbrante de luz, de luxo e de belezas – da peça nacional de Afonso Arinos “O contratador de diamantes”, levada à cena com muita arte e merecidos aplausos, por cavalheiros e damas da mais alta sociedade paulistana.⁶³

⁶³ AESP. APAA. AP93.01.001. 12 – maio – 1919, v.11. Altino voltaria dias depois para acompanhar a segunda recita dessa mesma ópera. AESP. APAA. AP93.01.001. 14 – maio – 1919, v.11.

A adaptação como libreto de ópera dessa obra escrita por Afonso Arinos de Melo Franco em 1898, e somente publicada postumamente em 1917, ficou a cargo de Gerolamo Bottoni, sendo encenada com toda pompa no Teatro Municipal ainda em 1919.⁶⁴ Conforme Melo, nenhuma peça encenada nesse palco recebeu tanta atenção e benefícios como a adaptação desse drama, que contou como se percebe do comentário de Altino com membros das famílias Prado e Penteado. Em resenha publicada no dia da estreia o jornal **O Estado de São Paulo** deu destaque superlativo ao acontecimento, ressaltando a atualidade da encenação em vista de que a “sociedade paulista já possuía um adiantado grau de cultura”. O tema nativista, drama histórico que movimentou a cidade e contou com o apoio oficial do prefeito Washington Luís, contrastava com a ausência quase completa de autores e temas regionalistas nas temporadas anteriores, razão pela qual essa encenação talvez se aproximasse das ambições de uma elite embalada pelo nacionalismo de Olavo Bilac ou pelos anseios de “requinte e sofisticação incorporado aos seus costumes” aproximando-os do modelo civilizatório europeu tão criticado por Monteiro Lobato.⁶⁵

Em se tratando de óperas sérias, em linguagem sofisticada, muitas vezes a paciência de Altino era testada no seu limite. Considerou maçante e enfadonha aquela que é considerada por muitos críticos a obra-prima de Richard Wagner, embora, demonstre certo cuidado com sua própria observação ao utilizar um termo em sentido evidentemente figurado:

À noite, no Municipal, ouvi à grande ópera de Wagner, **Tristão e Isolda**. Grande, em verdade, na extensão; mas — que me perdoem os Mestres — grandemente soporífera também ... Espero que estas linhas irreverentes, escondidas no fim desta página, escapem ao camartelo dos sábios e críticos!...⁶⁶

Ao comentar a *première* da nova ópera cômica **Mâruf, Savetier du Caire**, do maestro francês Henri Rabaud (1873-1949), não consegue esconder seu desagrado mais uma vez em relação a composição musical, talvez pelo fato de que o compositor fosse adepto justamente das técnicas wagnerianas:

⁶⁴ CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da *Belle Époque* paulistana. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001, p. 170.

⁶⁵ MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco**: teatro na São Paulo da Primeira República. São Paulo: Annablume, 2011, p. 109-111.

⁶⁶ AESP. APAA. AP91.01.001 . 26 – setembro – 1917, v.5.

Em companhia do Oscar e do Motta, ouvi no Municipal, a *première* da nova ópera de Rabaud, *Marouf*. A música pareceu-me medíocre; mas a encenação é estupenda, – o que torna o espetáculo mais agradável aos olhos do que aos ouvidos...⁶⁷

Se o Teatro Municipal de São Paulo se distinguia no âmbito nacional por suas condições excepcionais, o mesmo não poderia ser dito de outros locais de lazer na cidade. Camargos comenta que na virada do século havia apenas quatro teatros na capital que funcionavam precariamente: Teatro Apolo, Cassino Paulista, Politeama e o Teatro Santana, sendo que este último “acolhia as temporadas de óperas, antes da construção do Municipal”.⁶⁸ Sevcenko faz alusão ao Teatro São José e ao Colombo, localizado no Largo da Memória e pertencente à comunidade italiana. O Municipal e a Sociedade de Cultura Artística estimulavam os concertos e récitas populares, a preços acessíveis, mesmo durante as temporadas líricas.⁶⁹

Possivelmente o alto nível de profissionalização das companhias teatrais e operísticas que começavam a aportar em São Paulo, provocou uma transformação física destes estabelecimentos a fim de se adequarem as condições exigidas pela linguagem cênica e pela introdução da eletricidade, embora, o repertório tradicional se mantivesse.

O Teatro Municipal se manteve como palco privilegiado para concertos de alto nível como o da pianista brasileira Guiomar Novaes, após seu breve retorno dos Estados Unidos como interprete excepcional das obras de Chopin e Schumann.⁷⁰ Como divulgadora de Villa-Lobos no exterior, viria a ser convidada para participar da Semana de Arte Moderna, e mesmo não compartilhando do ideário dos “futuristas” nacionais, brilhava pelo seu carisma e popularidade.⁷¹ Outro pianista mais achegado aos “modernistas” que Altino assistiu no Municipal foi Francisco Mignone descrito como “moço paulista que vai agora a Europa estudar a sua especialidade, como pensionista do Estado”. Esta referência revela a existência de um mecenato oficial, o Pensionato

⁶⁷ AESP. APAA. AP91.01.001. 3 – outubro – 1917, v.5.

⁶⁸ CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da *Belle Époque* paulistana. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001, p. 39.

⁶⁹ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 233.

⁷⁰ AESP. APAA. AP93.01.001. 10 – setembro – 1919, v.13.

⁷¹ GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 277. O termo “futurista” em oposição a “passadista” não se vincula diretamente aos partidários dos princípios estéticos de Marinetti, mas a uma posição específica do grupo de modernistas que em geral rejeitavam essa expressão.

Artístico, que fora homologado pelo mesmo Altino Arantes em 1912 quando era Secretário do Interior. Afora a existência de uma comissão, reinava absoluto o senador Freitas Valle que fazia as indicações quase pessoais dos bolsistas, como foi o caso de Mignone “com quem manteria estreitos laços de amizade” e teria composto uma sinfonia de despedida intitulada **Paráfrase sobre o Hino dos cavalheiros da Villa Kyrial** revelador dos estreitos vínculos ente o mundo público e o mundo privado.⁷²

ENTRE A VILLA DE VALLE E A LIGA DE BILAC

Na abertura do terceiro volume de seu diário, Altino anotou um pequeno comentário sobre futebol:

15 de Janeiro de 1917 – O despacho de hoje, com o Dr. Eloy, fez-se no palácio da cidade. Ali recebi a visita de despedida dos *foot-ballers* uruguaios, que aqui e no Rio disputaram e ganharam vários *matches*.⁷³

Trata-se aqui é claro, dos primórdios da prática do esporte bretão no país. Os primeiros times de futebol existentes eram ligados a clubes de elite (no qual se valorizava esportes como o remo) ou pelas empresas ferroviárias (Paulista, Mogiana, Sorocabana, etc.). Compreendem-se assim a ostensiva utilização de termos em inglês para referir-se aos jogadores e a partida, algo que denotava o exclusivismo e elitismo aparente de sua prática, pois em passagem posterior fica claro que o futebol começava a tomar algumas das feições que o transformariam em entretenimento de massa estimulada pela histórica rivalidade que começava a se estabelecer:

Assistimos depois no Parque da Antartica, com enorme concorrência de povo, a um *match* de foot-ball, entre Paulistas e Cariocas, para disputa da taça “Rodrigues Alves”, oferecida por mim. Venceram os paulistas por 7 goals contra um.⁷⁴

As três e meia horas da tarde, tendo por companheiros o Cardoso, o Oscar, o João Pinto e o Major Afonso, assisti, na Floresta, a um grande e animado *match* de *foot-ball*, entre paulistas e cariocas, para desempate da taça “Rodrigues Alves”. Venceram os paulistas por 5 gols contra 0.⁷⁵

⁷² CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da *Belle Époque* paulistana. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001, p. 161-162.

⁷³ AESP. APAA. AP91.01.001. 15 – Janeiro – 1917, v.3.

⁷⁴ AESP. APAA. AP91.01.001. 29 – Julho – 1917, v.4.

⁷⁵ Estes amistosos entre o selecionado paulista e carioca ocorreram até 1922, quando foi instituído o Campeonato Brasileiro de Seleções Estaduais. AESP. APAA. AP92.01.001. 12 – outubro – 1918, v.9.

Altino parece não esconder sua satisfação diante da goleada em cima dos cariocas, embora a frequência a eventos “populares” constitui-se mais uma decorrência, do que propriamente uma condição *sine qua non* para governantes pouco acostumados às pressões da opinião pública, mesmo no caso de jovens políticos, pertencentes à segunda geração do PRP, como Altino Arantes e Washington Luís acostumados às pressões modernizantes do novo cenário social.⁷⁶

Em geral havia uma clara preferência pelos encontros reservados, *en petit comité*, nos escassos salões existentes na capital naquela época. Altino costumava freqüentar a residência do senador Freitas Valle, conhecida como *Villa Kyrial*, espécie de ponto de encontro da elite política e cultural da capital paulista entre as décadas de 1910 e 1920. Políticos como o prefeito Washington Luís, Júlio Prestes, Jorge Tibiriçá, Carlos de Campos, escritores e artistas como Mário de Andrade, Társila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida e outros, encontravam-se nos saraus, jantares e eventos promovidos por Freitas Valle, espécie de dândi metido a degustações de vinhos, experimentações com perfumes e na composição de peças teatrais escritas e encenadas em francês.⁷⁷

Passei a tarde em casa do Freitas Valle, assistindo a um brilhante e agradabilíssimo torneio literário-musical, em que tomaram parte Coelho Netto, Martins Fontes, Vicente de Carvalho, Cyro Costa, Menotti Del Pichia, M^{me}. Zadig, M^{lle}. Sophia Azevedo e outros artistas amadores.⁷⁸

Em diversas visitas feitas a Valle tece descrições interessantes sobre o ambiente de sua *Villa Kyrial* como uma feita em meados de 1916:

Em automóvel, faço um pequeno giro até a Vila Mariana ou, mais precisamente, até a Villa Kyrial, onde encontro o Freitas Valle (*credite, posteri!*) em companhia das filhas somente. A alegre e ruidosa (corte) dos artistas estava de férias forçadas por falta de cozinheira idônea, na altura dos créditos e das responsabilidades da casa, onde se criam e se debatem as complicadas teorias dos sub-sabores e da contagem e classificação das papilas linguais.... Por isso, quiçá, pareceu-me a Villa triste, e o Valle mais triste ainda.... Enquanto converso com o dono da casa – assentados ambos num banco de cimento, erigido em “admirável concepção do arquiteto Síroni” – o Paulo e o José Romão, guiados pelo Cyro e pelo Daphinis,

⁷⁶ PEREIRA, Robson Mendonça. **Washington Luís na administração de São Paulo (1914-1919)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p.32.

⁷⁷ CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001, p. 101.

⁷⁸ AESP. APAA. AP91.01.001. 9 – fevereiro – 1919, v.10.

percorrem o jardim, visitam a casa, a adega, a galeria de quadros e... os cães; os famigerados cães que tão selvaticamente obrigaram o nosso Alfredo Marques a uma cura supérflua no Instituto Pasteur.⁷⁹

Esses comentários demonstram a enorme intimidade de Altino com o ilustre proprietário da *Villa*, citado diversas vezes ao longo do diário. Em outra visita feita em agosto do mesmo ano, faz referência ao *Taphos*, vinho da famosa *cave* (adega) de Valle, cujos detratores, afirmavam ser comprado nas imediações da Vila Mariana, assim como outros supostamente importados.⁸⁰ Nos jantares e as festas, em clima bastante requintado acompanhado de “música, poesia, discussão literária, crítica e ... paradoxos a granel[...]”,⁸¹ o anfitrião poderia se apresentar travestido de alguns de seus múltiplos personagens: o perfumista Freval; o *maître* Jean Jean ou o poeta simbolista Jacques D’Avray.⁸² Valle realizava certames culinários e de degustações, tendo inclusive fundado a “Ordem dos Gourmets”, composta quase exclusivamente pelo alto escalão do governo paulista.⁸³



À tarde, levei a Stelinha e a governante a verem as nossas novas instalações na rua Frei Caneca; e, à noite, ainda em companhia de minha filha, depois de ter recebido uma rápida visita do Dr. Flavio Uchôa, fui assistir a uma pequena sessão literário-musical na “*Villa Kyrial*”. Ali, o poeta Guilherme de Almeida leu o seu novo livro *Soror Dolorosa*,⁸⁴ e o Edgard, meu sobrinho, já agora *Cavalleiro da Kyrial*, cantou alguns números de seu repertório.⁸⁵

Outro frequentador especial da *Villa*, o prefeito da capital Washington Luís. Verdadeiro “mestre de cerimônias”, o prefeito patrocinava eventos esportivos, desfiles, *raids* automobilísticos, exibição de aeronaves, exposições e inaugurações suntuosas.⁸⁶ Em determinada ocasião, Altino ao ser convidado para inauguração do belvedere do

⁷⁹ AESP. APAA. AP91.01.001. 11 – Junho – 1916, v.1.

⁸⁰ AESP. APAA. AP91.01.001. 16 – Agosto – 1916, v.2.

⁸¹ AESP. APAA. AP91.01.001. [5 de Fevereiro [1917], vol.3].

⁸² CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da *Belle Époque* paulistana. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2001, p.92.

⁸³ *Ibid.*, p. 73-74

⁸⁴ Referência ao **Livro de Horas de Soror Dolorosa** (1920), publicado pelas oficinas de **O Estado de São Paulo**, de autoria Guilherme de Andrade de Almeida (1890-1969), advogado, jornalista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, que participou da organização da Semana de Arte Moderna de 1922.

⁸⁵ AESP. APAA. AP93.01.001. 4 – fevereiro – 1920. v.14.

⁸⁶ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

Trianon na avenida Paulista, reclamou do termo estrangeiro empregado para designar aquele espaço:

Convida-me pessoalmente o Washington para a inauguração solene do *Belvedere* da Avenida Paulista, no próximo dia 12. Agradeço a gentileza, mas reclamo contra o italianismo da denominação *belvedere*, que proponho seja substituída pela miradeiro, que é genuinamente vernáculo e se aplica, com precisão, ao nosso logradouro público.⁸⁷

Embora a recomendação fizesse algum sentido, o que se nota, mesmo no diário do autor, é a profusão de expressões francesas e inglesas como *footing*, *corso*, *raids*, *soirée*, *première*, *matinée*, *film*, no vocabulário da elite paulistana a denunciar um desejo incontido de proximidade com os modelos e padrões culturais importados. O projeto de autoria do arquiteto Ramos de Azevedo, o belvedere fora pensado como um espaço de convívio sofisticado da cidade, pois incluía salão de festas, galeria e extensa pérgula. Da plataforma do Trianon se tinha uma ampla vista privilegiada da região central da capital paulista, vindo a tornar-se com o tempo um ambiente de intensa vida social e ponto de encontro da alta sociedade paulistana, tal qual o restaurante do Hotel de *la Rotisserie Sportsman*, local de festas e banquetes refinados, bastante citado por Altino.

Na segunda metade da década de 1910, a elite se voltou entusiasmada para pregação patriótica de Olavo Bilac que deu ensejo a criação da Liga de Defesa Nacional paulista. Altino se envolveu nas atividades dessa entidade pelo menos no seu início como deixa claro em registro de uma reunião:

Estiveram, a meu convite, nos Campos Elíseos, o Conselheiro Antônio Prado, o Dr. Lins Pereira Barreto, e os Drs. Candido Motta, Julio de Mesquita e Roberto Moreira, cuja colaboração eu solicitei, então, para, de pleno acordo, encaminharmos do melhor modo possível, sem demasias e sem imprudências, a ação da Liga de Defesa Nacional em S. Paulo. Fiz-lhe ver que a minha situação era difícil nessa associação, à qual, aliás, eu desejava ser útil. Era possível, bem o compreendia eu, que – em dado momento – o meu cargo de Presidente do Estado viesse entorpecer ou enterrar a ação patriótica da Liga; mas, por outro lado, a minha retirada ou renúncia da presidência da Liga poderia ser mal interpretada e explorada contra esta, afastando dela, em todo o Estado, elementos aproveitáveis e valiosos.⁸⁸

As condições nos quais a Liga fora fundada em São Paulo pelas mãos de Frederico Steidel e do próprio Bilac, definiram os limites demarcados da relação do

⁸⁷ AESP. APAA. AP91.01.001. 8 – Junho – 1916, v.1.

⁸⁸ AESP. APAA. AP91.01.001. 17 – abril – 1917, v.4.

presidente de Estado com esta associação. A Liga paulista parecia congregar muitos dissidentes encontrando por meio dessa organização um veículo para suas reivindicações, algo que passava a incomodar o governo. Com o tempo a Liga passou a ter objetivos mais amplos que os elencados por Altino, como o combate ao poder oligárquico e a luta por tornar o sistema eleitoral mais transparente (alguns de seus membros acabaram fundando em 1925 o Partido Democrático, pois a Liga seria dissolvida por Artur Bernardes em 1923).⁸⁹

O discurso proferido por Roberto Moreira durante os festejos comemorativos da Independência em 1917 incomodou demasiadamente Altino, iniciando uma relação de tensão e distanciamento em relação à Liga:

7 de setembro [1917] – Em comemoração à data da Independência, assisti com os meus secretários, pela manhã, a um desfile das forças da polícia, pela Avenida Tiradentes. [...] Às duas horas, compareci aos festejos da Escola Normal, na Praça da República; e tive, por isso, de ouvir, silencioso e resignado, uma alocução do orador da Liga Nacionalista, cheia de descrença e de maledicência, – como tudo quanto precede das fontes envenenadas do “grande organ”.... Paciência; são os ossos do ofício. As eminências são de fato, sempre dolorosas para aqueles que as ocupam. O *Golgotha* é o primeiro e mais eloqüente testemunho desta triste verdade...⁹⁰

Neste trecho, Altino faz alusão indireta ao jornal **O Estado de São Paulo**, de propriedade de Júlio de Mesquita, desafeto político e um dos líderes do agrupamento político oposicionista da cisão de 1915. Altino havia se referido negativamente em relação à imprensa, especialmente a este jornal, em relação à Greve Geral de 1917, culpando-os por incitar as lideranças operárias contra o governo.

A estratégia adotada por Altino, motivada por estes atritos com membros da Liga Nacionalista, foi a de não comprometer-se diretamente com eventos patrocinados por esta, mantendo certa proximidade segura. Acostumado com o oficialismo e a arrogância do cargo presidencial, Altino expressa claramente a dificuldade de lidar com opositores de seu próprio partido e fora dele. Nos poucos registros relativos parade anarquista de julho de 1917, tenta minimizar seus efeitos e criminalizar seus autores:

As autoridades agiram, a princípio com a maior cordura esgotando todos os meios máximos para chamar à razão os desordeiros, já agora sabidamente conduzidos por elementos anarquistas, estrangeiros e

⁸⁹ CASALECCHI, J. E. **O Partido Republicano Paulista**. Política e poder (1889-1926). São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 147-8.

⁹⁰ AESP. APAA. AP91.01.001. 7 – setembro – 1917, v.5.

alheios à classe operária. [...] Ao Dr. Eloy Chaves dei instruções precisas e categóricas no sentido de ser, quanto antes e a todo o custo, restabelecida a ordem pública, – condição preliminar para qualquer outro entendimento com os grevistas. Para esse objetivo, teve a polícia, nestes dois dias de empregar recursos extremos, ...

Uma outra estratégia bem empregada foi a de minimizar os efeitos da crise econômica e da carestia que se abatia sobre a cidade por meio de eventos organizados para constituir um imaginário das supostas conquistas da “pátria paulista”. Os “playboys” do Automóvel Clube Paulista capitaneados por Antônio Prado Jr. e pelo prefeito Washington Luís idealizaram no primeiro semestre de 1917 o Primeiro Congresso Paulista de Estradas de Rodagem “peça-chave da propaganda institucional que passava a difundir um novo estilo de vida, sintetizado na figura do *sportsman*-empresário norte-americano”, contava com pavilhões especiais para expor máquinas e automóveis, estes a verdadeira coqueluche dos paulistanos endinheirados.⁹¹ Recursos vultosos foram empregados também na instalação da Primeira Exposição Industrial de São Paulo em setembro daquele mesmo ano. Altino como convidado de honra, discursou durante sua inauguração ocorrida nos salões do suntuoso Palácio das Indústrias recém instalado no parque D. Pedro II (antiga várzea do Carmo remodelado), registrou no seu diário: “Percorremos, depois, todas as numerosas seções do concorrido certame, colhendo dele as mais animadoras impressões sobre o nosso progresso industrial”.⁹²

O presidente retrata assim um dos objetivos daquele certame, o de exaltar a indústria paulista e materializar certos prognósticos da elite paulista a respeito do auspicioso futuro da capital, agora transformada em moldura perfeita para criação da fantasia da modernização ancorada no princípio do destino manifesto. Esses mecanismos de distorção da realidade por meio do qual a oligarquia cafeeira procurava metabolizar o discurso do progresso capitalista europeu para sustentar-se no controle político. Altino Arantes pertencia justamente a segunda geração do PRP mais afinada com estes “desejos de mudança” proposta por uma modernização conservadora, sem rupturas efetivas na tentativa de responder adequadamente as demandas do meio urbano e industrial, no qual novos atores sociais exigiam mudança nas regras do jogo político.

⁹¹ PEREIRA, Robson Mendonça. **Washington Luís na administração de São Paulo (1914-1919)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p. 236.

⁹² AESP. APAA. AP91.01.001. 30 – setembro – 1917, v.5.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos entrever através do diário íntimo de Altino Arantes uma pequena faceta do universo cultural paulistano dos anos 1910, retrato de um tempo de mudanças e transformações materiais e mentais na cidade que começava a esboçar os primeiros traços de metrópole. Por outro lado, os registros funcionam como um filtro elitista que seleciona dentre os eventos e atores culturais aqueles que merecem o reconhecimento privilegiado de seus pares. O predomínio do código romântico desempenha uma função seletiva no sentido de servir como parâmetro para crítica de manifestações culturais que por não se enquadravam nos ditames previstos eram execrados. Na verdade estas continham uma linguagem que fugia a compreensão da boa parte da elite paulista, que se encontrava em enorme descompasso com as novas vanguardas surgidas no contexto da guerra.

Escritores como Monteiro Lobato e a geração modernista de 1922, apontaram essa limitada perspectiva da *Belle Époque* brasileira e a necessidade de superá-la no sentido da interpretação da experiência local da modernidade.

ARTIGO RECEBIDO EM 08/01/2014. PARECER DADO EM 26/02/2014