



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**JÚLIO BERNARDO MACHINSKI**

**UMA LEITURA DE *COCKTAILS*:  
justaposição de imagens e associação de ideias na poesia de Luís Aranha**

**CAMPINAS,  
2016**

**JÚLIO BERNARDO MACHINSKI**

**UMA LEITURA DE *COCKTAILS*:**  
**justaposição de imagens e associação de ideias na poesia de Luís Aranha**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Júlio Bernardo Machinski e orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias.**

**CAMPINAS,  
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 147888/2010-7

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Lilian Demori Barbosa - CRB 8/8052

M184L Machinski, Júlio Bernardo, 1978-  
Uma leitura de *Cocktails* : justaposição de imagens e associação de ideias na poesia de Luís Aranha / Júlio Bernardo Machinski. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia brasileira - Séc. XX - Crítica e interpretação. 2. Modernismo (Literatura) - Brasil. 3. Aranha, Luís, 1901-1987. I. Boaventura, Maria Eugênia, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** A reading of *Cocktails* : juxtaposition of images and association of ideas in the poetry of Luís Aranha

**Palavras-chave em inglês:**

Brazilian poetry - 20th century - Criticism and interpretation

Modernism (Literature) - Brazil

Aranha, Luís, 1901-1987

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias [Orientador]

Leandro Pasini

Ivan Francisco Marques

Augusto Massi

Rui Moreira Leite

**Data de defesa:** 24-11-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Leandro Pasini

Ivan Francisco Marques

Augusto Massi

Rui Moreira Leite

Pascoal Farinaccio

Mirhiane Mendes de Abreu

Marcos Antonio Siscar

IEL/UNICAMP  
2016

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

*À memória de Luís Aranha.*

## AGRADECIMENTOS

ao Emerson Bettega e à Aline Costa Cherini, por tudo o que representam em minha vida e por terem sido os principais entre os primeiros incentivadores deste trabalho;

à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eugênia Boaventura, por acreditar que eu seria capaz de oferecer alguma contribuição à fortuna crítica sobre a poesia de Luís Aranha e por propiciar que eu me tornasse algo mais íntimo da história do modernismo brasileiro, em especial, do modernismo paulista;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela concessão da bolsa que viabilizou minha permanência em Campinas durante a realização da maior parte desta pesquisa;

aos servidores do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, especialmente aos funcionários da Biblioteca, bem como à prestativa, paciente e gentil equipe da Secretaria de Pós-Graduação, nas pessoas do Sr. Cláudio, do Sr. Miguel e da Sra. Rose;

ao poeta, tradutor e editor Sr. Philippe Blanchon, da Librairie La Nerthe, pela gentileza de enviar-me uma primeira versão digital da tradução francesa de *Cocktails*;

ao tradutor Prof. Antoine Chareyre, pela amizade, pelo estímulo do início ao fim da pesquisa, pelos exemplares trazidos na bagagem e pelos diálogos e trocas sobre Luís Aranha e o modernismo brasileiro;

ao Prof. Dr. Renato Suttana, guia precioso e seguro nos meus passos iniciais no campo da teoria literária durante a graduação em Letras, pela generosa primeira leitura iluminadora e incentivadora deste trabalho em sua fase inicial;

aos Profs. Drs. Alípio Correia de Franca Neto e Leandro Pasini, pelas valiosas sugestões na qualificação do texto;

ao Caio Rodrigo de Andrade Lima, pela companhia na visita ao Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pela presença no dia da defesa da tese e por ter tornado mais leve e divertido um período desta jornada;

aos membros da Banca Examinadora: Profs. Drs. Augusto Massi, Ivan Francisco Marques, Leandro Pasini e Rui Moreira Leite, pela compreensão diante dos contratempos pessoais e por enriquecerem o trabalho com suas ressalvas e contribuições intelectuais (a responsabilidade pelo aspecto preparatório da tese é toda minha);

aos amigos da Pós-Graduação em Teoria e História Literária do IEL, especialmente ao Prof. Dr. José Leonardo Souza Buzelli, pelo incentivo desde o momento anterior à minha aprovação como aluno da Unicamp e pela torcida ao longo de toda a trajetória, bem como ao parceiro de viagens, aulas, almoços, cafés e passeios pelos sebos de Barão Geraldo, Prof. Dr. Diego Gomes do Valle;

às minhas irmãs Eva, Jaqueline, Marisa e Marcia, pelo incentivo;

aos demais familiares (em especial, à Tia Clare, sempre vibrando com meus acertos) e aos amigos que ajudaram de diversas formas.

Agradeço, ainda, aos meus pais, Lourdes e Jaques, pela vida e pelo apoio.

## RESUMO

Através de seus poemas de índole modernista, cujo registro lírico baseia-se na reelaboração dos empréstimos efetuados das expressões poéticas das vanguardas europeias, Luís Aranha forneceu uma reconstituição crítica, fundamentada na ironia e no humor, do processo de transformação do cenário urbano da cidade de São Paulo, bem como dos modos de viver no início do século XX em decorrência do surto desenvolvimentista tecnológico da Segunda Revolução Industrial. Para tanto, o poeta recorreu, em especial, aos procedimentos formais futuristas e cubistas da colagem, das palavras em liberdade, do rompimento com a sintaxe, da justaposição de imagens e da associação de ideias. Dessa forma, Aranha contribuiu significativamente para a renovação do código literário brasileiro no momento de transição da poesia pós-romântica para a poesia modernista. Neste trabalho, analisamos um conjunto de dez poemas selecionados de *Cocktails*, rastreando o diálogo estabelecido entre Luís Aranha e alguns expoentes da poesia europeia, entre eles: Álvaro de Campos, Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira – Séc. XX – Crítica e interpretação; Modernismo brasileiro.

## ABSTRACT

Through his poems of a modernist nature, whose lyrical writing is based on the reworking of loans made from the poetic expressions of the European avant-gardes, Luís Aranha provided a critical reconstitution, based on irony and humor, of the transformation process of São Paulo's urban scene, as well as the ways of living in the early 20th century as a result from developmental technological outbreak of the Second Industrial Revolution. For this, the poet used in particular the formal futurist and cubist procedures of collage, words in freedom, the break with the syntax, the juxtaposition of images and the association of ideas. Thus, Aranha contributed significantly to the renewal of the Brazilian literary code at the time of transition from post-romantic poetry to modernist poetry. In this work, we analyzed a set of ten selected poems of *Cocktails*, tracing the dialogue established between Luís Aranha and some representatives from European poetry, including: Álvaro de Campos, Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars and Guillaume Apollinaire.

**Keywords:** Brazilian poetry – 20<sup>th</sup> century – Criticism and interpretation; Brazilian Modernism.

## RÉSUMÉ

A travers ses poèmes de nature moderniste, dont l'écriture lyrique est basé sur le remaniement des prêts faits à partir des expressions poétiques de l'avant-gardes européennes, Luis Aranha a fourni une reconstruction critique, basée sur l'ironie et l'humour, du processus de transformation du paysage urbain de la ville de São Paulo, ainsi que les modes de vie au début du XX<sup>e</sup> siècle, à la suite de la flambée de développement technologique de la Seconde Révolution Industrielle. Pour ce faire, le poète fait appel, notamment, à les procédures formelles futuristes et cubistes de la collage, de les mots en liberté, de la rupture avec la syntaxe, de la juxtaposition d'images et de l'association d'idées. De ce façon, Aranha a contribué de manière significatif au renouvellement du code littéraire brésilien au moment de la transition de la poésie post-romantique à la poésie moderniste. Dans ce travail, nous avons analysé un ensemble de dix poèmes choisis de *Cocktails*, traçant le dialogue entre Luis Aranha et quelques représentants renommés de la poésie européenne, y compris: Álvaro de Campos, Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire.

**Mots-clés:** Poésie brésilienne – XX<sup>e</sup> siècle – Critique et interprétation; Modernisme brésilien.

*Porque há para todos nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma “solução”: a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o do medo. Do medo que nos toma a todos de estarmos sendo inferiores à nossa tarefa; ou de não conseguirmos fazer algo de definitivamente útil para o nosso tempo, como, de um modo ou de outro, fizeram os rapazes de 20.*

Antonio Candido, “Plataforma da nova geração”

*Insiste você para que eu fale da nova geração. O que eu levei ao Congresso de Poesia não foi só a defesa de 22. É claro que o lado polêmico da Semana já está no museu. Que fim levaram os grandes poetas daqueles instantes como o Sr. Luiz Aranha que Mário de Andrade elevava acima de todos?*

Oswald de Andrade  
(entrevista ao *Diário de São Paulo*, 15 ago. 1948)

*Saiba você que na realização dos ideais vem às vezes um lusco-fusco talvez um crepúsculo; tudo está em que venha depois uma noite estrelada de luar.*

Mário de Andrade  
(dedicatória a Luís Aranha num exemplar de *Du monde entier*)

# SUMÁRIO

JUSTAPOSIÇÃO DE IMAGENS, ASSOCIAÇÃO DE IDÉIAS: o retrato dos tempos modernos nos poemas-bêbados de *Cocktails* (Prefácio) – p. 13

CAPÍTULO 1: “Drogaria de éter e de sombra”: a poesia em conflito com o mundo industrial-capitalista – p. 28

CAPÍTULO 2: Criação e destruição na cosmogonia poética do “Poema Pitágoras” – p. 75

CAPÍTULO 3: Entusiasmo e angústia em relação ao mundo tecnológico na febre delirante do “Poema giratório” – p. 87

CAPÍTULO 4: Paisagens transformadas: flagrantes da velocidade e da simultaneidade na urbe – p. 122

- 4.1. “Cocktail” – p. 123
- 4.2. “Telegrama” – p. 132
- 4.3. “Poema pneumático” – p. 140
- 4.4. “Minha amada” – p. 145
- 4.5. “Pauliceia desvairada” – p. 148
- 4.6. “Crepúsculo” – p. 154
- 4.7. “Projetos” – p. 159

CONSIDERAÇÕES FINAIS – p. 166

## BIBLIOGRAFIA

- 1. Do autor – p. 172
  - 1.1. Traduções e antologias – p. 172
- 2. Sobre o autor – p. 173
- 3. Sobre modernismo e vanguarda – p. 177
- 4. Bibliografia geral – p. 182

ICONOGRAFIA – p. 190

## **Justaposição de imagens, associação de ideias: o retrato dos tempos modernos nos poemas-bêbados de *Cocktails*.**

(Prefácio)

A remodelação do espaço urbano em decorrência do surto desenvolvimentista no início do século XX, com a produção capitalista incrementando as atividades do comércio e da indústria nas grandes cidades, alterava a percepção de seus habitantes em relação ao tempo e ao espaço.

Um ritmo de vida inédito surgia em virtude dos novos sistemas de comunicação e de locomoção e transporte baseados no uso do telégrafo e do telefone, dos navios e trens a vapor, dos carros motorizados e dos aeroplanos, que iam sendo incorporados ao cotidiano e acabariam por modificar profundamente o pensamento e a sensibilidade do homem moderno. A revolução na percepção do tempo e do espaço propiciada pelas invenções tecnológicas ligadas à comunicação e ao transporte será traduzida poeticamente em termos de dinamismo, simultaneidade, rapidez e síntese.

Na análise de Pär Bergman (1962, p. 10), uma nova maneira de ver e de viver a cidade nasce, nas primeiras décadas do século XX, graças às invenções modernas, que permitem ao homem experimentar, num dado momento, tudo aquilo que lhe chega quase simultaneamente e de diferentes direções, favorecendo a troca de perspectivas a todo instante. As impressões sensoriais misturam-se às lembranças, aos sentimentos e aos pensamentos do homem moderno com uma rapidez até então desconhecida. Tendências contrastantes misturam-se em seu conglomerado psíquico de forma vertiginosa. A sucessão cede vez à *simultaneidade*. É isso o que, segundo Bergman, pensa um grande número de jovens daquela época. Eles desejam exprimir nas artes e na poesia seus novos sentimentos, a nova forma de experiência e a totalidade que vivenciam.

Os diferentes manifestos artísticos surgidos no contexto de tais movimentos propunham, em síntese, uma reaproximação da arte à realidade social, marcada pela fragmentariedade e pela presença cada vez mais acentuada da máquina nas atividades profissionais e cotidianas. Para tanto, tal projeto previa, além do emprego de distintas técnicas

e recursos formais, em sintonia com a própria transformação da comunicação no plano da linguagem, a incorporação temática dos novos símbolos da sociedade industrial.

Dessa forma, ao analisarmos as produções literárias e artísticas ligadas aos dois primeiros movimentos de vanguarda historicamente reconhecidos – o futurismo e o cubismo – deparamo-nos com frequência com um conjunto de imagens facilmente identificável que inclui, entre outros elementos, as figuras do aeroplano, do bonde, do telégrafo, do automóvel, do trem, do cinema, da eletricidade etc.

As obras poéticas do modernismo brasileiro de primeira hora, inspirado que foi, principalmente, pela releitura das conquistas e experiências futuristas e cubistas via poesia francesa, também caminharam, com maior ou menor êxito, nessa trilha de renovação da linguagem poética no plano formal e no imagético. Ainda assim, essa poesia de transição para o modernismo é marcada pela releitura simultânea de valores romântico-simbolistas e aqueles oriundos das correntes vanguardistas citadas. Isto é, realizam-se em meio às contradições envolvidas na tentativa de resposta a questões como a formulada por Leandro Pasini (2013, p. 197) em sua análise da poesia do modernismo à época da Semana de 22:

Embora essas tentativas estejam hoje muito ultrapassadas, elas revelam, justamente pelo modo explícito como aparecem os seus defeitos, um problema real para a poesia de então: como afirmar a estética moderna da rapidez e da simultaneidade sem perder a disciplina que foi aprendida no Parnasianismo e sem pular o Simbolismo e seus estágios, fingindo que ele nunca existiu?

Reconhecido pelos críticos e leitores de sua obra como um audacioso poeta do modernismo brasileiro de primeira hora, Luís Aranha, o participante mais jovem da Semana de 22, foi raramente lembrado nos volumes de história literária escritos ao longo do século XX. Isso se deveu, sobretudo, ao fato de sua obra ter permanecido praticamente inédita por mais de meio século. Eduardo Coelho (2012, p. 12) observou que, mesmo a publicação e a boa recepção da coletânea *Cocktails*, em 1984, não foram suficientes para tirar o nome de Luís Aranha do ostracismo histórico:

A saída precoce de Luís Aranha da cena literária modernista e o fato de seus poemas ficarem esparsos ou inéditos por mais de meio século tornaram-no um autor à margem da história da literatura. Embora da maior importância, o lançamento de *Cocktails* também não conseguiu despertar a atenção de

críticos e historiadores da literatura, mesmo que algumas resenhas tenham destacado a pertinência da reunião de seus poemas.

Luís Aranha Pereira nasceu em 17 de maio de 1901, em São Paulo-SP. Concluiu o curso ginásial no Colégio dos Irmãos Maristas em 1919, ano em que trabalhou por breve período como balconista numa drogaria, no centro da capital. Posteriormente, essa experiência iria lhe servir de inspiração na composição do poema “Drogaria de éter e de sombra”, um dos mais conhecidos de sua obra e objeto de nossa análise no capítulo a seguir.

Em 1920, foi apresentado por seus irmãos mais velhos a Mário de Andrade, passando a frequentar as reuniões noturnas na casa do escritor na companhia de alguns dos principais nomes do modernismo paulistano. Luís Aranha e Mário de Andrade estreitaram um forte vínculo intelectual à época da Semana de 22 e da Revista *Klaxon* e cultivaram uma amizade que perdurou pelos anos seguintes.<sup>1</sup> Num extenso artigo publicado em abril de 1925 no semanário carioca *A. B. C.*, o jornalista pernambucano Joaquim Inojosa descreveu em detalhes o ambiente em que se davam aqueles encontros:

No dia seguinte, pelas 24 horas, achávamo-nos reunidos no primeiro andar da elegante vivenda de Mário de Andrade. A sala pequena: as estantes a circulavam como sentinelas vigilantes em posição firme.

No centro, uma redonda mesa em que se viam revistas de pensamento moderno, em especial sobre música, pintura e poesia, publicadas em França, Alemanha, Áustria e Itália. [...]

Estavam Mário de Andrade, Oswaldo de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Rubens de Moraes, Serge Milliet, Tácito de Almeida (Carlos Alberto de Araújo), **Luís Aranha, um poeta futurista recém-chegado de Roma**, e um pintor esguio e insinuante de cujo nome não me recordo. [...]

No silêncio do primeiro andar da casa de Mário de Andrade é que se forjaram os planos de ataque e de defesa, discutiram-se as cores da bandeira de guerra. Todas as madrugadas ali se reuniam os valorosos soldados, planeando uma revolução [...].<sup>2</sup> [grifo meu]

Luís Aranha leu alguns de seus poemas na segunda noite da Semana de 22, em 15 de fevereiro, após a conferência de Menotti del Picchia sobre a estética moderna, além de ter sido encarregado de apresentar a seção de artes plásticas do evento, conforme relatou na única

---

<sup>1</sup> Em 1934, por exemplo, Mário de Andrade reitera sua amizade por Luís Aranha numa dedicatória feita num exemplar da 1ª edição de seu livro de contos *Belazarte*. (Ver figuras 34 e 35 da sessão “Iconografia” no final desta tese).

<sup>2</sup> INOJOSA, Joaquim. Os “Novos” de S. Paulo. *A. B. C.* Rio de Janeiro, 25 abr. 1925. p. 8. [grafia atualizada] Agradeço ao Prof. Dr. Augusto Massi por ter me colocado a par do texto e pela cópia cedida.

entrevista concedida, publicada cinco meses antes de sua morte.<sup>3</sup> Em *Klaxon*, ao longo do ano de 1922, teve publicados os seguintes poemas: “O Aeroplano”, “Paulicéia Desvairada”, “Crepúsculo” e “Projetos”. Em fevereiro de 1924, conforme apontou pioneiramente Antoine Chareyre, o poema “O vento” foi publicado na *Revista do Brasil* e, em julho desse mesmo ano, o *Jornal do Brasil* divulgava uma nota anunciando um “vesperal de arte moderna, promovido por um grupo de intelectuais”, a ser realizado na Associação dos Empregados do Comércio, cujo programa previa a declamação de um poema de Luís Aranha.<sup>4</sup>

Em 1925, publicaram-se (no contexto brasileiro) os primeiros comentários críticos mais aprofundados sobre a poesia de Luís Aranha, além da transcrição de fragmentos poéticos ilustrativos de seu procedimento, feitos por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, texto escrito entre abril e maio de 1922.<sup>5</sup>

No entanto, a primeira menção ao nome do poeta foi feita, ao que se sabe, por Sérgio Milliet, na França, já em 1922, em seu artigo “La jeune littérature brésilienne”, publicado na revista *Lumiére*, em novembro daquele ano.<sup>6</sup> Tal texto faz parte do conjunto das iniciativas pioneiras de Milliet em divulgar, entre o público europeu, a renovação que o modernismo brasileiro de primeira hora vinha procurando realizar na literatura praticada no País. Após alguns apontamentos sobre a produção literária dos escritores modernistas de maior destaque, Milliet (2010, p. 144) elenca os nomes daqueles jovens literatos que, segundo ele, alcançariam maior fama no futuro:

Gostaria ainda de citar alguns nomes que não devem ser esquecidos, pois, mais tarde, sem dúvida, serão mais conhecidos e mais célebres: LUÍS ARANHA, AFFONSO SCHMIDT, AGENOR BARBOSA, RENATO ALMEIDA. Eis os jovens que estão escapando ou já escaparam da tradição para tentar renovar a literatura brasileira. Suas obras são interessantes e, como costumamos dizer, cheias de promessas. [tradução minha]

No ano seguinte, Milliet também seria o responsável por um primeiro breve e entusiasmado comentário crítico sobre a poesia de Luís Aranha, no ensaio “La poésie

<sup>3</sup> KAC, Eduardo; BORGES, Antonio Fernando. A teia do desconhecido: entrevista de Luís Aranha. *Folha de São Paulo*, Caderno “Folhetim”, 30 jan. 1987. p. B6 e B7. Republicada em: KAC, Eduardo. *Luz & letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

<sup>4</sup> Cf. Vesperais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 9 de julho de 1924.

<sup>5</sup> ANDRADE, Mario de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925. (Ver figura 30) O “Poema elétrico” – excerto de “Drograria de éter e de sombra” – apareceu aqui transcrito pela primeira vez.

<sup>6</sup> Cf. MILLIET, Serge. La jeune littérature brésilienne. *Lumiére* (Anvers), n° 1, Ano 4, 1° de novembro de 1922, seção “Les lettres”.

moderne au Brésil”, publicado em Paris, na *Revue de l’Amérique Latine*, texto que contou ainda com a primeira tradução integral do poema “Crepúsculo” para o francês. Milliet inicia seu comentário sobre o jovem modernista afirmando que: “LUÍS ARANHA é o mais jovem de nossos poetas, mas, não o menos interessante. Sua obra, em grande parte ainda inédita, anuncia um futuro feliz.”<sup>7</sup> [tradução minha]

Poucos meses antes, ainda em Paris, durante o primeiro seminário realizado na Sorbonne após a guerra, intitulado “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, Oswald de Andrade já havia mencionado o nome de Luís Aranha como um dos representantes do movimento de renovação da poesia brasileira. O texto do seminário de Oswald também foi publicado na *Revue de l’Amérique Latine*, em julho de 1923, e traduzido para a *Revista do Brasil* no mesmo ano.<sup>8</sup>

Três anos depois, em 1926, Sérgio Milliet novamente voltaria a se ocupar de Luís Aranha escrevendo um artigo em que manifestava a intenção de revelar parcialmente, aos leitores da revista *Terra roxa*, o “Poema giratório” e suas “associações de ideias admiravelmente conduzidas”.<sup>9</sup>

Em 1932, o “Poema Giratório” finalmente apareceu na *Revista Nova*, no mesmo número em que se publicou o polêmico ensaio de Mário de Andrade intitulado “Luiz Aranha ou a poesia preparatoriana”.<sup>10</sup> Já em 1946, Manuel Bandeira, por sua vez, incluiria uma breve nota introdutória sobre a poesia de Luís Aranha e transcreveria a parte final de “Drogaria de éter e de sombra” e o começo do “Poema giratório” em sua *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*.<sup>11</sup> No início da década seguinte, em 1953, Luís Aranha também se fez presente na *Antologia da poesia brasileira moderna*, organizada por Carlos Burlamaqui Kopke.<sup>12</sup>

Nos anos 60 e 70, especialmente pela iniciativa de poetas ligados ao concretismo, a obra de Luís Aranha voltou a ser comentada nos suplementos literários de grandes jornais por

<sup>7</sup> Cf. MILLIET, Sérgio. La poésie moderne au Brésil. *Revue de l’Amérique Latine* (Paris). vol. VI, n° 24, Ano 2, 1° de dezembro de 1923. Apud: MILLIET, S. 2010, p. 145-156.

<sup>8</sup> ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. *Revista do Brasil*, n° 96. São Paulo, dez. 1923. Republicado em: BATISTA, Marta Rossetti et. al. (org.). *Brasil – 1° tempo modernista: 1917/29*. São Paulo: IEB, 1972. p. 208-216.

<sup>9</sup> Cf. MILLIET, Sérgio. Inéditos. *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, n. 5, 27 de abril de 1926. p. 5.

<sup>10</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. Luiz Aranha ou a poesia preparatoriana. *Revista Nova*, Ano 2, n° 7, 15 jun. 1932. (Ver figuras 32 e 33) Na versão definitiva do texto, incluída na 1ª edição de *Aspectos da Literatura Brasileira*, em 1943, o “Poema giratório” foi reproduzido integralmente na sequência do ensaio.

<sup>11</sup> Cf. BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946. p. 120 ss. (Ver figuras 36 e 37)

<sup>12</sup> KOPKE, Carlos Burlamaqui (org.). *Antologia da poesia brasileira moderna: 1922-1947*. Clube de poesia de São Paulo. Coleção “Documentos” – Vol. 1. São Paulo: Secretaria da Educação e Cultura, 1953. (Ver figura 38)

meio de artigos assinados por Domingos Carvalho da Silva, José Lino Grünewald, Mário Chamie e Antonio Risério, entre outros. Além desses artigos, menções breves à poesia de Luís Aranha foram feitas em obras de história literária em textos de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Mário da Silva Brito, principalmente.

Além dos quatro poemas publicados em *Klaxon*, o restante da obra poética de Luís Aranha nos anos 20 foi entregue a Mário de Andrade. São 22 datiloscritos conservados até hoje no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Analisando esse material, a pesquisadora Marcia Regina Jaschke Machado (2001, p. 78-9) fez a seguinte descrição:

Confiou-lhe [Luís Aranha] o manuscrito de um livro de poemas intitulado *Cocktail*, guardado em uma pasta improvisada com a capa impressa do programa da Semana de Arte Moderna.

Deixando no avesso o desenho de Di Cavalcanti e os dizeres referentes ao festival modernista, Luís Aranha esboçou a lápis preto a capa de *Cocktail* (no singular), manuscrito que reúne 22 textos em datiloscrito esmerado, acrescido das notas do amigo modernista.

Em 1926, Luís Aranha conclui o curso na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Muda-se para o Rio de Janeiro e, em 1929, nomeado em concurso pelo Presidente Washington Luís, ingressa no Ministério das Relações Exteriores, onde exerceria diversas funções ao longo de sua carreira diplomática. Aposentado, Luís Aranha passou a dedicar-se ao estudo das artes plásticas. Faleceu em 29 de junho de 1987, na capital fluminense.

Embora Luís Aranha não tenha publicado, por iniciativa própria, nenhum outro poema além daqueles divulgados em *Klaxon*, numa de suas cartas a Mário de Andrade, datada de 7 de março de 1923, contando do início de sua carreira jurídica e da rotina em Cândido Mota, cidade para a qual havia se mudado no início daquele ano, Luís Aranha mencionou o projeto de um novo livro (provavelmente, jamais levado a cabo) que deveria se intitular *Poemas do Rio Macuco*. Nesta passagem da carta também se revela a afeição de Luís Aranha pela poesia de Whitman:

Levo aqui uma vida estupenda um pouco perturbada pela chuva desses últimos dias que me prende em casa. Vingo-me dela lendo uma das maiores obras do gênio humano, *Leaves of Grass*. Não escrevi nada ainda. Não vale a pena. [...] Eu aqui não posso inventar nada. Minhas aventuras procuro escrevê-las nos *Poemas do Rio Macuco* que planejo. Este Macuco é um rio

que explorei das cabeceiras até a foz quando ele se lança no Paranapanema. Se as maleitas deste último rio não me matarem talvez venham à luz os *Poemas do Rio Macuco* [...].<sup>13</sup>

Ao que tudo indica, tais poemas nunca chegaram a ser escritos e o que restou da breve carreira literária de Luís Aranha foram mesmo os poemas dos anos 20 reunidos em *Cocktails*. Relendo metaforicamente a atitude de Luís Aranha em afastar-se da atividade poética, Eduardo Coelho (2012, p. 12) considerou que a saída precoce do poeta da cena literária reproduziria, de certa maneira, a sua mudez diante das vaias da plateia no Teatro Municipal em 22.<sup>14</sup>

No entanto, nos últimos anos o nome de Luís Aranha tem voltado à cena por meio de pontuais tentativas críticas de releitura do cânone modernista em livros e artigos, além da inserção de poemas seus em antologias brasileiras e estrangeiras recentemente publicadas, bem como através de traduções de sua obra ou parte dela na França, Espanha, México e Estados Unidos. Conforme a opinião de Rui Moreira Leite, talvez ainda seja cedo para dimensionar o real impacto que tal movimento pode vir a causar sobre a divulgação e a recepção da obra.<sup>15</sup>

*Cocktails*, publicado em 1984, pela Editora Brasiliense, resultou do valoroso trabalho de pesquisa de Nelson Ascher e de Rui Moreira Leite a partir dos poemas publicados em *Klaxon* e dos originais datiloscritos dos demais poemas. Ou seja, passados mais de 60 anos da realização da Semana de Arte Moderna e do surgimento da revista *Klaxon*, pela primeira vez foram reunidos em livro os 26 poemas de Luís Aranha, escritos entre 1920 e 1922.<sup>16</sup>

Conforme relatou Rui Moreira Leite, “a resenha mais importante (e mais simpática)” que o lançamento da coletânea recebeu foi a do poeta José Paulo Paes, publicada na revista

<sup>13</sup> Cf. MACHADO, 2001, p. 95-96.

<sup>14</sup> Sob certos aspectos, a curta trajetória literária de Luís Aranha faz lembrar à de Raul Bopp, escritor que também não foi muito prolífico em termos de produção poética, dedicando-se mais à carreira diplomática. A propósito, em um artigo revisionista alusivo aos 90 anos da Semana de Arte Moderna, Nelson Ascher (2012) aproximou os nomes dos dois poetas ao expressar a seguinte opinião sobre a poesia do modernismo em seus começos: “Para todos os efeitos, os resultados poéticos mais satisfatórios do primeiro modernismo não se encontram, porém, nem na poesia de Mário nem na de Oswald, a primeira mais importante por sua função histórica e de exemplificação de teses teóricas, a segunda mais relevante por seu aspecto provocativo e de instigação. São, isto sim, os poucos poemas breves e longos de dois poetas mais jovens, o gaúcho Raúl Bopp e o paulistano Luís Aranha Pereira, ambos longevos mas pouco produtivos, os que mais recompensam a leitura não condicionada ou dirigida aos estudos literários e históricos.”

<sup>15</sup> Vale mencionar o trabalho de divulgação da poesia de Luís Aranha feito por Luiz de Almeida no blogue *Retalhos do modernismo* desde 2009, mesmo ano, aliás, em que o projeto desta pesquisa foi elaborado. (Ver Bibliografia)

<sup>16</sup> ARANHA, Luís. *Cocktails*: poemas. Organização, apresentação, pesquisa e notas: Nelson Ascher; pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense, 1984.

*ISTOÉ*, em novembro de 1984. Parte das considerações feitas na resenha foi retomada pelo autor no ensaio “O surrealismo na literatura brasileira”.<sup>17</sup> Transcrevo a seguir a passagem em que Paes (1985, p. 103-4) aborda o lançamento de *Cocktails*:

Foi graças a um ensaio de Mário de Andrade divulgado originariamente na *Revista Nova* em 1932 que o nome desse poeta demissivo, bem como parte da sua curiosa obra poética, só agora editada em livro, competente e oportunamente, por Nelson Ascher e Rui Moreira Leite, foram salvos do esquecimento.

A obra apresenta uma contradição interna similar ao que se pode verificar no âmbito mais geral do movimento modernista em seus princípios. Isso porque, assim como seus pares, Aranha também transitou entre uma temática e uma forma ainda marcadas por um tom romântico-simbolista para uma escrita poética de nuance mais nitidamente modernista.<sup>18</sup> Pertencem a essa segunda faceta da obra, além dos três poemas longos mais conhecidos (“Drogaria de éter e de sombra”, “Poema Pitágoras” e “Poema giratório”), alguns dos poemas breves, os quais revelam um diálogo muito próximo com o vanguardismo poético de inspiração futurista de Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire, principalmente.

Ainda que tivesse apenas 20 anos à época de sua produção poética, Aranha já conhecia boa parte da obra de alguns dos nomes mais representativos da poesia ocidental.<sup>19</sup> Além de clássicos como Homero, Dante, Camões e Shakespeare, por exemplo, entre os autores de sua formação constavam: Walt Whitman, Rimbaud, Verhaeren, Jean Cocteau e, de modo mais atuante e decisivo para sua própria poesia, Apollinaire e Cendrars<sup>20</sup>. Naquele que, até o momento, constituía o estudo mais demorado – “brilhante e contraditório”, segundo Ascher – sobre a poesia de Luís Aranha, o já mencionado ensaio “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”, Mário de Andrade (1974, p. 58) elencou alguns desses mesmos autores e comentou a influência decisiva que Blaise Cendrars teria exercido sobre o trabalho poético de

<sup>17</sup> Publicado pela primeira vez no “Folhetim” da *Folha de S. Paulo*, em 30 dez. 1984. Republicado em: PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>18</sup> Dito de outro modo: a obra de L. A. porta o traço indelevelmente eclético ou composto da estética modernista em seus começos, assim como ocorre nas diferentes tendências de vanguarda, com seus diálogos e troca de informações.

<sup>19</sup> A precocidade, como se sabe, não foi algo incomum no contexto do século XIX e início do XX. Basta lembrarmos, por exemplo, os nomes de Álvares de Azevedo (1831-1852) e Raymond Radiguet (1903-1923). Embora ambos tenham morrido aos vinte anos, os dois escritores deixaram significativa produção literária, além de alguns ensaios críticos e vasta correspondência, no caso do escritor francês.

<sup>20</sup> Nos registros do arquivo histórico sobre os diálogos entre o modernismo brasileiro e a vanguarda francesa, o nome de Luís Aranha consta, por exemplo, na dedicatória coletiva endereçada por Blaise Cendrars a seus “bons amis” brasileiros em *Feuilles de route, I. Le Formose* (Paris: Au Sans Pareil, 1924).

Aranha – aspecto que esta análise realmente acabou comprovando em muitas passagens da obra.

Historiando os anos iniciais do modernismo, Wilson Martins (2002, p. 22) observou que “num primeiro período de dez anos, o Modernismo foi um movimento poético: os grandes nomes, os grandes livros, são nomes de poetas (ou de escritores que se exprimiam em versos), são livros de poesia.” Em “Uma órbita excêntrica do modernismo”, texto que serviu de prefácio à edição brasileira de *Cocktails*, Nelson Ascher especificou quais foram esses livros, situando a obra de Luís Aranha entre eles. Lembrou o crítico que os poemas de *Cocktails* foram compostos logo após *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, e pouco antes de *Pau-Brasil*, de Oswald, destacando, ainda, outros livros de poesia publicados na mesma época: *Epigramas irônicos e sentimentais*, de Ronald de Carvalho; *Era uma vez...*, de Guilherme de Almeida; *Vamos caçar papagaios*, de Cassiano Ricardo, além das produções de Manuel Bandeira, que estava entre *O ritmo dissoluto* e *Libertinagem*. Diante desse contexto, Ascher (In: ARANHA, p. 18) constatou:

Com exceção, portanto, de Bandeira que, a rigor, corria em raia própria, apenas um livro importante precedeu a obra de Aranha, e este foi justamente o instaurador do Modernismo na poesia. Os outros poetas, maiores ou menores, ainda estavam por fazer (ou deixar de fazer) a grande obra quando Luis deu a sua por encerrada.

Para o organizador, diante de tal cronologia, não teria sido à toa o interesse e a curiosidade despertados pela obra de Aranha em “sucessivas gerações de críticos”.

Entretanto, como Ascher também não ignora, não é a posição cronológica ocupada pela obra de Luís Aranha no quadro histórico do modernismo o que realmente importa. O valor da poesia em *Cocktails* reside, sobretudo, no fato de o poeta ter efetivamente ultrapassado o nível de uma temática de índole meramente futurista ou ‘modernólatra’ e oferecer uma experiência poética ímpar no que se refere ao desenho lírico autoconsciente das transformações ocorridas na cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX.

Aranha demonstra ter sido o poeta paradigmático do dinamismo e da simultaneidade entre os modernistas paulistanos. Além disso, exerce uma espécie de pioneirismo modernista na utilização apurada dos procedimentos da associação de ideias e da justaposição de imagens em seus “poemas-bêbados” de *Cocktails*.

Embora os conceitos de ideia e imagem estejam bastante próximos e, muitas vezes, até se confundam, para os fins desta análise optamos por estabelecer uma distinção básica análoga à proposta por Saussure (1989) em relação ao signo verbal. Dessa forma, estamos considerando ‘ideia’ no plano do *significado*, do conteúdo mental dos signos; enquanto o conceito de ‘imagem’ corresponderia ao *significante*, à materialização ou representação verbal de tais conteúdos ou ideias no tecido poético. Dessa forma, consideramos que o processo de associação de ideias característico na poesia de Luís Aranha é, na maioria das vezes, decorrente e dependente do procedimento linguístico-formal anterior da justaposição de imagens. Embora, como poderá ser percebido durante a análise, algumas vezes a associação de ideias processe-se de forma independente, sem a ocorrência explícita do procedimento poético de justaposição.

Mário de Andrade (1974, p. 59) destacou o papel do subconsciente na poesia de Luís Aranha através do processo de “associação de imagens”, chegando mesmo a visualizar algumas antecipações do surrealismo que teriam sido feitas pelo poeta. Na sequência, Mário entra na questão mais controversa de sua crítica sobre a poesia de L. A.: a adjetivação desta como “preparatoriana”, isto é, ligada aos estudos para a realização dos exames colegiais. Entretanto, até mesmo uma leitura rápida da passagem seguinte revela claramente tal caracterização como um fator positivo, consistindo ele próprio – o caráter “preparatoriano” bem realizado, de forma alegre e jovial – na fonte de originalidade da poesia de Luís Aranha:

E as associações de imagens, os delírios, os sonhos, irrompem numa disparada de estouro maluco, num sobrerrealismo *avant-la-lèttre* algumas vezes, nos dando o íntimo do poeta. Estava então malferido ainda pelas inquietações dos preparatórios exames dolorosos, como serão sempre os do poeta, perdendo neles os três quartos do que sabe. Luís Aranha faz a poesia preparatoriana. Essa é a sua grande originalidade.

Note-se: não estou dizendo que ele cantou a poesia dos exames de preparatórios. Isso não seria de grande proveito, apenas um assunto poético a mais. A originalidade, a contribuição curiosíssima de Luís Aranha está em ter realizado o estado lírico da psicologia do preparatoriano. Luís Aranha é o poeta ginásial por excelência, o único poeta ginásial que conheço. A poesia dele cheira a ginásio. Há nele uma sofreguidão de ajuntar noções aprendíveis de cor que nos dá a imagem palpável dos fins do ano letivo.

De qualquer modo, em termos literários, o que realmente importa não é a potencial fonte escolar das imagens e dos conceitos utilizados pelo poeta, mas sim, o tratamento que lhes é dispensado na elaboração dos poemas, a forma como são reaproveitados na obra; algo

que, afinal de contas, Mário também acaba destacando nesse e em outros pontos de seu ensaio.<sup>21</sup>

Logo a seguir, Mário (1974, p. 69) ainda identifica a seguinte mudança de procedimento no fazer poético de L. A.:

Luís Aranha, que vinha de Whitman e Verhaeren, tão ‘impuros’ na sua estética, tão socializados e pragmatizados, conserva na fase dos poemas longos uma qualidade lírica eminentemente fiel a si mesma. Apesar de longos, o que já por si é antilírico e contrariante do mecanismo psicológico do lirismo. Isso proveio dos seus processos de poetar nessa fase. Proveio do total abandono, *ou quase*, da associação de ideias e substituição dela por todas as espécies de associações de imagens. [grifo nosso]

Mário não distingue os conceitos de “ideia” e “imagem” nem identifica onde teria ocorrido realmente tal mudança, pois, naquele momento do ensaio, está referindo-se exclusivamente ao universo dos poemas longos. Embora sejamos devedores da identificação precursora de Mário de Andrade do “associacionismo de imagens” na obra de Luís Aranha, apostamos na validade de mantermos a distinção anteriormente feita entre os conceitos de imagem e de ideia e o modo como eles operam na feitura dos poemas de L. A. Até mesmo porque, como deixa entrever o comentário de Mário, não se poderia localizar com segurança onde e quando teria ocorrido tal “abandono”.<sup>22</sup>

A metáfora do “poema-bêbado” refere-se, de maneira algo jocosa, à temática boêmio-etílica que, desde o título, perpassa boa parte do conjunto poemático modernista de *Cocktails*. Luís Aranha é representante de certo caráter de embriaguez que corriqueiramente se faz presente nas primeiras manifestações do modernismo brasileiro. Isso pode ser tomado como uma espécie de resposta ao aspecto ordenado e pequeno-burguês de algumas estruturas sociais que sobreviveram ao processo mais tópico de modernização, sendo a poesia e a ebriedade duas das possibilidades de transcendência dos elementos estagnados da cultura ou, dito de outro modo, a afirmação do contraste entre a embriaguez libertadora e criativa e a pretensa sobriedade do conservadorismo burguês. Trata-se do mesmo universo temático que podemos

<sup>21</sup> Em carta de dezembro de 1932, postada no Rio, onde trabalhava desde 1929 no Ministério das Relações Exteriores, Luís Aranha agradeceu a Mário pelo ensaio e contou ter esboçado uma resposta que se perdera no tumulto da Revolução. Cf. MACHADO, 2001, p. 80.

<sup>22</sup> Sérgio Milliet (1952, p. 33) também preferia a denominação “associação de ideias” ao referir-se ao procedimento poético de Luís Aranha: “Entre os paulistas de 22 caberia ainda uma referência especial a Luís Aranha que brilhou como pioneiro. Abandonou Luís Aranha a literatura, mas ficou registrado nos anais do modernismo o seu ‘Poema Giratório’ em que pela primeira vez se observa na poesia brasileira a técnica de associação de ideias.”

encontrar, entre as principais fontes de empréstimo francesas, nas obras de Rimbaud (*Une saison en enfer, Le Bateau Ivre*), Cendrars (*Du monde entier*) e Apollinaire (*Alcools*). No contexto do modernismo brasileiro, matéria semelhante percorre os primeiros livros de Mário de Andrade (*Pauliceia desvairada e Losango cáqui*) e Oswald (*Pau Brasil*), além de poemas de Manuel Bandeira (“Não sei dançar”) e Drummond (“Poema de sete faces”), entre outros.

O retrato lírico-dinâmico que Luís Aranha oferece da cidade de São Paulo em franco crescimento e dos novos modos de viver no início da década de 20 é composto a partir de um ponto de vista que se afasta da preocupação formalista e do preciosismo parnasianos, assim como do determinismo e do positivismo característicos do realismo-naturalismo. As bases das imagens poéticas utilizadas nos poemas modernistas de *Cocktails*, numa espécie de continuação simbolista com toques de vanguarda, estão no sonho, no devaneio, no delírio, na embriaguez e na vertigem da velocidade do mundo moderno. Já a porção dionisíaca de sua poesia, correspondendo aproximadamente ao modo como o conceito foi pensado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, comporta bem pouco de sofrimento (a lembrança de uma doença, por exemplo) e, sobretudo, vitalidade e alegria (vide, especialmente, o poema “Cocktail”) na afirmação da vida no mundo moderno.

Luís Aranha constitui seu repertório poético e exerce seu experimentalismo modernista de linguagem através da incorporação de recursos e técnicas assimilados por meio da leitura de um conjunto particular de poetas, especialmente, os vanguardistas franceses ligados ao futurismo e ao cubismo. Além disso, adapta os influxos de seus autores de formação em seu fazer poético para o contexto local, fornecendo um retrato irônico e crítico do processo de modernização das estruturas sociais a partir de São Paulo. Para tanto, vale-se da força revolucionária e iluminadora que há no sonho, no delírio e na embriaguez. Em nosso modo de ver, isso desarma uma possível conduta essencialmente modernolatra diante dos valores da civilização urbana industrial.<sup>23</sup> Embora desconfiando do traço de modernidade do procedimento poético de Luís Aranha e apontando a aparente modernolatria de sua obra, Artur de Vargas Giorgi (2011, p. 137) ainda assim reconheceu “a ironia que Luís Aranha faz incidir sobre esses mesmos elementos ‘modernos’ e, principalmente, a iluminação profana, embalada por um pensamento da embriaguez, que ele permite colocar em curso.”

---

<sup>23</sup> Ao analisar o caráter anárquico da literatura surrealista, Walter Benjamin destacou a iluminação profana derivada da ideia de embriaguez afirmando, entre outras coisas: “Sabemos que um elemento da embriaguez está vivo em cada ato revolucionário [...]” Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 32-33. Apud: GIORGI, 2011, p. 20.

Com relação à estrutura do trabalho, nos três primeiros capítulos, em virtude da extensão considerável dos poemas e dando continuidade a um método adotado desde o princípio, optamos pela transcrição segmentada do texto poético, distribuído entre os comentários da análise. Aqui residiu uma das maiores dificuldades da exegese: procuramos ajustar o melhor possível a disposição entre o texto poético e o texto crítico para facilitar a tarefa do leitor, mas, algumas vezes, parece termos sido contaminados pelo próprio ritmo alucinante das associações. Já os poemas breves encontram-se citados de forma corrente, antecipados e/ou seguidos da explanação crítica.

Quanto ao referencial crítico-teórico, a análise dos poemas selecionados foi norteada, fundamentalmente, pelo conjunto dos textos e autores que listamos a seguir.

No tocante à teoria e à história da poesia, recorreremos a dois livros que ganharam tradução brasileira há não muitos anos, mas que logo se tornaram referências frequentes nas pesquisas voltadas ao estudo do fenômeno poético: *A verdade da poesia*, de Michael Hamburger, e *Da poesia à prosa*, de Alfonso Berardinelli. Ambas as obras foram de grande valia para o presente estudo pelas inquietações geradas em torno da poesia moderna/modernista e por iluminarem diferentes aspectos da vanguarda, especialmente quanto à obra de Apollinaire. Também nos serviram as reflexões de Hugo Friedrich sobre tradição e ruptura na poesia ocidental em *Estrutura da lírica moderna* (ainda que compartilhem com Berardinelli da crítica ao privilégio dado por Friedrich a uma tradição poética que parece autossuficiente, alheia à história).

Sobre as características das manifestações literárias e poéticas vanguardistas no contexto das primeiras décadas do século XX, valemo-nos do indispensável e pouco acessível trabalho de Pär Bergman "*Modernolatria*" e "*Simultaneità*": *recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, bem como do abrangente estudo de Isabelle Krzywkowski *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*.

A teorização, a história e a crítica acerca do futurismo foram buscadas, especialmente, nos estudos de Annateresa Fabris (*Futurismo: uma poética da modernidade e O futurismo paulista*) e de Marjorie Perloff (*O momento futurista*), além dos dois preciosos trabalhos de Giovanni Lista sobre o tema: *Le journal des futurismes* e *Le futurisme: une avant-garde radicale*, ambas de 2008. Já sobre as polêmicas em relação à “etiqueta futurista” que se tentou colar ao modernismo de primeira hora, demos voz aos próprios protagonistas da história, confrontando alguns dos textos publicados pelos modernistas na imprensa brasileira.

Quanto à fortuna crítica da Semana de 22 e do modernismo brasileiro, recorreremos aos textos incontornáveis de autores como Mário da Silva Brito, Antonio Candido e Afrânio Coutinho, além dos artigos, crônicas e ensaios escritos por alguns dos próprios representantes do movimento.

Especificamente sobre a poesia de Luís Aranha, procuramos reunir toda a fortuna crítica dispersa em livros, ensaios, artigos e resenhas, além de fragmentos de análise da obra em teses/dissertações e livros sobre o modernismo brasileiro ou em textos divulgados na internet. De grande proveito também foram os textos introdutórios e as notas das edições francesa e espanhola de *Cocktails*, com destaque para o prévio e abrangente levantamento bibliográfico feito por Antoine Chareyre em sua tradução.<sup>24</sup> Ainda quanto à fortuna crítica do autor, embora tenhamos tido, logo no início da pesquisa, a oportunidade de consultar no acervo do IEB/USP os originais datiloscritos de *Cocktails*, foi de grande valia no momento de redação do texto a transcrição diplomática feita com grande competência e delicadeza pela pesquisadora Márcia Regina Jaschke Machado, em seu artigo “Manuscritos do modernista Luís Aranha”, dos poemas “Telegrama” e “Minha amada” (acompanhados das notas marginais deixadas por Mário de Andrade nos datiloscritos durante a elaboração do ensaio “Luís Aranha e a poesia preparatoriana”) e de duas cartas de Aranha dirigidas ao amigo.<sup>25</sup>

Os três primeiros capítulos foram dedicados à análise dos três poemas longos. São eles: 1) “Drogaria de éter e de sombra”: a poesia em conflito com mundo industrial-capitalista; 2) Criação e destruição na cosmogonia poética do “Poema Pitágoras” e 3) Entusiasmo e angústia em relação ao mundo tecnológico na febre delirante do “Poema giratório”. Quanto ao primeiro, a interpretação foi enriquecida pelo diálogo que pode ser estabelecido com a análise do mesmo poema feita por Eduardo Coelho no artigo *Luis Aranha: a química e a crise* (2012).

Os três poemas longos foram frequentemente destacados pela crítica como os mais significativos quanto à escrita modernista, com elementos cubofuturistas, voltada para a reconstrução poética do processo de modernização do espaço urbano. Há uma recorrência ou prevalência de recursos que os individualiza em relação ao conjunto da obra. Conforme Mário de Andrade (1974, p. 68):

---

<sup>24</sup> Cf. ARANHA, Luís. *Cocktails (Poèmes choisis)*: suivi d’une étude par Mário de Andrade. Trad. pref. e notas de Antoine Chareyre. Toulon: Librairie La Nerthe, 2010. (Ver figura 8)

<sup>25</sup> Foi do artigo da Prof<sup>a</sup>. Marcia, aliás, que extraímos o fac-símile do desenho feito por Luís Aranha para a capa do seu projetado livro intitulado “Cocktail”. (Ver figura 3)

Luís Aranha consegue realizar nos três poemas longos um verdadeiro caso de menino prodígio. Domina a matéria lírica e a plasma com uma segurança máscula que não deixa de ser bastante trágica. Os processos de Whitman e Verhaeren, versos enumerativos, assuntos denunciadores de civilização, tudo isso vira de repente função necessária, invenção direta, fatalidade realística do ser ginásiano que pela primeira vez criava uma poesia preparatoriana.

Ainda segundo Mário, na fase dos poemas longos Aranha conservaria uma “qualidade lírica eminentemente fiel a si mesma”, qualidade essa ligada aos processos da “evocação *inventada*” dos dados de um passado recente.

O quarto capítulo – “Paisagens transformadas: flagrantes da velocidade e da simultaneidade na urbe” – reuniu a análise de outros sete poemas de extensão menor, mas detentores de um caráter temático-expressivo modernista que os distingue dos demais poemas do livro, ainda portadores de certo tradicionalismo e menos significativos formal e tematicamente para os fins desta análise. Os poemas analisados no último capítulo foram: “Cocktail”, “Telegrama”, “Poema pneumático”, “Minha amada”, “Pauliceia desvairada”, “Crepúsculo” e “Projetos”. Tais poemas podem ser vistos como exemplares mais breves do experimento vanguardista com a linguagem poética que se efetiva nos três poemas longos. São sete tomadas de aspectos pontuais ou circunstanciais que dão conta da transformação do espaço urbano propiciada pelos novos meios de transporte e comunicação refletida na transgressão da própria linguagem e na transformação da sensibilidade do sujeito lírico. A ideia de velocidade e de simultaneidade – além do caráter festivo e de embriaguez – percorre quase todos, se não todos os textos.

Esses poemas são compostos em um registro linguístico que apresenta claramente as marcas de ruptura com a tradição lírica anterior ao modernismo, semelhante ao que se depreende dos poemas abordados nos três primeiros capítulos. A análise dos poemas modernistas breves permitiu, ainda, o cotejo do fazer poético de Luís Aranha em relação, principalmente, à poesia de Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada*.

É obvio que nenhuma exegese individual esgota o potencial semântico que o texto poético carrega, abrindo-se sempre a múltiplas interpretações – e aí reside uma das riquezas da poesia e da literatura. De qualquer maneira, esperamos que os resultados desta leitura particular, especialmente no que se refere ao trabalho de refazer o percurso das fontes das associações de ideias e das justaposições de imagens, sejam capazes de propiciar aos leitores de *Cocktails* uma participação mais íntima na obra.

## Capítulo 1. “Drogaria de éter e de sombra”: a poesia em conflito com o mundo industrial-capitalista.

“Drogaria de éter e de sombra”<sup>26</sup>, inspirado por uma circunstância profissional da juventude do poeta<sup>27</sup>, é o texto que abre *Cocktails*. Composto em 1921 e contendo 459 versos, é o segundo poema mais longo de Luís Aranha, logo atrás de “Poema giratório”, de 1922, com 461 versos. As feições modernistas ressaltam logo na estrofe de abertura:

### Drogaria de éter e de sombra

#### DROGARIA SOCIEDADE ANÔNIMA

Produtos Químicos e Farmacêuticos  
Especialidades em artigos para toilette  
5 Perfumarias Finas  
Aparelhos e objetos de cirurgia  
Importação direta  
Atacado e Varejo  
Preços módicos  
10 Informações gratuitas  
As contas são liquidáveis invariavelmente  
no fim de cada mês  
Vende-se  
Livro de Ouro do Veterinário  
15 Manual do Farmacêutico  
Formulário de Chernoviz  
Tratado de Versificação

---

<sup>26</sup> A história editorial do poema foi resgatada na primeira nota da edição francesa de *Cocktails* pelo tradutor Antoine Chareyre (In: ARANHA, 2010, p. 99): inicialmente previsto, por iniciativa ou intermediação de Mário de Andrade, para ser publicado na revista *Estética*, que mencionava desde o primeiro número o nome de Luís Aranha entre os futuros colaboradores, o poema só seria divulgado através dos fragmentos transcritos por Mário no ensaio “Luiz Aranha ou a poesia preparatoriana”. Pouco antes de aparecer em *Cocktails*, no mesmo ano de 1984, “Drogaria” teve sua primeira publicação integral com a transcrição feita por Maria Célia de Moraes Leonel em seu estudo *Estética e modernismo*, a partir do datiloscrito que o autor havia enviado a Prudente de Moraes, neto. Tal documento hoje faz parte da coleção Prudente de Moraes, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Cf. LEONEL, 1984, p. 198-213.

<sup>27</sup> Conforme mencionado na introdução, a rápida atuação de Luís Aranha como balconista na Drogaria e Perfumaria Bráulio & Cia., estabelecimento que havia sido alvo dos interesses comerciais do pai do poeta. Em 1935 ocorreria a fusão das Drogarias Bráulio e Drogarias Brasil, criando-se a Rede Drogasil (ver figuras 13 e 14).

Tipograficamente elaborada, tal seção funciona como uma espécie de anúncio publicitário: um folder, cartaz ou, como a define o poeta, uma “tabuleta”. O bloco textual está disposto no centro da página. Após o título do anúncio, em maiúsculas e repetindo o vocábulo “drogaria” na mesma posição inicial do título do poema<sup>28</sup>, segue-se uma enumeração dos bens, serviços e vantagens oferecidos por tal estabelecimento. Como é de costume naquele formato de texto informativo, dispensa-se a pontuação.

O poeta não localiza uma drogaria específica e recorre à nomenclatura jurídica do tipo de comércio, o que reforça o anonimato: “DROGARIA / SOCIEDADE ANÔNIMA”. A abertura do poema constitui um primeiro golpe à lírica tradicional. Logo aqui, na estrofe-tabuleta, revela-se um olhar atento à paisagem da nascente metrópole. As fotos da São Paulo daquela época, especialmente as da região do Triângulo, onde se localizava a drogaria real em que trabalhou o poeta, exibem ruas atulhadas de placas e painéis com anúncios diversos.<sup>29</sup> Sérgio Roberto Massagli (2010, p. 1119) identificou o gesto antilírico e paródico dessa primeira estrofe pelo deslocamento do fragmento textual do contexto publicitário e sua reinserção no contexto poético:

Como se pode notar, já de início o poema se abre com a linguagem publicitária de uma placa de propaganda que salta para dentro do poema sem qualquer aviso. Não há qualquer lirismo, apenas a apropriação do elemento visual da cidade moderna. Porém a apropriação se dá mediante a ironia paródica no processo de descontextualização e recontextualização.

A forma assumida na abertura do poema constitui uma espécie de demolição dos valores parnasianos e revela, desde já, o influxo da poesia de Apollinaire sobre as realizações poéticas modernistas de Luís Aranha. A influência dos jornais e dos demais materiais impressos sobre o fazer poético no início do século já haviam aparecido nos seguintes versos de Apollinaire (2007, p. 39) em “Zone”<sup>30</sup>:

<sup>28</sup> Esse paralelismo já levou alguns leitores a tomarem os primeiros versos (“DROGARIA / SOCIEDADE ANÔNIMA”) como título principal do poema.

<sup>29</sup> Jorge Americano aponta que, desde 1915, a região do Triângulo constituía o “verdadeiro centro” de São Paulo. A importância do local na concentração empresarial de bens e serviços ainda perduraria pelas décadas seguintes: “Em 1935 o triângulo ainda concentrava tudo o que havia de importante.” Cf. AMERICANO, 1962, p. 18. (Ver figura 25)

<sup>30</sup> Em *As revoltas modernistas na literatura* Otto Maria Carpeaux (s.d., p. 55) faz a seguinte apreciação do poema de Apollinaire: “[...] é o primeiro poema em que os aspectos mais triviais e até mais feios da vida moderna são elevados à dignidade da poesia, como vistos pela primeira vez. ‘Zone’ é o primeiro poema, desde

[...]  
*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut  
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux  
 Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières  
 Portraits des grands hommes et mille titres divers*

Sobre o aproveitamento das lições de Apollinaire por Luís Aranha, especialmente em “Drogaria de éter e de sombra” e no “Poema giratório”, escreveu Nelson Ascher (2012):

Amigo mais jovem de Mário, Aranha, por seu turno, nos poucos anos que, antes e depois da Semana, dedicou à poesia, concentrou-se na exploração futurizante da grande metrópole e foi o único a retomar, em seus dois principais poemas longos, a lição do poema fundador de todos os modernismos, “Zone” de Guillaume Apollinaire, percorrendo São Paulo com olhos de celebração informada.

Quanto à enumeração da primeira estrofe, após os produtos que ocupam os quatro versos iniciais, os seguintes especificam as atividades da drogaria (“importação direta” / “atacado e varejo”). Os quatro versos finais contêm os itens cuja venda é anunciada pelo verso anterior.<sup>31</sup> Eles são apresentados numa mistura de gêneros e fontes, anunciando a multiplicidade do arcabouço imagético dos poemas de *Cocktails* (tipo de bebida que tem como princípio a mistura de ingredientes) e sugerindo certo clima de confusão da época: “Livro de Ouro do Veterinário / Manual do Farmacêutico / Formulário de Chernoviz / Tratado de Versificação”. Este último item promove uma ruptura semântica com os elementos do universo científico-comercial e inserem a matéria lírica no universo social do poema. Também parece tratar-se da primeira crítica ao rigor formal da poesia parnasiana.<sup>32</sup>

Na sequência, explora-se o sentido da estrofe-tabuleta de abertura:

---

os tempos dos românticos, em que o subjetivismo cede vez a uma concepção objetiva, dir-se-ia especial, da realidade – por isso o poeta fala na segunda pessoa do singular, como se o mundo alheio o apostrofasse através de sua poesia.”

<sup>31</sup> Na análise da mesma passagem, Eduardo Coelho (op. cit., p. 17) relacionou a enumeração do poema a elementos textuais da linguagem comercial e dos impressos informativos que acompanham os produtos vendidos em farmácias: “A enumeração parece ser estabelecida por meio de um processo de incorporação de frases feitas de estabelecimentos de venda desse gênero de produtos, destacando-se a variedade de ofertas, a sofisticação do estabelecimento e a flexibilidade de negociação comercial. Por outro lado, o recurso da enumeração pode ser relacionado a um princípio comum às bulas dos remédios ou de cosméticos, que listam substâncias, fazem alertas, registram cuidados especiais que de certo modo garantem a credibilidade e o zelo do fabricante.”

<sup>32</sup> Provavelmente a ironia de Luís Aranha esteja mirando o prestigiado *Tratado de Versificação* publicado por Olavo Bilac e Guimarães Passos, no Rio de Janeiro, em 1905. Nesse mesmo ano, os dois autores também publicaram o *Dicionário de rimas*.

Eu era poeta...  
 Mas o prestígio burguês dessa tabuleta  
 20 Explodiu na minha alma como uma granada.  
 Resolvi um dia,  
 Incômodo mensal das musas,  
 Ir trabalhar numa drogaria  
 E executei o meu projeto.

Temos aqui uma primeira amostra da poesia praticada como gesto autoconsciente, traço que a ironia romântica inscreveu na literatura desde a gênese da modernidade, afastando a poesia da ideia metafísica de “profissão de inspiração” e aproximando-a da organização produtiva da sociedade pós-Revolução Industrial, ainda que em choque ou conflito com a estrutura dominante. Eduardo Coelho (op. cit., p. 17) também se referiu a esse aparente desajuste entre a atividade poética e a atividade comercial ao ler o mesmo fragmento do poema:

O projeto executado pelo eu poético traz uma revelação acerca da crise da poesia diante do crescimento do capitalismo e da modernização das cidades. É a crise da lírica passadista. Consequentemente, misturam-se os campos semânticos relacionados com a linguagem do capitalismo – o cinema –, da farmacologia e do lirismo mais tradicional, que se vê em apuros no novo contexto socioeconômico internacional. O cinema imita a vida capitalista, assim como o poema imita o percurso biográfico de Luís Aranha, que em sua juventude trabalhou em uma drogaria.

Em sua crítica à visão espiritualista de Jacques Maritain sobre a poesia moderna, Harold Rosenberg considera que a autoconsciência teria sido, em resumo, uma das reações da poesia ao dilema enfrentado pela arte poética em decorrência da “crise do sobrenatural” (que conteria a própria crise da poesia) diante dos avanços científicos e tecnológicos a partir do século XIX. Trata-se da linhagem ou corrente ligada a Poe e Baudelaire enquanto figuras nucleares de um novo código poético baseado não mais na espera pela inspiração para a composição do poema, mas que, ao contrário, coloca-o em movimento conscientemente, experimentalmente. Para o crítico, um aspecto essencial da definição dessa poesia é que ela “surge como *algo novo*, constitui ‘a resultante’ de uma crise, seja da autoridade, da crença ou da posição social do poeta”. O valor de tal vertente, para Rosenberg (1974, p. 73-76), é que aqui “estamos lidando com um fenômeno criador contínuo e não apenas, como em outra

poesia do mesmo período, com uma série de reflexos à desintegração da poesia em uma escolha entre produção e inspiração”.

No poema de Luís Aranha, as marcas de autoconsciência aparecem, numa primeira ocorrência, por meio da autorreferência algo chistosa de um poeta que começa a obra negando seu status autoral: “Eu era poeta...”. Esta segunda estrofe também revela o conflito de valores que ameaça a possibilidade do fazer poético no seio da sociedade de capitalismo nascente do pós-guerra: o “prestígio burguês” do consumo “explode” na alma do poeta como granada e, ele, ainda que não muito constante (apenas um “incômodo mensal das musas”), vê-se obrigado a trabalhar numa drogaria. Claro está que, intratextualmente, trata-se de um jogo capcioso, pois, sabemos que é a própria experiência de o poeta ter trabalhado na drogaria que está sendo aproveitada como *leitmotiv* do poema.

O início do poema de Luís Aranha, especialmente no tocante a essa ideia de rebaixamento da qualidade do artífice em sua juventude, além de outros aspectos, revela o diálogo com o poema simultaneísta de Blaise Cendrars *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913). Em termos de estrutura, tanto em “Drogaria” como em *La Prose du Transsibérien*, observa-se a recorrência de versos autorreferentes que se repetem com pequenas modificações, numa espécie de contraponto musical, como observou Mário Faustino (2004, p. 357) na análise do segundo poema.<sup>33</sup> Assim começa o texto de Cendrars:

*En ce temps-là j'étais en mon adolescence  
J'avais à peine seize ans et je me souviens déjà plus de mon enfance  
J'étais à 16,000 lieues de lieu de ma naissance  
J'étais à Moscou, dans la ville de mille et trois clochers et des septs gares  
Et je n'avais pas assez des sept gares et de mille et trois tours  
Car mon adolescence était alors si ardente et si folle  
Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Éphèse ou comme la  
Place Rouge de Moscou  
Quand le soleil se couche.  
Et mes yeux éclairaient des vois anciennes,  
Et j'étais déjà si mauvais poète  
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout*

(Apud: PERLOFF, 1993, p. 51)

---

<sup>33</sup> Quanto ao ritmo musical do poema de Cendrars, Marjorie Perloff (1993, p. 50) destacou que sua dedicatória (“dediée aux musiciens”) sugere uma possível referência a Erik Satie, que se tornou colaborador próximo de Cendrars, ou a Stravinsky, de cuja obra o poeta francês era grande admirador ou, ainda, uma referência ao próprio ritmo do trem.

A estrofe seguinte reitera e desenvolve o conflito entre valores poéticos e valores econômico-comerciais. A formação e expansão de fortunas nos Estados Unidos são acompanhadas através das primeiras sessões de cinema em São Paulo. De modo irônico, o poeta aborda o desprestígio gradual da poesia frente ao domínio crescente dos interesses econômicos e comerciais:

- 25 Processo financeiro dos milionários norte-americanos  
 Que via no cinematógrafo:  
 Multiplicação incessante da riqueza  
 De ano em ano  
 Com acumulação dos juros ao capital...
- 30 Procriação e desenvolvimento das drogas na prateleira  
 Pelos métodos científicos moderníssimos...  
 Prestígio dos comerciantes fortes  
 Desvalorização crescente da poesia...  
 Minha musa romântica
- 35 Morreu após o seu primeiro parto,  
 Que foi para a cesta com mal de sete dias<sup>34</sup>.

Juros acumulam-se sobre o capital financeiro americano; metonimicamente, drogas “procriam-se” pelos avanços da ciência. A semântica da reprodução é recuperada nos três últimos versos, quando, na primeira tentativa de escrever um poema em moldes românticos, não sobrevivem nem musa, nem poema.

Agora, o leitor é situado em relação ao ambiente nebuloso da drogaria. Há um belo contraste entre a claridade solar do exterior e o interior sombrio. O poeta instaura um espaço de escuridão bem no centro comercial da metrópole, por onde circulam pessoas e dinheiro, sendo este representado pelo metal precioso, que também sugere as cores dos prédios da época:

- No centro da cidade,  
 Triângulo de ouro e sol,  
 A Drogaria era uma gruta de sombra...
- 40 Como na Itália  
 A gruta do cão<sup>35</sup>

<sup>34</sup> “Mal de sete dias”: tétano neonatal ou tétano umbilical. Um dos motivos para essa doença infecciosa e grave ter sido comum no passado é que as mães acreditavam não ser aconselhável dar banho nos recém-nascidos até que o resíduo de cordão umbilical caísse, o que acontecia por volta do sétimo dia do nascimento (também esse é o tempo de incubação do agente causador). Daí o nome popular da doença.

<sup>35</sup> “Gruta do cão”: Grotta del Cane, localizada em Pozzuoli, perto de Nápoles. Nessa gruta, levanta-se do solo um gás letal, o ácido carbônico que, por ser mais pesado que o ar, permanece próximo ao chão, numa camada de meio metro, provocando a morte de cães e outros animais. Cf. ARANHA, 2012, p. 205, nota 1.

Cheia de ácido carbônico  
 Na Drogaria o éter tomava conta da atmosfera...  
 Não obstante,  
 45 Minha pituitária se habituou a ele  
 Como a vista se habitua à sombra...

A rima dá-se por repetição nas palavras “sombra” e, internamente, “gruta”. Além disso, tem-se a coliteração na primeira metade da estrofe em “centro”, “drogaria”, “gruta” e “sombra”. A comparação nos dois últimos versos, aludindo ao mergulho ou fusão total do sujeito ao ambiente, só não constitui sinestesia por manter olfato e visão separados. Ainda que represente um espaço de comércio, atividade não tão afeita à poesia, a arquitetura e a disposição dos móveis nesse cenário cheio de penumbras compõem um conjunto que serve de inspiração aos devaneios onírico-poéticos do jovem empregado:

Armários em toda extensão da casa...  
 Eu os arrumava na minha inexperiência de empregado novo...  
 Iniciação.  
 50 Oh! prateleiras da minha mocidade  
 “Castelo de sonhos” do meu bazar de drogas!<sup>36</sup>  
 Janelas ogivais correndo sobre trilhos!  
 Castelãs cheias de rótulos e fórmulas!...  
 Como era feliz entre vós,  
 55 Castelãs que fiáveis  
 Nos vossos fusos silenciosos  
 O bordado setíneo das teias de aranha!...

Meu “sonho de ouro”<sup>37</sup>  
 Contemplação de Urracas namoradas!  
 60 Minha cruzada de metal  
 Oh! meus cruzados ideais!...

O tom grandiloquente desses versos exclamatórios atualiza ironicamente imagens românticas e simbolistas. Ao invés das ‘flores’, ‘sonhos’ e ‘amores’ infantis cantados por um Gonçalves de Magalhães (“A infância”) ou um Casimiro de Abreu (“Saudades”, “Meus oito

<sup>36</sup> Em relação a tal verso, na mesma nota citada anteriormente, a tradutora Marie-Christine del Castillo sugeriu que Luís Aranha estaria aludindo a “otra gruta, situada en Castelo de Sonhos (Brasil)”. Embora realmente haja uma gruta em tal lugar (um distrito do município paraense de Altamira, perto da divisa com o Mato Grosso, na região conhecida como Serra do Cachimbo), a migração para a região começou apenas na década de 70, a partir do Plano de Integração Nacional do governo Médici. A criação de tal distrito data de 1990 e seu nome, ao que consta, teria sido inspirado no título de uma canção homônima de grande popularidade, gravada em 1972. Muito provavelmente, Luís Aranha extraiu tal imagem (algo corriqueira no universo romântico e simbolista, diga-se de passagem) da obra de algum autor do século XIX.

<sup>37</sup> Provável referência ao romance *Sonhos d'ouro* (1872), de José de Alencar.

anos” etc.), por exemplo, o poeta invoca as “prateleiras” de sua mocidade.<sup>38</sup> Ao incluir um elemento prosaico como uma prateleira em suas recordações (embora sejam recordações recentes, se levarmos em conta a cronologia biográfica do autor), Luís Aranha parece reler criticamente aquilo que Edmund Wilson (1993, p. 19), ao comparar um poema de Shelley com outro de Alfred de Musset, chamou de “sopro de um suspiro romântico pela passagem do esplendor da mocidade.”

Mário de Andrade (1974, p. 68), seguindo as lições de Thibaudet sobre a poesia de Mallarmé, apontou aspecto similar e que distinguiria a poesia de Luís Aranha:

Com a atualidade, os nossos rapazes líricos e mesmo poetas feitos caíram no assunto das primeiras idades da infância. Mas por não poderem se converter mais nessas idades afastadas, fizeram obras de recordação e evocação. Luís Aranha, em vez de voltar à infância, volta apenas à primeira esquina, à idade do ginásio em preparatórios, que, por próxima, ele pode viver em vez de recordar, ressentir em vez de evocar, cantar em vez de contar. “Récrcrer une émotion au lieu de la décrire”.

Tal caráter distintivo da poesia de Luís Aranha decorreria da substituição do que Mário de Andrade chamou de “evocação *contada*” por uma “evocação *inventada*”, pois ligada a uma memória próxima e, por isso, interessada, móvel e transformável.

Alucinado entre as prateleiras enfeitadas com fórmulas, rótulos e teias de aranha o eu lírico transforma a drogeria em um castelo de éter, sombras e sonhos. Nos quatro últimos versos ocorre a desmistificação consciente da nobreza desse sonho. Remetendo o leitor ao universo das cruzadas medievais, os combatentes (“cruzados”) são vertidos na moeda perseguida neste “sonho de ouro” – a “cruzada de [por] metal” – de um jovem em seu primeiro emprego<sup>39</sup>. Essa alusão à remuneração pelo trabalho prestado na drogeria faz lembrar que as ambições do herói romântico em seu mundo idealizado cediam vez às necessidades do herói moderno na sociedade mercantilista.

Numa espécie de exibicionismo de conhecimentos e dedicação de empregado novo, o poeta arrola os nomes de uma série de drogas, então livremente comercializadas. A lista

<sup>38</sup> Aliás, a fidedignidade da descrição do interior da drogeria, com esses “Armários em toda a extensão da casa”, é comprovada pelo registro fotográfico do estabelecimento (ver figura 13). Eduardo Coelho (op. cit., p.18) também chamou atenção para essas imagens de fundo romântico, lembrando-se igualmente de Casimiro de Abreu, além de Álvares de Azevedo.

<sup>39</sup> Esses versos de Luís Aranha ecoam a seguinte passagem de Rimbaud (1976, p. 106): “Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n’a pas de relations [...]”

começa com uma substância relaxante e sedativa, para terminar com outra, de efeito estimulante, conhecida por seu efeito letal. A palavra “estricnina”, próxima da ideia de morte, acaba alcançando maior efeito por estar posicionada no fim da enumeração.

Além do traço de originalidade quando comparada ao repertório temático simbolista e parnasiano, tal enumeração promove uma aceleração rítmica ao poema e é introduzida, após o primeiro verso-palavra, pela quadra em esquema ABCB, cuja rima será retomada apenas no último verso da estrofe. Uma referência à nacionalidade aparece de forma irônica nas cores da bandeira, que são as mesmas dos papéis que o poeta utiliza para, carinhosamente, embalar as drogas – suas “formosas” –, objetos de amor e comércio:

Sabia  
 O nome a todas as formosas,  
 Que amava muito mas que vendia mais  
 65 Embrulhadas todas em papel de seda,  
 Mantos de cores nacionais...  
 Morfina  
 Cocaína  
 Benzina  
 70 Aspirina  
 Quina  
 Sina  
 Atropina  
 Examina  
 75 Gelatina  
 Heroína  
 Fenacetina  
 Antipirina  
 Papaína  
 80 Exalgina  
 Digitalina  
 Aconitina  
 Estricnina  
 E tantas outras que não lembro mais!

Na sequência, o poema recupera as imagens de temática medieval. O poeta, funcionário da drogaria, traveste-se de cavaleiro que defende seu castelo do assalto da burguesia tomando posto de defesa atrás de seu balcão e distribuindo conhecimentos recém-assimilados para uma clientela desconfiada:

85 Castelo roqueiro do balcão comprido  
 Intransponível ao burguês!...  
 Minha sinceridade de guerreiro franco!

Quanta verdade útil  
 Não encravei no crânio do freguês!...  
 90 Bofé, mentes pela gorja!

Numa sequência de ritmo cinematográfico, Luís Aranha propõe uma sucessão de imagens, em associação de ideias, do universo medieval lusitano para compor a ação desse poeta-cavaleiro perdido entre as substâncias químicas de sua drogaria-castelo.

Meu corcel que corria  
 Só visível para mim!...  
 Armadura  
 Minha roupa escura de todo o dia  
 95 Meu escudo couraça e meu arnês  
 Capacete  
 Brial  
 Sobretudo  
 Chapéu de palha  
 100 O mouro do mercado  
 Judeu  
 Cantos de arrabil nas tardes do castelo...  
 Inquisição!  
 Eu era poeta  
 105 Oh! a doçura da minha balada:  
 Salol  
 Mentol  
 Fenol  
 Ictiol  
 110 Tiocol  
 Lisol  
 Tornosol...  
 Quanta canção de amor cheia de sol!...  
 Arte fóssil, rima rica...

O uniforme de trabalho é transformado, item por item, na vestimenta do guerreiro. Referindo-se ironicamente ao sentimentalismo da forma poética clássica da balada, o poeta introduz mais uma enumeração de elementos do universo químico-farmacêutico. A sonoridade da rima aguda que perpassa essa nova listagem é ressaltada pelo penúltimo verso, que retoma ironicamente a imagem apolínea do “sol” presente na estrutura dos dois oxítonos (“Lisol”, “Tornosol”) dos versos anteriores. O último verso, “Arte fóssil rima rica”, sintetiza a crítica dos modernistas de primeira hora àquilo que consideravam como cristalizado, imobilizado artisticamente na escola parnasiana e, por outro lado, dialoga com os seguintes versos do poema “Épitaphe”, de Tristan Corbière (1989, p. 396-398): “Coureur d’idéal, – sans

idée / Rime riche, – et jamais rimée”. Aliás, o poema todo de Corbière, enquanto sustentado por oxímoros diversos, dialoga, nesse sentido, com certa contradição referente ao sentimento de incompatibilidade do duplo papel poeta-droguista que perpassa o poema de Luís Aranha. Na estrofe seguinte à dos versos acima citados do poema de Corbière, lê-se: “Poète, en dépit de sés vers; / Artiste sans art, – à l’envers, Philosophe, – à tort à travers.”<sup>40</sup>

Como em todos os poemas modernistas de *Cocktails*, aqui também se observa uma pontuação mínima. O poeta vale-se dos versos exclamativos e do efeito de sugestão das reticências para aumentar o efeito geral do quadro.

Há uma preocupação com o *enjambement*, visível na transição dos versos “O mouro do mercado / Judeu”. A referência à inquisição diz respeito às críticas que os poetas modernistas sofriam ao serem identificados com o futurismo e, ligada ao verso seguinte (“Eu era poeta”), através do verso repetido, confere um caráter orgânico e cíclico ao poema. Observe-se, ainda, quanto à sonoridade, que a rima aguda da enumeração vem antecipada em “corcel”, “visível”, “brial”, “arrabil”.

Os versos seguintes reforçam a imagem do, agora, poeta-droguista-cavaleiro e consagram-no profissionalmente. Embora o poema seja construído a partir da observação de elementos do mundo exterior mais imediato e restrito, há um processo de subjetivação do mundo objetivo, que vai sendo transformado gradualmente num universo particular, fantasioso: uma espécie de supra-realidade imaginativa de amplas fronteiras em que, como diria Octavio Paz (1990, p. 45), “os personagens e seus atos circulares são uma projeção, o sonho de um sonho”. Podemos aproximar tal processo de subjetivação àquilo que Mário de Andrade (1974, p. 50) identificou como um “realismo psicológico fácil de demonstrar na evolução das suas poesias”, ao propor uma explicação para o abandono precoce de Luís Aranha da atividade poética. Diante da adesão profunda do jovem poeta a tal realismo psicológico, Mario conclui: “Luís Aranha largou a arte para que ela não o devorasse”.

A experiência de trabalho na drogaria é compartilhada (na medida em que inclui a figura do “freguês”, por exemplo), mas também transformada numa experiência vivida no isolamento ou exílio. Num dos versos mais lembrados pela crítica, Luís Aranha cria um jogo de palavras sobre o incêndio da Biblioteca de Alexandria e, de certa forma, resume o esforço

---

<sup>40</sup> Assim como Luís Aranha, Tristan Corbière teve um único livro de poemas publicado em vida: *Les amours jaunes* (1873).

da primeira geração modernista em superar o parnasianismo abolindo, entre outros recursos formais, o verso alexandrino clássico<sup>41</sup>:

115 Minha investidura de empregado mor...

Eu era um cavaleiro medieval  
Todos os empregados eram cavaleiros medievais...

Incêndio na minha Biblioteca de Alexandrinos!...

Depois dessa passagem de ritmo acelerado, com direito a um coquetel de drogas, tropel de cavalos e incêndio do Parnaso, o compasso inicial do poema é recuperado através da repetição do verso que transforma metaforicamente a drogaria em “uma gruta de sombra”, reforçada agora por outro elemento geológico desse tipo de formação ao propor a imagem das “lâmpadas apagadas” como “estalactites”. Passando, ao que parece, por uma breve queixa quanto ao caráter limitador, sufocante ou servil do trabalho (ao referir-se indefinidamente a “animais / daquele antro sem liberdade”), o poeta cria outra cena de natureza cinematográfica. A luz do sol e um jogo de espelhos transformam momentaneamente a gruta escura em um ambiente mágico, iluminado e riscado de reflexos capazes de, pela ilusão de ótica correspondente, tornar múltipla a realidade material circundante:

A Drogaria era uma gruta de sombra...  
Estalactites das lâmpadas apagadas

120 Animais  
Daquele antro sem liberdade  
Reflexo frio dos espelhos na sombra  
Súbito

125 Jato de luz  
Lâmpadas que expluem luminosidades  
Multiplicação dos espelhos que se reproduzem a si mesmos  
Como retinas penetram retinas  
Espelhos inconscientes dos armários

130 Espelhos das colunas  
E das paredes  
Espelhos do próprio ar  
Multiplicação do estoque  
Espelhos...

---

<sup>41</sup> Ao tratar da forma lírica dos poemas da *Paulicéia desvairada* no “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade valeu-se do mesmo jogo verbal: “Entroncamento é sueto para os condenados da prisão alexandrina.” (ANDRADE, 1976, p. 23)

O efeito de multiplicação das imagens refletidas é reforçado plasticamente pela reiteração vocabular, que é determinante na composição da estrofe. A palavra “espelhos”, central para o efeito desejado, é utilizada cinco vezes, uma delas de forma antropomorfizada (“espelhos inconscientes”). Também se repetem as palavras “sombra” e “multiplicação”, além de “retinas”, no belo verso musical que aproxima homem e objeto na comparação de que, espelhos reproduzem-se a si mesmos, “Como retinas penetram retinas”.

Na estrofe seguinte temos um primeiro olhar mais diretamente voltado para o ambiente externo à drogaria. Os símbolos do avanço tecnológico na sociedade industrial de começos do século XX começam a aparecer com maior nitidez. Aspectos relacionados à simultaneidade favorecida pelos novos meios de comunicação e de transporte também se tornam agora mais visíveis. O poeta começa a esboçar os primeiros traços do novo desenho da urbe que, gradativamente, vai mostrando indícios da transformação de São Paulo da cidade provinciana que era até então à metrópole moderna do século XX. É aqui que Luís Aranha começa a definir-se como poeta prototípico no que se refere ao canto lírico (de tonalidade futurista) da cidade e do cosmopolitismo no contexto do modernismo inicial. Tal cunho cosmopolita é alcançado através da disposição de dados da realidade cotidiana de forma poucas vezes vista anteriormente na poesia brasileira.<sup>42</sup>

- 135 As mulheres que passam no triângulo são o melhor da Bolsa  
Um Paulista raid Rio-Buenos Aires pela primeira vez  
2400 km.  
A Bolsa é uma arena  
Alta do dólar, baixa do café
- 140 Mercadorias alemãs  
O céu está cheio de aeroplanos que voejam como corvos  
Dólar 9\$000  
[...]

Citando Anna Balakian em *The symbolist movement* (1967), Schwartz (1983, p. 2), aponta que “é nessa passagem do simbolismo à vanguarda que o artista desperta de seu estado onírico, substitui os alucinógenos românticos pelas teorias freudianas do inconsciente, escapa

<sup>42</sup> À exceção, talvez, de apenas dois livros: *O Guesa errante*, de Sousândrade e *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade. Aliás, quanto aos primeiros exemplos de uma poesia cosmopolita em âmbito universal, Jorge Schwartz (1983, p. 7) indica serem “três obras contemporâneas, de continentes e línguas diferentes, mas que têm como denominador comum o mesmo referente: a urbe. São elas, em ordem cronológica, *Leaves of Grass* (1855), *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire (1857) e a ainda quase desconhecida obra de Sousândrade, *Guesa Errante* (1866-1877).” Sobre a *Paulicéia desvairada*, Schwartz (p. 49-50) afirma: “é uma proposta que procura captar São Paulo dentro de sua perspectiva presente, ainda que, como ocorre em Borges, em certo momento se torne nostálgica e baudelairianamente dirigida à busca da tradição.”

de seu ensimesmamento e entrega-se à nova cidade.” A primeira estrofe mais nitidamente vanguardista do poema começa, irônica e paradoxalmente, com uma valorização romântica em seu primeiro verso, isto é, a idealização da mulher, a afirmação de sua superioridade em relação aos negócios financeiros da bolsa de valores. Isso permite ver, juntamente com os exemplos das imagens românticas e simbolistas anteriormente destacadas, que Luís Aranha teve que operar uma releitura do romantismo e do simbolismo para, valendo-se do contato com as experiências vanguardistas, alcançar a retórica modernista de seus poemas maiores. Aliás, conforme sugeriu Rui Moreira Leite, talvez uma das chaves para a interpretação da poesia de Luís Aranha deva ser buscada justamente nessa fusão de *post-simbolismo* (a continuação de experiências do simbolismo acrescida de apuramentos pessoais) e vanguardismo (consistindo no “corte iconoclastico com as tradições literárias e estéticas em geral”), conforme propôs Jorge de Sena (1994, p. 296-7). Para o crítico, essas seriam as duas linhas fundamentais a caracterizarem o modernismo brasileiro. Com isso, ele procurava relativizar o caráter de radicalismo e experimentação das vanguardas, revelando a parcela de métrica e de arcabouço imagético tradicional por trás de procedimentos como – para ficarmos no universo experimental de L. A. – a colagem, a associação de ideias, a enumeração, a justaposição de imagens, a parataxe, a ausência de pontuação etc.<sup>43</sup>

Nos versos “Um Paulista raid Rio-Buenos Aires pela primeira vez / 2400 km” o poeta faz referência à façanha de Eduardo Pacheco Chaves, um dos pioneiros da aviação brasileira: no primeiro verso, o trajeto; no segundo, a distância percorrida.<sup>44</sup> Esse último verso, expresso numericamente, é mais um traço vanguardista. Numerais referindo-se a distâncias, pesos, quantidades, valores, horas e datas são recorrentes na poesia de Luís Aranha e foram recursos muito utilizados na poesia futurista e cubista desde o *Zang Tumb Tuuum*, de Marinetti, e também podem ser observados nas obras de Blaise Cendrars e Apollinaire, autores com quem Luís Aranha dialoga mais de perto em *Cocktails*. Em Blaise Cendrars, por exemplo, no poema “Réveil”, lemos: “La gare maritime par laquelle j’arrivais de New York em 1911”. Já no poema “Bagage” há o seguinte fragmento:

*Deux paires de godasses mirifiques  
Une paire de vernis  
Deux complets*

<sup>43</sup> Cf. SENA, Jorge de. Sobre o modernismo. *O dogma da trindade poética (Rimbaud)*; e outros ensaios. Porto, Asa, 1994. p. 296-7.

<sup>44</sup> O paulistano Edu Chaves (1887-1995) voou do Rio de Janeiro a Buenos Aires pela primeira vez em janeiro de 1921, mesmo ano em que o poema de L. A. foi escrito.

*Deux pardessus*

*Mon gros chandail du Mont-Blanc  
De menus objets pour la toilette  
Une cravate*

*Six douzaine de mouchoirs  
Trois liquettes  
Six pyjamas*

*Des kilos de papier blanc  
Des kilos de papier blanc  
Et un grigri  
Ma malle pèse 57 kilos san mon galurin gris*

Em Apollinaire (2007, p. 39; 207), encontramos versos como: “Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d’aventures policières”, do poema “Zone”, e “Le 31 du mois d’Août 1914 / Je partis de Deauville un peu avan minuit”, que abrem o poema “La petite auto”, de *Calligrammes*. Aliás, os versos de Luís Aranha, juntamente com os mesmos versos de Cendrars e Apollinaire acima citados também permitem destacar outra característica do poeta moderno: a do ser viajante ou errante, sempre em deslocamento entre diferentes cidades e países. Em Luís Aranha (que, como visto anteriormente, já tinha viajado para a Europa antes de escrever seus poemas) a ideia do deslocamento, real ou imaginário, também é recorrente.

No quarto verso da estrofe temos outro exemplo da consciência dos valores que passaram a reger a sociedade mercantilista, pois, se anteriormente a drogaria foi vista como um “antro sem liberdade”, a bolsa é retratada agora como uma “arena”, lugar em que alguém sempre sai morto ou ferido. Aqui o vencedor é o dólar e, o derrotado, o café.<sup>45</sup> É uma sequência poética que traça, em breves linhas, os quadros da economia de mercado da época. Assintaticamente e por justaposição de imagens e associação de ideias ficamos sabendo da alta do dólar e das consequências diretas nas atividades de importação e exportação do principal produto da economia paulistana da época. Ao renunciar ao real imediato e embrenhar-se num universo de sonhos e visões, bem como ao converter o mundo burguês em hostil e a burguesia em inimiga da poesia, a atitude poética trai certo ideal romântico.

---

<sup>45</sup> No artigo “Tendências”, pertencente à série “O mês modernista” do jornal *A Noite* (Rio de Janeiro, 15/12/1925), numa defesa do debruçar-se poético sobre a vida moderna, Sérgio Milliet parecia ter em mente esses versos de L. A. quando escreveu: “O poeta moderno vive de verdade. Às vezes, tem automóvel. Não é misantropo nem gravatado. Faz negócios quando pode. Há tanta poesia na Bolsa do café! Mais, muito mais do que na cocaína simbolista. Os trens, os autos, os vapores, as máquinas, são assuntos essencialmente poéticos. E a vida cotidiana desmente a cada instante o verso famoso de Laforgue: ‘Ah! que la vie est quotidienne!’”. Apud: BATISTA, 1972, p. 241.

Na continuação da estrofe, temos:

Imigração japonesa  
 O porto de Santos atravancado de mercadorias americanas que os  
 compradores recusam  
 145 New-York Herald  
 Eu  
 Recebo livros de versos da França e da Itália  
 Porque sou poeta...  
 Sou poeta  
 150 E as mulheres são o encanto do Triângulo.  
 Limusines deslizam sobre tapetes persas...  
 A luz amortecida se aninha no interior dos automóveis de luxo  
 As mulheres são grandes buquês de flores  
 Que eu quisera levar em meu braço!  
 155 Vestidos de seda nos corpos elásticos...

Num verso curto, o poeta inclui outro dado social no meio da situação comercial que descreve: o processo de imigração que tanto modificaria econômica e culturalmente a cidade que está retratando. No presente caso, refere-se a uma etnia que, com o passar do tempo, proveria a capital paulista de valores orientais, a ponto de criar-se um bairro específico para abrigar os pertencentes a ela. O verso seguinte, que aborda a situação do porto de Santos, por sua extensão desmedida em meio a versos mais curtos, é exemplo de que aqui não se trata de polimetria, mas de versilibrismo.

O sujeito reinsere-se em primeira pessoa nessa paisagem com um quê de timidez diante da grandeza dos negócios do mundo. Mas, mostra-se consciente e bem situado em relação ao exterior: o que lhe interessa é a economia poética. O poeta oferece o testemunho de sua história particular de formação literária, a qual se confunde com a própria história do modernismo brasileiro. Há uma significativa mudança no tempo verbal relativo ao seu papel na poesia. Se, anteriormente, por duas vezes ele afirmara: “Eu era poeta”, agora, no momento em que manifesta no próprio corpo do poema a confluência da obra dos autores vanguardistas europeus entre os modernistas locais, ele se afirma: “Porque sou poeta”, reafirmando-se no verso seguinte: “Sou poeta”.

Os seis versos finais retomam o elogio da figura feminina que abriu a estrofe. A beleza das mulheres é comparada à das flores e suas silhuetas são destacadas na delicadeza da seda que compõe suas vestes. Retrata-se algo como a saída de um teatro ou baile, onde automóveis deslizam sobre ruas como tapetes, isto é, a elegância e o hedonismo noturnos a contrastar com

a frieza diurna dos negócios. Como amostra do cosmopolitismo da poesia de Luís Aranha, observemos que, em apenas 17 versos desta estrofe, o poeta faz o leitor viajar, por meio de referências diretas e indiretas, entre São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Alemanha, Japão, Santos, França, Itália e Pérsia.

A sinestesia percorre os versos seguintes, em que há uma transição abrupta e intencional do tom modernista e urbano dos versos anteriores para um de nuance romântico-simbolista:

Na Drogaria  
 Quando elas iam comprar perfumes  
 O ar se impregnava de lirismos  
 E eflúvios sonoros de aromas...  
 160 Minha amada era a mais bela das mulheres  
 E o mais radiante dos perfumes!  
 Por esse tempo  
 Fazia-lhe versos de amor...

Oh! o âmbar dos teus olhos pardos!  
 165 A contratilidade de tuas retinas!  
 A prata dos teus cristalinos brancos!  
 Tuas pupilas pegaram fogo  
 E ardiam em tuas órbitas como duas brasas em turíbulos...  
 Elas voariam incendidas  
 170 Como fagulhas  
 Se as lágrimas não viessem apagar o fogo dos teus olhos!  
 Pranto de amor!...

Teu corpo é um facho  
 Com a labareda solta dos cabelos  
 175 Oh! quem me dera me envolver  
 E me queimar  
 Nessas chamas que voam e farfalham!...

Teu corpo é um facho  
 Teus seios são labaredas que avançam contra mim!  
 180 Vejo por entre as brasas dos teus lábios  
 Surgir a chama de tua língua!...

Afasta da minha a tua boca  
 Ela me queimaria com teu beijo!...

Querida  
 185 Quando estás na luz  
 E ela corre o teu corpo com seus dedos de ouro  
 Tenho ciúmes da própria luz...  
 Se vais na treva  
 E ela te aperta nos seus braços de ébano  
 190 Minha tortura é ainda maior...

Fica na luz,  
Vejo-te ao menos, querida!

Tu és uma ânfora de perfumes  
Quem me dera carregar-te aos ombros  
195 Pelas asas dos teus braços  
Ou pelas alças dos teus seios!...  
Então  
Teu perfume interior  
Se verteria sobre mim pela fenda de tua boca  
200 Ou se derramaria pelas espirais do teu cabelo...  
Bálsamo,  
Viria aplacar a sede de minha alma  
E eu teria a ilusão de estares sempre ao meu lado...

No vaso do teu corpo  
205 Arde o perfume da minha alma  
E o aroma que se evola  
Passa no vale dos teus seios  
Gira ao redor de tua cabeça  
E se enrola nos teus braços nus  
210 Alçados para o céu!...  
Tanto me espalho na atmosfera ao redor do teu corpo  
Que não sei o que sou junto a ti...

As mulheres emprestam beleza e graça à rotina de trabalho, especialmente a eleita pelo jovem poeta como a mais bela, à qual ele dedicará uma longa seção do poema. Há uma idealização sensual do ser amado, em que o erotismo vai se construindo entre imagens que remetem, especialmente, ao fogo e ao universo dos perfumes<sup>46</sup>. O vocabulário empregado nessa passagem revela uma releitura irônica da tradição ou do repertório temático da poética clássica ao trazer para o corpo do poema substantivos eivados de preciosismo ou erudição como: “âmbar”, “turíbulos”, “ébano”, “ânfora”, “bálsamo” etc.

A metáfora da amada como “uma ânfora de perfumes” guarda ressonância com a ideia de volatilidade do éter que impregna a drogaria e o poema como um todo. A química do elemento e a química da paixão inebriam o jovem amante que, com sentidos alterados, perde momentaneamente a noção de tempo e espaço diante da imagem de sua deusa pagã, misto de vaso grego e Afrodite, conforme sugere a imagem construída ao longo das duas estrofes finais. É um fragmento de significativa extensão que, como uma espécie de parêntese romântico-paródico (observemos que a passagem é introduzida pela indicação de tratar-se de um tempo anterior – “Por esse tempo” – ao que está sendo mais diretamente visado), abre

<sup>46</sup> Aliás, no anúncio publicitário da Drogaria Bráulio publicado na Revista *A Lua*, nº 8, de março de 1910, é possível observar o destaque dado aos produtos de perfumaria oferecidos pela casa. (Ver figura 13)

espaço para o arrebatamento erótico-sentimental do poeta. Conforme observou Eduardo Coelho (op. cit., p. 22), o que parece ser romantismo em “Drogaria”, na verdade revela-se um falso romantismo a denunciar o caráter passadista da poesia até então praticada:

Aos poucos, a crise da poesia é melhor compreendida. Alternam-se os tons do poema, quando o romantismo manifesto (um falso romantismo, na verdade) vai se tornando cada vez mais anacrônico diante da nova voz do poeta, agora farmacêutico. São versos com “âmbar”, “olhos pardos”, “cristalinos brancos”, em que as “pupilas” pegavam “fogo” e “ardiam” como “duas brasas em turíbulos”. Algumas estrofes reproduzem clichês que intensificam o anacronismo dessa linguagem “antiga” diante da cidade moderna, com o céu repleto de aeroplanos, o jornal *New York Herald*, entre outras referências.

Na sequência, Coelho ressalta o humor e o efeito parodístico dessa inserção de imagens e vocábulos da tradição romântico-simbolista em contraste com as imagens futuristas e com o tom cosmopolita das estrofes anteriores:

Além disso, há também um choque entre a nova poesia e o tratado de versificação. Por isso, a combinação química do poeta recolhe os lugares-comuns com efeito parodístico, de veio humorístico intenso provocado pelos contrastes e as quebras de expectativa em relação ao andamento do poema. É um estilo etéreo pelo efeito da substância que contaminava todo o ar da drogaria, mas também pela lírica mais tradicional que se infiltra no poema com a finalidade de desconstruir o passadismo e revelar um Brasil que queria ser moderno.

A primeira estrofe desse intervalo romântico-parodístico promove um retorno ao ambiente da drogaria, reforçando a imagem do lugar como um espaço que, se às vezes mostrava-se opressor e escuro, outras vezes era um ambiente propício ao devaneio poético, cujo ar “se impregnava de lirismos” ao receber as clientes que iam atrás de perfumes. O paralelismo gramatical (advérbio + adjetivo + substantivo) serve para ressaltar a beleza daquela que despertava a paixão do jovem atendente – “Minha amada era a mais bela das mulheres / E o mais radiante dos perfumes” – para a qual, naqueles tempos, ele dedicava os versos citados. Mesmo participando desse canto paródico-romântico, guarda sua beleza a imagem da amada como fogueira em que o amante pode vir a se queimar, ressoando a metáfora camoniana do amor como “um fogo que arde sem se ver”. Outro paralelismo marca as duas estrofes em que tal imagem é explorada, pois, ambas iniciam com o verso “Teu corpo

é um facho”. Nesse corpo, cabelos, lábios e peitos são labaredas, chamas e brasas que avançam sobre o amante. Note-se que os dois versos que constituem a estrofe que encerra a metáfora da amada como fogo (“Afasta da minha a tua boca / Ela me queimaria com teu beijo!...”), ecoam, mesmo que por contraste, o final de “Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos: “Apedreja essa mão vil que te afaga / Escarra nessa boca que te beija!”.

O ciúme causado pela própria natureza que envolve a amante é abordado nos termos da antítese “luz” e “treva”. A estrofe em que essa antítese aparece tem sete versos. Após a apóstrofe (“Querida”) do primeiro verso, os seis seguintes, em paralelismo e através do recurso à prosopopéia, promovem a antropomorfização da natureza que, no dia claro, “corre” o corpo da amada “com seus dedos de ouro” causando “ciúmes” no amante e, na noite escura, aperta-a em “seus braços de ouro” aumentando-lhe a “tortura”.<sup>47</sup> Repetindo a estrutura da passagem anterior relativa à imagem do fogo, dois versos constituem a estrofe que encerra o paradoxo amoroso: “Fica na luz, / Vejo-te ao menos, querida!”.

As duas estrofes finais dessa seção erótico-sentimental propõem e desenvolvem a metáfora da amada como “ânfora de perfumes”. O eu lírico imagina carregar a amante-ânfora nos ombros pelas “asas” dos braços ou pelas “alças” do seio desse corpo-vaso no interior do qual, sinestesticamente, “arde o perfume” de sua alma e em cujos aromas ele perde o sentido de si próprio.

Após esse devaneio sentimental irônico, o poeta prossegue na temática amorosa. Porém, agora o poema ganha contornos atuais e que dialogam, no nível das imagens, dos nomes e, mesmo da exploração metapoemática, com a modernização do ambiente urbano. É um retrato da transformação promovida pela luz elétrica, o que modifica a própria descrição que vinha sendo feito da drogaria: como um ambiente com ares de antiguidade.

Algumas das transformações mais visíveis da geografia urbana das nascentes metrópoles brasileiras no início do século XX decorreram justamente da substituição do motor a vapor pelo motor elétrico, da iluminação a gás pela iluminação elétrica. Em São Paulo, conforme observou Jorge Americano (1962, p. 65), desde o começo do século as residências particulares já possuíam iluminação elétrica. Entretanto, nas ruas, provavelmente devido a questões contratuais, a iluminação ainda permaneceria a gás por alguns anos.

---

<sup>47</sup> Analisando a poesia de Luís Aranha em “Um modernista de primeira hora”, Ivan Junqueira (1987, p. 125) chamou atenção para a influência de Apollinaire na utilização abundante da antropomorfização nos poemas modernistas de *Cocktails* bem como para o aspecto incomum de tal procedimento no contexto da práxis poética modernista.

Isabelle Krzywkowski (2006, p. 23) refere-se a uma segunda revolução técnica ao registrar as transformações havidas no cotidiano dos habitantes dos grandes centros, na transição entre os séculos 19 e 20, decorrentes da ampliação do uso da energia elétrica; o que favoreceu a entrada do objeto técnico, antes restrito às fábricas e usinas, no âmbito doméstico:

A virada dos séculos XIX-XX passa por uma segunda revolução técnica fulminante com o surgimento da eletrificação, que muda a relação com as máquinas e o desenvolvimento dos aparelhos de comunicação: o objeto técnico, inserido no universo cotidiano no fim do século XVIII, em especial no mundo do trabalho, agora não se limita mais à fábrica. [tradução minha]

A eletricidade foi tema bastante explorado por todos os poetas que se aproximaram do futurismo. É o caso, por exemplo, de Fernando Pessoa. Abordando o interesse “parcial e temporário” de Pessoa pelo futurismo através de alguns poemas como “Ode triunfal”, “Ode marítima”, “Saudação a Walt Whitman” e “Ultimatum”, sob o heterônimo Álvaro de Campos, Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 154) destacou algumas características futuristas que também são facilmente identificáveis na obra de Aranha: “o elogio da vida moderna, da multidão, da velocidade, da eletricidade e da máquina, o uso de recursos tipográficos variados e de onomatopéias.” Já no século XIX, a eletricidade era celebrada por Sousândrade – apesar da linguagem empolada, um futurista *avant la lettre*, conforme Adriano Espínola (2009, p. 141) – no poema *Novo Éden* (1893), último livro do poeta maranhense:

[...] Canta, canta o Futuro,  
Oh, silenciosa Musa!  
E rindo áureo o cantar:  
Formas, século vinte, além do dezenove  
Dos telefônios sons em que Édison nos ouve!  
Dos relâmpagos-luz, bela eletricidade,  
Pestanejar de Jove, em fixa claridade!  
Do animal-magnetismo e o Deus-vivo ocultismo!  
Do telescópio, olhar para o céu com Flammarion.

No poema de Luís Aranha, a eletricidade percorre o cinema, a drogaria e “as grandes casas modernas”. Entretanto, fugindo a um mero canto de louvor deslumbrado da transformação tecnológica e referindo-se a um dos primeiros blecautes na capital paulista, Aranha, mais uma vez, questiona ironicamente a infalibilidade desse mesmo projeto de modernização. É esse imprevisto, essa pane no sistema elétrico, que propiciará uma

revivescência do antigo modo de viver, recuperando uma atmosfera que inspirará versos paradoxalmente elétricos, pois escritos sob a luz da lua romântica:

O cinema é elétrico  
 A Drogaria é cheia de lâmpadas elétricas  
 215 Todas as grandes casas modernas são elétricas  
 Minha amada  
 Foi numa noite sem luz elétrica,  
 Interrupção da força de Parnaíba<sup>48</sup>  
 Que te escrevi este poema elétrico  
 200 À luz trêmula do luar:

#### POEMA ELÉTRICO

Querida  
 Quando estamos juntos  
 Vem do teu corpo para o meu um jato de desejo  
 225 Que corre como eletricidade...

Meu corpo é o pólo positivo que pede  
 Teu corpo é o pólo negativo que recusa...

Se um dia eles se unissem  
 A corrente se estabeleceria  
 230 E nas fagulhas desprendidas  
 Eu queimaria todo o prazer do homem que espera...

A sugestão da dimensão da transformação efetuada nos espaços urbanos pela implementação da energia elétrica é conseguida através do paralelismo na repetição das palavras “elétrica” e “elétrico”, além do sinônimo “força” para demonstrar como esse processo ia gradativamente atingindo todos os lugares. O paradoxo fica por conta de o “POEMA ELÉTRICO”<sup>49</sup>, anunciado homonimamente no interior da estrofe, ter sido escrito num momento de interrupção da energia elétrica. O recurso aqui utilizado – o de inserir uma unidade textual de mesmo gênero com relativa autonomia em relação ao texto principal do qual faz parte, autonomia potencializada pelo uso das maiúsculas no título e pela disposição no centro da página – embora não seja novidade em termos literários mais amplos, figura como algo pouco usual na lírica brasileira até então. Tanto que, passados oitenta anos do momento em que “Drogaria de éter e de sombra” foi escrito, o texto já levou alguns

<sup>48</sup> A Usina Hidrelétrica (ou Barragem) Edgard de Sousa, primeira a abastecer a cidade de São Paulo, represa as águas do Rio Tietê. Foi inaugurada em 1901, no município de Santana de Parnaíba.

<sup>49</sup> Em 1911, o poeta italiano Corrado Govoni, aderindo ao futurismo, publicou um livro intitulado, justamente, *Poesie elettriche*.

comentadores a tomar tal inserção como um poema autônomo no conjunto dos que compõem *Cocktails*.

O “POEMA ELÉTRICO” constitui-se de três estrofes: a inicial e a final com quatro versos cada, intercaladas por um refrão paralelístico e explicativo de dois versos. Repete-se a apóstrofe “Querida” no primeiro verso, introduzindo uma visão da aproximação dos corpos dos amantes como dois condutores de corrente elétrica de cargas opostas, formando um dipolo. Trata-se da metáfora dos jogos de atração e repulsa envolvidos nas relações amorosas, na qual o desejo sexual é tratado em termos de eletricidade. A intenção do amante é queimar-se num possível curto-circuito promovido pela conjunção eletro-carnal, feito um noivo que aguardasse as núpcias com ansiedade e volúpia.

Assim prossegue o poema:

Conta uma história de amor...

Meu companheiro

Tu me pedias sempre uma história amorosa que me tivesse abalado a vida

235 Mas nunca me davas tempo para a minha

Porque dizias logo um segredo teu

História de ontem

História do ano anterior

Ou da tua adolescência...

240 Eu acreditava como acreditava na existência de Homero...

Muitas mulheres iam visitar-te na drogaria

Recebias cartas de amor

Preciosidades

Excitação!...

245 Elas eram tua única biblioteca...

Lias o catálogo da casa sem saber de Whitman Dante Shakespeare e Homero

A mulher te bastava.

Tinha uma Odisséia teu coração ingênuo

E eras feliz...

250 Mas a *Ilíada* do meu coração exaltado!

Canta Musa a cólera de Aquiles

Filho de Peleu

Cólera desastrosa para os Aqueus

Que precipitou numa drogaria um moço poeta

255 Dando sua carne em pasto aos cães e às aves carniceiras!<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Esses versos finais, conforme notou Renato Suttana, parecem sugerir uma ressonância, ainda que distante, do mito de Orfeu, no que diz respeito ao dilaceramento do corpo do poeta pelas Mênades.

Como visto, nesta estrofe o eu lírico empresta voz a um colega de trabalho na drogaria, o qual manifesta curiosidade em relação às aventuras amorosas do poeta, mas, cuja impertinência não lhe dá tempo para narrar nenhuma delas. Resignado, resta-lhe ouvir com cinismo os segredos do colega, numa credulidade fingida (fingimento aludido pela referência à duvidosa autoria individual das epopeias gregas atribuídas a Homero). A referência a esse intervalo lírico nas tarefas profissionais cotidianas serve para a contraposição entre o homem prático – alheio aos interesses literários e preocupado com os jogos de sedução e a satisfação alegre de seus instintos –, e o poeta, que sublima seus desejos e sofre por sua índole romântica e seu pendor intelectual.

A passagem ainda fornece indícios quanto à formação literária de Luís Aranha, pois, se mais frequentemente sua produção poética tem sido lida em termos da confluência da poesia francesa moderna e de vanguarda, aqui estão indicações de que um capital literário mais vasto está sendo aplicado na construção da obra modernista em jogo. Exponentes da poesia americana, italiana, inglesa e grega fazem parte do repertório do futuro poeta. Os nomes de tais expoentes são justapostos sem pontuação, numa quase ordem cronológica decrescente. A obra do mais temporalmente distante, Homero, é que inspira a parte final desse fragmento. Seus poemas épicos são opostos em dois versos paralelísticos que internalizam as duas jornadas heróicas na configuração psíquica dos dois jovens colegas de trabalho: o companheiro carrega em seu coração uma *Odisséia*; o poeta, uma *Ilíada*. A nomeação das duas epopeias antecede a estrofe que parodia a invocação presente no poema grego. A consequência de tal lance – a condenação simbólica do corpo do poeta aos cães e às aves carnicieiras que, aqui, talvez possam ser lidos como o patrão e a clientela – reproduz literalmente os versos do poema épico.

Encerrada a interlocução com o colega de trabalho, o sujeito lírico passa a descrever o final do expediente e seu retorno para a casa, de bonde. A imagem desse meio de transporte lendário, que tanto espanto causou à população quando de sua introdução nas maiores cidades brasileiras e que acabaria por se transformar em um dos principais índices da urbe moderna, aparece no início e no fim da estrofe:

Fechada a Drogaria  
 No bonde  
 Eu lia um jornal:  
 Todos os telegramas todos os artigos todos os anúncios  
 260 Acontecimentos universais  
 Campanha da polícia contra a toxicomania...

Eu, droguista, não podia vender cocaína morfina e ópio  
 Mas poeta queria provar o suco da papaverácea como Quincey e  
 Coleridge!<sup>51</sup>  
 Uma chinesa sentou-se ao meu lado  
 265 E o bonde corria equilibrando-se nos trilhos...

Fecha-se o universo restrito da drogaria e, através das páginas do jornal, abrem-se as portas do mundo. A universalidade dos acontecimentos dos quais o poeta tem notícia é realçada pela repetição do pronome “todos” em um verso enumerativo e sem pontuação que aglutina telegramas, artigos e anúncios. O eu lírico reinsere-se objetivamente no contexto histórico ao abordar a campanha de criminalização de algumas substâncias que, até então, eram livremente comercializadas na drogaria<sup>52</sup>. A relação com o caso é expressa em dois versos paralelísticos – “Eu droguista...” / “Mas poeta...” – que definem um duplo papel: o do vendedor, que precisa obedecer à lei, e o do literato, que manifesta seu desejo ou curiosidade em relação ao ópio, citando os exemplos do escritor e do poeta inglês que, a exemplo de muitos autores românticos europeus, tiveram suas vidas marcadas pelo consumo da substância. Aliás, o mesmo motivo aparece no poema “Cors de chasse”, de Apollinaire (op. cit., p. 148): “Et Thomas de Quincey buvant / L’opium poison doux et chaste / À sa pauvre Anne allait rêvant”.

A estrofe assemelha-se a uma sequência fílmica. No penúltimo verso, a referência à mulher que se senta ao lado do poeta, por sua origem chinesa, introduz semanticamente o que já foi chamado de a “seção oriental” de “Drogaria de éter e de sombra”.

Estamos na metade do poema. Nas estrofes seguintes, por meio de sonhos e visões, no que pode ser visto como uma associação aos efeitos do ópio, o poeta promove um passeio por paisagens da China e do Japão. Notemos que, antes da mulher chinesa que lhe faz companhia no bonde, a chave da transição para as paisagens orientais já está na própria figura do ópio e sua significativa presença na história daqueles países<sup>53</sup>. Além disso, na estrofe em que

<sup>51</sup> Lembre-se que Thomas de Quincey (1785-1859) é autor de *The Confessions of an English Opium-Eater* (ed. bras.: *Confissões de um comedor de ópio*. Trad. Ibañez Filho. São Paulo: L&PM, 2001), publicado em 1821.

<sup>52</sup> No Brasil, o comércio da cocaína, da heroína e do ópio, bem como o livre comércio da morfina, foi definitivamente proibido em 1921, embora campanhas contrárias à venda dessas substâncias já ocorressem desde o início do século.

<sup>53</sup> Contrabandeado inicialmente por Holanda, Portugal e França e, depois, pela Inglaterra da Índia para a China durante o século XIX, a proibição da importação do ópio pelo governo chinês (por conta da grande desvantagem na balança comercial com os ingleses) teve como consequência a chamada Guerra do Ópio, ocorrida entre 1839-1842 e 1857-1873. Entretanto, os holandeses já haviam introduzido o ópio (utilizado medicinalmente, a princípio) em Formosa por volta de 1650 e dali ele se espalhou ao continente. No primeiro armistício, o Tratado

identificamos o primeiro índice de cosmopolitismo da poesia de Luís Aranha, há um verso em que o poeta faz menção à “Imigração japonesa”. Um verso toponímico serve de passaporte para a nova seção do poema:

China.  
 Eu era discípulo de Confúcio.  
 Queimava-lhe rolos de cera perfumada  
 Auxiliei a construção da grande muralha  
 270 E vi arder a fogueira em que o imperador Huang-Ti mandou queimar os livros  
     sagrados  
 Ele perseguiu os poetas e letrados...  
 Poeta  
 Fui obrigado a fugir  
 Oculte-me como pescador com corvos marinhos no rio de Cantão  
 275 Depois fiz-me droguista numa rua estreita e suja  
 Tapetes lanternas e letreiros  
 Tabuletas sarapintadas de vermelho e preto...  
  
 Vendia ópio sem receio da polícia...  
  
 Em catres  
 280 Múmias com cachimbos de bambu tocavam flautas  
 A cobra do rabicho enrolando-se no corpo  
 Fumaça empestava a atmosfera...  
  
 Feliz sem receio da polícia!

Saindo do universo de São Paulo e transportando-se para a China, o poeta traveste-se como um dos muitos discípulos do pensador chinês que, historicamente, continuaram divulgando os conhecimentos confucianos após sua morte. Três verbos de ação iniciam os versos que detalham sua fantasiosa participação e observação de importantes acontecimentos da história daquele país: o primeiro indicando uma atitude de reverência à memória do filósofo através da queima de velas; o segundo referindo-se à sua participação na construção da Muralha da China e, o terceiro, colocando-o como testemunha da queima de livros sagrados, entre eles os de Confúcio, promovida por Huang-Ti<sup>54</sup>. O grau de perplexidade diante do incêndio de livros parece refletir-se na própria desmesura do verso em que isso é

---

de Nanquim (1842) concedeu a ilha de Hong Kong aos ingleses. A soberania da cidade só seria retomada pelos chineses em 1997.

<sup>54</sup> Qin Shi Huangdi (ou Huang Ti), o Primeiro Imperador, governou uma China unificada de 221 a.C. a 210 a.C. Sob seu governo, a Grande Muralha foi concluída em 214 a.C. graças aos trabalhos forçados de milhares de camponeses. Sentindo-se ameaçado pelo desenvolvimento das discussões de filosofia política, por sugestão do ministro Li Si, acabou por proibir todo tipo de discussão e ordenou que se queimassem todos os livros, à exceção da coleção imperial e dos livros estritamente práticos. Jorge Luis Borges desenvolveu esse tema num belo texto de 1950, intitulado “A muralha e os livros”.

retratado, a ocupar toda uma linha, podendo ser lido como um ideograma da própria extensão da muralha referida no verso antecedente.

Nesta espécie de breve aula-poética sobre a história da China, sabemos da perseguição promovida pelo Primeiro Imperador contra os poetas e intelectuais. Num verso elíptico e autorreferente, por sua condição de poeta, o eu lírico revela a necessidade de também fugir. Realiza o empreendimento tal qual um Ulisses ardiloso, camuflando-se entre “corvos” – ave conhecida pela astúcia e inteligência, não por acaso também escolhida por Poe para dar nome e ser porta-voz do repercutente refrão-resposta *Nevermore* do poema “The raven”<sup>55</sup> –, nas águas do rio de uma cidade (Cantão) que também guarda íntima ligação com a questão do ópio, explorada na estrofe anterior<sup>56</sup>.

A seguir, esse poeta errante por tempos passados e terras longínquas recria o mesmo papel que ocupava em sua terra natal, transportando a drogaria para um cenário de cores e elementos (‘tapetes’, ‘lanternas’) orientais. Ali, num verso isolado e chistoso, uma de suas atividades recentes e recém-proibida, a venda de ópio, pode ser exercida sem receios do controle policial.

Quanto à estrutura interna da primeira estrofe da “seção oriental”, constata-se a rima em “sagrados” e “letrados”, que se estende internamente em “obrigado”. Tais termos participam de uma coliteração que perpassa a estrofe desde o verso que faz referência à Grande Muralha, em “construção” e “grande”, continuando em “estreita”, “letreiros” e “preto”. Também há aliteração e uma boa cadência rítmica quando isolamos os versos enumerativos que fecham a estrofe: “Tapetes lanternas e letreiros / Tabuletas sarapintadas de vermelho e preto...”. A coliteração será mantida na estrofe seguinte: tanto em “catres” e “cobras”, imagens colocadas em posição paralela em versos intercalados, como em “cachimbos de bambu” e “rabichos enrolando-se”. Em tal estrofe, o poeta desenha um quadro pitoresco mesclando elementos da cultura oriental numa cena de consumo do ópio. Em estado de alucinação e num ambiente esfumaçado, vê múmias em catres com “cachimbos de bambu” tocando flautas, tendo seus corpos entrelaçados pelos tubos.

Com relação aos recursos estilísticos que estão sendo apontados, conviria lembrar que os poetas versilibristas franceses – continuadores da tradição iniciada por Gustave Kahn e

<sup>55</sup> Cf. POE, 1997, p. 895-910. Note-se que, distanciando-se significativamente de uma postura de deslumbramento futurista em relação à máquina (no caso, os aviões), no verso 191 Luís Aranha já havia proposto a seguinte imagem: “O céu está cheio de aeroplanos que voejam como corvos”.

<sup>56</sup> O porto de Cantão (hoje a terceira maior cidade da China, depois de Xangai e Pequim), era a principal porta de entrada para o ópio vindo da colônia inglesa na Índia.

sedimentada por Verhaeren, Paul Fort, entre outros – embora criticassem o preciosismo formal das rimas e do verso alexandrino, por exemplo, faziam questão de ressaltar o valor de permanência dos recursos estilísticos de reiteração presentes na poesia romântica e simbolista, como é possível depreender da leitura do pequeno tratado *Notes sur le technique poétique* (1910), de Georges Duhamel e Charles Vildrac.

Já quanto ao exercício das formas poéticas tradicionais por Luís Aranha em sua formação literária, antes da adesão radical ao verso livre em seus poemas longos de feição whitmaniana (pelo tom épico e coletivista que apresentam), há o relato de Mário de Andrade (1976, p.51) a respeito da época em que travou contato com o poeta mais jovem: “Realmente eu conheci Luís Aranha depois que ele já passara pela estação dos sonetos. Enquanto esta passava, parece que cheia de estrofes, rimas e necessário aprendizado técnico [...]. Estava já poeta que estragava muito da ambiência cultural brasileira, fazendo poemas que às mais das vezes nasciam sob o signo de Whitman e de Verhaeren.”

Posteriormente, Ivan Junqueira (op. cit., p. 124) também chamaria atenção para a recorrência de recursos como a aliteração na poesia de Luís Aranha como parte da herança “óbvia e imediata do simbolismo, cuja poética lhe entranha a formação literária tanto quanto o marmóreo espartilho do modelo parnasiano.” Por isso, segundo o crítico, Luís Aranha teria sabido manejar como poucos a elasticidade da polimetria sugerida pela obra de Verhaeren.

Na sequência do poema, o corte abrupto permitido por um verso exclamatório rompe com o estado de torpor. Ainda num universo de referências chinesas, o poeta reencena de forma burlesca os embates modernistas contra a estética parnasiana. É um contra-ataque poético às críticas dos escritores, críticos e jornalistas que, pela imprensa, zombavam das inovações propostas pelo grupo de jovens intelectuais paulistanos do qual Luís Aranha fazia parte:

Espanto!  
 285 Rebenta-se o encantamento da monotonia!  
 Os boxers caem sobre mim...  
 Faces dilatadas de ódio  
 Nada de inovações!  
 Têm na mão dicionários de rima e medidas de bambu de doze sílabas  
 290 Versos ocos e sonoros  
 A chinesice da imutabilidade  
 Os nós do bambu marcam a cesura...

Tive de fugir com os meus poemas para não sofrer a tortura do ling-chi  
 E fundar uma drogaria com licença da polícia...

O rompimento do estado onírico e de alucinação em que se encontrava o eu lírico é a metáfora para a ruptura com o estado de estagnação em que, desde o final do século anterior, encontrava-se a poesia nas mãos de seus representantes oficiais – acadêmicos e poetas parnasianos de prestígio, como Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac (poetas que formavam a chamada “trindade parnasiana”), Vicente de Carvalho, Francisca Júlia, Emílio de Menezes, entre outros. Tais representantes são transfigurados em lutadores furiosos na metáfora dos “boxers”<sup>57</sup> que, sem piedade, caem sobre o jovem franzino modernista, não com pupilas, mas com as próprias faces dilatadas pelo ódio. O grito conservador decreta: “Nada de inovações!”. Ao invés de luvas, tais poetas-lutadores carregam nas mãos os instrumentos que lhes servem à conservação da sacralidade da forma poética: “dicionários de rima”<sup>58</sup> e a régua chinesa para a confecção de versos alexandrinos “ocos e sonoros”. Aqui, a régua (pois, bambu não deixa de ser vara e estamos num ambiente de hostilidades) pode ser vista como o instrumento do antigo castigo escolar e os parnasianos personificariam a figura do professor que repassa a lição com rigor e impiedade. O substantivo que define os objetos executados com minúcia e paciência (“chinesice”) também caracteriza o preciosismo e a preferência pelas estruturas fixas observadas na escola parnasiana. Já a estrutura seccionada do bambu – enquanto régua – serve para marcar as pausas ou cortes no interior do verso, sinalizando suas divisões rítmicas.

Note-se que a estrofe que mais diretamente visa o preciosismo da poesia parnasiana é composta de versos irregulares que dispensam quaisquer dos efeitos já observados em outras partes do poema, tais como: rima, aliteração/coliteração, paralelismo, repetição etc. Na estrofe de dois versos seguinte (seria inapropriado chamá-la de “dístico”, visto que também não apresenta nenhuma regularidade e funciona, ao modo das outras ocorrências, como espécie de elemento de transição entre um quadro e outro do poema), o poeta empreende uma fuga (sem

---

<sup>57</sup> A “Revolta dos Boxers” (1898-1900) foi um movimento xenófobo que teve origem em sociedades secretas, mas fortemente encorajado por parte do governo chinês. Suas atividades revelaram-se sob a forma de extrema violência contra estrangeiros ocidentais e chineses convertidos ao cristianismo. As raízes da revolta estavam na pobreza e no desemprego em zonas rurais, cujas causas eram identificadas na importação de produtos do Ocidente. Os Boxers eram assim chamados por praticarem uma arte marcial chinesa. Cf. HAW, op. cit., p. 211-214. Tal imagem também aparece em *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*: “Je devais le défendré contre les voleurs de l’Oural qui avaiént attaqué les saltimbanques de Jules Verne / Contre les khoungouzes, les boxers de la Chine / Et les enragés petirs mongols du Grand Lama”. Apud: PERLOFF, op. cit. Lembre-se, ainda, a exploração da imagem nas contendas dos modernistas na imprensa à época da Semana de 22. Caso do artigo “*Boxeurs na arena*”, de Oswald de Andrade, publicado no *Jornal do Commercio*, em 13 de fevereiro de 1922. Cf. BOAVENTURA, 2000, p. 86.

<sup>58</sup> Provável referência ao *Dicionário de rimas* (1905), de Olavo Bilac e Guimarães Passos, mencionado anteriormente.

esquecer, é claro, as provas de seu crime: os poemas modernistas) para evitar os sofrimentos de um dos castigos mais cruéis aplicados na China até o início do século XX: o ling-chi<sup>59</sup>. Então, retomando o papel social que desempenha em terras brasileiras, reconcilia-se com as autoridades e funda uma drogaria. Ironicamente sugere que, já que não teve “licença poética” nem de outros poetas para exercer seu ofício, ao menos conseguiu a licença da polícia. Aliás, o final desse verso ecoa o verso que antecedeu a estrofe de crítica ao parnasianismo através da repetição: “Feliz sem receio da polícia” /.../ “E fundar uma drogaria com licença da polícia...”.

A estrofe seguinte reescreve, de certa forma, a estrofe-tabuleta da abertura do poema:

295 DROGARIA  
 Injeções hipodérmicas contra a estética atrasada  
 Vacina contra a nova...  
 Laboratório químico  
 Cadinhos retortas balões vidros copos termômetros tubos  
 300 Vasos e alambiques  
 Grande fábrica de produtos químicos sobre o rio Tietê  
 Grandes conduções de água com reservatórios e tanques especiais  
 Pontes que se fecham e se abrem  
 Elevadores e chaminés  
 305 Volantes roldanas caldeiras carretilhas  
 Vagonetes turbinas canos máquinas e aparelhos elétricos  
 Chave especial de uma estrada de ferro  
 Trens internos para uso exclusivo da indústria  
 Os fios telefônicos e elétricos são uma rede sobre a fábrica...  
  
 O mundo é estreito para minha instalação industrial!...

Novamente, dessa vez de forma abreviada e sem recuo de parágrafo especial em relação ao corpo do texto principal do poema, o primeiro verso, em maiúsculas, funciona como título de um anúncio. Agora, não se trata da drogaria cuja propriedade é de outro e na qual o poeta é mero funcionário. Trata-se de sua própria drogaria e ela vai se constituir em espaço de síntese tanto do contexto literário e social da época quanto do novo cenário urbano-industrial de São Paulo. A enumeração dessa nova “tabuleta” reúne algumas das principais inovações técnicas celebradas pelos futuristas e que estão no centro do que a crítica costumou definir como a “modernolatria” inerente à produção artística vanguardista. A diferença entre a forma como Luís Aranha incorpora tais índices de modernidade em relação a outros poetas que também se valeram dos símbolos dos avanços tecnológicos da sociedade industrial

---

<sup>59</sup> Ling-chi: “Tortura com facas” ou “Morte por mil cortes”, forma de execução aplicada na China de 900 a.C. até 1905. Recebiam o castigo aqueles que cometiam crimes contra o sistema de valores morais chineses.

revela-se tanto no plano ideológico quanto no estrutural. Aqui não se trata de um mero canto de louvor deslumbrado diante da máquina, embora não haja nenhuma atitude de repulsa em relação às transformações e conquistas pelo avanço da ciência e da técnica. Além disso, os dispositivos e recursos técnicos que foram sendo agregados às cidades e suas construções são rearranjados no poema segundo os paradigmas da poesia vanguardista de maior alcance pós-futurismo e cubismo: é a enumeração por justaposição de imagens, que abole a pontuação formal e qualquer resquício da retórica poética tradicional, alcançando um ritmo e um efeito de velocidade que reproduz, na própria estrutura do poema, o novo ritmo da cidade.

Depois do verso-título que ratifica, pela terceira vez, o espaço simbólico do poema, dois versos antitéticos e paralelos transpõem um dado da realidade social brasileira no tocante aos serviços de saúde pública (as primeiras e polêmicas campanhas de vacinação no início do século XX) para a questão literária que vinha sendo reencenada na estrofe anterior. São os conhecimentos médico-científicos do droguista sendo mobilizados em favor dos conhecimentos ou das opções literárias do poeta. Os instrumentais de um “laboratório químico” são justapostos ao lado das estruturas, peças e instalações de uma “grande” fábrica que conta com “grandes” condutores das águas do Rio Tietê. Esse fragmento hiperbólico é o prenúncio do crescimento e das proporções que a cidade tomaria, com o chão de seu amplo território recortado pela malha rodoferroviária a serviço da indústria que acelera o desenvolvimento, e o céu seccionado pela teia dos fios e cabos que abastecem a cidade de energia e permitem a comunicação. Trens, pontes, chaminés e elevadores começam a fazer parte do cenário da capital: uma tentativa de síntese do perfil de uma cidade-fábrica-laboratório soprada pelos ventos da mudança. Mas, sugerindo a resistência ou subjugando a capacidade do meio intelectual em entender a validade de a poesia refletir esse novo cenário, o poeta ressent-se da estreiteza do mundo (ou das mentalidades?) para seu “poema-instalação industrial”.

Na estrofe que sucede essa outra DROGARIA, síntese do progresso material da cidade, o poeta está de volta ao bonde. O encadeamento com o verso anterior é feito através da repetição da palavra “estreito”: não só o mundo, mas também o bonde é estreito para os passageiros:

Estreito  
O bonde é estreito para todos os passageiros  
5 lugares  
A chinesa que vai ao meu lado se aperta contra mim...

315 Não é chinesa  
 É a japonesa do circo de cavalinhos  
 Ontem vi-a andando na corda embrulhada na bandeira do Japão...  
 Aplaudi  
 Estava no Celeste Império.  
 320 Minha amada passou no automóvel junto do bonde em que eu ia com a  
 japonesa do circo...  
 E o bonde pesado como um elefante cambaleia...

O poeta dá-se conta de que a sua companheira de viagem não é chinesa. Seus olhos oblíquos devem tê-lo enganado... É uma trapezista japonesa cujo número ele assistiu, ao que parece, num circo chamado “Celeste Império”. Intencionalmente ou por lapso, a ambiguidade da figura feminina contamina o próprio verso (“na corda embrulhada na bandeira do Japão”). Corte abrupto: como sombra da companheira japonesa que viaja ao seu lado, a amada passa de automóvel junto ao bonde, o bonde pesado que se compara a um elefante (animal comumente visto no picadeiro em épocas passadas) cambaleante. A japonesa (talvez fosse mesmo uma chinesa que, por artimanha ou truque, enrolou-se na bandeira do Japão, já que o nome do circo remete à China, país que, antes de se tornar república, proclamava-se “Império Celestial”) é o novo passaporte para um Oriente ainda mais distante:

Estava no Japão  
 As japonesas andavam em cordas...  
 Minha roupa era estreita para mim  
 325 Tinha sapatos de palha que se gastavam pelas estradas.  
 Um guarda-sol de papel gomado  
 E não pensava mais na Drogeria...  
 Andei pelos charcos e campos de arroz  
 Os pinheiros se levantavam no horizonte como uma fila de guerreiros  
 330 E o sol era um grande crisântemo de ouro entre os crisântemos do  
 horizonte...  
 À noite  
 Sobre o ribeiro  
 Os vagalumes passeavam misturados com as estrelas  
 E o ribeiro como a via láctea corria fosforescente...

Esse deslocamento espacial imaginário arrasta consigo a imagem da chinesa ou japonesa trapezista vista no circo, pois, igualmente no Japão, outras japonesas andam em cordas. Também a sensação de estreiteza do mundo e do bonde acompanha o poeta na estreiteza de suas roupas, aumentada pelo desconforto dos sapatos gastos (ou seria, numa continuação da crítica ao parnasianismo, o caso de se tratar da estreiteza de formas poéticas

gastas?). Completa seu traje de andarilho o guarda-sol, feito provavelmente do papel de arroz, por cujos “charcos e campos” de cultivo desse grão ele andar­á dois versos adiante, quando já distante mental e fisicamente da Drogaria. Essa caracterização, por sinal, parece ter sido inspirada na personagem do Vagabundo, de Charles Chaplin, outro gozador da civilização industrial.

Os seis versos seguintes descrevem de forma plástica, quase pictórica, belas paisagens daquele país. Por prosopopéia, pinheiros levantam-se no horizonte e assemelham-se a uma “fila de guerreiros”; metaforicamente, o sol é um “crisântemo de ouro entre crisântemos do horizonte” – a repetição (“horizonte”, “crisântemo”) novamente atribui organicidade interna à estrofe. A antítese “sol” / “noite” promove a visão espetacular dos vagalumes passeando sobre as águas do ribeiro em combinação com as estrelas e aproximando céu e terra, aproximação acentuada na comparação do ribeiro fosforescente que corre como a via láctea. Esse último verso comparativo está em paralelismo com o último da estrofe anterior: “E o bonde pesado como um elefante cambaleia...” / “E o ribeiro como a via láctea corria fosforescente”.

Na sequência, aproveitando a ambiência, o poeta exercita-se nas formas e, lançando mão de uma espécie de paronomásia anagramática de sonoridade marcante, outra vez insere em seu poema composições de relativa autonomia. Dessa vez, são dois haicais livres:

335 Passeava de richka<sup>60</sup> e fazia hai-kais:

Pardas gotas de mel  
Voando em torno de uma rosa  
Abelhas

---

Jogaste tua ventarola para o céu  
340 Ela ficou presa no azul  
Convertida em lua<sup>61</sup>

Para Mário de Andrade, a economia verbal herdada das formas literárias orientais teria tanto peso para o traço de velocidade da poesia modernista quanto o ritmo frenético da vida no início do século XX. Já as traduções em prosa de poemas escritos em línguas pouco conhecidas teriam colaborado, na visão do crítico, para a percepção de que a poesia “era o

---

<sup>60</sup> Deformação de jinrikisha ou riksha (riquixá, em português): meio de transporte típico da Ásia que se constitui de uma carroça de duas rodas puxada por uma pessoa.

<sup>61</sup> Esses dois textos foram incluídos em: GUTILLA, Rodolfo Witzig (org.). *Haikai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Ver figura 12)

conteúdo interior do poema e não a sua forma”, promovendo, conseqüentemente, a aceitação do verso e da rima livres:

A divulgação de certos gêneros poéticos orientais, benefício que nos veio do passado romantismo, os tankas, os hai-kais japoneses, o gazel, o rubai persas por exemplo creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas.<sup>62</sup>

Críticos posteriores apontariam o pioneirismo de Luís Aranha em relação à prática do haicai no Brasil. Massagli (2010, p. 1120), por exemplo, procurou destacar o aspecto invulgar dessa inserção de “poemas dentro de um mesmo poema” diante da poesia brasileira até então praticada:

Encontramos, no fazer poético de Luis Aranha, procedimentos semelhantes aos que utilizava Cendrars, isto é, a catalogação de nomes próprios e de imagens concretas, a estrutura paratática, a sintaxe sincopada [...], somando-se a isso técnicas, no mínimo raras para a época, como o apelo ao subconsciente ou o enquadramento de poemas dentro de um mesmo poema, como acontece com o “Poema giratório” e os dois haicais dentro do “Drogaria de éter e de sombras”.<sup>63</sup>

Na sequência de sua análise, Massagli chama atenção ainda para os aspectos melopaico e espacial dos poemas de Luís Aranha, obedientes a um processo ideogramático de composição, pelos quais sua obra teria despertado o interesse crítico dos concretistas.

A próxima estrofe descreve em detalhes preciosos um momento de relaxamento numa casa de chá. Nada lembra o ritmo de algumas estrofes-sequências anteriores, como aquelas voltadas para o retrato do desenvolvimento tecnicista da urbe, as enumerações químicas ou as fugas alucinadas, o que permite perceber as diversas variações no andamento ou compasso rítmico do poema ao longo de suas diversas transições estróficas. O olhar do poeta assemelha-se, neste momento, ao foco de uma câmera que fosse carregada pelo ator principal em cena:

<sup>62</sup> Cf. ANDRADE, 2016, p. 37.

<sup>63</sup> Massagli deve estar referindo-se ao “Boletim Médico”, na parte final do “Poema giratório”, outra das colagens gráfico-paródicas de Luís Aranha. Embora destacado tipograficamente do restante do texto, o “Boletim” está indissolúvelmente ligado ao assunto do poema como um todo e não chega a conquistar autonomia estrutural ou semântico-temática, isto é, não constitui um poema em si (ao contrário do “Poema elétrico”, aqui em “Drogaria”). O que talvez tenha levado o crítico à idéia do “Boletim Médico” como um poema são os versos que vêm logo na sequência da colagem: “Minha enfermeira / Dedico-te este poema...”. No entanto, como poderá ser verificado durante a análise, o poeta refere-se ao “Poema giratório” como um todo, e não ao “Boletim” imediatamente anterior.

Casa de chá.  
 Pavilhão de vidro e de papel.  
 As sandálias que tive de deixar na porta para entrar  
 345 As musmês que me vieram receber abanando-se com o leque  
 A que sorria mais veio sentar-se diante de mim para me servir  
 Entre nós ficou uma mesa de ébano e ouro...  
 Les chats d'ebene et d'or ont traversé le soir!  
 A xícara de porcelana pequena e transparente como uma concha em que eu  
 tomava chá  
 350 Minha cama no chão  
 O biombo de papel em que estava pintada uma cegonha de pernas de bambu  
 Os japoneses do cômodo vizinho que comiam polvo e algas marinhas  
 O luar que transformava em madrepérola os vidros do pavilhão  
 As sombras que passavam na rua estampando-se nos vidros  
 355 E a lanterna de papel vermelho ardendo sobre a mesa de charão...

Nessa estrofe, Luís Aranha oferece uma pequena, mas rica amostra dos hábitos, atitudes e das características arquitetônicas e decorativas da cultura japonesa tradicional. Os recursos poéticos preponderantes em todo o poema também são aqui empregados. Há o paralelismo gramatical anafórico dos versos “As sandálias que tive de deixar na porta para entrar” / “As musmês que me vieram receber abanando-se com o leque”; a rima algo toante de “servir” com “soir” do diálogo intertextual com o verso de Verhaeren<sup>64</sup> e, sobretudo, as aliterações “papel”, “polvo”, “alga”; “porcelana pequena”; “luar”, “lanterna”, “ardendo”; “sandálias”, “sorria”, “soir”; “sombras”, “passavam”, estampando-se”; “chá”, “chats”, “chícara<sup>65</sup>”, “concha”, “charão”. Outros recursos ainda observáveis na estrofe são: a comparação (“chícara” como “concha”); as elipses; a metáfora (“O luar que transformava em madrepérola...”); a metonímia (“Pavilhão de vidro e de papel”, “mesa de ébano e ouro”, “lanterna de papel vermelho ardendo”).

Despertando lentamente dessa espécie de sonho oriental, outra vez o poeta volta à realidade social de São Paulo, recupera a cena do bonde e dirige-se à amada para relatar partes desse sonho e dedicar-lhe novos versos apaixonados. Agora são versos essencialmente elogiosos e relacionados a aspectos e elementos da paisagem japonesa vislumbrada em sonho. Finaliza a estrofe com uma declaração de amor de cores modernistas e saída da drogaria, pois

<sup>64</sup> « Les chats d'ébène et d'or ont traversé le soir » (“Os gatos de ébano e ouro cruzaram a noite”) é um verso que se repete como espécie de refrão do poema “Les livres”, de Émile Verhaeren, publicado pela primeira vez em *Les Flambeaux noirs* (1890) e republicado em *Poèmes* (1896).

<sup>65</sup> Aqui parece não ter havido equívoco ortográfico, mas opção pela forma etimológica antiga de “xícara”, propositalmente adotada em favor do jogo das aliterações.

inclui uma nova e última enumeração de substâncias químicas, explorando uma rima diferente das presentes nas enumerações anteriores:

Minha amada de São Paulo  
 Vi-te em sonhos no Japão!  
 Não andavas de automóvel  
 Passeavas de richka por uma rua de Nagasaki!  
 360 Tinhas uma sombrinha de papel de arroz  
 Bordada com flores!  
 Teu vestido não viera de Paris...  
 Kimono cheio de crisântemos!  
  
 Teus belos olhos pardos de avelã estavam “rasgados à feição de amêndoa”...  
  
 365 Não me viste  
 Viraste o rosto ao passar  
 No Brasil, no Japão eras a mais belas das desdenhosas!  
 Mas quando passavas por mim subia do meu coração a minha boca um hino  
 de palavras brancas...  
 Minha musmê!...  
 370 Minha flor de cerejeira  
 Glicínia roxa que pende na minha alma  
 Flor do lótus vermelha  
 Na margem do meu lago da ilusão  
 Vem à minha morada e serás a flor mais bela do meu jardim encantado de  
 sonhos!  
 375 Virás toda vestida de branco!  
 Quando deixares o teu lar se acenderão os fogos de purificação!  
  
 Amo-te como amo a primavera  
 As cerejeiras de rosa e de neve  
 O espelho corrente do regato  
 380 A flor de cacto  
 O aroma verde dos matos  
 Carbonato  
 Fosfato  
 Citrato  
 385 Azotato  
 Acetato  
 Nitrato  
 Sulfato  
 Clorato  
 390 Tartrato  
 Silicato  
 E o poder colossal de um sindicato  
 De drogas!...

A primeira das estrofes acima é uma espécie de transposição da mesma situação anteriormente vivida em sonho pelo poeta, com o protagonista sendo substituído agora pela “amada de São Paulo”. A mesma “richka” que abrigava o fazedor de haicais impuros substitui

o automóvel – símbolo-mor do universo da máquina – e serve para os passeios da amada. A rua não é mais a mesma do centro de São Paulo, onde o bonde (em que ia o poeta) e o automóvel (em que ia a amada) seguiram lado a lado por alguns momentos; é uma rua qualquer de Nagasaki que substitui as “estradas”, “charcos” e “campos” por onde começou a peregrinação do poeta em terras japonesas. Se, anteriormente, o poeta tinha “um guarda-sol de papel gomado”, sua amada carrega agora a versão feminina do mesmo acessório: uma “sombriinha de papel de arroz”. Ao invés das “roupas estreitas” exibidas pelo poeta, ela usa um “Kimono cheio de crisântemos”, a substituir a moda parisiense então importada pelas damas da elite paulistana. Dois frutos, “avelã” e “amêndoa”, aparecem no longo verso que faz a transição para a próxima estrofe e servem para caracterizar a cor e o formato oriental dos olhos da amada<sup>66</sup>.

O poeta mistura a cena do bonde com os passeios feitos pelas paisagens orientais ao queixar-se de não ter sido visto pela amada, que virou “o rosto ao passar”, gesto que lhe garante o título de “a mais bela das desdenhosas”, tanto no Brasil, quanto no Japão. De qualquer forma, a presença ou passagem da amada, mesmo que alheia ao devotamento do amante, inspira-lhe “um hino de palavras brancas”. Em tal hino, a amada é vista como uma jovem japonesa que é comparada com flores de cores e espécies diferentes a formar o “jardim encantado de sonhos” do poeta: “flor de cerejeira”, “glicínia roxa” e “flor do lótus vermelha”. Desta última é que se extrai o ópio, fonte e alimento do seu “lago da ilusão”. A imagem do branco é retomada nas vestes da amada (“Virás toda vestida de branco!”) e sua carga simbólica relacionada à pureza é aproveitada na última estrofe, na imagem dos “fogos de purificação” que deverão marcar o enlace amoroso imaginado.

O universo romântico e o moderno são outra vez confrontados numa declaração (“Amo-te”) que mistura ciência química e química da paixão. A natureza-espelho do romantismo é convocada para participar do retrato modernista da cidade através da fecundidade primaveril. Há as cerejeiras com suas flores rosadas e brancas (“de rosa e de neve”); o regato manso e seu espelho d’água; o sinestésico “aroma verde” dos matos e, a contrastar com essa suavidade bucólica, a aspereza do cacto, ainda que florido. É justamente o “cacto” (rimando com “regato” e “matos”) e seu aspecto agressivo que introduz a nova enumeração de substâncias químico-farmacêuticas, marcada pela rima consoante das

---

<sup>66</sup> O final do verso “rasgados à feição de amêndoa” é uma variação do último verso (“De olhos cortados à feição de amêndoa”) do soneto “Vaso chinês”, de Alberto de Oliveira. Conforme relata Afrânio Coutinho (2001, p. 6), foi pela voz do poeta parnasiano em questão que a palavra “futurista” teria ecoado na Academia Brasileira de Letras quando, na recepção a Goulart de Andrade, aludiu “aos futuristas ou pactários com Marinetti”. Segundo Coutinho, alguns trechos do discurso de Oliveira poderiam servir como “epitáfios do Parnasianismo”.

paroxítonas (carbonato, fosfato etc.). Na análise da mesma passagem, Mário de Andrade (1974, p. 56) também falou de aspereza ao considerar que, aqui, Luís Aranha “funde a sua japonesice de empréstimo a uma aspereza química de perfeita ausência de sensualidade”. O compasso galopante e sincopado da enumeração é encerrado no *enjambement* dos versos que tratam do “poder colossal de um sindicato / De drogas!...”. Ou seja, ainda que de passagem, tais versos recuperam outro dado da sociedade pós-Revolução Industrial: a organização das massas operárias em sindicatos.

Despertando do sonho oriental, mas não totalmente do aparente estado de embriaguez, o poeta volta à cena do bonde, em *flashback*, e resmunga feito um passageiro com resquícios de bebedeira que “não há China nem Japão”. O tempo passou; vai acabando o dia e os elementos e personagens desaparecem lentamente de cena:

Mas não há China nem Japão  
 395 Perdi o jornal que estava lendo  
 A japonesa ao meu lado desapareceu  
 O automóvel de minha amada se perdeu na poeira e na noite  
 A lua japonesa anda no fio do telefone  
 E o bonde elefante de circo de cavalinhos equilibra-se nos trilhos...

Damo-nos conta agora de que o sol, “grande crisântemo de ouro entre os crisântemos do horizonte”, da paisagem japonesa era o mesmo sol do entardecer em São Paulo. O jornal que o poeta estava lendo foi perdido; a japonesa (ou chinesa) já não está mais ao seu lado; o automóvel de sua amada perdeu-se “na poeira e na noite”; pela vidraça do bonde anda uma “lua japonesa” “no fio do telefone”, tal qual a trapezista japonesa que andava “na corda embrulhada na bandeira do Japão”. A “chave-de-ouro” da seção oriental é um verso-síntese que condensa múltiplas imagens, em que o deslocamento do bonde sobre os trilhos alude ao número da trapezista e também ao andar cambaleante desse poeta ébrio.

A recorrência musical de temas ou imagens através da repetição de versos que pouco se modificam abre a próxima estrofe. Se, como observamos acima, a repetição da imagem-palavra “DROGARIA” por três vezes serviu para ratificar o espaço simbólico do poema, agora é o papel literário do droguista que se reafirma: pela terceira vez, repete-se o verso “Sou Poeta!”. Comparando o poema a uma sonata, tal estrofe funcionaria como seu alegre, o trecho musical em andamento animado:

400 Sou Poeta!  
 E todos os barulhos não valem a ressonância do meu crânio!  
 A multidão arrastando-se na cidade  
 O tripudiar de um piquete de cavalaria  
 Bondes desabalando frenesis de velocidades  
 405 Um milhão de máquinas de escrever batendo frenética simultaneamente  
 todas as suas teclas  
 Letras se suspendendo em pontas de tentáculos  
 Villes Tentaculaires!  
 Morrer como Verhaeren esmagado por um trem!  
 Um expresso internacional do Alaska à Terra de Fogo espalhando pela  
 América os viajantes da drogaria  
 410 Vidros que partem no cimento com risos de mulher histórica  
 Os telefones desabaladamente as campainhas  
 A raiva do que pede ligação pela quinta vez!  
 Os carros de bombeiros rolando paralelepípedos  
 Apitos vozaria e alaridos  
 415 O atropelo dos automóveis depois de um grande match de foot-ball  
 Buzinas rouquidões motores algazarras  
 O Vento correndo sobre pneumáticos  
 Rugindo pelo espaço  
 Porque ele é um automóvel que buzina  
 420 Uma partitura de Stravinski  
 Executada por quinhentos homens numa estação ao partir de trens  
 Silvos de vapor como rojões fugindo pelo espaço  
 As rodas guinchando sobre os trilhos  
 Pistões zabumbas pratos e timbales  
 425 Portas batendo apitos campainhas  
 Sinos cambalhotando nas locomotivas como nas máquinas da Sorocabana e  
 da Central  
 E o trem que estruge pela gare a fora  
  
 Oh! a loucura dos meus auriculares!

É justamente a partir de um motivo de carácter sonoro, os ruídos e barulhos que começam a se fazer ouvir na cidade moderna e suas máquinas, que Luís Aranha fornece um quadro expressivo e dinâmico da realidade social da São Paulo em processo de desenvolvimento acelerado, cuja industrialização vai imprimindo novos ritmos e ritos à vida de seus habitantes. Tal quadro comporta: a simultaneidade dos eventos; a aceleração nos modos de viver e no deslocamento espacial propiciada pelos novos meios de transporte; o dinamismo e a velocidade da troca de conhecimentos e informações oriundos dos novos meios de comunicação, entre outros. Mário de Andrade (1974, p. 53), aliás, chamou essa passagem de “página esplêndida pela tempestade das imagens”. Entretanto, não se trata de mera modernolatria ou canto de louvor dessa nova e, até certo ponto, sedutora realidade. Pois, se em momentos anteriores, o olhar do poeta ironizou aspectos pontuais do processo de modernização, aqui ele parece alcançar a crítica desse mesmo processo ao antever, para o

habitante da cidade moderna, algumas consequências danosas da inédita aceleração e frenesi nos modos de viver, como: o histerismo, o stress, os acidentes de diversa ordem etc.

Tal estrofe permite visualizar com bastante nitidez as duas maiores marcas ou recursos estilísticos presentes nos poemas de acento mais modernista de Luís Aranha que – conforme destacamos – foram apontados inicialmente por Mário de Andrade: a associação de ideias e a justaposição de imagens. Trata-se, reconhecidamente, de uma releitura dos mesmos recursos utilizados por Blaise Cendrars, especialmente em “La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeannede France”, de 1913, o poema simultaneísta ilustrado por Sonia Delaunay, tributário do futurismo e com o qual Luís Aranha dialoga mais de perto em “Drogaria de éter e de sombra”. Na abordagem do que chamou, em tom professoral e algo paternalista, de “personalidade ginásiana” de Luís Aranha, Mário de Andrade (1974, p. 64) ressaltou o emprego da associação de imagens em *Cocktails*, destacando o aspecto favorável de certo “descontrole intelectual” para a intensidade lírica de alguns poemas:

Luís Aranha aceitando um associacionismo descontrolado de imagens, caracterizou assim definitivamente a personalidade ginásiana, e não sei de quem tenha alcançado a virtuosidade dele na associação de imagens. É a associação expluindo em puras sucessões de palavras, de movimentos rítmicos, de sensações visuais, olfativas, de noções decoradas. E de pequenas paisagens ou dramas telegráficos, a que o descontrole intelectual do poeta permite uma intensidade lírica efusiva, barulhentamente juvenil, e, se não convincente, sempre incontestável.

A subjetivação da realidade circunstante, aquilo que, conforme visto anteriormente, Mário de Andrade classificou de “realismo psicológico” na poesia de Luís Aranha, já se faz notar no segundo verso. Ali o poeta sugere que suas inquietações interiores são maiores ou mais significativas que todo o barulho ao redor de si. A origem desse barulho vai sendo revelada num processo associativo que reúne homens e máquinas em movimento incessante. A ausência de pontuação, mais uma vez, favorece o efeito de simultaneidade e dinamismo, imprimindo um ritmo acelerado à estrofe.

O inchaço populacional é denunciado na imagem baudelairiana da “multidão arrastando-se na cidade”, mas o que está sendo aqui mais diretamente visado é o próprio arrastar-se ruidoso dessa multidão. Segue-se o barulho dos cascos dos cavalos num evento social (“um piquete de cavalaria”) e retoma-se a imagem dos bondes em movimento, produzindo mais ruídos. Um verso hiperbólico, além de trazer textualmente a questão da

simultaneidade perseguida no poema, prenuncia de forma significativa o automatismo crescente das máquinas: “Um milhão de máquinas de escrever batendo frenética simultaneamente todas as suas teclas”. O poeta imagina os altos relevos dos tipos na ponta das hastes metálicas como letras suspensas em “pontas de tentáculos”. Tal imagem serve para uma associação a uma das obras mais conhecidas de Verhaeren, poeta que influenciaria muitos escritores brasileiros, tanto naqueles anos iniciais do modernismo como ao longo da década de 20: num gesto romântico e juvenil, o poeta sugere para si uma morte idêntica à do autor de *Les Villes tentaculaires*.<sup>67</sup>

Relendo americanamente a viagem poética de Cendrars entre Moscou e o Pacífico a bordo do Transiberiano, Luís Aranha imagina um “expresso internacional do Alasca à Terra de Fogo” espalhando pela América “os viajantes da drogaria” – ou seja, nós, leitores.

Os materiais preponderantemente empregados na construção arquitetônica da nova cidade, o vidro e o cimento, aparecem num verso irônico que associa a fragilidade de um à rigidez do outro. O ruído do vidro quebrando-se é comparado à risada de uma mulher histérica. O barulho das campainhas dos telefones ganha acento num verso que corrompe a sintaxe ao adverbializar o adjetivo (“Os telefones desabaladamente as campainhas”). Soma-se à histeria da mulher, a raiva do usuário diante das falhas do recém-implantado sistema de telefonia, quando as chamadas ainda eram intermediadas por telefonistas. Os versos seguintes propõem os barulhos, sons e ruídos produzidos pelo movimento de automóveis e suas buzinas sobre paralelepípedos, bem como das locomotivas e seus sinos deslizando sobre trilhos.

A imagem dos “carros de bombeiros” indica que os acidentes automobilísticos e os barulhos das sirenes já começavam a fazer parte da rotina da cidade. Significativamente, o verso que trata do “atropelo dos automóveis depois de um grande match de foot-ball” revela que os prenúncios dos corriqueiros transtornos no trânsito ao redor dos estádios nas grandes cidades em dias de jogos já podiam ser observados na São Paulo de 1921. Dois versos intercalados e marcados por justaposição procuram dar conta da confusão sonora que marca o caos do trânsito nas duas situações – de acidente e jogo: “Apitos vozaria e alaridos” / “Buzinas rouquidões motores algazarras”. Aracy Amaral (In: FABRIS, 1994 A, p. 93),

---

<sup>67</sup> Émile Adolphe Gustave Verhaeren nasceu em 21 de maio de 1855, na cidade belga de Saint-Amand e morreu, acidentalmente, em 27 de novembro de 1916, após uma conferência em Rouen, sob as rodas de um trem que partia da estação local. A imagem proposta por Luís Aranha dialoga com a interação erótica do futurista-sensacionista Álvaro de Campos com a máquina em “Ode Triunfal”, poema que marcou o nascimento desse heterônimo de Fernando Pessoa: “Eu podia morrer triturado por um motor / Com o sentimento de deliciosa entrega de uma mulher possuída”. [ad tempora]

referindo-se à ênfase dada por Sevcenko<sup>68</sup> “às emoções novas da cidade grande, que surgem a partir da segunda década do século em São Paulo” destacou justamente o nascimento do entusiasmo pelo futebol como um dos índices da “nova atitude esportiva” que era incorporada ao cotidiano:

[...] as multidões nas ruas, em seus afazeres ou em procissões, nos bondes a caminho do trabalho e das fábricas, nos estádios de futebol, ou em maratonas a registrar a nova “atitude esportiva”, visível de forma marcante, a enfatizar a nova “paixão nacional” nas torcidas de futebol, desde 1919.

A natureza também é chamada a compor esse “quadro sonoro” marcado pela velocidade através da imagem, um tanto forçada, do vento como “um automóvel que buzina”.

A estrofe voltará a ganhar força nos versos finais, quando o barulho da movimentação de trens ganha contornos de uma sinfonia. Luís Aranha faz uma referência ao compositor russo Stravinsky<sup>69</sup> e outra às primeiras linhas ferroviárias paulistanas, Sorocabana e Central. No meio dessas duas referências, as peças das composições ferroviárias em movimento (“as rodas guinchando sobre os trilhos”) são aproximadas aos instrumentos justapostos de uma orquestra (“pistões zabumbas pratos e timbales”). O processo de justaposição segue no verso “Portas batendo apitos campainhas” que, junto com as imagens dos “Sinos cambalhotando” e do “trem que estruge” encerram essa sinfonia moderna, ensurdecidora e enlouquecedora. Por isso, no verso de transição o poeta exclamará atônito e de forma ironicamente afetada em favor da sonoridade: “Oh! a loucura dos meus auriculares!”.

O efeito de simultaneidade, favorecido pela justaposição dos vocábulos com a abolição do sistema de pontuação, não produz sensações isoladas ou seriadas; busca antes oferecer uma sensação complexa e total da realidade que absorve e recria. Isso pode ser visto como um ingrediente perseguido pela poesia modernista inicial e sua preocupação em traduzir esteticamente a vida moderna, numa visão sintética e simultânea dos elementos da realidade circundante, marcada por um ritmo de vida cada vez mais acelerado.

A estrofe seguinte, de apenas três versos, sinaliza a libertação do eu lírico de suas funções mais diretamente ligadas ao sistema capitalista. Por incompetência em relação aos “assuntos comerciais”, ele deixa a drogaria e assume sua condição de poeta, não sem revelar

---

<sup>68</sup> Cf. SEVCENKO, 1992.

<sup>69</sup> Outro dado de aproximação entre o “Drogaria” e o “La Prose du Transsibérien”, tendo em vista a admiração de Cendrars em relação à obra de Stravinsky, conforme mencionado em nota anterior.

certo alívio e sensação de liberdade por cessar de exercer uma função que lhe parece estranha. Há uma ideia de incompatibilidade entre a atividade poética e a ocupação com outra atividade profissional, alheia à literatura:

Deixei a Drogaria  
 430 Porque em assuntos comerciais eu era curto de vista  
 E um poeta não pode ser droguista.

Velas brancas de minha liberdade!

É num entardecer sobre São Paulo que o poeta deixa a drogaria e, livre das recentes ocupações, pode lançar um olhar cheio de lirismo sobre a cena crepuscular ao redor: a região do ainda então “vale verde do Anhangabaú”. A luz do sol poente canta “seu exaltado canto de agonia” e transborda sobre os recentes “tetos de malacacheta” que substituíram os telhados de barro e, junto com o cimento e o vidro, começavam a modificar a paisagem da antiga província. O reflexo da luz solar propicia a imagem visualmente sugestiva das janelas sangrando. Já a sombra da noite avançando sobre a cidade é metaforicamente descrita na bela imagem dos dois versos finais da estrofe, em que as casas ganham ânimo para fugir em tropel pelo vale:

De tarde  
 A luz andava  
 435 No vale verde do Anhangabaú...  
 Oh! o seu canto louro e triunfal  
 Seu exaltado canto de agonia!  
 No horizonte  
 O fogo líquido fervia  
 440 Em vasos de ouro âmbar e marfim  
 E transbordava pelos bordos claros  
 Por sobre os tetos de malacacheta...  
 As janelas sangravam  
 E as casas fugindo à luz do poente  
 445 Em tropel entravam pelo vale...

Extasiado e totalmente livre dos “assuntos comerciais”, o poeta pode exercer com o mesmo fervor da luz do sol poente seus desígnios órficos, como o aedo moderno que capta e canta o lirismo que inunda a cidade, qualquer cidade, ao entardecer. O eu lírico acena seu ímpeto de entregar-se e misturar-se aos elementos exteriores, de fundir sua própria mente e corpo, ébrios do “vinho de luz” do sol, à paisagem e à natureza. Não há mais a pressão

advinda dos compromissos profissionais, dos desejos eróticos e sentimentais não satisfeitos, nem da utilidade opressora e ameaçadora das máquinas. Suspende-se o peso, a velocidade, a eletricidade fabricada e o ensurdecedor barulho da sinfonia moderna. São os clarins solares da natureza que penetram “na alma ressequida” do poeta, que passa a comandar o ritmo de seus passos, cheios de vida, pois, seu próprio corpo “é um jato de luz”:

Eu cantava:

Amo a tarde de carnes incendidas  
 Que me penetra e que lateja em mim!  
 Bebo com lábios que sussurram  
 450 Este vinho de luz que jorra pelo espaço  
 Até sentir a embriaguez da luz...  
 Estes rios de sons que golfam do ocaso  
 Incendiados de clarins  
 Penetram na minha alma ressequida  
 455 Com tanto ímpeto e com tal ardor  
 Que sinto em mim resplandecer a vida!...  
 Ardo na exaltação que os passos me conduz  
 E não sinto meu peso sobre a terra  
 Porque meu corpo é um jato de luz!...

*São Paulo – 1921*

“Drogaria de éter e de sombra” mostra-se um poema condensador dos procedimentos poéticos essenciais de Luís Aranha (a justaposição de imagens e a associação de ideias) e dos principais recursos lingüísticos tomados de empréstimo das vanguardas futurista e cubista: a ausência de pontuação; a parataxe; o verso livre; a colagem; o simultaneísmo etc. Ainda assim, o poeta não abre mão da aprendizagem obtida através do contato com a poesia anterior aos movimentos de vanguarda, selecionando e incorporando recursos da poética tradicional, mas atualizando-os para o contexto da expressão poética modernista perseguida em sua obra.

Partindo de um dado circunstancial de sua juventude (o emprego na drogaria), por meio de sonhos, alucinações e delírios o poeta visitou paisagens diversas, descritas com grande riqueza de detalhes, resgatando para a poesia brasileira um traço de simultaneidade e cosmopolitismo que, salvo engano, anteriormente só havia percorrido pontualmente a obra de Sousândrade. Além disso, na esteira das manifestações poéticas vanguardistas, soube manter as variações do andamento rítmico dinâmico de seu poema do início ao fim.

Os delírios motivadores das imagens que compõem o poema já vinham sugeridos desde o título pela referência ao éter.<sup>70</sup> Mas, se a drogaria era propícia ao devaneio poético através dos elementos entorpecentes como o éter, enquanto peça do sistema capitalista ela se mostrava inóspita à poesia e ao poeta, enquanto agentes perturbadores da ordem. Afinal, em diferentes momentos do texto, o sujeito lírico revela sua inaptidão para a essência e finalidade da atividade ali exercida, especialmente naqueles três versos em que se refere à sua saída do local: “Deixei a Drogaria / Porque em assuntos comerciais eu era curto de vista / E um poeta não pode ser droguista.” Comentando versos anteriores ao citado (“Eu era poeta... / Mas o prestígio burguês dessa tabuleta / Explodiu na minha alma como uma granada”) Massagli (2010, p. 1119) observou: “a interioridade do eu-lírico e a exterioridade do mundo social contrapõe o poeta e a impossibilidade de ser poeta num mundo dominado pela fúria devoradora do mercado.”

Além da descrição da drogaria como um lugar sombrio, talvez esse obscurecimento da poesia no mundo industrial-capitalista também possa ser relacionado à palavra “sombra” do título. Em sua análise do poema, confrontando o sentido dos termos, “drogaria”, “éter” e “sombra”, e relacionando-os ao contexto de transformações da época, Eduardo Coelho (2012, p. 15-6) fez as seguintes observações:

A combinação das palavras “drogaria” e “éter” não surpreende: ao contrário, é de todo previsível. O termo “sombra”, contudo, perturba a ideia consagrada que se faz desse tipo de comércio, geralmente caracterizado pela organização irrestrita e pela assepsia quase hospitalar. Há uma ordem luminosa que faz parte desse setor, muito intencional tanto em relação ao combate de doenças, quanto aos produtos de higiene e embelezamento. Uma ordem luminosa que foi se ampliando com o tempo [...].

A seguir, Coelho (2012, p. 16) observa que a drogaria vai se transformando em “um cenário de contradições e dilemas que refletem justamente as perturbações do sujeito, da poesia e do mundo daquele período de grandes transformações culturais, econômicas,

<sup>70</sup> Antecipando, aliás, parte do universo temático de outro famoso poema modernista, o “Não sei dançar” (Petrópolis, 1925), de Manuel Bandeira, cujo início é marcado pelos ressoantes e dionisíacos versos musicais: “Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria”. Registre-se, aliás, que, em carta de 7 de outubro de 1925 dirigida a Mário de Andrade, o próprio Bandeira manifestou sua admiração pelo fazer poético de Luís Aranha, destacando o virtuosismo do poema aqui analisado: “Com franqueza de São Paulo – Você, Oswald e Luís Aranha. Há muito tempo andava de expectativa com o Luís Aranha. Não achava graça no que conhecia dele. A sua admiração, porém, e aquele ar de passarinho estupefacto que vi na sua casa me impunham respeito. Hoje posso dizer que é um poetão pois li a “Drogaria de Éter” e achei estupendo [...]”. Cf. MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. p. 244.

políticas e sociais.” Dessa transmutação do local, ainda segundo Coelho, derivaria uma sensação de vertigem derivada do contato com um espaço que, de científico a princípio, vai se tornando metafísico e poético. Em outras palavras: por desígnio do empregado-poeta, a drogaria perde sua ordem e assepsia, transformando-se num inesperado ambiente poético e onírico. É ali que ele funda o “Castelo de sonhos” do seu bazar de drogas e poesia, “Intransponível ao burguês”.

Nas páginas finais de sua interessante análise de “Drogaria”, Eduardo Coelho (2012, p. 21) ainda relacionou a elasticidade dos corpos femininos ao alargamento da cidade, lembrando outra obra de Cendrars, cuja “dolorosa lição”, segundo Mário de Andrade, teria colaborado para o gradativo afastamento de Luís Aranha da atividade literária:

Há uma elasticidade da cidade que se reflete também nas próprias mulheres que se movimentam pelo Triângulo: “Vestidos de seda nos corpos elásticos...”, que acompanha a construção dos versos que se espalham elasticamente sobre os fenômenos da industrialização e da nova economia mundial, fazendo-nos lembrar o livro *Dix-neuf poèmes élastiques*, de Blaise Cendrars, publicado em 1919. Há não apenas os movimentos maquinais da cidade, mas também os seus movimentos líricos, com as mulheres que entram na drogaria para comprar perfume.

Eis o relato e a interpretação de Mário de Andrade (1974, p. 71-72) sobre “a morte do poeta em Luís Aranha”:

De repente não me trouxe versos mais. As paixões estavam ruminando por dentro. A dolorosa lição dos 19 *Poèmes Élastiques* de Blaise Cendrars se avolumava dentro de nós dois, como incontestável. [...] Em Luís Aranha, muito mais um “intelectual”, mais inadaptável, mais perfeito em suas coragens, o estrago era maior. Se debatia já nas vascas du’a morte que mesmo ele estava longe de imaginar.

A seguir, como exemplo desse presumido retrocesso no fazer poético de Luís Aranha, Mário cita o poema “Passeio”. Isso fez com que repensássemos a ideia inicial que tínhamos da cronologia dos poemas de *Cocktails* (a acreditar que o crítico não tenha se confundido quanto à gênese dos poemas). Pois, o texto citado por Mário faz parte do conjunto dos poemas de Aranha não contemplados nesta análise e que, junto com outros que também julgamos

permeados de traços temáticos e formais próximos da poética convencional, considerávamos anteriores aos poemas aqui selecionados e analisados.

De todo modo, Mário desde cedo sempre reconheceu e destacou o valor dos poemas de feição modernista de Luís Aranha. À época do envio de “Drogaria de Éter e de Sombra” para publicação na revista *Estética*, em carta a Prudente de Moraes, Mário escreveria com redundância eufórica: “[...] você vai ler a coisa mais tumultuária, mais rápida, das mais espantosas que se escreveram no modernismo modernista”.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Cf. KOIFMAN, Georgina (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 89 -91. Apud: MONTEIRO, 2012, p. 34-35.

## Capítulo 2. Criação e destruição na cosmogonia poética do “Poema Pitágoras”

Escrito no emblemático ano de 1922, este é um dos poemas que mais deve ter corroborado para a sugestão, a Mário de Andrade, da ideia da poesia de Luís Aranha como “preparatoriana”, isto é, ligada aos exames preparatórios, à rotina de estudos.

Inegavelmente, salta à vista, durante a leitura, certo entusiasmo em relação a conteúdos e conhecimentos adquiridos no contexto escolar pelo poeta-estudante que, à época de composição do poema, preparava-se para ingressar no curso de Direito. Em contrapartida, é possível perceber também o esmero no aproveitamento e disposição dos dados que participam da construção dessa pequena espécie de “cosmogonia poética”. Além disso, parece não se tratar de mero deslumbramento escolar diante das explicações científico-rationais do universo que o jovem poeta vai recolhendo nos livros e nas lições. Pois, se há certa admiração em relação a tais explicações, esse sentimento é temperado com uma dose de desconfiança ou nostalgia que comporta, até mesmo, a opção deliberada e consciente por explicações de ordem mítica ou poética.

A introdução do poema é feita por uma estrofe cujos quatro versos iniciais, descrevendo o passeio por uma sucessão de telas e esculturas, sugerem a recordação da visita do poeta ao acervo de algum museu – provavelmente o Louvre, já que na sequência são feitas referências à arte e cultura egípcias:

### Poema Pitágoras

Depois de um quadro  
 Uma escultura  
 Depois de uma escultura  
 Um quadro  
 5 Antianatômico  
 Risco de vida numa tela morta  
 Extravagante  
 Quisera ser pintor!  
 Tenho em minha gaveta esboços de navios  
 10 Só consegui marinhas

Somos os primitivos de uma era nova<sup>72</sup>  
 Egito arte sintética  
 Movimento  
 Exagero de linhas  
 11 Baixos relevos de Tebas e de Mênfis

Conforme destacado anteriormente, Luís Aranha sempre demonstrou interesse pelas artes plásticas, vindo a tornar-se um colecionador e estudioso do assunto. No texto introdutório da única entrevista concedida por Luís Aranha, em 1986, temos um bom testemunho dessa característica do poeta na descrição de sua residência e nas observações feitas pelos entrevistadores, os quais relacionam o gosto de L. A. pelas artes plásticas ao caráter visual de seus poemas:

O apartamento silencioso no bairro carioca de Copacabana traz ainda todos os sinais de uma vida passada em viagens: objetos e quadros de várias procedências, além de muitos livros sobre artes plásticas de todo o mundo. Quando nos recebeu, o velho poeta – que hoje prefere ser chamado de Embaixador – lia o volume “Japanese Masters of Colour Print”. Para as artes plásticas, por sinal, desviou-se a atenção intelectual de Aranha, hoje um grande conhecedor do assunto. Nenhuma novidade: esse interesse já aparecia embutido no caráter marcadamente visual de seus melhores poemas, em meio à sua pequena, mas suculenta obra recolhida em “Cocktails”. (KAC; BORGES, 1986, p. B6)

Além de revelar-se um admirador e estudioso do universo das artes, no começo do “Poema Pitágoras” Luís Aranha deixa entrever que suas primeiras incursões no universo da linguagem plástica já datavam da infância ou adolescência.<sup>73</sup>

Aos 20 anos, o poeta, estudante e aspirante a pintor já demonstra um olhar bastante aguçado para as técnicas, conceitos e características da arte moderna. Os dois versos-adjetivos, “Antianatômico” e “Extravagante”, sugerem a contemplação de uma pintura não-figurativa, cujo caráter abstrato é sintetizado no verso antitético que os intercala. Em versos confessionais, o poeta detalha suas tentativas e limitações no campo da pintura justapondo dois vocábulos (“navios” e “marinhas”) que operam por sinonímia.

O termo ‘primitivo’ possui diversos significados na história e na crítica das artes. No sentido mais amplo, designa a arte de sociedades que não fazem parte das grandes civilizações

<sup>72</sup> Paráfrase de um trecho do “Prefácio interessantíssimo”: “Somos na realidade os primitivos duma era nova.” (ANDRADE, 1976, p. 36). Devo a observação ao professor Leandro Pasini.

<sup>73</sup> A própria capa de *Cocktails*, aliás, foi feita a partir de um desenho de Luís Aranha. (Ver figuras 3 e 4)

ocidentais e orientais. Por extensão, pode ser aplicado a outros campos da arte que pareçam pouco sofisticados em comparação com um dado padrão. O termo “primitivo” também é empregado como sinônimo mais ou menos exato de *naïf*<sup>74</sup>. O oxímoro do verso “Somos os primitivos de uma era nova” pode estar referindo-se ao primitivismo que marcou a arte moderna e de vanguarda a partir das pinturas cubistas de Picasso, inspirado pela arte negra das máscaras africanas. Como se sabe, também a pintura modernista brasileira teria sua vertente primitivista e o termo “primitivismo” aparecia, ainda, em alguns comentários sobre a arte moderna nas páginas de *Klaxon*. No segundo número da revista, por exemplo, na seção “Livros & Revistas”, há uma nota não assinada que noticia a publicação, pela revista e editora belga *Lumière*, do catálogo de gravuras do desenhista flamengo Van Straten e que termina com as frases: “Grande força sintética. Primitivismo adorável”.<sup>75</sup>

Outra leitura possível para o verso, em seu sentido mais literal, depreenderia a acusação de certo atraso, da arte ou dos artistas ou, ainda, do academicismo reinante nas escolas de belas-artes, diante dos avanços da sociedade e das vertentes estéticas. Até mesmo porque, os últimos quatro versos ressaltam as qualidades da antiga arte egípcia dos baixos relevos, destacando a sugestão de movimento das figuras que é fornecida pela incisão dos contornos profundos que caracterizam esse tipo de arte. Aliás, é essa referência aos baixos-relevos descobertos em escavações arqueológicas nas cidades egípcias de Tebas e de Mênfis que, por associação de ideias, servirá ao poeta para manifestar seu desejo de conhecer o Egito, além de introduzir a personagem-título do poema: o filósofo Pitágoras de Samos.<sup>76</sup>

Ir ao Egito  
 Como Pitágoras  
 Filósofo e geômetra  
 Astrônomo  
 20 Talvez achasse o teorema das hipotenusas e a tabela da multiplicação  
 Não lembro mais  
 Preciso voltar à escola  
 O céu é um grande quadro-negro  
 Para crianças e para poetas  
 25 Circunferência  
 O círculo da lua

<sup>74</sup> Cf. CHILVERS, 2001, p. 428.

<sup>75</sup> Cf. *Klaxon*, n. 2, junho de 1922, p. 15.

<sup>76</sup> Segundo Mário de Andrade (1974, p. 70), abordando os acontecimentos biográficos motivadores dos três poemas longos, o provável estudo de matéria escolar relativa ao filósofo seria o dado circunstancial desencadeador do poema: “Partindo dum possível caso que sucedeu (emprego numa drogaria; febre escarlatina; estudo de Pitágoras), Luís Aranha imediatamente se transporta pros sonhos, delírios, alucinações que teve, derivados dessas realidades.”

Essa, sem dúvida, é uma das estrofes que mais contém traços daquela vertente escolar, estudantil ou, como queria Mário, “preparatoriana”, da poesia de Luís Aranha. Assim como o filósofo e matemático grego, Aranha vislumbra uma viagem ao Egito para recuperar algumas lições esquecidas de geometria e matemática. As contribuições e conclusões pitagóricas em relação à astronomia são anunciadas através da imagem do céu como “um grande quadro-negro / Para crianças e para poetas”. Trata-se do encantamento do olhar sensível de dois seres voltado para o mistério da escuridão do espaço pontilhado pelo brilho das estrelas e dos astros, entre eles, a emblemática lua (cujo aspecto circunferencial, aliás, foi apontado pioneiramente em decorrência das observações astronômicas de Pitágoras e seus discípulos.)

Sobre o fato de Mário de Andrade ter assinalado a origem das referências de que Luís Aranha se vale na construção das imagens poéticas numa cultura escolar, Ascher (1984, p. 15) procurou ponderar essa questão, como já referimos no prefácio:

Pode-se contestar, contudo, que tal origem parece menos importante do que o tratamento que lhes é dado. Admitindo-se a origem colegial de suas informações (e a generalização é, sem dúvida, demasiada) pode-se constatar que sua articulação em nada se assemelha à evolução de uma aula ou ao ordenamento de um currículo.

Para Ascher, nos poemas longos, “os dados se articulam como as notícias num jornal ou a sequência de cenas num filme”. Tanto a sintaxe do jornalismo, com as justaposições de notícias com poucos vínculos textuais entre si, como as técnicas narrativas do cinema estão presentes na fatura poética de Luís Aranha: planos variados, fusões, *flashbacks* etc.<sup>77</sup> Entretanto, Ascher (op. cit., p. 15-16) ressalta que esse aprendizado das linguagens jornalística e cinematográfica depreendido da leitura dos poemas longos não resulta num acréscimo gratuito justamente porque Luís Aranha revela criticamente (num tipo particular de estranhamento, portanto) a origem e o funcionamento dos recursos utilizados. Isso também demonstra, por conseguinte, o controle do poeta sobre seu processo criativo:

Esta incorporação de recursos provenientes de outros meios não redundou, porém, num mero acréscimo técnico. Enquanto estes recursos preenchem, no jornal, uma função manipulatória e, no cinema, um caráter ilusionista, quando transpostos para a poesia, passam a funcionar de maneira crítica.

---

<sup>77</sup> Aliás, como já apontaram outros pesquisadores da arte de vanguarda, a técnica futurista da justaposição de imagens teve grande papel na aproximação entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica.

Revelando a toda hora a procedência e o funcionamento de seus novos recursos, o poeta remete o leitor a um questionamento constante dos processos estruturantes destes meios de comunicação.

Na estrofe seguinte, utilizando-se de diversos conceitos geométricos lineares (“reta”, “perpendicular”, “secante”, “setor”, “segmento”) e formais (“poliedros”, “cônicos”, “ovóides”), o poeta empreende uma espécie de cartografia astronômica egocêntrica, imaginando e descrevendo o posicionamento de corpos celestes que giram ao redor de si:

De Vênus traço junto a ela uma tangente luminosa que vai tocar algum  
 planeta ignorado  
 Uma linha reta  
 Depois uma perpendicular  
 30 E outra reta  
 Uma secante  
 Um setor  
 Um segmento  
 Como a Terra que é redonda e a lua circunferência há de haver planetas  
 poliedros planetas cônicos planetas ovóides  
 35 Correndo em paralelas não se encontram nunca  
 Trapézios de fogo  
 Astros descrevem no céu círculos elipses e parábolas  
 Os redondos encostam-se uns aos outros e giram como rodas dentadas de  
 máquinas  
 Sou o centro  
 40 Ao redor de mim giram as estrelas e volteiam os celestes  
 Todos os mundos são balões de borracha coloridos que tenho presos por  
 cordéis em minhas mãos  
 Tenho em minhas mãos o sistema planetário  
 E como as estrelas cadentes mudo de lugar frequentemente  
 A lua por auréola  
 45 Estou crucificado no Cruzeiro  
 No coração  
 O amor universal

A justaposição não-pontuada, nas enumerações, dos diversos conceitos geométricos que compõem a estrofe confere dinamismo na leitura deste mapa astronômico imaginário. As galáxias ganham um tratamento moderno na imagem dos astros girando “como rodas dentadas de máquinas” – a ideia da máquina-mundo – tendo o eu lírico como centro desta engrenagem cósmica. Mas, a descrição assume feições infantis no verso seguinte, na imagem algo chapliniana dos planetas como “balões de borracha coloridos” que o poeta tem em suas mãos. O sentimento de universalidade dessa espécie de maquete do universo ganha contornos de lenda cristã no encerramento da estrofe, cujos versos finais transformam a lua em

“auréola” e a constelação do Cruzeiro do Sul na cruz do crucificado que, além do mundo nas mãos, carrega em seu coração o sentimento de amor universal pelos homens.

A descrição dos sistemas planetários com base nas formas geométricas persiste na estrofe seguinte, em que, sob diversas formas, os planetas são descritos como “glóbulos de fogo”, “globos de vidro”, “prismas truncados e oblíquos”, “paralelepípedos luminosos”, “cristais de rocha coloridos” etc.:

Glóbulos de fogo  
 Há astros tetraedros hexaedros octaedros dodecaedros e icosaedros  
 50 Alguns são globos de vidro fosco com luzes dentro  
 Há também cilíndricos  
 Os cônicos unem as pontas girando ao redor do eixo comum em sentido  
 contrário  
 Prismas truncados prismas oblíquos e paralelepípedos luminosos  
 Os corpos celestes são imensos cristais de rocha coloridos girando em todos  
 os sentidos

O movimento incessante dos astros no cosmo ganha foros de orquestra. Negando o status mítico-simbólico de algumas constelações, o poeta compara a forma da lua e das estrelas a instrumentos musicais e procura ressaltar a não fixidez de nenhum elemento no espaço, isto é, o dinamismo e a velocidade que, para além do espaço terrestre, caracteriza o universo como um todo. Aproveitando-se de elementos da indústria têxtil, a ideia do mundo-máquina é outra vez destacada no verso aliterante “os fusos fios” e no que propõe a metáfora da abóbada celeste como o “barracão de zinco de uma fábrica imensa”, por cujas engrenagens trepidantes passa “a lã das nuvens”, na imaginação do poeta-artesão desse universo manufactureiro:

55 A cabeleira de Berenice não é uma cabeleira  
 O Centauro não é centauro nem o Caranguejo caranguejo  
 Música colorida ressoando nos meus ouvidos de poeta  
 Orquestra fantástica  
 Timbales  
 60 Os címbalos da lua  
 Rufa as castanholas das estrelas!  
 Elas giram sempre  
 Furiosamente  
 Não há estrelas fixas  
 65 Os fusos fiam  
 A abóbada celeste é o barracão de zinco de uma fábrica imensa  
 E a lã das nuvens passa na engrenagem  
 Trepidações

O mundo-máquina também comporta o homem-máquina, cujo coração e cérebro são transformados em “pilhas elétricas”, “arcos voltaicos” em que se processa o circuito das ideias e sentimentos. Luís Aranha lança mão, mais uma vez, da enumeração de instrumentos do universo químico, transformando, aliás, o próprio céu em “uma vasta sala de química” composta dos astros – “balões de vidro cheios de gases leves que fugiram pelas janelas dos laboratórios”. Ao mesmo tempo, porém, há uma descrença na ciência, porque os químicos, “idiotas” (nem os alquimistas), apesar de suas fórmulas e experimentos, não descobriram “o elixir da longa vida nem a pedra filosofal”. Num deslumbramento comparativo dos efeitos visuais dos fogos de artifício à estrutura dos corpos celestes, a conclusão de que “Só os pirotécnicos são inteligentes / São mais inteligentes do que os poetas pois encheram o céu de planetas novos”. Ou seja, além de desconfiar da química, o poeta desmerece a própria atividade poética. Em contrapartida, logo a seguir, é uma metáfora vertiginosa que vai lhe possibilitar a aproximação das “lágrimas” e da efemeridade dos fogos com sua própria condição existencial efêmera, em cujo dia final o poeta imagina desfazer-se também em “lágrimas coloridas”, deixando seu coração inflamado a vagar pelo espaço como uma estrela cadente:

Meu cérebro e coração pilhas elétricas  
 70 Arcos voltaicos  
 Estalos<sup>78</sup>  
 Combinações de ideias e reações de sentimentos  
 O céu é uma vasta sala de química com retortas cadinhos tubos provetas e  
 todos os vasos necessários  
 Quem me quitaria de acreditar que os astros são balões de vidro cheios de  
 gases leves que fugiram pelas janelas dos laboratórios  
 75 Todos os químicos são idiotas  
 Não descobriram nem o elixir da longa vida nem a pedra filosofal  
 Só os pirotécnicos são inteligentes  
 São mais inteligentes do que os poetas pois encheram o céu de planetas  
 novos  
 Multicores  
 80 Astros arrebentam como granadas  
 Os núcleos caem  
 Outros sobem da terra e têm uma vida efêmera

<sup>78</sup> Esses três primeiros versos da estrofe foram transcritos, em francês, num painel exposto na seção “Futurisme international” da exposição *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, que aconteceu entre 23 de outubro de 2013 e 26 de janeiro de 2015, no Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris. Segundo Antoine Chareyre, a seção “Futurismo internacional” era “uma mescla de vários fenômenos que poderiam ser interpretados (mais ou menos razoavelmente...) como repercussões do futurismo italiano.” [mensagem pessoal] Transcrevo os versos traduzidos: « Mon cerveau et mon cœur piles électriques / Arcs voltaïques / Explosions ». Cf. ARANHA, 2010, p. 23.

Asteróides asteriscos  
 Rojões de lágrimas  
 85 Cometas se desfazem  
 Fim da existência  
 Outros estouram como demônios da idade média e feiticeiras do Sabbath  
 Fogos de antimônio fogos de Bengala  
 Eu também me desfarei em lágrimas coloridas no meu dia final  
 90 Meu coração vagará pelo céu estrela cadente ou bólido apagado como agora  
 erra inflamado pela terra  
 Estrela inteligente estrela averroísta  
 Vertiginosamente

O movimento de rotação da terra é dinamizado na velocidade que perpassa a imagem de nosso planeta como um pião jogado depois de ter sido enrolado na “feira da Via Láctea”. A vertigem de tal movimento permite uma visão simultânea de várias paisagens, como numa imagem de satélite acelerada ou num globo terrestre de mesa, desses que servem à representação esférica da Terra, que fosse posto em rápido movimento pelas mãos de alguém. Ao cessar esse movimento, o poeta imagina-se solitário sobre uma paisagem terrestre pós-apocalíptica, numa nova era glacial que não comporta animais nem plantas. Forjando o retorno à crença num sistema geocêntrico, retoma sua subjetividade poética e emotiva lançando mão de um paralelismo gradativo decrescente em dois versos que causaram forte impressão em Mário de Andrade:

Enrolando-o na feira da Via Láctea  
 Joguei o pião da Terra  
 95 E ele ronca  
 No movimento perpétuo  
 Vejo tudo  
 Faixas de cores  
 Mares  
 100 Montanhas  
 Florestas  
 Numa velocidade prodigiosa  
 Todas as cores sobrepostas

Estou só  
 105 Tiritante  
 De pé sobre a crosta resfriada  
 Não há mais vegetação  
 Nem animais  
 Como os antigos creio que a Terra é o centro  
 110 A Terra é uma grande esponja que se embebe das tristezas do universo  
 Meu coração é uma esponja que absorve toda a tristeza da Terra  
 Bolhas de sabão!

Como aludimos, a estrofe acima motivou um dos comentários mais entusiasmados de Mário de Andrade (1974, p. 68) sobre a poesia de Luís Aranha no ensaio de 1932:

Página genial, dum sopro épico raro conseguido em poesia brasileira. Na *secura exterior* esconde uma tristeza, uma fúria pessoal que range as suas possibilidades, e um amor humano verdadeiro que forneceu ao poeta a imagem do coração-esponja absorvendo a tristeza da terra. O maior dos seus versos.

No entanto, já em *A escrava que não é Isaura* Mário de Andrade (2016, p. 53) havia manifestado sua admiração por esses versos:

[...] para no mesmo Poema Pitágoras, sintetizar num dos seus mais lindos versos, a estranha caridade moderna de reviver um homem na sua sensação as sensações universais: ‘A Terra é uma grande esponja que se embebe das tristezas do Universo / Meu coração é uma esponja que absorve toda a tristeza da Terra’. Luís Aranha é já um filho da simultaneidade contemporânea.

Tais versos, uma vez mais, ecoam a poesia do futurista Álvaro de Campos e esse sentimento de unidade cósmica. Numa das estrofes do poema “E eu que estou bêbado de toda a injustiça do mundo” lemos: “Ao sentir isto tudo, ao pensar isto tudo, ao raivar isto tudo, / Quebro o meu coração fatidicamente como um espelho, / E toda a injustiça do mundo é um mundo dentro de mim.”<sup>79</sup>

As imagens da indústria bélica também perpassam essa reconstrução-destruição poética do cosmo. Se em versos anteriores os planetas criados pelos pirotécnicos arrebatavam “como granadas”, agora os telescópios apontados para o céu são vistos como “canhões gigantes”. A visão telescópica da lua e seus acidentes geográficos funcionam para a retomada dos universos temáticos inicialmente explorados no poema (Pitágoras e Egito), o que confere uma circularidade e organicidade à estrutura do poema, materializando formalmente as imagens de globos e esferas que percorrem seus versos. Uma forma piramidal da geologia do solo lunar sugere ao poeta a imagem de “Uma pirâmide fosforescente / Pirâmide do Egito que subiu ao céu”. Situando historicamente a passagem de Pitágoras pelo Egito, Luís Aranha novamente explorará o episódio do incêndio da biblioteca de Alexandria,

---

<sup>79</sup> Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3445>>. Acesso em: 27/12/2016.

assim como fez em “Drogaria de éter e de sombra”. No verso “Subiu quando a biblioteca de Alexandria era uma fogueira iluminando o mundo” há uma fina ironia, ou um paradoxo subentendido, que joga com o aspecto iluminador do saber, dos conhecimentos que foram destruídos junto com a biblioteca. Aliás, essa ironia é reforçada pelo verso seguinte, que traz metaforicamente a destruição da contribuição dos antigos pensadores através da destruição das obras que compunham o acervo da biblioteca: “Os crânios antigos estalam nos pergaminhos que se queimam”. Ou seja, na verdade, aquela fogueira estaria jogando o mundo em novas trevas, ao invés de iluminá-lo.

Na parte final do poema, ao contrário de Pitágoras e de Maspero<sup>80</sup> que viram e encontraram muitas coisas no Egito – entre elas “a esfinge os obeliscos a salada de Karnak<sup>81</sup> e o boi Apis” – o poeta afirma não ver mais nada:

Os telescópios apontam o céu  
 Canhões gigantes  
 115 De perto  
 Vejo a lua  
 Acidentes da crosta resfriada  
 O anel de Anaxágoras  
 O anel de Pitágoras  
 120 Vulcões extintos  
 Perto dela  
 Uma pirâmide fosforescente  
 Pirâmide do Egito que subiu ao céu  
 Hoje está incluída no sistema planetário  
 125 Luminosa  
 Com a rota determinada por todos os observatórios  
 Subiu quando a biblioteca de Alexandria era uma fogueira iluminando o mundo  
 Os crânios antigos estalam nos pergaminhos que se queimam  
 Pitágoras a viu ainda em terra  
 130 Viajou no Egito  
 Viu o rio Nilo os crocodilos os papiros e as embarcações de sândalo  
 Viu a esfinge os obeliscos a salada de Karnak e o boi Apis  
 Viu a lua dentro do tanque onde estava o rei Âmenemat  
 Mas não viu a biblioteca de Alexandria nem as galeras de Cleópatra nem a  
 dominação dos ingleses  
 135 Maspero acha múmias  
 E eu não vejo mais nada

<sup>80</sup> Gaston Maspero (1846-1916), egiptólogo francês. Responsável por importantes descobertas arqueológicas (entre elas, a pirâmide do rei Amenemhat, a quem Luís Aranha também se refere no poema), aos vinte e oito anos de idade, foi nomeado no Collège de France. Mais tarde seria eleito para a Academia das Inscrições e Belas-Letras, da qual se tornou o secretário perpétuo. Morreu subitamente em plena sessão dessa academia. Cf. EYDOUX, 1973, p. 23-24.

<sup>81</sup> Observe-se que Luís Aranha refere-se metaforicamente à confusão arquitetônica do complexo egípcio de santuários e outros edifícios, além do templo principal que lhe dá nome, como “salada de Karnak”, o que nos sugere uma espécie de proto-imagem das futuras “cidades tentaculares” de Verhaeren.

As nuvens apagaram minha geometria celeste  
 No quadro negro  
 Não vejo mais a lua nem minha pirotécnica planetária  
 140 Uma grande pálpebra azul treme no céu e pisca  
 Corisco arisco risca no céu  
 O barômetro anuncia chuva  
 Todos os observatórios se comunicam pela telegrafia sem fio  
 Não penso mais porque a escuridão da noite tempestuosa penetra em mim  
 145 Não posso matematizar o universo como os pitagóricos  
 Estou só  
 Tenho frio  
 Não posso escrever os versos áureos de Pitágoras!...

1922

Assim, ficamos sabendo que sua reconstrução-destruição imaginária do cosmo – essa “visão mirabolantemente geométrica do céu”, como Mário de Andrade referiu-se ao poema – deu-se mesmo no universo escolar, mais especificamente em sala de aula, pois, “nuvens apagaram” sua “geometria celeste / no quadro negro”. Aproveitando a ambientação espacial ou cosmogônica de seu poema, o poeta satiriza, ainda, as lições de língua portuguesa na coliteração assonante do verso trava-língua: “corisco arisco risca no céu”. Outras invenções modernas – o barômetro e o telégrafo – são aproveitadas para tratar da intercomunicação entre observatórios no que parece ser uma indicação das atividades pioneiras do sistema de previsão do tempo. Aqui, anuncia-se chuva e o sujeito poético vê-se contaminado pela “escuridão da noite tempestuosa” que penetra em si. Por isso, confessa sua impossibilidade ou incapacidade em “escrever os versos áureos”<sup>82</sup> – portanto, resplandecentes – de Pitágoras. A imagem da situação do poeta numa terra pós-apocalíptica, glacial, é recuperada no fechamento do poema, quando ele confessa: “Estou só / Tenho frio”.

O “Poema Pitágoras”, por meio da rapidez e síntese propiciadas pelo uso de uma linguagem elíptica, revela-se exemplar da habilidade criativa de Luís Aranha em representar o aspecto exterior simultâneo da vida moderna, vivendo-a com intensidade particular no contexto da poesia modernista, como destacou Mário de Andrade (2016, p. 53) em *A escrava que não é Isaura*. Aliás, a velocidade atingida no final do poema pode ser vista como

---

<sup>82</sup> A “proporção áurea”, “número de ouro” ou “número áureo” é uma constante algébrica descoberta pelos pitagóricos e bastante utilizada na arte, especialmente nas pinturas renascentistas. Leonardo da Vinci, por exemplo, empregou o número áureo na composição, entre outras obras, da “Mona Lisa” e do “Homem Vitruviano”. Além disso, conforme notou a tradutora Marie-Christine del Castillo, os versos áureos de Pitágoras eram as normas que constituíam a “arquitetura moral” da escola pitagórica de Crotona (Itália). Tais versos eram recitados em forma de oração ao nascer e ao pôr-do-sol. In: ARANHA, 2012, p. 207.

preunciadora do ritmo vertiginoso que marcará o andamento do “Poema giratório”, analisado a seguir.

### Capítulo 3. Entusiasmo e angústia em relação ao mundo tecnológico na febre delirante do “Poema giratório”.

Luís Aranha bebeu o universo. Matou tzares na Rússia, amou no Japão, gozou em Paris, roubou nos Estados Unidos, por simultaneidade, sem sair de S. Paulo, só porque no tempo em que ginasiava às voltas com a geografia, adoeceu gravemente e delirou. Surgiu o admirável POEMA GIRATÓRIO.

Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*.

A tarefa desafiadora neste terceiro capítulo pode ser vista como a tentativa de acrescentar algo à descrição sumária e precisa de Mário de Andrade transcrita acima em relação ao “Poema giratório”, bem como enriquecer os diversos comentários críticos já feitos sobre esse texto poético, paradigmático das virtudes de Luís Aranha em representar poeticamente o espírito da época em que o texto foi composto.

O terceiro dos poemas longos de *Cocktails*, também escrito 1922, é, no conjunto da obra, o maior em extensão, com 461 versos. Logo na abertura, a frase que, segundo a história, Galileu teria proferido após ser condenado pelo Santo Ofício por sua defesa da teoria heliocêntrica (*Eppur si muove*: “Contudo, ela se move”) serve de epígrafe para o poema e dialoga, em termos das leis do movimento discutidas pelo pensador italiano, com o título da composição. Aliás, a admiração causada pela história das descobertas de Galileu e das consequências de tais descobertas para o avanço das ciências fará com que o poeta retome a famosa frase na sequência do texto, incorporando-a como verso na quarta estrofe.

O poema abre com a localização geográfica (“No bairro turco de S. Paulo”) e a descrição da situação de um estudante aspirante a marinheiro, acometido por escarlatina e em seus primeiros contatos com ideias comunistas. Conforme Ascher (1984, p. 11), Luís Aranha sofreu de escarlatina por volta dos 8 ou 9 anos, à época em que estudava no Colégio dos Irmãos Maristas. O episódio da doença é situado, no poema, entre outros acontecimentos, no mesmo período da Primeira Guerra Mundial. Levando-se em conta o nascimento do poeta, em

1901, percebe-se que há uma sobreposição de épocas e lugares distintos, condizente com a representação poética do estado delirante ocasionado pela febre.

O isolamento da internação por conta da doença é contraposto ao desejo precoce de “viajar por todo o mundo”, desejo que Luís Aranha realmente começaria a realizar alguns anos depois, no cumprimento de suas funções diplomáticas. A escarlatina provoca uma complicação da amigdalite ou da faringite. Aproveitando-se disso, Luís Aranha personifica a febre como uma espécie de anjo mau que se senta à cabeceira da cama e tenta estrangular-lhe a garganta. Os primeiros sintomas da doença aparecem numa situação social que se tornava rotineira na vida moderna nas grandes cidades no início do século XX: a volta de uma sessão de cinema. Aqui identificamos a chave para o uso dos diversos recursos cinematográficos possíveis de serem observados no processo de composição poética de Luís Aranha – cortes, *flashbacks*, enquadramentos, fusões, planos distintos etc. – conforme destacado anteriormente e que também estão sendo mobilizados no “Poema giratório”. Aliás, a primeira estrofe é uma espécie de quadro que traz o cenário de onde emergirá a voz do sujeito lírico ao longo de quase todo o poema, com exceção da estrofe final.

Um dos sintomas típicos da escarlatina, além da febre, é a vermelhidão da pele. A referência ao “primeiro livro bolchevista”, em pleno período de internação, introduz um jogo imagético que será explorado ao longo do poema, baseado na comparação daquele sintoma com a cor característica do comunismo<sup>83</sup>:

### Poema giratório

Eu estava no colégio  
 No bairro turco de S. Paulo  
 Preparava-me para a marinha  
 Queria viajar por todo o mundo...  
 5 Só na enfermaria  
 Único doente de escarlatina  
 A febre sentava-se a minha cabeceira estrangulando-me a garganta...

Por esse tempo li o primeiro livro bolchevista que guardava embaixo do  
 travesseiro  
 E foi de volta do cinema que senti os primeiros sintomas da enfermidade...

---

<sup>83</sup> No tocante às atividades comunistas em São Paulo, no Bairro da Mooca está localizada a chamada Praça Vermelha, uma confluência de ruas cujo nome foi inspirado na praça homônima em Moscou. Reduto do Partido Comunista Brasileiro e berço do sindicalismo paulistano na primeira metade do século XX, o lugar já foi palco de diversas manifestações políticas.

Observe-se, quanto ao uso das técnicas cinematográficas, o *flashback* operado pelo último verso, justamente o que se refere ao cinema, numa espécie de jogo intratextual.

A segunda estrofe reitera, logo em seu primeiro verso (“Na enfermaria”), pela repetição, o espaço físico em que está situado o sujeito lírico. Diversos elementos recompõem o quadro histórico-social da época. A referência à noite é feita em tons romântico-simbolistas: uma lua que entra pela janela aberta e ilumina uma enfermeira, a lembrar uma bailarina, vestida de luar e andando na ponta dos pés (jogo cromático e sutil com as vestes típicas dos profissionais da saúde e com a atitude discreta em favor do silêncio previsto em tais locais). Aqui, a não-coincidência temporal-biográfica a que nos referimos acima, pois, a enfermeira lê jornais com notícias sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sendo que o poeta teria sofrido de escarlatina por volta de 1909-1910. Cinema, jornais: atividades concorrentes com a poesia, das quais Luís Aranha extrai lições para a composição de seus próprios poemas modernistas. O ambiente descrito na primeira estrofe é reforçado na recuperação da imagem do livro, cuja substituição de adjetivos remete para a ideia de um plurilinguismo a atravessar a obra: “primeiro livro bolchevista [que] guardava embaixo do travesseiro” => “O livro em espanhol debaixo do travesseiro”. No quarto vizinho, um barbeiro (lembrando, por sinal, uma das profissões manuais que, como a dos sapateiros, dos joalheiros, dos alfaiates e das costureiras, sobreviveu heroicamente às máquinas e ainda sobrevive no contemporâneo), assobia um ragtime, tipo de música precursor do jazz, sendo que o jazz-band tornou-se um dos ícones culturais das primeiras décadas do século XX<sup>84</sup>. Segue a estrofe:

10 Na enfermaria

A lua do alto do céu penetrava pela janela aberta  
 A enfermeira vestida de luar andava na ponta dos pés e lia jornais falando  
 sobre a guerra  
 O livro em espanhol debaixo do travesseiro  
 O barbeiro que no quarto vizinho assobiava um ragtime

<sup>84</sup> Esse período ficou conhecido como “Era do Jazz-Band”. Lembre-se a famosa conferência de António Ferro, “A idade do Jazz-Band”, que lotou teatros em São Paulo, Santos e Rio de Janeiro. Cf. NEVES, João Alves das. *O movimento futurista em Portugal*. 2.ed. Lisboa: Dinalivro, 1987. p. 141-157. Entre as colaborações de Ferro com os modernistas de São Paulo durante os quatro meses em que o escritor português viveu no Brasil, encontra-se o texto “Nós”, um ataque ao convencionalismo artístico em favor da vanguarda, publicado em *Klaxon*, nº 3, p. 1-2. É bastante provável que Luís Aranha tenha assistido à conferência de António Ferro. Em uma das correspondências a Mário de Andrade, anterior a julho de 22, Luís Aranha menciona que havia tomado conhecimento da recepção ao escritor português por intermédio de uma carta de Sérgio Buarque de Holanda a Tácito de Almeida. Cf. MACHADO, 2001, p. 92. Da conferência de Ferro, destacamos esta espécie de síntese do espírito modernista (passagem que ressoa, a propósito, os versos de Alberto Caeiro: “O Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia”): “Assim como a nossa aldeia é a mais bela de todas porque é a nossa aldeia, assim como nossa Época deverá ser a mais bela de todas porque é a nossa Época... 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... A nossa época não se julga: canta-se...”. Cf. NEVES, op. cit., p. 142.

15 A aranha do canto do quarto  
 O cheiro de remédio  
 Eu mesmo  
 Tudo estava num mundo distante que eu quase não sentia...

Aqui aparece pela primeira vez no poema a imagem da aranha e sua homonímia em relação ao sobrenome do poeta.<sup>85</sup> Mário de Andrade (1974, p. 72) já havia observado que “Apesar duma produção poética que não atingirá mil versos, Luís Aranha quatro vezes se refere a aranhas” e fez a seguinte interpretação da recorrência de tal imagem:

A aranha leva para um detalhe curioso do poeta ginásial. Luís não gosta muito de se chamar Aranha. Um nome destes se presta aos brinquedinhos bestas do colégio. Causa sempre minúsculas fobias. Não tem moço nenhum que não se preocupe com os trocados possíveis, origináveis do seu nome de família. (Ibidem)

Casual ou não o uso da imagem da aranha, atentemos apenas para o fato – nada insólito – da posição deslocada do inseto, no poema, num “canto do quarto”. Caso fôssemos validar uma leitura de chave metafórica ou psicanalítica da imagem da aranha como projeção egótica, poderíamos recordar o que ficou registrado sobre aquela espécie de rebaixamento da autoridade poética sob inspiração de Cendrars ao analisarmos o início do “Drogaria”. O verso subsequente ao da imagem da aranha, aliás, dialoga, de certa forma, também com “Drogaria de éter e de sombra” ao tratar do “cheiro de remédio”. Mas, claro, lá o poeta retratava-se como um profissional numa drogaria; aqui, como paciente na enfermaria do colégio. A reforçar a hipótese de projeção acima mencionada, um verso autorreferente: “Eu mesmo”. Ao isolarmos os três versos, visualizamos melhor essa hipótese de leitura da projeção do sujeito lírico na figura do inseto homônimo:

---

<sup>85</sup> Além das ocorrências da imagem da aranha no “Drogaria” e aqui no “Poema giratório”, ela também aparece no poema “Passeio” que, por não fazer parte do corpus principal da análise, transcrevo a seguir:

À noite  
 Asfalto branco da rua  
 Meu amigo catedral perto de minha cabana  
 Garoa  
 Salto de luz sobre os trilhos da treva  
 O vento varre meu pensamento  
 Uma aranha de um metro desce do ar  
 E o meu guarda-chuva sob o lampião aceso. (ARANHA, 1984, p. 94)

Além de chamar a atenção para o que denomina de “perfeição realística das anotações” no poema, Mário de Andrade (op. cit.) explica: “Somos nós no passeio diário: minha altura catedralesca junto da pequenez física do amigo.”

15 A aranha do canto do quarto  
 O cheiro de remédio  
 Eu mesmo

O último verso revela tratar-se a estrofe de uma enumeração menos radical do que as vistas anteriormente no “Drogaria” e no “Poema Pitágoras” e também das que virão logo na sequência do “Poema giratório”, pois cada imagem ou elemento dos versos anteriores vem situado ou caracterizado. Além disso, o verso sintetiza e anuncia o estado delirante ou febril que dará o tom do poema todo. A lua, a enfermeira, o livro em espanhol, o barbeiro, a aranha, o cheiro de remédio, ele mesmo: “Tudo estava num mundo distante que [o poeta] quase não sentia...”

Justamente no começo da estrofe seguinte o poeta refere-se ao estado delirante do qual emergirão as lembranças, visões e sonhos dos quais se valerá na composição do “Poema giratório”. As primeiras lembranças, ditas “velhas” pelo sujeito lírico, são dispostas através de uma enumeração que recupera o universo escolar já explorado em “Poema Pitágoras”. Aliás, o diálogo entre os dois poemas vai além e, como teremos oportunidade de verificar, o primeiro dos itens (constituídos pelas diferentes disciplinas escolares) revela certa predileção do poeta enquanto estudante:

Delírio da febre!  
 20 Fragmento de lembranças velhas  
 Conhecimentos novos  
 Astronomia  
 Geometria  
 Geologia  
 25 História Natural  
 Física  
 Química  
 Tudo o que aprendia no colégio  
 Movimento da terra!  
 30 Criança fazia girar o globo terrestre que meu pai tinha no escritório  
 Contento quando virava depressa...  
 Nele aprendi a história de Galileu  
 Eppur si muove...  
 O hebreu Josué mandou parar o sol...  
 35 Globo de papelão representando todos os países  
 Fechado numa armação de ferro  
 Eu o fazia girar depressa em torno do seu eixo...

Amolgado por acidente durante uma mudança  
 Eu tenho saudades dele porque foi meu brinquedo preferido quando

criança...  
 40 Mas hoje a lua como um globo geográfico gira no ar  
 Encerrada numa armação de estrelas  
 E nela estudo a geografia dos países de minha imaginação...

A antítese “lembranças velhas”, “conhecimentos novos” introduz tudo o que o jovem poeta aprendia no colégio, quando criança. Desses conhecimentos um é destacado em verso exclamativo: “Movimento da terra!”. A terra gira, assim como o globo terrestre da casa paterna, que o menino fazia girar, reproduzindo o movimento astronômico e contentando-se quando o movimento era rápido: prenúncio da vertigem e do movimento que será perseguido ao longo do poema, metáfora da mente que gira em delírio. O poeta descreve a forma desse instrumento, no qual teria aprendido a história daquele que assina a epígrafe do poema – recuperada no interior da estrofe –, misturando, por livre associação de ideias, a história de Galileu com o relato bíblico do Livro de Josué<sup>86</sup>. A divisão estrófica quase não se justificaria não fosse o caso de o poema assumir neste ponto um aspecto de prosa, com a seção seguinte funcionando como uma espécie de capítulo final explicativo sobre o destino do estimado globo (brinquedo preferido de uma criança que precocemente revelava seus pendores aos assuntos intelectuais) avariado durante uma mudança. Novamente é recuperada a imagem da lua que, anteriormente, vestiu a enfermeira. Agora, ela é tomada “como um globo geográfico [que] gira no ar”, a substituir o globo da casa paterna, cuja estrutura, “fechado numa armação de ferro”, serve para a bela comparação da lua “encerrada numa armação de estrelas”. Jogando com as palavras, poderíamos dizer que aqui é reforçado, ainda, por assim dizer, o aspecto lunático do poema, pois, é na lua que agora será estudada a geografia, por esse jovem sempre a dispor sua imaginação a fantasiar países distantes:

A lua pelo céu!...  
 Sabia que ela atirava malefícios sobre os marinheiros que dormiam sob o seu  
 olhar  
 45 Mas gostava tanto dela!  
 Certo  
 Quando fosse pelos mares largos e bonança  
 Seu corpo nu de malacacheta viria pousar sobre minha vela!  
 Navegar ao luar!  
 50 A grande aranha de prata galgava o céu  
 Ia de uma estrela à outra levando a teia  
 Voltava  
 Cruzava os fios entre si...

---

<sup>86</sup> Conforme relatam os versículos 12 a 15 do capítulo 10 do *Livro de Josué*, o sol e a lua chegaram a parar durante a batalha de Josué em defesa dos Gibeonitas contra o ataque de cinco reis cananeus.

E o céu todo iluminado de sua luz!...

55 Via

Essa teia de prata que tremia  
De um canto a outro do horizonte  
Como uma rede sob o céu

Arcada

60 Ao peso da aranha que a tecia...

Oh! aquela aranha cor de opala  
Que estendia as pernas para mim  
Mosca de sonhos hipnotizados!  
Ela me enleava num bordado claro

65 Sugando-me a energia

E o capitão achava-me na proa  
Envolto num casulo de luar...

É marcante o tom e a exploração das imagens românticas nessas duas estrofes, em que se efetiva a expressiva comparação entre a lua e a aranha (momento em que essa imagem mais se repete na obra). Descrevendo a situação de um marinheiro que sabe dos malefícios que a lua pode causar, mas que, ainda assim, não deixa de amá-la, observamos o delírio do poeta que a admira – enquanto “navega ao luar” – iluminando o céu entre as estrelas, qual aranha tecendo sua teia. O efeito hipnótico da lua sobre o marinheiro é semelhante ao da aranha sobre a mosca e ele acaba, num belo verso, “envolto num casulo de luar”.<sup>87</sup>

Depois desse transe romântico, retornamos ao quadro inicial. O poeta situa o colégio na cena urbana de São Paulo e transforma os elementos da paisagem do “bairro turco” em elementos da própria Turquia. É a abertura para um extenso quadro de aventuras que serão vividas, em delírio, nas paisagens daquele país:

Só na enfermaria,  
O colégio era na rua Florêncio de Abreu

70 Bairro turco de São Paulo...

Cansava de lembrar o filme que passava fugazmente no meu cérebro  
A janela

Com a doença perdi a noção de arquitetura

O Palácio das Indústrias era uma mesquita

75 A Estação da Luz a Catedral de Santa Sofia

Olhava o Brás<sup>88</sup> que era um fragmento da Turquia

Camelos passavam no horizonte

E as torres chaminés minaretes com muezins<sup>89</sup> abrindo os braços para o

<sup>87</sup> Esse fragmento, pela imagética noturna e marítima, parece ressoar a leitura do poema *The Rime of the Ancient Mariner* (*A balada do velho marinheiro*, 1798), de Coleridge.

<sup>88</sup> No início do século XX o distrito do Brás foi sede da famosa “Hospedaria dos imigrantes”, onde os recém-chegados trabalhadores europeus e asiáticos (entre eles, turcos e japoneses) eram recepcionados.

céu...

Notem-se os recursos da linguagem cinematográfica anunciados textualmente no próprio corpo do poema. O sujeito lírico lembra-se de um “filme que passava fugazmente” em seu cérebro. Esse filme receberá um enquadramento clássico: o ângulo fornecido por uma janela. É através dela que ele, paciente-espectador-criador, terá acesso à paisagem que será transformada por sua mente delirante, que perde a “noção da arquitetura” – a razão – mas não a capacidade criativa – a imaginação.

O caráter alucinante de tais visões é nitidamente uma releitura de Rimbaud<sup>90</sup>. Entretanto, Luís Aranha não deixa nada a desejar na expressividade das imagens que recria em alucinação. Destaque-se a desse último verso assintático e telegráfico, em que as torres de chaminés transformam-se em “minarettes com muezins abrindo os braços para o céu”, reforçando a imagem anterior do Palácio das Indústrias como uma mesquita.

Depois de ter preparado terreno para a transição ou para o deslocamento espacial, o poeta transporta-nos de uma São Paulo transfigurada em vestes turcas para uma Turquia mítica, literária, mas descrita em termos realísticos. O poema abre espaço para uma pequena narrativa das aventuras do poeta delirante que, de um oásis no deserto do Saara, comandará tropas na qualidade de “súdito rebelde do sultão”. Destaca-se o expressivo caráter visual dessa espécie de miniepopeia delirante, exemplo mais que adequado da feição cinematográfica, da visualidade e da plasticidade, além do cosmopolitismo, que marcam o “Poema giratório” como um todo. Eis a primeira parte dessa jornada:

Nos domínios da Turquia  
 80 Era um súdito rebelde do sultão  
 Comandava tropas livres de um oásis do Sahara  
 Tamareiras e tamarindeiros  
 No chão tufos de verdura encharcados de areia branca  
 Do rochedo um jato de água fresca

---

<sup>89</sup> Muezim (ou almuadem): entre os muçulmanos, aquele que anuncia em voz alta, do alto dos minarettes, a hora das preces.

<sup>90</sup> A alucinação de Rimbaud (1976, p. 108) em *Une saison en enfer* é a seguinte: “Je m’habituai à l’hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine [...]”. Tendo em mente a biografia de Rimbaud, sua viagem para países distantes e desconhecidos, toda a seção do poema iniciada na estrofe em questão parece ter sido inspirada no poeta francês. Desde os anos 20, diversos críticos fizeram comparações entre Rimbaud e Luís Aranha (mais pelo jorro poético e posterior abandono da poesia, do que propriamente pelos pontos de contato nas obras dos dois autores). Em carta a Álvaro Lins, no momento em que preparava a edição de *Aspectos da literatura brasileira*, em 1942, ponderando sobre a inclusão do ensaio “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” na obra, Mário de Andrade escreveu que, embora Luís Aranha fosse um caso “curioso”, não se tratava, porém, “de um Rimbaud emudecido”. Cf. MORAES, 2010, p. 248, nota 42.

85 Serpentes fugindo na folhagem  
 E o calor morno rolando pelo chão esmagado pela luz pesada  
 Cada um de nós rei.  
 Trono das dunas brancas!  
 Protegíamos os beduínos dos salteadores de caravanas

90 As palmeiras archotes marcavam o limite do nosso domínio  
 O acampamento longe das populações  
 Ao redor das tendas pastavam os cavalos e deitavam-se os camelos  
 À noite rondavam os chacais devorando ossos e resíduos...

Éramos senhores.

95 Só o vento quente entrava sem licença em nossa tenda  
 E enfunava a lona das barracas  
 Como velas...  
 Quando vinha dizia que éramos temidos  
 Quando ia clamava o valor de nossa gente

100 Beijava nossa bandeira que tremia de felicidade  
 Vento livre como nós  
 Nossa bandeira azul com um crescente e uma estrela  
 Farrapo do céu!...

Um dia

105 Do fundo do horizonte surgiu uma cavalgada contra nós  
 Cavalos correndo à toda a brida  
 Camelos chacoalhantemente por servos do sultão  
 Nossos homens se atiram sobre as armas  
 Tiros de espingarda!

110 “E as mães que o som terrível escutaram  
 Aos peitos seus filhinhos apertaram”<sup>91</sup>  
 Confusão  
 Descarga de cima dos rochedos  
 Luta corpo a corpo com dentes unhas e kandjars

115 Vitória!  
 E as línguas da areia ardente sorvendo o sangue dos feridos  
 Meu corpo escarlate do sangue derramado

O caráter prosaico ou narrativo do poema cede bem pouco espaço para os recursos poéticos encontrados em passagens dos poemas anteriores. A rima quase desaparece (com exceção dos versos colados de Camões), não há muitas repetições, embora apareça o paralelismo (“Quando vinha... / Quando ia...”), as aliterações (“Tamareiras e tamarindeiros”, “Serpentes fugindo na folhagem” etc.) e a metáfora operando por sinonímia (“Cada um de nós rei / Trono das dunas brancas”). Por outro lado, ressalta-se a lição futurista, em termos de linguagem poética, na sintaxe sincopada, na quase ausência de pontuação, bem como no verbo transformado em advérbio em “chacoalhantemente”. A força descritiva transmite as sensações vividas pelos personagens envolvidos na cena ao destacar elementos da paisagem

<sup>91</sup> Colagem dos versos 7 e 8, estrofe 28, canto IV de *Os Lusíadas*.

como: a areia, o vento e o calor. Aliás, a um vento animado, antropomorfizado será dedicada toda uma estrofe. Vento que beija a bandeira turca, “Farrapo do céu!...”, ecoando o verso de Castro Alves, em “Navio Negreiro” (da bandeira “Que a brisa do Brasil beija e balança”).

Tendo-se em mente que o “Poema giratório” foi escrito no calor dos acontecimentos da Semana de 22<sup>92</sup>, a batalha que foi vencida na última estrofe, envolvendo a “Luta corpo a corpo com dentes unhas e kandjars”, estando em sintonia com as imagens das disputas com os parnasianos que vimos em “Drogaria de éter e de sombra”, pode ser lida como uma alusão bastante irônica da batalha estética travada entre modernistas e passadistas. O final dessa estrofe, que é o fim da batalha descrita poética e cinematograficamente, é marcado pela força metafórica e pela visualidade cromática: “E as línguas da areia ardente sorvendo o sangue dos feridos / Meu corpo escarlate do sangue derramado”. Tais versos representam e sintetizam, de forma engenhosa, os dois principais sintomas da escarlatina: a febre e a vermelhidão. Somos remetidos à primeira estrofe do poema e isso permite perceber que a circularidade também é marca do “Poema giratório”.<sup>93</sup>

Neste ponto do poema aparece um recurso original e criativo, de traço futurista, portador de uma força semântica bastante significativa para o efeito geral do poema. Cada uma das próximas seções (ou cantos) é numerada. Mas, em vez de uma numeração ordinal ou comum, elas são identificadas pela graduação crescente da febre. À medida que a febre sobe, as alucinações e delírios vão ficando mais intensos e o poema vai ganhando velocidade na torrente das imagens evocadas. Começamos com 38°:

38°

Passo por uma rua do Egito  
 120 A cidade se desdobra ao longe com sua muralha  
 Aglomeração da casaria  
 Mesquita de ladrilhos no centro  
 Dédalo de becos  
 O barulho eterno da multidão  
 125 Mulheres de rosto de gaze, axorcas nos braços nus  
 A fonte pública  
 Vendedores nas lojas

<sup>92</sup> Segundo Mário de Andrade (1974, p. 58): “Surgiram cronologicamente a “Drogaria de éter e de sobra” e nos primeiros seis meses de 1922: o “Poema giratório” e o “Poema Pitágoras”.

<sup>93</sup> Vários versos do “Poema giratório” contêm referências ao rubor da pele e sua associação com a cor do emblema bolchevista: “O Mar Vermelho se abriu a minha passagem como aos hebreus de Moisés” (v. 130); “Eu estava na lista vermelha” (v. 187); “Dentro das muralhas rubras do Kremlin os sinos repicam festas carnificinas” (v. 197); “Queria à frente servir na cruz vermelha de guerra” (v. 214); “E o mundo é uma bailarina de vermelho rodopiando na ponta dos pés no café-concerto universal...” (v. 249); “Manchas vermelhas / em toda a superfície” (v. 440 e 441).

Bazares de tecidos jóias armas e turbantes  
 Camelos rapados de caravana que vai ao porto  
 130 O Mar Vermelho se abriu a minha passagem como aos hebreus de Moisés  
 Negros sob fardos  
 E o fez dos soldados do sultão  
 Mendigos  
 Animais apertando-se na estreita  
 135 Cães famintos a lepra na poeira  
 A voz do muezzin todos à oração  
 Volvidos para Meca...

Vou para meu harém!

A porta pesada  
 140 Entro no meu domínio de arabescos  
 Tapetes sob os pés  
 Candelabros  
 Vaso de cobre cheio de brasas [a] queimar essências  
 Estou deitado sobre almofadas  
 145 Perfumadas  
 Meu pensamento não está mais longe que o narguilé que gorgoleja perto de  
 mim  
 No compartimento vizinho as odaliscas nos coxins  
 O repuxo trepudia [sic] sobre o tanque dança de guizos  
 No céu  
 150 A lua que entrou na manga de Maomé quer penetrar no meu harém<sup>94</sup>  
 Ver as odaliscas seminuas  
 Seios brancos dunas do deserto...

Da Turquia o eu lírico delirante vai diretamente para o Egito, sem escalas. As características da cidade que ele descreve – tentacular, com aglomeração de casas e “Dédalo de becos” – bem poderiam ser aplicadas a São Paulo ou outra cidade grande qualquer. Por sua vez, o elemento que alguns anos mais tarde interessará a Walter Benjamin na análise da fisionomia das metrópoles modernas, a multidão, está ali, com seu “barulho eterno”, tal como esteve presente no “Drogaria”. Mesmo que resultado de um delírio, a impressão da cidade visualizada é bastante viva e os elementos do comércio urbano também podem ter como pano de fundo o incipiente comércio dos bairros centrais paulistanos. Nesse sentido, poderíamos substituir os camelos em caravana pelos vagões encarrilhados que viabilizaram as atividades comerciais em São Paulo no início do século XX. Um verso longo (“O Mar Vermelho se abriu a minha passagem como aos hebreus de Moisés”) funciona metonimicamente para referir-se à grandiosidade bíblica do relato de abertura do Mar Vermelho aos hebreus. Depois desse verso, o poeta completa a descrição do cenário aproximando em conjunto: negros,

<sup>94</sup> O Alcorão relata o milagre, segundo o qual, tendo caído um pedaço da lua na manga de Maomé, este soube fazê-la voltar ao seu lugar. Por isso, os maometanos tomaram por insígnia a meia-lua.

soldados, mendigos, animais, cães famintos e, numa ruptura semântica abrupta, “a lepra na poeira”. Só mais recentemente começou-se a empregar a metáfora do contágio no discurso crítico das ciências humanas. O que o poeta sugere parece ser algo relacionado a isso: a promiscuidade e contágio que perpassam a convivência nas aglomerações urbanas. De forma irônica, os dois últimos versos rompem subitamente esse elenco de elementos urbanos e coloca “todos à oração / Volvidos para Meca...”.

A sensualidade entra em cena quando o eu lírico adentra o seu harém. O ambiente interior do espaço é composto por elementos que propiciam o estado de torpor e intensificam o clima de sonho do poema: tapetes, candelabros, vasos a queimar essências, almofadas perfumadas, narguilé etc. Nos versos que trazem tais elementos, além da justaposição, observamos o *enjambement* de “Estou deitado sobre almofadas / Perfumadas” a promover a rima interna. O clima de erotismo insinua-se veladamente, tal como a imagem que temos das odaliscas envolvidas em seus véus. A alusão a Maomé aproxima o erotismo e o sagrado. No corpo do poema, observe-se que a figura do profeta está colocada justamente entre o céu e as “odaliscas seminuas”. A justaposição dos dois versos finais (“Seios brancos dunas do deserto”) faz com que a comparação se transforme em metáfora pela justaposição de imagens/associação de ideias.

O poeta segue na descrição dessa visão da situação vivida no harém:

A atmosfera morna  
 Penumbra  
 155 Meu narguilé  
 Odaliscas  
 O perfume do aposento  
 O perfume das rosas e jasmims que galgam o terraço  
 A fumaça que sobe do braseiro  
 160 Silêncio quase adormecido  
 E o bonde da Ponte-Grande na ponte férrea da Estação da Luz...

Note-se que a saturação do ambiente pelos elementos que levam a um estado de quase total adormecimento é favorecida pelos paralelismos na repetição de “perfume” e nos verbos que indicam o movimento ascendente em: “rosas e jasmims que galgam”... “fumaça que sobe”. Promove-se uma intensificação do entorpecimento nessa enumeração dos dados que compõem a atmosfera mais que propícia para o sonho e o devaneio até que, o barulho do bonde desperta o sujeito lírico de seu estado vertiginoso e devolve-o à realidade da enfermaria.

O efeito de simultaneidade atinge um grau intenso a partir deste ponto do poema. A dor de cabeça que acompanha o despertar abrupto do sonho com a viagem às paisagens da Turquia e do Egito sugerirá, por associação de ideias, uma nova viagem: desta vez à Rússia. Mas, a atmosfera e o ritmo dos acontecimentos dos quais o sujeito tomará parte no país soviético serão bem distintos da atmosfera morna e do ritmo das cenas imediatamente anteriores: o contexto onírico cede vez a um contexto bélico. Os elementos da sociedade tecnológica valorizados pela estética futurista também estão aqui retratados. Mas não há nada de gratuidade: tais elementos são incorporados de forma contextualizada às cenas representadas, visando compor e oferecer um retrato autêntico do ambiente urbano-industrial de inícios do século XX e, acabam por evidenciar, ainda, o aparato tecnológico da guerra. A violência dos acontecimentos evocados pelo poeta em paisagens russas, apoiado em várias referências históricas, prepara terreno ou serve de transição para um estado de vertigem ainda maior na sequência do poema. O exercício do versilibrismo também se acentua, com bastantes versos de extensão mais longa. Acompanhemos o poeta nesta nova viagem-alucinação:

Dor de cabeça  
 Minha viagem à Turquia  
 Como o russo Jalturin<sup>95</sup> tinha cefalalgia [por] dormir com a cabeça sobre  
 dinamites  
 165 Eu por ter sob o travesseiro um livro bolchevista...  
 Ele minou a sala de jantar do czar Alexandre II  
 Tomei parte no atentado contra o imperador de todas as Rússias  
 Minei a estrada de ferro de Crimeia a Moscou  
 Trinta quilos de dinamite na ponte de pedra de Petrogrado<sup>96</sup>  
 170 Condutores elétricos subterrâneos  
 E o trem a todo vapor  
 E os silvos da locomotiva apitando furiosamente nos trilhos  
 Rodas vertiginosamente nos carris  
 Dinamites que explodem depois do passar do trem  
 175 Dormentes e trilhos nos ares arrebentada grande extensão da linha  
 Sofia Perowskaya  
 Todos os conspiradores contra a vida do czar

<sup>95</sup> Stepán Jalturin foi um operário revolucionário russo, de origem campesina, que tentou assassinar o Czar Alexandre II e sua família, em 5 de fevereiro de 1880, em São Petersburgo, colocando uma bomba na Sala de Jantar do Palácio de Inverno, no qual havia se infiltrado como carpinteiro. Dormiu longo tempo sobre um colchão que, pouco a pouco, foi enchendo de dinamite. Dois anos antes do atentado, fundou a União Setentrional de Operários Russos. Foi enforcado em 1882, depois de ter executado o procurador Srélnikov, de Kiev. Entre 1923 e 1992, a cidade de Orlov, no sudoeste da Rússia, chamou-se Jalturin, em sua homenagem. Sofia Perowskaya e Nicolay Risakoff, citados no poema, também atentaram sem êxito contra o czar. Ignacy Grinevsky, também citado, conseguiu o feito em 1881.

<sup>96</sup> A exploração temático-imagética ligada à Revolução Russa no “Poema giratório” é claramente inspirada em *La Prose du Transsibérien*, onde encontramos versos como: « Que mon coeur, tour à tour, brûlait comme le temple d’Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou »; « L’heure de Paris l’heure de Berlin l’heure de Saint-Petersbourg et l’heure de toutes les gares... »; « Je presentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe ». Apud: PERLOFF, op. cit., p. 51; 54-55.

Morte de Alexandre perto do canal  
 Providências da polícia  
 180 Atentado sem efeito de Risakoff  
 As águas quietas do canal  
 E o terrorista Grinevtsky que tranquilamente comia pastéis antes de atirar a  
 bomba no czar  
 Morreu também na explosão  
 Consegui fugir por entre a multidão  
 185 E o livro que me dava dor de cabeça e exaltava os bolchevistas  
 A enfermeira lia o jornal que relatava os últimos acontecimentos na Rússia

É por essa notável associação de ideias (na explicação da causa da “dor de cabeça”) entre o livro bolchevista que tem sob o travesseiro e as dinamites sobre as quais dormia o russo Jalturin que o poeta evocará diversos episódios da história da Revolução Russa. Em delírio, acabará por tomar parte como personagem imaginário de tais episódios: “Tomei parte no atentado contra o imperador de todas as Rússias”<sup>97</sup>.

No tocante ao universo dos índices da sociedade industrial, além da própria dinamite, o caso da explosão da “ponte de pedra de Petrogrado” permite que o poeta arrole alguns componentes do sistema ferroviário (condutores elétricos, trilhos, rodas, carris, dormentes etc.).<sup>98</sup> O ritmo veloz do trem (“E o trem a todo vapor / E os silvos da locomotiva apitando furiosamente nos trilhos / Rodas vertiginosamente nos carris”) contagia o ritmo do próprio poema pelos recursos de linguagem utilizados: ausência de pontuação, polissíndeto, eclipse verbal etc.

Depois de ter colocado pelos ares “grande extensão da linha”, o eu lírico insere-se, ao lado de Sofia Perowskaya e Risakoff, entre “todos os conspiradores contra a vida do czar”, na continuação do projeto mal-sucedido de Jalturin. Essa passagem do poema, que também possui um traço cinematográfico, não respeita a ordem cronológica: a morte de Alexandre é referida em versos antepostos à menção irônica a Grinevtsky, efeito irônico conquistado por aproximar a própria morte do revolucionário na explosão com o fato trivial de ele estar comendo “pastéis antes de atirar a bomba...”. A passagem ganha maior graça ainda pela fuga

<sup>97</sup> O verso “Minei a estrada de ferro de Crimeia a Moscou” adquire, infelizmente, um tom de atualidade diante dos recentes conflitos entre Ucrânia e Rússia sobre a soberania da Crimeia.

<sup>98</sup> A imagem do trem (assim como as imagens do bonde, do automóvel, do avião etc.) aparece em diversas manifestações artísticas futuristas. Cabe observar que, no “Poema giratório”, a abordagem desse meio de transporte abdica do romantismo e do lirismo comovente com que a imagem costumava ser explorada, até então, na poesia brasileira – caso do familiar e tocante “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira, por exemplo. Isso serve para mostrar o dinamismo e o caráter heterogêneo da obra poética de Luís Aranha, pois, em “O Trem”, outro poema de *Cocktails*, a imagem é tratada nos mesmos moldes da tradição lírica brasileira herdeira do romantismo e do simbolismo. Para ilustrar, cito os primeiros versos: “Na tarde cor de ouro e brasa, / Em desfilada / Passa um comboio na cavalgada / Entre renques de casas.” (ARANHA, 1984, p. 78)

algo artilosa do sujeito lírico entre a multidão. O poeta retoma, também ironicamente, a imagem do livro bolchevista (“E o livro que me dava dor de cabeça e exaltava os bolchevistas”) para rematar a estrofe, ampliando o processo de associação de ideias ao mencionar, no último verso, que “A enfermeira lia o jornal que relatava os últimos acontecimentos na Rússia”.

O eu lírico mostra-se como vítima e testemunha das consequências do assassinato do czar e dos episódios da Revolução Russa:

Eu estava na lista vermelha  
 Fuzilado no parque de Petrovsky  
 Massacre em massa das populações  
 190 A imperatriz e as czarinas assassinadas pelos soviets  
 Regime do terror  
 Fábricas e oficinas nas mãos de Lenine e Trotsky  
 Governo do gorro da blusa  
 Na praça do Kremlin o sangue se mistura à neve derretida  
 195 A peste a fome a cólera e a guerra  
 A feira dos ladrões se estende por toda a cidade de Moscou  
 Dentro das muralhas rubras do Kremlin os sinos repicam festas carnificinas  
 E o mundo como o globo que eu fazia girar no escritório de meu pai  
 Gira velozmente em torno do seu eixo...

200 Estava em Moscou  
 Mas só agora compreendo porque da Pauliceia fui parar na Rússia  
 O livro bolchevista que lia pela primeira vez  
 O Palácio das Indústrias Kremlin no crepúsculo do Brás  
 E na opinião do meu amigo Mário de Andrade  
 205 “São Paulo é um palco de bailados russos” ...<sup>99</sup>

Nesse delírio que procura dar conta da implantação do regime comunista, o poeta encena sua própria morte em meio ao “massacre em massa das populações”. A plasticidade da cena que retrata esse “Regime de terror” ressalta no contraste entre o branco e o vermelho do verso que trata sobre “o sangue [que] se mistura à neve derretida”. A devastação que assola o cenário russo é sintetizada em um verso que justapõe: “A peste a fome a cólera e a guerra”. Para tratar do abuso e da violência do recém-instaurado regime, o poeta cria imagens de grande força simbólica. A quebra semântica promovida pelo anacoluto permite alcançar um efeito poético de longo alcance na passagem: “A feira dos ladrões se estende por toda a cidade

<sup>99</sup> Colagem do verso que abre a última estrofe do poema “Paisagem nº 2”, da *Pauliceia desvairada*. Cf. ANDRADE, 1976, p. 57. Os Balés Russos, famosa companhia de balé criada, em 1909, pelo produtor russo Sergei Pavlovich Diaghilev, apresentaram-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1917, mesmo ano da Revolução Russa.

de Moscou / Dentro das muralhas rubras do Kremlin os sinos repicam festas carnificinas”. Ainda sobra espaço para a aliteração do “R” vibrante em: “feira”, “ladrões”, “Dentro”, “muralhas”, “rubras” e “Kremlin”.

Essa avalanche de acontecimentos que o sujeito lírico acompanha atento pelos jornais e que incorpora nas visões delirantes de forma anacrônica causa nele, e no leitor, uma sensação de vertigem. O ritmo de vida ia ficando cada vez mais veloz naqueles tempos da Primeira Guerra. Em sintonia com o momento histórico que vivencia, o poeta simboliza sua experiência do real comparando o giro veloz do mundo com o globo que ele fazia girar no escritório paterno. O próprio poema gira em círculos por meio dessa operação de recuperações pontuais de ideias e imagens anteriores.

A estrofe seguinte é uma espécie de retomada de consciência, em que o poeta se dá conta dos dados da realidade que o levaram a transportar-se da “Pauliceia” (índice do efeito da obra de M. de Andrade sobre Luís Aranha) até Moscou. O Palácio das Indústrias, que o menino vê pela janela do quarto da enfermaria em que está internado e que já fora transformado em mesquita, agora assume as formas do Kremlin, reforçando esse aspecto de confusão de realidade gerada pelos delírios da febre. Os dois últimos versos da estrofe ressaltam ainda mais a originalidade do poema ao mencionar o nome de Mário de Andrade, bem como ao colar um verso de *Pauliceia desvairada* que dialoga, ao associar ideias e imagens, com essa parte específica do “Poema giratório”.

O poema poderia acabar aqui e, ainda assim, seria um poema de inegável valor, tanto no nível temático como no formal. No entanto, a febre continua subindo:

39º

Do colégio fui para o hospital  
 O médico me recomendou repouso  
 Escarlatina nervosa delirante  
 210 A febre me apertava a garganta com suas mãos de ferro  
 Gargarejos  
 Preferia o remédio doce de hora em hora  
 Minha enfermeira inglesa  
 Queria à frente servir na cruz vermelha de guerra  
 215 Solteira, teve de ficar;

Quando eu não dormia  
 Sentada em minha cama  
 Ela contava histórias da guerra...  
 Granadas rebentavam sobre mim como fogos de artifício  
 220 As trincheiras canais onde a água se estagnava...

Estava num hospital de sangue.  
 Na Irlanda  
 Vi soldados ingleses atirarem contra o povo  
 E como o prefeito de Cork morreu de fome na prisão<sup>100</sup>  
 225 Eu morria de dieta no hospital...  
 Emprestavam-me livros franceses e ingleses  
 Um dia uma revista  
 Conheci então Cendrars  
 Apollinaire  
 230 Spire  
 Vildrac  
 Duhamel  
 Todos os literatos modernos  
 Mas ainda não compreendia o modernismo  
 235 Fazia versos parnasianos  
 Aos livros que me davam preferia viajar com a imaginação  
 Paris  
 Bailarinas de café-concerto rodopiando na ponta dos pés  
 Ou então a casa de um chinês esquecimento da vida  
 240 Antro de vícios elegantes  
 Morfina e cocaína em champagne  
 Ópio  
 Haxixe  
 Maxixe  
 245 Todas as danças modernas  
 Doente perdi um baile numa sociedade americana de S. Paulo<sup>101</sup>  
 Minha cabeça girava como depois de muito dançar  
 A lua disco de gramofone gira furiosamente um ragtime  
 E o mundo é uma bailarina de vermelho rodopiando na ponta dos pés no  
 café-concerto universal...

O poema persegue e materializa a sucessão dos fatos: aos 39º, com o agravamento da doença, é necessária a transferência da enfermaria do colégio para o hospital. Assinteticamente, o poeta trata da recomendação médica e do diagnóstico, o qual, em si, é uma das chaves de leitura do próprio “Poema giratório” em seu aspecto nervoso e delirante. Uma febre antropomorfizada, “com suas mãos de ferro”, aperta a garganta do eu lírico que, para, talvez, compensar a dificuldade da fala, dá asas à imaginação. A referência à nacionalidade inglesa da enfermeira, cuja condição de vivência em terras brasileira é sintetizada (com uma sutil mordacidade em relação à sua solteirice) em dois versos, é mais um traço do cosmopolitismo, tanto da realidade histórica como do que é tematizado

<sup>100</sup> Em novembro de 1920, durante a Guerra da Independência da Irlanda, o lorde prefeito de Cork, Terence MacSwiney, morreu durante uma greve de fome na Prisão de Brixton, em Londres, o que gerou uma série de reações violentas em Dublin. Observe-se o jogo irônico proposto por Luís Aranha ao associar a nacionalidade da enfermeira, que lhe mata de fome no hospital, aos inimigos dos irlandeses na guerra.

<sup>101</sup> A recorrente abreviação do nome da cidade de São Paulo na poesia de Luís Aranha pode ser vista como mais um índice de atualização da linguagem poética em contato com outros códigos, como o jornalístico e o comercial.

poeticamente. Cosmopolitismo que se acentua a partir deste ponto do poema. É essa enfermeira inglesa que irá alimentar, por meio das histórias que conta ao paciente insone, algumas visões sobre a guerra. O eu lírico, a partir do que lhe permite sua experiência como leitor-ouvinte, sobrepõe realidades, imaginando-se participante dos acontecimentos narrados: granadas arrebentam sobre si “como fogos de artifício”; o hospital em que está internado transforma-se num “hospital de sangue” dos campos de batalha; a associação de ideias permite-lhe comparar, de forma satírica, o destino do prefeito de Cork (que “morreu de fome na prisão”) com a sua própria situação de paciente (que “morria de dieta no hospital”).

O processo de sobreposição de temporalidades e espacialidades distintas, base do aspecto simultaneísta da poesia de vanguarda, bem como dos poemas modernistas de Luís Aranha, evidencia-se e acentua-se: sem marca de transição, nem mesmo mudança de estrofe, o eu lírico sai do cenário de guerra e passa a referir-se a um passado bem mais recente que o tempo em que esteve doente. O internacionalismo que marcou as ações e realizações do modernismo de primeira hora ganha o testemunho honesto de formação literária de um eu lírico que não se preocupa em apagar os traços biográficos que movem sua escrita poética. Luís Aranha acaba por colocar em versos bastante pessoais (e, por isso, de forma muito mais expressiva e válida), um importante capítulo para entender-se como se deu a constituição do projeto modernista na história da literatura brasileira, além, é claro, para a compreensão de seu próprio projeto poético e seus empréstimos. Além disso, a passagem é reveladora das trocas e dos diálogos existentes entre os protagonistas do modernismo no contexto paulistano, especialmente os envolvidos no projeto de *Klaxon*. No caso de Luís Aranha, como se sabe, ressalta-se a figura de Mário de Andrade como interlocutor e parceiro intelectual de maior destaque. Sem dúvida era Mário – bibliófilo contumaz e colecionador das revistas *Nouvelle Revue Française* e *L'Esprit Nouveau* – quem lhe emprestava os “livros franceses e ingleses”, além da revista dirigida por Apollinaire, através da qual Luís Aranha tomava contato com a poesia francesa de vanguarda e ensaiava a reelaboração de seu próprio projeto poético. Aliás, alternando os nomes dos autores listados no poema, de certa forma Mário (1974, p. 58) re-escreve e ilumina os versos de Aranha na redação de seu ensaio de 1932 ao relatar:

Os livros de Blaise Cendrars, de Max Jacob, de Apollinaire, de Cocteau que então estavam me chegando, muitas vezes era Luís Aranha quem os devorava primeiro – o que não deixava secretamente de me despeitar. Até hoje não me sinto em condições de perdoar a ele, o ter afirmado antes de mim a excelência do *Du Monde Entier*. Blaise Cendrars explodiu de madrugada em nós. Pra Luís Aranha então foi decisivo, pois dum passo do

*Du Monde Entier*, em que o poeta se entrega sem mais controle intelectual nenhum à associação de imagens, Luís Aranha faz agora o princípio básico de sua poética.

Luís Aranha dota seu poema de importância histórico-literária ainda maior ao confessar que já estava em contato com “Todos os literatos modernos”, “Mas ainda não compreendia o modernismo” e “Fazia versos parnasianos”<sup>102</sup>. Essa autorreferência sincera pode ser comprovada pelos leitores de *Cocktails*, como já frisamos, na ausência de homogeneidade estilística entre os poemas que compõem o livro, indo de uma retórica e metro mais tradicionais para a dicção modernista e para a ruptura temático-linguística de suas criações mais afeitas às vanguardas, como é o caso paradigmático do “Poema giratório”, um dos ápices de sua obra em termos de renovação da linguagem poética brasileira.

Apesar de o “Poema giratório” ter sido escrito em pleno ano de 1922, Luís Aranha já se utiliza das denominações “moderno” e “modernismo” sob parâmetros conceituais semelhantes aos conservados até hoje. À parte o diálogo que sua própria obra tem com as vanguardas, Aranha faz coro com os demais modernistas quanto à incoerência em se rotular a poesia e a arte produzida no contexto brasileiro de 22 de “futurista”, “cubista” etc.<sup>103</sup> Além disso, os versos em questão (“Mas ainda não compreendia o modernismo / Fazia versos parnasianos”) permitem observar que o processo de ruptura estética modernista não pulou etapas de forma automática, como se costuma pensar em relação ao caráter iconoclasta do movimento (em virtude, até mesmo, de muito do que afirmaram alguns dos próprios protagonistas no momento do choque inicial). Pelo contrário, realizou-se sob o influxo da poesia produzida nos movimentos artístico-literários precedentes: romantismo, simbolismo e parnasianismo.<sup>104</sup> Entre os outros 23 poemas breves de *Cocktails* é possível observar, por exemplo, a obediência a certos esquemas rítmicos, a um léxico mais distante do registro coloquial dos poemas longos (e dos demais poemas breves de caráter modernista) e a um cabedal de imagens poéticas mais tradicionais. Ou seja, *Cocktails* acaba constituindo um pequeno e rico mostruário da transição da poesia brasileira praticada no início do século XX

<sup>102</sup> A própria possibilidade de se escrever tal parágrafo de análise do poema com a transcrição literal e escorreita de seus versos parece indicar algo nesse sentido.

<sup>103</sup> Sem a intenção de aprofundamos aqui a questão do “descompasso” cronológico entre o modernismo brasileiro e o europeu, apenas recordemos que o Manifesto Futurista foi publicado por Marinetti no *Le Figaro* em 1909. Para uma visão crítica do aspecto de “defasagem” e do caráter de “ingenuidade” do modernismo brasileiro em relação ao europeu, cf. ASCHER, Nelson. Cadáver no meio do caminho. Revista *Veja*. “Artes”, 19 fev. 2012. (Para referência completa do artigo, ver a Bibliografia).

<sup>104</sup> Caberia lembrar que, no contexto da poesia moderna europeia, antes de se aproximarem do simbolismo, poetas como Baudelaire e Rimbaud, por exemplo, também dominaram a técnica parnasiana.

de um registro mais convencional, tributário do romantismo, do simbolismo e do parnasianismo, para um registro atualizado e moderno, a partir do empréstimo e releitura das propostas das vanguardas históricas.

Uma sugestão da trilha independente que o poeta procura seguir em sua formação literária, de sua afirmação de liberdade ou não obediência irrestrita a modelos externos pode ser entrevista no verso “Aos livros que me davam preferia viajar com a imaginação”. É essa imaginação livre e criadora, dionisíaca como todo o modernismo de primeira hora, que o poeta mobilizará na composição de seus poemas-bêbados. Ao invés de prender-se ao universo restrito da poesia francesa ele prefere imaginar a vida mundana e hedonista da boemia parisiense.

“Paris” é o verso que abre o ingresso para o cabaré, para um baile onde, num pequeno turbilhão de imagens e ideias associadas, rodopia-se na ponta dos pés com “bailarinas de café-concerto” ou se esquece elegantemente da vida fumando ópio na casa de um chinês. Embriaga-se de champanhe, morfina e cocaína. Com paronomásia e tudo, fuma-se haxixe dançando maxixe e “todas as danças modernas”.<sup>105</sup> De Paris voltamos a São Paulo: foi a perda de “um baile numa sociedade americana” durante a doença que sugeriu ao poeta as imagens da dança, do vício, da festa. Ampliando a exploração do campo semântico da música e da dança, o sujeito lírico põe tudo a girar de forma veloz e vertiginosa: sua cabeça, a lua e o próprio mundo, que gira na ponta dos pés tal qual bailarina no “café-concerto universal” do cosmos. Com essa imagem da bailarina, a mesma que abriu o baile, o fragmento do poema realiza como que um giro completo ao redor de si.

A imagem, a lembrança ou o “gosto” do baile permanecem na próxima estrofe, como permanecem os resíduos de uma noite de esbórnia na manhã seguinte:

250 Gosto de bailes de matinês  
 Nos jornais anúncios de chás dançantes  
 La Prensa diz  
 A Argentina proibiu a exportação de trigo<sup>106</sup>  
 Uma lente para o observatório de Buenos Aires  
 255 Estudo astronomia numa lente polida por Spinoza<sup>107</sup>

<sup>105</sup> Como notou Claudio Willer, mergulhado no universo boêmio da vanguarda parisiense, em 1912, Apollinaire teve um caso amoroso com uma mulher misteriosa (depois de separar-se da pintora Maria Laurencin) que começou justamente em uma *fumerie* de ópio. Cf. GINSBERG, 2006, p. 124.

<sup>106</sup> No início da década de 20, o governo argentino decidiu suspender a exportação de trigo para controlar a inflação interna, um tipo de medida que a Argentina costuma adotar até hoje em relação a seus principais produtos de exportação.

Judeu  
 Uma sinagoga nos Andes  
 Não sei se a Cordilheira cai a pique sobre o mar  
 Santiago  
 260 Os barcos de minha imaginação nos mares de todo o mundo!...

No âmbito do espaço, há um deslocamento do universo parisiense para o latino-americano e, no âmbito da escrita e leitura, dos livros e revistas de literatura para o jornal. Como um poeta-cronista do início da década de 20, Luís Aranha incorpora os assuntos e os recursos do jornalismo, reproduzindo aleatoriamente aspectos da sociedade paulistana e, ao que parece, questionando a ordem estruturante daquele meio de comunicação, que pode misturar “chás dançantes” e economia (embora, nesses versos, o poeta esteja colando anúncios de fontes distintas: jornais brasileiros e o diário portenho “La Prensa”). Essa imagem dos “chás dançantes” é uma espécie de ligação ou resíduo imagético do clima orgíaco da estrofe anterior. O poeta critica ironicamente a medida econômica adotada pelo país vizinho no verso que recomenda “Uma lente para o observatório de Buenos Aires”, acusando a miopia do governo argentino. As imagens da lente e do observatório fazem-no recuperar (por associação com uma lente pessoal de grande nitidez, pois, “polida por Spinoza”) o tema da astronomia que lhe é tão caro. Justapõe a religião do filósofo em um verso e liga-a à imagem de “uma sinagoga nos Andes”. Esse caráter de imensidão que as imagens adquirem nos sonhos e alucinações é representado pela Cordilheira dos Andes que, assim como nos sonhos com quedas ou iminência de quedas (manifestação do complexo de inferioridade, segundo Freud), ameaça desabar sobre o mar. Ao lado da Cordilheira, o poeta justapõe o nome da capital chilena para fechar essa alucinação latino-americana sugerida por uma manchete de jornal. No fim da estrofe, ele próprio parece atônito com a capacidade pessoal de associações, de colocar os “barcos de minha [sua] imaginação nos mares de todo o mundo!...”.

Quanto a esse trecho do poema, Mário de Andrade (2016, p. 61) fez uma brilhante análise comparando o processo de associação de ideias em Luís Aranha e Blaise Cendrars a qual, apesar da extensão, merece ser citada:

A associação sistematizada como a pratica Luís Aranha [...] obedece ao princípio de unidade instável em que não há propriamente criação. Blaise Cendrars exagerando como faz Luís Aranha, numa parte da *Prose du Transsibérien*, vê-se obrigado a interromper a evolução do poema para

---

<sup>107</sup> Para sobreviver, Espinoza trabalhava como polidor de lentes durante os períodos em que viveu em casas de família em Outerdek (perto de Amsterdã) e em Rhynsburg.

verificar o estado psicológico em que está. E assim termina uma aliás interessantíssima, longa série de associações:

Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers  
Car je suis encore fort mauvais poète, etc.

para voltar de novo ao assunto lírico do poema. Retorno violento em demasia. Interrupção sem motivo. Quebra do êxtase. Desequilíbrio. Sob esse aspecto o trecho de Luís Aranha é superior ao do modernista francês pois que o poeta paulistano faz como que uma digressão de associações que dá uma volta mais longa que de costume mas que o conduz de novo sem interrupção concatenadamente ao entrecho do poema:

Os barcos de minha imaginação nos mares de todo o mundo!  
Manhã  
A lâmpada azul empalidecendo... etc.

Após a “digressão associativa” que o levou por Buenos Aires, Santiago e pela Cordilheira dos Andes, o poeta promove esse retorno ininterrupto “ao entrecho do poema” – no caso, para o enfermo recolhido em seu leito, observando o amanhecer de um dia enevado:

Manhã  
A lâmpada azul empalidecendo  
Quando se abre a pálpebra da janela  
A rajada de luz alarga a enfermaria  
265 Eu  
No frio  
A névoa se espreguiçando fora  
Se desarticulando  
E as estrelas fugindo no azul com receio do sol  
270 Primeiros rumores  
A torre da Estação da Luz  
A bandeira paulista arvorada  
Os ventos correndo no ar  
Atropelando-se  
275 Na direção marcada pelo gesto da bandeira  
O primeiro bonde  
Iluminado  
Trepidando a ponte  
E a carroça do padeiro acordando as pedras sonolentas  
280 Silvos de trens rasgando a madrugada  
5 horas  
Um relógio preguiçosamente  
Eu  
Encolhido nas cobertas  
285 Sinto prazer em minha enfermidade...

Amanhece depois de mais uma noite povoada de sonhos e alucinações. Os versos descritivos reproduzem a atmosfera do quarto de hospital numa manhã paulistana. O paciente, sozinho no quarto, observa o efeito da luz que entra pela janela aberta na ampliação do ambiente da enfermaria. Parece ser uma manhã de inverno, fria e enevoadada, em que as estrelas fogem “no azul com receio do sol”. O antropomorfismo, largamente utilizado por Luís Aranha na composição dos poemas longos, auxilia na composição desse quadro matinal em que se abre “a pálpebra da janela”; em que a névoa se espreguiça; em que estrelas fogem com receio; em que ventos correm no ar “atropelando-se”; em que se acordam “as pedras sonolentas” e um relógio sente preguiça. A referência novamente à torre da Estação da Luz sugere que o colégio e o hospital ficavam próximos. O poeta recompõe o cenário urbano ao redor do hospital a partir dos sons e ruídos que ouve, e não daquilo que vê. Essa recomposição da manhã paulistana contempla ainda um indício interessante da debatida questão da convivência ou conjugação do arcaico e do moderno, do antigo e do novo no processo de urbanização da metrópole ao justapor “O primeiro bonde / iluminado / Trepidando a ponte” com “a carroça do padeiro acordando as pedras sonolentas” ao lado de líricos “Silvos de trens rasgando a madrugada”. Isso pode ser lido como uma metáfora da própria condição estética modernista de primeira hora, assim como da própria poesia de Luís Aranha, que assume decididamente a nova linguagem proposta pela poesia de vanguarda, mas carrega resíduos da tradição. Há mesmo certo lirismo ou conforto nesse repouso forçado pela doença, que propicia a contemplação e o sonho. Por isso, “encolhido nas cobertas”, o sujeito lírico confessa sentir prazer em sua enfermidade.

Esse estado lírico é bruscamente rompido e o poeta passa a fornecer nos versos subsequentes um testemunho expressivo das transformações propiciadas pelo desenvolvimento urbano-industrial. O poema ganha um ritmo cada vez mais veloz, e o poeta reproduz o turbilhão das imagens que lhe ocorrem sem, praticamente, seccionar o texto (a não ser numa transição sutil de paisagem e de temática e na inserção de uma pequena fala que se destaca do corpo do poema) numa grande torrente de versos. Para não anular o efeito poético (na frágil medida em que isso é possível em se tratando de uma análise de poesia), seguimos o mesmo curso na transcrição:

O rumor  
Adivinho minha terra natal  
Prédios crescendo  
Andares sobre andares  
Catedrais

290 Torres  
     Chaminés  
     O centro da cidade  
     Prédios como couraçados  
     Ancorados  
 295 Cordoalhas  
     Mastaréus  
     Flâmulas tremulando  
     Galhardetes dos traquetes  
     E a multidão frenética  
 300 Os bancos  
     Os jornais  
     As grandes casas comerciais  
     Bondes  
     Tintinabulação das campainhas  
 305 Automóveis  
     Buzinas  
     Carros carroças fragorosamente  
     Bairros industriais  
     Catadupas de som a rugir pelo espaço  
 310 Ventres de fornos colossais  
     Nas fábricas usinas e oficinas  
     Turbilhonam turbinas  
     Máquinas a mugir em movimentos loucos  
     Vozes trepidações campainhas  
 315 Baques gritos sereias alarido  
     Rouquejos e tropel  
     Relógios a compassar nessa luta insofrida  
     O ritmo frenético da vida!...  
  
     Americanamente

É pelos ruídos familiares aludidos nos versos assintáticos iniciais que o eu lírico descobre-se em sua “terra natal”, a São Paulo em acelerado processo de desenvolvimento. A verticalização arquitetônica da cidade é representada nas imagens dos “Prédios crescendo / Andares sobre andares”, das catedrais, das torres, das chaminés. O centro transforma-se num grande porto marítimo na ideia dos “Prédios como couraçados / Ancorados”. As bandeiras e torres no alto dos edifícios sugerem comparação com as sinalizações navais (“Cordoalhas / Mastaréus / Flâmulas tremulando / Galhardetes dos traquetes”). O ritmo alucinado do poema, apoiado em versos curtíssimos, de uma só palavra, acompanha o ritmo frenético da multidão. A região do triângulo é descrita na sua confusão de bancos, jornais e “grandes casas comerciais”. Além do barulho da multidão em trânsito, o sujeito lírico capta, assim como acontece no “Drogaria de éter e de sombra”, a sinfonia das máquinas. São os novos e os antigos meios de locomoção dividindo espaço nas ruas: bondes e suas campainhas; automóveis e suas buzinas; “Carros carroças” estrondosos. As novas instalações decorrentes

do processo de industrialização são reunidas num verso que justapõe “fábricas usinas e oficinas” na paisagem dos “Bairros industriais”. Ali o barulho é proveniente dos fornos, das turbinas, de “Máquinas a mugir em movimentos loucos”. Essa sinfonia urbana é reproduzida poeticamente num movimento ascendente e torna-se atordoante na justaposição dos conceitos sonoros dos versos: “Vozes trepidações campainhas / Baques gritos sereias alarido / Rouquejos e tropel”. A crueldade a que são submetidos os sujeitos que movimentam a máquina do capital é abordada na imagem (outra imagem a lembrar Charles Chaplin, aliás) dos “Relógios a compassar nessa luta insofrida”. Essas máquinas que mugem, esses relógios que compassam o sofrimento cotidiano parecem revelar o sentimento de atração e desgosto simultâneos em relação às novas tecnologias ou, ao menos, um olhar não deslumbrado para os índices de modernização. Afinal, a nova realidade é captada por olhos e ouvidos críticos que, apesar de tudo, não se furtam a cantar poeticamente “O ritmo frenético da vida!...”.

Sobre essa questão dos sentimentos contraditórios gerados nos artistas pela ascensão da máquina na sociedade industrial, referindo-se ao nascimento do mito profético do desarranjo social a partir do desajuste da máquina-aparelho, Isabelle Krzywkowski (op. cit., p. 32) aponta para o motivo da máquina como indicativo da contradição entre o fascínio e a angústia nascidos no seio da sociedade industrial, marcada pela ambição do progresso material a qualquer preço. Segundo a pesquisadora, « Is est indubitable que la présence de la machine permet d’exprimer (..), sur un ton volontiers prophétique, la contradiction entre la fascination et l’angoisse que fait naître la société industrielle ou la démesure humaine. »

O verso adverbial isolado (“Americanamente”) serve de transição para a outra parte do poema e anuncia o ingresso em paisagens norte-americanas. É o momento da obra em que se torna mais visível a influência do cinema sobre o fazer poético de Luís Aranha, bem como a utilização dos recursos da arte cinematográfica na feitura do poema. Os mecanismos de justaposição de imagens e associação de ideias são explorados ao máximo.

No contexto dos conflitos entre alemães e americanos durante a Primeira Guerra Mundial, o eu lírico promove uma espécie de fusão dos gêneros policial e *western* (aludindo às corridas ao ouro, inclusive) para criar situações cheias de ação e aventura em que zomba da pretensa indefectibilidade dos sistemas de segurança e investigação dos Estados Unidos, além de ridicularizar a política econômica americana enquanto representante maior do sistema capitalista, bem como a ganância pelo dinheiro por ele gerada. Para isso, faz o duplo papel do mocinho e do bandido. Como cowboy, o eu lírico se desloca de um lugar para outro. Mas, trata-se de um cowboy moderno, por isso seu deslocamento tem um efeito de simultaneidade.

A estrutura fílmica é mimetizada na sucessão de cortes, enquadramentos, *flashbacks*, fusões etc. Entretanto, é um empréstimo linguístico que de certa forma corrói a fonte de que se vale, pois, também é alvo da ironia do poeta a linguagem estruturante do cinema e do jornalismo.<sup>108</sup>

Eis a sequência:

- 320 Maquinações alemãs contra os americanos  
 A alfândega revistou-me a bagagem no porto  
 E não achou  
 Como na do homem do compartimento vizinho  
 Bombas dinamites barbas postiças...
- 325 Usinas metalúrgicas e fábricas de munições incendiadas  
 Kultur  
 Os alemães colocaram bombas sob a ponte de Brooklyn<sup>109</sup>  
 A polícia avisada chegou antes da explosão  
 Navios minados rebentando meia hora depois de largar o porto
- 330 Bombas com maquinismos de relojoaria  
 Explosão depois da hélice girar um número de vezes determinadas  
 Munição para os aliados  
 Serviço de espionagem mais perfeito do mundo...  
 Dissimulado nos Estados Unidos
- 335 Uma noite consegui roubar todos os bancos de Nova York  
 Fuga  
 E com os milhões em malas vivi oculto num dos canais esgotos do porto  
 Jean Valjean  
 Uma noite
- 340 Numa lancha elétrica o dinheiro para um botequim do cais  
 No dia seguinte  
 Notícia em todos os jornais  
 Correrias nos bancos  
 Diretores não podiam pagar os depositários
- 345 Cofres vazios...  
 Pensilvânia Railroad  
 Muitas estradas de ferro  
 O trem de Nova York para o Oeste assaltado por uma quadrilha de cowboys  
 Tiros de revólver

<sup>108</sup> Ocorre-nos, em relação a esse fragmento do poema, a possibilidade de tomá-lo como um roteiro poético aparentemente *nonsense*, plausível de ser adaptado às telas através de um curta-metragem composto de narração e imagens coladas.

<sup>109</sup> No dia 30 de julho de 1916, uma grande explosão aconteceu num lugar chamado Black Tom, um complexo de docas e armazéns em nova Jersey, perto da Ilha de Bedloe, famosa por abrigar a Estátua da Liberdade. A Ponte de Brooklyn balançou, jogando carros e caminhões contra as grades de proteção. O complexo, parte da Companhia das Docas de Nova York, estava sendo usado como entreposto para munições americanas a caminho da Europa. Na noite da explosão, havia no local cerca de duas mil toneladas de bombas, munições e dinamite. A pequena ilha de Black Tom simplesmente deixou de existir. No entanto, houve apenas quatro vítimas fatais devido ao horário da explosão (2h45 da madrugada). Os Estados Unidos, sob a presidência hesitante de Woodrow Wilson, mantinha uma postura ambivalente na guerra e, embora não estivesse nos campos de batalha, suas fábricas produziam toneladas de munição para os países aliados. Logo, os americanos acusaram os alemães. Seis meses depois do episódio em Black Tom, a explosão de uma fábrica de armas em Kingland, Nova Jersey, serviu de estopim para a declaração de guerra e para a aliança entre americanos, ingleses e franceses. Numa investigação frustrante, o FBI levou quatorze anos para chegar aos culpados, que eram mesmo antigos diplomatas e agentes alemães. Cf. “Alemães provocaram grande explosão em NY em 1916”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 20/09/2011.

- 350 Fui elogiado pela bravia repeli os assaltantes  
 Passageiros do vagão minha ousadia  
 Cortesia dos empregados  
 Gorda matrona milionária  
 Minas na Califórnia
- 355 Sua filha que desde o acidente me sorria sem cessar  
 Consideração geral  
 Minha maleta sob o banco em que ia sentado  
 O trem em disparada pela planície deserta  
 Romance cinematográfico
- 360 Roubo dos bancos  
 Pesquisas da polícia  
 Notícia nos jornais  
 “O criminoso não deixou traço na sua fuga”  
 Detetives americanos por toda a América e por todo o mundo
- 365 Sherlock Holmes convidado pelo Presidente Wilson  
 O povo desconfia de um conluio de todos os banqueiros  
 Para roubo de todos os bancos  
 A multidão  
 Que ia linchar um negro
- 370 Começou o linchamento de todos os banqueiros de origem alemã  
 Prisão preventiva dos genuinamente americanos  
 Os jornais  
 Com notícias minuciosas sobre o roubo  
 Trazem na página seguinte a narrativa dos meus feitos no trem do Oeste
- 375 Entrevistado por quase todos os repórteres  
 O povo [pede] minha opinião sobre o roubo...
- “Nada lhes posso dizer  
 Estou na mesma ignorância de toda a população  
 Mas é possível que o criminoso apareça”
- 380 Que pensa da culpabilidade dos banqueiros?
- “Não posso explicar esse roubo coletivo  
 Sem a cumplicidade dos diretores  
 Mas é possível que estejam perfeitamente inocentes...”  
 Todos os empregados convidados a depor
- 385 Nos cinemas  
 Jornais cinematográficos  
 Vista dos bancos roubados...  
 Enquanto isto  
 Viagem à catarata do Niágara
- 390 Foi o franciscano José de la Roche Daillon o primeiro branco que viu a  
 catarata  
 Nunca vi essa queda formidável  
 Nem mesmo a Paulo Afonso  
 Nem mesmo a de Iguaçu  
 Nem mesmo a Sete Quedas
- 395 Mas agora com o produto do roubo dos bancos de Nova York  
 Vou comprar a catarata do Niágara  
 Grande usina elétrica  
 Compro também a Niágara Falls Power Company...  
 Com toda a força que conseguir de todos os dínamos
- 400 Eletrizar o globo terrestre;

Fazê-lo girar como uma turbina...

A ambivalência, que é uma das marcas da ironia, já permeia a expressão “Maquinações alemãs” do primeiro verso da sequência por estar próxima dos versos em que a palavra “máquina” vinha sendo explorada em seu sentido literal, denotativo. O termo ganha amplitude semântica na imagem das “bombas com maquinismos de relojoaria” engenhosamente projetadas pelos alemães.<sup>110</sup> O poeta também dota de certo efeito cômico a cena de revista das bagagens na alfândega ao justapor, no mesmo verso, o elemento de disfarce “barbas postiças” ao lado de bombas e dinamites. Após referir-se a lances da história da participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial e dos atentados alemães contra os americanos, como registrado em nota anteriormente, Luís Aranha destila ironia no verso: “Serviço de espionagem mais perfeito do mundo...”.

As máscaras que o eu lírico assume nas peripécias vividas em território americano é anunciada no verso “Dissimulado nos Estados Unidos”. É sob disfarce que, como um sabotador do sistema financeiro e capitalista, ele imagina o roubo prodigioso de “todos os bancos de Nova York”. Ao esconderijo nos “canais esgotos do porto” é associada – na economia da citação, apenas, do nome da personagem – a saga de Jean Valjean em *Les Misérables*, condenado a cinco anos de prisão por ter roubado um pão (pena que chegará a dezenove anos em decorrência das sucessivas tentativas de fuga). Subvertendo a lógica do capital, dos “milhões em maletas” que o poeta-ladrão carrega, ele destaca alguns trocados que servem para o modesto “botequim do cais”. O caráter sensacionalista do jornalismo também será alvo de crítica no poema. A “notícia em todos os jornais” promove uma corrida aos bancos que, com os cofres vazios, não podem pagar seus clientes. É o poeta como perturbador da ordem social.

O poeta-ladrão em fuga (repetindo o ato da personagem de Victor Hugo) relê a viagem de Cendrars no Expresso Transiberiano e embarca num trem da Pensilvânia Railroad rumo ao

---

<sup>110</sup> Observe-se que a passagem em que são feitas referências aos alemães no poema tem como centro a colagem do conceito alemão de “cultura”. *Kultur* está ligado à experiência individual na consolidação da autoimagem do homem moderno, sendo que sua faceta voltada à ideia de unidade nacional serviu de base ao Partido Nacional-Socialista da Alemanha. Em setembro de 1933, Joseph Goebbels criaria o *Reichkulturkammer*: departamento do Ministério da Propaganda encarregado de reorganizar a arte e a cultura alemãs. Cf. LISTA, 2008[b], p. 354. A autoconsciência demonstrada por Luís Aranha em diferentes momentos de sua obra parece indicar que tal conceito já fazia parte de suas preocupações intelectuais e, indiretamente, reflete-se também no caráter individual de sua poesia. Para uma abordagem mais demorada do conceito em questão, cf. MOURA, Caio. “O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno”. In: *Filosofia Unisinos*. Mai/ago 2009. p. 157-173.

oeste. Em clima de faroeste, pela ousadia em ter reagido com “Tiros de revólver” ao assalto de “uma quadrilha de cowboys” durante a viagem, o sujeito lírico recebe o elogio (abordado em outro dos tantos versos em que há parataxe) dos passageiros e a cortesia dos funcionários do trem, além de conquistar de vez as graças da mocinha, a filha da “Gorda matrona milionária”, dona de “Minas na Califórnia”. O poeta ironiza a “Consideração geral” ao contrapor, no verso seguinte, a “maleta sob o banco em que ia sentado”, isto é, o fruto de seu roubo aos bancos (observe-se o duplo sentido no uso da palavra “banco”). A ideia da fuga é transferida, por associação, à velocidade do trem, “em disparada pela planície deserta”.

Não são apenas as fronteiras espaciais ou territoriais que, no nível temático do poema, são ultrapassadas, também há espaço para o cruzamento ou mistura das fronteiras dos gêneros. O caráter cinematográfico da sequência é ressaltado pelo poeta no verso “Romance cinematográfico” (talvez, ainda, uma crítica à fórmula pronta, ao enredo feito para impressionar). A repercussão do roubo aos bancos servirá ao poeta para a ridicularização da polícia e da imprensa. O próprio governo americano, na figura do Presidente Wilson, socorre-se junto aos ingleses ao convidar Sherlock Holmes para ajudar a desvendar o caso. Misturando sátira e ironia, o poeta dota de humor a sequência da descrição das consequências do roubo (sobrando espaço, ainda, para se entrever a questão da segregação e do preconceito racial): o povo, desconfiado de um plano arquitetado pelos próprios banqueiros, ao invés de “linchar um negro”, lincha “todos os banqueiros de origem alemã” e promove a “prisão preventiva dos genuinamente americanos”. Os jornais, por sua vez, trazem as “notícias minuciosas sobre o roubo” e “na página seguinte”, a narrativa dos feitos do herói-bandido no trem do Oeste, que é “Entrevistado por quase todos os repórteres”.

O mesmo povo que linchou os banqueiros alemães e prendeu os “genuinamente americanos” assedia o falso herói a fim de saber sua opinião sobre o roubo. Nesse momento, o caráter narrativo do poema é realçado pela inserção das falas, das perguntas e respostas dissimuladas, destacadas do poema através das aspas – outra ousadia formal, a ressaltar a originalidade do poema de Luís Aranha (perceba-se o automatismo das respostas pela repetição da estrutura “Mas é possível” nas duas respostas, bem como a reprodução de uma retórica ardilosa, concentrada na frase-verso “Mas é possível que estejam perfeitamente inocentes” da segunda).

O poeta faz questão de ressaltar o caráter hiperbólico, exagerado, dessa farsa poético-romântico-cinematográfica: o roubo é de “todos os bancos”; os detetives americanos se espalham “por toda a América e por todo o mundo”; o conluio é de “todos os banqueiros”; são

linchados “todos os banqueiros de origem alemã”; o herói-bandido é “entrevistado por quase todos os repórteres”; “todos os empregados [são] convidados a depor”. Na medida em que o poema se aproxima do fim, as imagens vão ganhando uma dimensão gigantesca, aspecto que é acompanhado pela extensão maior dos versos.

Na continuidade do relato da repercussão do roubo há um novo cruzamento de gêneros, em paralelo com o anterior, mas dessa vez amalgamando os meios que passaram a concorrer com a literatura e a poesia na disputa de público no início do século XX – o jornalismo e o cinema: “Nos cinemas / Jornais cinematográficos / Vista dos bancos roubados...”. De forma debochada, enquanto todos se preocupam com o roubo, o poeta coloca o autor da façanha numa “Viagem à catarata do Niágara”. De modo natural, ao lado daquela paisagem justapõe um verso em que exhibe seus conhecimentos históricos ao referir-se a José de la Roche Daillon<sup>111</sup> como “o primeiro branco que viu a catarata”, confessando ele próprio nunca ter visto a “queda formidável” (outro indício de sua ânsia em conhecer o mundo). Por associação de ideias e promovendo um efeito de simultaneidade, enumera em versos elípticos, ao lado das Cataratas do Niágara, outras quedas-d’água brasileiras que ainda não viu: a Cachoeira de Paulo Afonso, as Cataratas do Iguaçu e o Salto de Sete Quedas.<sup>112</sup> Ironicamente, logo após referir-se a Sete Quedas, mantendo o caráter hiperbólico e sarcástico do poema, o eu lírico ostenta seu poder financeiro declarando que, com o fruto de seu roubo, irá “comprar a catarata do Niágara”, incluindo a “Grande usina elétrica” Niágara Falls Power Company. É com a energia ali produzida que ele pretende “Eletrizar o globo terrestre; Fazê-lo girar como uma turbina...”.

É nesse turbilhão de imagens girando eletricamente em delírio que se chega ao penúltimo estágio do poema giratório e febril:

40°

De noite estabeleço a ligação:

A Terra eletrizada gira em torno do seu eixo  
Terremoto

<sup>111</sup> José de La Roche Daillon: padre francês que cumpriu missão catequizadora no Canadá, no início do século XVII, junto a algumas tribos dos índios hurones (ou hurões). Ao regressar à Europa, o Pe. Daillon publicou relatos em que descreveu a visão das Cataratas do Niágara, por volta de 1627, durante uma de suas expedições. Ao que se sabe, foi o primeiro registro de tal façanha.

<sup>112</sup> Caso algum leitor mais jovem não tenha conhecimento, o Salto de Sete Quedas, que já foi considerado a maior cachoeira do mundo em volume de água, deixou de ser visto em 1982, devido à formação do lago da Usina Hidrelétrica de Itaipu pela barragem do Rio Paraná. Esse fato foi lamentado e eternizado por Drummond no poema “Adeus a Sete Quedas”, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 9 de setembro daquele ano.

Maremoto  
 Bombas bolchevistas passando de mão em mão  
 Todas as pontes do mundo  
 Incêndio no Kremlin  
 Granadas bombas tiros de canhão se cruzam como confete numa noite de carnaval  
 Explosão em minas de petróleo  
 Corpos de bombeiros a toda a velocidade apitando no pavor da noite  
 Torres se estortegam no espaço e se abatem sobre ruínas  
 Todos os trens incendiados em desfilada pela linha propagam fogo nas florestas  
 Os edifícios dançam como ondas na tormenta  
 Os mares crescendo inundam os continentes  
 Portos destruídos pela inundação  
 Chamas do incêndio esbofeteando o céu  
 Chuva de petróleo alimentando o fogaréu do mundo  
 O mar de álcool pega fogo devorando todos os navios  
 Cinzas de vulcões soterrando os continentes  
 Chimborazo!  
 Os Andes desabam sobre a América do Sul  
 Explosões incêndios cataclismos  
 Chuva de fogo  
 Vulcões  
 Terremoto  
 Maremoto  
 E o mundo eletrizado gira furiosamente em torno do seu eixo confundindo todos os países...

Com a elevação da temperatura, o delírio se acentua a um nível de EQM (experiência de quase-morte). Por isso, as visões e alucinações da mente delirante promovem a recuperação e reconfiguração das imagens trabalhadas ao longo do poema até aqui, gerando uma espécie de síntese temático-imagética do “Poema giratório”. O poeta recria o ritmo alucinado e frenético dos novos modos de viver na sociedade industrializada de inícios do século XX na alegoria do giro veloz do planeta.

A ideia de um cataclismo, explorada através das imagens catastróficas e apocalípticas no final do “Poema Pitágoras” reaparece aqui de forma intensificada, algo que, forçando um pouco os termos, poderia ser lido como uma espécie de antevisão das consequências danosas do mau planejamento na utilização dos recursos tecnológicos. A alta temperatura da febre é metaforizada através das diversas imagens relacionadas ao fogo, facilitadas pelo contexto bélico vivido naquela época: “Incêndio no Kremlin”; “Granadas bombas tiros de canhão”; “explosões”; “trens incendiados” que propagam “fogo nas florestas”; “Chamas do incêndio esbofeteando o céu”; “Chuva de petróleo alimentando o fogaréu do mundo”; “O mar de álcool pega fogo...”; “explosões incêndios”; “Vulcões”... O próprio nome do vulcão equatoriano

(cujo topo é considerado o ponto mais alto da Terra) é transformado em uma espécie de interjeição: “Chimborazo!”. A simultaneidade promovida pelo processo de globalização, com todo o arsenal de recursos tecnológicos que possibilitam o contato e as trocas entre povos de diferentes nacionalidades, de diferentes culturas, ganha sua imagem prototípica no último verso, quando o giro furioso do mundo em torno de seu eixo promove a confusão de “todos os países”.

No final do poema, a febre chega perto dos limites máximos suportados pelo ser humano (41,7 °C). Luís Aranha também leva ao limite a ousadia formal de seu “Poema giratório”, explorando mais uma vez o aspecto gráfico-textual do poema, como visto no início do “Drogaria de éter e de sombra” em relação ao cartaz/tabuleta. Desta vez, o poeta insere um “BOLETIM MÉDICO” ambivalente, incluindo uma moldura que o isola do conjunto versífico maior e o destaca na página. O boletim é ambivalente porque comporta um diagnóstico em que se confundem o eu lírico e o mundo. A fórmula dos dados pessoais constantes nos formulários é reproduzida e preenchida de forma humorada. A doença e seus sintomas são figurados nas características do planeta, de acordo com os conhecimentos astronômicos disponíveis até então. O tratamento recomendado para o delírio do mundo industrial-capitalista segue as recomendações médicas previstas para o paciente hospitalizado: além dos “banhos cotidianos” para baixar a temperatura, o repouso: a desaceleração através da “deseletrização imediata”. Ao propor “quando muito a rotação antiga / do tempo de Galileu”, o poeta trai certa nostalgia pelos modos e ritmos de viver da sociedade pré-industrial. Aqui está o boletim:

41°

BOLETIM MÉDICO
Nome – TERRA
Filiação – Da família dos oito planetas
Mãe – Nebulosa Primitiva de Laplace
Pai – Desconhecido
DIAGNÓSTICO
Escarlatina de forma delirante
Tendências para rotação em movimento acelerado
440 Manchas vermelhas em quase toda a superfície

TRATAMENTO

Repouso absoluto  
ou quando muito a rotação antiga  
445 do tempo de Galileu

Banhos cotidianos  
principalmente na região lombar

Deseletrização imediata

Invertendo a ordem clássica das partes na divisão da poesia épica, o epílogo do texto retoma a estrutura dominante em versos e inclui a dedicatória algo inusitada do poema à enfermeira. Após abordar a intensidade com que o poema foi vivido durante o período em que esteve doente, o eu lírico declara o reconhecimento e as saudades em relação àquela que o tratou “carinhosamente” enquanto esteve internado.

O poeta conta ter revivido mentalmente os “acontecimentos” arrolados no poema durante a ocasião em que, depois de curado, retornou ao “bairro turco”, onde o que ele nomeia “drama” tivera início. Mas, então, já não havia o ímpeto e o furor com que experimentara as visões durante a “Escarlatina de forma delirante”, pois, logo após esse *flashback* “veio a noite com sua paz de estrelas / E o crescente da lua...” para apaziguar seu espírito. O sujeito lírico reata-se à realidade, desfazendo a associação fantasiosa entre o Palácio das Indústrias e o Kremlin. Mesmo assim, recusa abrir mão totalmente da faculdade imaginativa, pois, sobre o espaço denominado pela fusão de dois dos grandes centros urbanos pelos quais se perdeu em sonho e delírio – uma “Nova York paulistana” – há o céu com sua lua crescente que, numa última associação, se lhe afigura “uma bandeira turca”.<sup>113</sup>

Minha enfermeira  
450 Dedico-te este poema  
Vivi-o com toda a intensidade durante minha doença

<sup>113</sup> Imagens como essa – de uma São Paulo travestida de Nova York – devem ter motivado a seguinte leitura de Annateresa Fabris (1994, p.3): “O ‘Poema Giratório’, datado de 1922, insere-se junto com os outros versos de Aranha numa visualização prototípica da cidade de São Paulo como lugar por excelência da modernidade brasileira. O fascínio que o poeta expressa [...] não é dessemelhante daquele que enforma a divulgação de novas ideias por parte do grupo modernista que transforma São Paulo no fulcro irradiador de um novo modo da civilização.” Fabris parece perder de vista a carga de ironia que Luís Aranha lança mão na composição de seu retrato poético da metrópole (como temos procurado destacar) o que o distancia de outras visões mais idealizadas da cidade no contexto do movimento modernista.

Tu me trataste carinhosamente  
 Quando deixei o hospital  
 Levava o reconhecimento e a saudade  
 455 Quando cheguei ao bairro turco onde este drama teve início  
 Os acontecimentos se reproduziram de novo na minha mente  
 Mas depois veio a noite com sua paz de estrelas  
 E o crescente da lua...  
 O Palácio das Indústrias já não me parecia o Kremlin  
 460 Mas sobre a Nova York paulistana  
 O céu era uma bandeira turca...

São Paulo, 1922.

Como destacado por outros críticos e comentadores da poesia de Luís Aranha, por todos os traços de renovação formal que carrega, o “Poema giratório” é uma das maiores criações no conjunto dos poemas de feição modernista de *Cocktails*. A febre estruturante que serve de pretexto ao desenvolvimento do texto comporta diversas das conquistas vanguardistas. No ensaio “Entre o giro e a mirada comum”, Mário Chamie (1976, p. 50-51), identificando pontos de contato entre a estrutura do “Poema giratório” e a de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald, reuniu aquelas que, na visão do crítico, seriam as características expressivas fundamentais compartilhadas pelos dois textos modernistas:

a) eliminação da pontuação; b) adjetivação do substantivo e vice-versa; c) justaposição assintática; d) montagem de palavras e de frases; e) confluência de mais de uma situação no mesmo espaço; f) técnica referencial cinematográfica; g) predicação simultânea; h) notação telegráfica; i) fragmentação semântica; j) fixação imagístico-visual; k) materialização plástico-acústica-estilística; l) ligações vocabulares por analogia; m) cruzamento antiparalelístico de proposições; n) processo de predomínio metonímico; o) pontilhismo.

Embora não caiba aqui recuperar todos os exemplos levantados por Chamie em sua análise comparativa dos dois textos (até porque muitas das ocorrências correspondem às mesmas abordadas em nossa análise) a simples extensão do conjunto desses pontos de contato visualizados pelo crítico é por si só indicativa da variedade estilístico-formal posta em jogo tanto no *João Miramar* como no “Poema giratório”. É forçoso reconhecer a validade da opinião de Chamie (ibid.) ao afirmar que: “Mais do que qualquer outro texto de Luís Aranha,

é o ‘Poema Giratório’ o que realiza plenamente a condição de linguagem elíptica, rápida, sintética, em planos e espaços de tempos diferentes”. Aliás, nisso o crítico conjuga a mesma visão de Mário (1974, p. 66) em sua análise pioneira do texto ao tecer as seguintes considerações sobre o fragmento final do poema:

A rapidez em Luís Aranha não é uma adoção de moda modernista. Tecnicamente é uma consequência fatal dos seus processos de poetar. [...] Quanto à velocidade técnica não careço exemplificar. O *Poema Giratório* é um gasto voluptuário de velocidade, e uma das mais notáveis criações dinâmicas que conheço. O leitor observe como apressa gradativamente a leitura e se esbofa numa disparada formidável ao findar.

A velocidade, o simultaneísmo, a linguagem elíptica e o recurso futurista da associação de ideias e justaposição de imagens via Apollinaire e Cendrars garantem a riqueza temático-formal de “Poema giratório”. O entusiasmo e a angústia em relação ao mundo tecnológico ganham terreno em meio à ideia básica de circularidade do texto, onde fim e começo se encontram após a viagem febril por diferentes tempos e espaços, mas reafirmando sempre seu contexto de origem: a cidade de São Paulo em franco e acelerado processo de desenvolvimento naquele efervescente ano de 1922.

## Capítulo 4. Paisagens transformadas: flagrantes da velocidade e da simultaneidade na urbe

Vinde encher o copo do coração com o meu cocktail sentimental  
Sentimental?!

Luís Aranha, “Cocktail”

Os poemas modernistas breves analisados neste capítulo, embora não sejam datados, foram escritos à mesma época dos poemas longos, ou seja, entre os anos de 1921 e 1922. Aliás, três deles, vale lembrar, foram publicados pela primeira vez nas páginas de *Klaxon*: “Pauliceia desvairada” (nº 4, 15 ago. 1922); “Crepúsculo” (nº 6, 15 out. 1922) e “Projetos” (nº 8-9, dez. 1922-jan. 1923). Nos termos da fortuna crítica de *Cocktails* e da história literária brasileira, para além do valor literário em si, esses poemas restaram como importantes documentos sobre a participação e atuação de Luís Aranha nas ações do grupo modernista em São Paulo – seja como um dos organizadores da Semana de 22 seja como um dos colaboradores do principal órgão de divulgação do modernismo paulistano.

São experimentações poéticas mais breves que as analisadas no capítulo anterior, mas que carregam, em maior ou menor grau, marcas semelhantes às dos poemas longos no que diz respeito à renovação do código poético brasileiro na transição da poesia pós-romântica para a modernista: rompimento com a sintaxe e com a retórica lírica tradicional; autorreferencialidade e intertextualidade literária; emprego de temas e recursos do ideário poético futurista; justaposição de imagens e associação de ideias; postura festiva, humorada e irônica no tratamento dos dados da realidade social; uso de uma linguagem marcada pelo coloquialismo e pela incorporação dos índices da transformação modernizante da cidade.

Não por acaso, há certa correlação entre a seleção aqui feita dos poemas breves e a distinção que Ascher (In: ARANHA, 1984, p. 13-14) fez no estudo introdutório de *Cocktails*, destacando os poemas mais inovadores daqueles ainda ligados a uma poética tradicional. Quanto aos poemas “Cocktail”, “Telegrama” e “Poema pneumático”, por exemplo, o crítico observa que ali “o autor descarrega todo o seu humor e sarcasmo em composições modernistas modelares e de primeira hora”. Já sobre “Minha amada”, aponta que “um tema aparentemente tradicional aparece inteiramente corroído pela crítica”. Por fim, identifica aqueles que, na sua visão, “mais claramente prenunciam as composições longas”: “Pauliceia desvairada”, “Crepúsculo” e “Projetos”. Para Ascher, estes últimos exibiriam, em menor

escala, “a nova sintaxe articuladora de múltiplos elementos” que reapareceria com maior fôlego nos poemas longos.

Em resumo, todos os poemas analisados neste último capítulo, em maior ou menor grau, antecipam diferentes aspectos da articulação poética renovada dos três poemas mais conhecidos e comentados.

Por fim, quanto à organização dos textos de Luís Aranha nesta seção, na ausência de dados cronológicos, os poemas aparecem na mesma ordem em que foram publicados em *Cocktails*.

#### 4.1 “Cocktail”

##### **Cocktail**

HOTEL	RESTAURANT	BAR
A cadeira guincha		
Garçon		
No espelho “Experimente nosso COCKTAIL”		
Champagne cocktail		
Gin cocktail		
Whisky cocktail		
Álcool		
Absinto		
Açúcar		
Aromáticos		
Sacode num tubo de metal		
É frio estimulante e forte		
Cocktail		
Cocteau		
Cendrars		
Rimbaud cabaretier		
Espontaneidade		
Simultaneísmo		
O só plano intelectual traz confusão		
Associação		
Rapidez		
Alegria		
Poema		
Arte moderna		
COCKTAIL PARA UM!		
Não; para todos		
Vinde encher o copo do coração com o meu cocktail sentimental		
Sentimental?!		

“Cocktail”, outro poema-bêbado homônimo ao título previsto por Luís Aranha para o seu livro, pode ser lido mesmo como uma amostra ou modelo em pequena escala dos coquetéis mais substanciosos representados pelos poemas longos. Estão aí presentes, mais uma vez: a linguagem elíptica e assintática, as palavras em liberdade, a enumeração, a justaposição de imagens e a associação de ideias. Referendando a opinião de Ascher de que os três poemas longos seriam “o melhor de Luís Aranha”, Buzzetti (2012) também considerou “Cocktail” como condensador das características dos poemas maiores:

Embora os três longos poemas de *Cocktails*, “Drogaria de éter e de sombra”, “Poema Pitágoras” e “Poema giratório”, sejam de fato, Ascher o diz com acerto, o melhor de Luís Aranha, pela proximidade com o espírito estrepitosamente urbano dos longos poemas futuristas de, por exemplo, Apollinaire, Álvaro de Campos e Cendrars, nos quais avultam as questões da velocidade e do simultaneísmo mais do que apenas como temas mas com o valor de princípio estrutural, espalhados por textos de larga extensão nos quais a “imaginação sem fios” solta-se, como então preconizavam os postulados vanguardistas, num poema como “Cocktail” tais questões também comparecem [...].

Buzzetti ainda chama atenção para o fato de, nesse poema, Luís Aranha promover a inserção dos elementos da vida cotidiana – “da vida externa à arte” – valendo-se de procedimentos de colagem semelhantes aos empregados na pintura cubista.<sup>114</sup>

Logo no primeiro verso o poeta adota o procedimento vanguardista da colagem ao explorar recursos tipográficos que mimetizam o formato de uma placa ou anúncio luminoso dispondo as três palavras em caixa-alta, com um espaçamento calculado entre os termos, maior que o usual: “HOTEL RESTAURANT BAR”. A grafia estrangeira dessa “placa” – “portada para o misto de autorreflexão paródica e etílica do poeta”, nas palavras de

---

<sup>114</sup> Marjorie Perloff (op. cit., p. 140), destacando a origem visual ou espacial do conceito de colagem antes de sua absorção pelo domínio verbal e musical, chamou atenção para o fato de, ao longo do século XX, muitos críticos literários considerarem a colagem verbal desfavoravelmente como algo que comprometeria a coerência e a unidade, seja na poesia lírica, seja no romance ou no teatro. Isso decorreria da não observância da necessidade de se compreender metaforicamente a colagem verbal, uma vez que palavras e frases não são literalmente recortadas e coladas juntas (é esse o caso da poesia de Luís Aranha, embora outros poetas e outros movimentos posteriores tenham vindo a radicalizar o procedimento da colagem no nível plástico ou físico de suas obras, misturando diferentes materiais e suportes, confundindo o verbal e o visual). Na sequência de seu estudo, Perloff destaca a importância do procedimento na apreensão da realidade exterior pelos artistas da vanguarda: “De fato, congregando os elementos de fontes impessoais, externas – jornal, revistas, televisão, quadros de anúncios – é compreender de certo modo que numa era tecnológica a consciência de si mesmo torna-se um processo de transplantação ou citação, um processo por meio do qual tornamos o mundo do público o nosso próprio mundo.” (p. 145; 148).

Buzzetti<sup>115</sup> – reproduz o conhecido hábito brasileiro iniciado ainda no século XVIII (e conservado até hoje) de se procurar agregar valor aos estabelecimentos comerciais, residenciais, empresariais etc. tomando de empréstimo nomes oriundos de outras línguas consideradas de maior prestígio como, notadamente, o francês e o inglês. Aliás, o poema promove um interessante jogo com o bilinguismo entre os dois idiomas ao adotar o inglês do primeiro verso (bem como os nomes das bebidas que, na questão dos empréstimos e trocas linguísticas, evidenciam o contato entre as duas línguas e as duas culturas compartilhando grafias idênticas de origem distintas – “whisky”, do inglês e “champagne”, do francês –, não ignorando o próprio título do livro e do poema que é um termo homógrafo nos dois idiomas) de mistura com os nomes dos poetas franceses. Para além disso, a reprodução dos nomes estrangeiros confere o caráter internacionalista assimilado da poesia de vanguarda.

Outro dado circunstancial a servir de indício dessa vocação internacional do poema é o fato de ele ter sido o escolhido para figurar como um dos exemplares da poesia brasileira de índole urbana e vanguardista – no contexto do modernismo – na seção intitulada “Poetic Circulation”, da alentada antologia *Burning city: poems of metropolitan modernity*, publicada em 2012.<sup>116</sup> Sem esquecer que o poema também foi contemplado na seleção de Antoine Chareyre para a tradução francesa de *Cocktails*, além de figurar, é claro, na tradução integral da obra para o espanhol, feita por Marie-Christine del Castillo.

Como oportunidade de visualizar as possibilidades de transposição idiomática e o funcionamento da poesia de Luís Aranha em outras línguas, bem como o caráter cosmopolita do texto, apresentamos aqui as três versões do poema:

**LUÍS ARANHA: ~~Cocktail~~**

HOTEL	RESTAURANT	BAR
A chair squeaks		
Waiter		
In the mirror “try our COCKTAIL”		
Champagne cocktail		
Whisky cocktail		
Alcohol		
Absinthe		
Sugar		
Aromatics		
Shaken in a metal tube		
Cold and strong		

<sup>115</sup> Na sequência de seu comentário, Buzzetti ainda observa: “[...] antecipando, se é lícito dizer, aquele *cognac* que comoverá o Drummond no ‘Poema de sete faces’ alguns anos depois”.

<sup>116</sup> Cf. RASULA & CONLEY, 2012, p. 43. (Ver figura 10)

Cocktail  
 Cocteau  
 Cendrars  
 Rimbaud  
 Cabaret'd  
 Spontaneity  
 Simultaneity  
 The intellectual plane is just confusing  
 Association  
 Rapidity  
 Happinnes  
 Poem  
 Modern art  
 FOR A COCKTAIL!  
 NO: FOR ALL  
 COME FILL THE CUP OF MY HEART WITH A SENTIMENTAL  
 COCKTAIL  
 Sentimental?!

### COCKTAIL

HÔTEL      RESTAURANT      BAR  
 La chaise grince  
 Garçon  
 Dans le miroir « Essayez notre COCKTAIL »  
 Champagne cocktail  
 Gin cocktail  
 Whisky cocktail  
 Alcool  
 Absinthe  
 Sucre  
 Aromates  
 Agité dans un cylinder en métal  
 C'est froid stimulant et fort  
 Cocktail  
 Cocteau  
 Cendrars  
 Rimbaud cabaretier  
 Spontanéité  
 Simultanéisme  
 Le plan intellectuel unique crée la confusion  
 Association  
 Vitesse  
 Joie  
 Poème  
 Art moderne  
 UN COCKTAIL POUR UN !  
 Non ; pour tous  
 Venez remplir le verre de votre cœur de mon cocktail sentimental  
 Sentimental ?!<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Cf. ARANHA, 2010, p. 40.

## COCKTAIL

HOTEL      RESTAURANTE      BAR  
 La silla chirría  
*Garçon*  
 En el espejo “Pruebe nuestro COCKTAIL”  
 Champagne cocktail  
 Gin cocktail  
 Whisky cocktail  
 Alcohol  
 Ajenjo  
 Azúcar  
 Aromáticos  
 Agita en un tubo de metal  
 Es frío estimulante y fuerte  
 Cocktail  
 Cocteau  
 Cendrars  
 Rimbaud *cabaretier*  
 Espontaneidad  
 Simultaneísmo  
 El solo plano intelectual trae confusión  
 Asociación  
 Rapidez  
 Alegría  
 Poema  
 Arte moderno  
 ¡COCKTAIL PARA UNO!  
 No; para todos  
 Venid a llenar la copa del corazón con mi cocktail sentimental  
 ¡¿Sentimental?!<sup>118</sup>

Eximindo-nos da tarefa de um cotejo algo mais demorado sobre questões de tradução, observe-se apenas que as enumerações dos nomes de bebidas e autores apresentam variações mínimas entre as diferentes versões num idioma e noutro (quase nenhuma entre o inglês e o francês), sugerindo que este deve ter sido um dos poemas que menos trabalho deu aos tradutores. A tradução que mais se afasta do original é a americana, em virtude das alterações feitas: supressão do sexto verso; uso de minúscula inicial na frase fixada no espelho; desmembramento do verso 17 em dois, com conseqüente alteração semântica; transposição da caixa-alta para o antepenúltimo e penúltimo versos. A predominância das referências ao universo cultural francês faz com que a tradução neste idioma seja a mais próxima da versão em português. Na versão em espanhol, a tradutora respeita a grafia francesa de alguns termos,

<sup>118</sup> Cf. ARANHA, 2012, p. 125 e 127.

mas recorre ao itálico para destacá-los, além de preferir o termo “ajenjo”, em vez da forma mais aproximada do português “absenta”.

Além dessas traduções, a evidenciar o diálogo, ainda que não-intencional, entre as manifestações e movimentos latino-americanos ligados às vanguardas europeias como herança comum compartilhada, conforme observou Juan Manuel Bonet (BONET, 2012, p. 22) em “São Paulo circa 1922” – prólogo da tradução espanhola de *Cocktails* publicada em Sevilha no mesmo ano da antologia americana – também há um poema chamado “Cocktail” no livro *Avión*, de 1923, do escritor franco-mexicano Luís Quintanilla, homônimo e futuro colega de Luís Aranha na carreira diplomática.<sup>119</sup> No intuito de perceber possíveis convergências na prática dos dois autores, transcrevo o poema:

### COCKTAIL

La carne  
 es una chiquilla que salta a la cuerda  
 sobre el pasto de la sensibilidad  
 La carne  
 es una gata que corre  
 tras las mariposas del espíritu  
 ¿La carne?  
 ¡QUÉ VA!  
 ES EL DESAYUNO DE LAS ALMAS  
 y nuestros labios  
 rozáronse tibiamente  
 como dos nubes de paso

Washington, D.C., Marzo, 1923<sup>120</sup>

Essa pequena amostra da poesia de Quintanilla (ou Kin Taniya, seu pseudônimo literário), sutilmente permeada do humor e da ironia que marcam seus demais poemas, revela uma predisposição comum a Luís Aranha em ativar os recursos vanguardistas no plano formal: a disposição gráfica irregular dos versos, as marcas da voz do eu lírico, o uso das maiúsculas etc. Além disso, assim como em Luís Aranha, há uma espécie de visão antirromântica da relação amorosa revelada pelo tratamento dessublimado do corpo e dos

<sup>119</sup> Cf. QUINTANILLA, Luís. *Avión*. México: Editorial Cultura, 1923. Luís Quintanilla (1900-1980) nasceu em Paris, onde teve contato com as manifestações artísticas de vanguarda (registros biográficos sobre sua infância dão conta de que entre os frequentadores de sua casa estavam Apollinaire e Rodin). Foi diplomata, escritor e professor. Como poeta, ligou-se ao movimento artístico mexicano Estridentismo, tendo publicado, além de *Avión*, o livro *Rádio* (1924), sob o pseudônimo Kyn Taniya. Depois de deixar a diplomacia, tornou-se professor da Universidade Nacional Autônoma do México. A poesia de Quintanilla destaca-se da praticada por outros escritores do Estridentismo devido à ironia e ao humor, traços a aproximar sua poesia à de Luís Aranha.

<sup>120</sup> Cf. SCHNEIDER, 1985, p. 155.

sentimentos, além de um elemento algo paródico dos recursos e características da poesia pertencente ao romantismo ao comparar-se o gesto humano – o beijo – com elementos da natureza: o encontro de nuvens passageiras.

Quanto ao título do livro de Luís Aranha, Bonet chamou atenção para a voga dos livros de receitas de drinques e coquetéis no início do século, quando alguns deles teriam chegado mesmo a conquistar status literário, inclusive aquele assinado por um “barman-escritor” não revelado e dedicado a outro escritor-diplomata, Paul Morand, amigo de Cendrars:

Preciosos son algunos libros de esa matéria publicados en el París “twenties”, y tres de ellos ilustrados por tres grandes, Paul Colin, Paul Iribe, y Jean-Émile Laboureur. Magistral, en el mismo terreno “decó”, el libro de cócteles del hotel Savoy de Londres, ilustrado por Gilbert Rumbold: todo un clásico. Abundan los ejemplos similares en los Estados Unidos, que es donde nació tal clase de bebidas. [...] Cócteles tampoco faltan en nuestra literatura de vanguardia [...] En mi desiderata latinoamericana [...] figura desde hace poco un delicioso librito de cócteles – no daré más pistas –, con cubierta realizada con la técnica del *batik*, e impresso en poquíssimos ejemplares, uno de los cuales, dedicado por el barman-escritor a Paul Morand, se conserva en Vichy, en la fabulosa biblioteca de Valery Larbaud, que fue donde me enteré de la existencia de tal publicación.

(BONET, op. cit., p. 22-23)

Mário de Andrade (1974, p. 73), por sua vez, não foi tão generoso quanto Bonet em sua opinião a respeito do título escolhido por Luís Aranha: “Enfim já no acabar desse ano de 1922, o poeta me aparecia com um livro a que, pelos cacoetes da época, dera o nome de *Cocktails*. Era o desastre definitivo”.

Voltando ao poema, o aspecto futurista, em termos de linguagem poética, continua sendo explorado na reprodução, entre aspas, da frase afixada no espelho desse restaurante bar, com a repetição da caixa-alta no termo dominante do poema.

No plano temático, o caráter festivo e transgressor é ressaltado ao dar continuidade à exploração de imagens pertencentes ao universo da boemia, da embriaguez, enfim, do distanciamento da sobriedade racional através de agentes perturbadores da consciência e da lucidez, como visto nos poemas “Drogaria” e “Poema giratório”. Aliás, o abandono da pretensão racionalista – que bem pode ser lido como o abandono da pretensão da racionalidade técnica que passou a marcar os modos de viver na transição dos séculos – é

sintetizada nos versos que abordam as próprias características do gesto poético e os procedimentos vanguardistas adotados na poesia por ele praticada, contrapostos à ideia de que “O só plano intelectual traz confusão”. Contra a racionalidade apolínea e fria, o poeta propõe a “espontaneidade”, o “simultaneísmo”, a “rapidez”, a “associação” e a “alegria” da arte moderna. Trata-se, realmente, de uma celebração dionisíaca da nova estética que só admite o “frio” dos coquetéis, pois, ao mesmo tempo, são estimulantes e fortes.

Aliás, podemos enxergar uma sugestão da ideia de embriaguez soluçante ou do caráter repetitivo que, muitas vezes, assume a fala do sujeito embriagado no nível mesmo da linguagem do poema pela repetição insistente do termo-chave “Cocktail” (palavra cuja formação por justaposição resulta numa pronúncia, para não falantes de inglês, que é, em si, entrecortada e espasmódica como o soluço: ‘cock-tail’) que, contando com o título, num poema de 29 versos, repete-se nada menos que oito vezes.

A sonoridade é trabalhada, junto com a associação, na assonância da vogal inicial da enumeração/justaposição das imagens-versos “Álcool / Absinto / Açúcar / Aromáticos”, além da paronomásia entre “Cocktail / Cocteau”, numa rica exploração dos aspectos grafológicos e fonológicos dos dois nomes, além de incluí-los nesse expressivo quarteto de versos marcados pela dupla coliteração: “Cocktail / Cocteau / Cendrars / Rimbaud cabaretier”. Neste último verso o poeta faz uma alusão bastante funcional – porque associada ao clima boêmio do poema – ao soneto de Rimbaud “Au Cabaret-Vert”, escrito em outubro de 1870 e publicado pela primeira vez na *Revue d’Aujourd’hui*, de 15 de março de 1890, posteriormente, republicado no volume *Poésies complètes*, de 1895, prefaciado por Paul Verlaine.<sup>121</sup> Eis o soneto:

### **Au Cabaret-Vert**

*cinq heures du soir*

Depuis huit jours, j’avais déchiré mes bottines  
Aux cailloux des chemins. J’entrais à Charleroi.  
- *Au Cabaret-Vert* : je demandai des tartines  
Du beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j’allongeai les jambes sous la table  
Verte : je contemplai les sujets très naïfs

<sup>121</sup> Fundada e dirigida pela poeta francesa de origem russa Tola Dorian, a *Revue D’Aujourd’hui* teve apenas 15 números publicados em Paris, entre janeiro e setembro de 1890. Além de Rimbaud, muitos dos mais importantes poetas do simbolismo francês tiveram seus textos publicados nas páginas da revista, entre eles: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire e Comte Auguste de Villiers de L’Isle-Adam.

De la tapisserie. – Et ce fut adorable,  
Quand la fille aux téton énormes, aux yeux vifs,

- Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! -  
Rieuse, m'apporta des tartines de beurre,  
Du jambon tiède, dans un plat colorié,

Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse  
D'ail, - et m'emplit la chope immense, avec sa mousse  
Que devrait un rayon de soleil arriéré.<sup>122</sup>

No universo das associações de Luís Aranha, o título do poema rimbaudiano poderia ser ligado, por sua vez, à imagem anterior do “Absinto” e sua cor característica.

Dessa forma, a imagem do “cocktail” funciona como metáfora para a mistura prevista, na arte de vanguarda, de diversos elementos e procedimentos com vistas a representar o aspecto caótico ou confuso que começava a ser percebido na realidade dos grandes centros urbanos. Aqui, como em todos os poemas modernistas de Luís Aranha, essa mistura é alcançada pelas marcas anunciadas do simultaneísmo e da associação.

O caráter de festa e de coletividade que perpassa os movimentos de vanguarda, bem como o modernismo, ganha forma no antepenúltimo verso que, perseguindo a ênfase de um pedido feito ao garçom em meio ao barulho e confusão do bar pelo uso da caixa-alta em “COCKTAIL PARA UM!”, logo corrige com certa veemência: “Não; para todos”.

Os versos finais desse poema-crítico (um verdadeiro mini-tratado em forma poética do caráter vanguardista da poesia modernista de primeira hora) trazem o convite para a apreciação da poesia e da arte moderna ao lado de um questionamento irônico, por epístrofe, que pode ser o da visão tradicionalista que, no início dos anos 20, punha em xeque a validade

---

<sup>122</sup> Cf. RIMBAUD, 1976, p. 32-33. Tal lugar existiu, mas, na verdade, chamava-se “La Maison Verte”, em virtude da cor da fachada do prédio e dos móveis. Era um albergue e seu café na cidade belga de Charleroi, para onde Rimbaud foi a pé, desde Charleville (cerca de 90 km), para trabalhar num jornal local cujo proprietário era o pai de um de seus amigos. Rimbaud trabalhou ali por apenas um dia, mas escreveu muitos poemas no pequeno quarto que ocupou durante sua estadia em Charleroi. Nos anos 70, no prédio que antes abrigara o albergue e o café foi aberto um restaurante chamado “Le Rimbaud” e uma placa foi colocada em sua fachada para lembrar a passagem do poeta pelo endereço. Os habitantes do lugar diziam mesmo recordar-se da servente do café, uma moça gorda da região de Flandres chamada Mia. Conforme notou Antoine Adam, organizador das *Œuvres complètes* de Rimbaud: no Segundo Parnaso, Theodore de Banville (um dos primeiros a revelar o talento de Rimbaud, aliás) escreveu as *Dix ballades joyeuses pour passer le temps* (1830), sendo que uma delas, a que teria ocorrido à lembrança de Rimbaud quando escreveu “Au Cabaret-Vert”, chamava-se “Ballade pour la servente de cabaret”. Cf. GOFFIN, Robert. *Sur les traces d'Arthur Rimbaud*. Bruxelles: Éditions du Sagittaire, 1934; STÉPHANY, Pierre. *La Belgique en cent coups d'oeil*. Lanoo Uitgeverij, 2006; RIMBAUD, op. cit., p. 870. Uma das traduções do soneto de Rimbaud para o português pode ser lida em: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Trad. de Augusto de Campos. Ilumin. de Augusto de Campos e Arnaldo Antunes. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 26-27.

e o valor dessa mesma arte e dessa mesma poesia. Por tal ângulo, isso estaria a sugerir que, por trás do aparente caráter de descuido ou gratuidade da poesia modernista, havia muito mais do que brincadeira, e pouco sentimentalismo em jogo.

## 4.2. “Telegrama”

### Telegrama

Vim telegrafar  
 Devo partir  
 O telégrafo bate  
 Na estação  
 Dentro das grades do elevador o empregado é prisioneiro na sua cela  
 Manobras  
           S      P      R  
                   163  
 A campanha manda um som tremido  
 E o chefe sacode a bandeirola  
 Apito  
 Os ferros gritos  
 Choque de vagões  
 Locomotiva Moloch  
 Na ponte lindo manto de peles  
 Tu não morreste por ter tocado o zaimph de Tanit como Salambô  
 WILLIAM-FOX-FOX-TROT-William-fox-fox-trot-William-fox-fox-box  
 Locomotiva Carpentier jogando box pelo espaço  
 Só dás uppercuts  
 Com tuas luvas de ferro  
 As campanhas das estações marcam os rounds  
 Teu ring é o mundo  
 Xuixixixixix  
 Poeta  
 Sofro a vaia da locomotiva como no Theatro Municipal  
 Diz-se impropriamente que sou futurista  
 Impressões  
 Erros da geometria euclidiana  
 Os trilhos não são paralelas e se encontram antes do infinito  
 Na porteira todos esperam  
 Lavadeira a mulher de Atlas suspende o mundo às costas  
 Pede-se trazer o dinheiro certo para facilitar o troco<sup>123</sup>  
 Vim telegrafar  
       Parto pelo último trem  
       Espere-me na estação  
       Luís Aranha

<sup>123</sup> Quanto a esse verso, Mário de Andrade fez a seguinte nota espirituosa no datiloscrito do poema: “Si o dinheiro é certo não há trôco.” Apud: MACHADO, 2001, p. 88.

Tomando como *leitmotiv* aquela que foi a primeira tecnologia de informação utilizada em rede global, o telégrafo, Luís Aranha oferece outro exemplo de poema-crítico de grande alcance naquilo que seus poemas modernistas têm de representar as transformações do cotidiano nas grandes cidades no início do século, bem como o impacto das invenções tecnológicas na sensibilidade do homem moderno.

Ao afirmar, em “*Modernolatria*” et “*Simultaneitá*”, que Marinetti, ao propor seu movimento, partiu do fato incontestável de que a alma do homem moderno havia sido completamente renovada pelo progresso da técnica e da ciência, Pär Bergman (op. cit., p. 147-148) destacou o papel que o telégrafo, ao lado de outros meios, teve em relação ao aspecto simultaneísta que começou a tomar conta da sociedade no início do século (e que seria refletido na arte ligada, direta ou indiretamente, ao movimento italiano), modificando a própria mentalidade dos indivíduos – expostos, a partir de então, a uma miríade de acontecimentos ao redor do mundo:

Telégrafo, telefone, gramofone, trem, bicicleta, motocicleta, automóvel, avião, cinema, imprensa etc., agiam fortemente sobre a mentalidade do homem, mesmo quando o mundo inteiro nem se dava conta. O habitante de uma pequena cidade de província podia rapidamente chegar, graças aos trens e aos carros, à cidade grande. O habitante de uma pequena cidade dos Alpes podia vivenciar, através dos grandes jornais, a síntese de um dia do mundo inteiro; podia participar, em imaginação, das revoltas na China, dos encontros sufragistas em Nova Iorque ou das expedições polares. Qualquer tímido provinciano tinha a chance de, no cinema, participar, por exemplo, da caça nas selvas do Congo, e tinha, no café-concerto, a possibilidade de observar lutadores japoneses, boxeadores negros e os parisienses elegantes. Após haver se deitado, ele podia, na cama, ouvir a voz de Caruso no gramofone. Graças ao telefone, à T.S.F etc., ele conseguia entrar em contato com o mundo inteiro de um modo até então impossível. Ele sente, talvez, a necessidade de ser de seu tempo e de tomar parte naquilo que se passa simultaneamente sobre todo o globo terrestre. O homem moderno é, talvez inconscientemente, exposto à ação de milhares de acontecimentos dos quais seus ancestrais não sabiam nada. Sua vida torna-se mais intensa e o raio de sua sensibilidade é multiplicado. [tradução minha]

A difusão e o desenvolvimento do telégrafo acabaram por criar uma cultura própria, com ritmos e formas de se comunicar específicos e compartilhados por milhões de pessoas ao redor do mundo. Laura Antunes Maciel (2001, p. 128) destacou a influência que a

disseminação da telegrafia acabaria exercendo nos modos de viver, além das interferências do telégrafo na própria linguagem jornalística, modificando as formas de produção e de recepção das notícias veiculadas:

Ao longo de um século e meio, o telégrafo incorporou-se ao cotidiano ao lado de outros sistemas tradicionais de comunicação ainda hoje em uso, como o telefone e o rádio, por exemplo. Acima de tudo, o telégrafo transformou a forma de comunicar e informar, acelerou o tempo vivido, apressou a circulação das notícias e, principalmente, mudou o modo de descrever os acontecimentos. Após sua apropriação pela imprensa empresarial por meio de seções para notícias telegráficas, a colaboração de correspondentes e a compra de informações via agências internacionais de notícias, os leitores de periódicos não teriam mais paciência ou interesse para longos relatos, dados minuciosos sobre local, personagens, sentimentos, etc. Depois do telégrafo, a notícia seria breve, seca, rápida, telegráfica.

Essa economia verbal, oriunda da telegrafia e da linguagem jornalística, marca em diferentes graus os poemas modernistas de *Cocktails*, que procuram reproduzir a aceleração que os novos meios promoveram no cotidiano das grandes cidades. Seguindo o previsto por Marinetti quanto à abolição da velha sintaxe, também *l'immaginazione senza fili* de Luís Aranha “torna-se suspeitamente igual à linguagem do telegrama.”<sup>124</sup>

“Telegrama” trata-se, sem dúvida, de uma das criações de Luís Aranha mais tributárias às propostas estéticas do futurismo marinettiano e deve ser, justamente, pela consciência de tal fato que ele faz questão de apontar, aqui neste poema mesmo, a impropriedade de seus contemporâneos (refratários ao modernismo ou a ele ligados, como Oswald) em rotular os poetas pertencentes ao movimento – inclusive ele próprio – de “futuristas”. Os aspectos formais e temáticos de “Telegrama” atestam a coerência do comentário autocrítico: longe do caráter gratuito que, muitas vezes, toma conta da poesia mais obediente ou mais próxima aos preceitos futuristas, o experimento de Luís Aranha demonstra a elaboração poética refletida ou maturada dos princípios previstos por Marinetti em seus manifestos técnico-literários.

A linguagem enxuta, elíptica da escrita telegráfica é incorporada logo nos versos iniciais, que dão conta da ida do eu lírico a um posto de telegrafia na estação ferroviária com o intuito de comunicar sua partida em uma viagem de trem.<sup>125</sup> Inclusive, entre as notas prévias

---

<sup>124</sup> Cf. PERLOFF, op. cit., p. 116.

<sup>125</sup> Sobre as relações entre os serviços ferroviários e telegráficos, Maciel (2001, p. 139) explica: “Desde que o telégrafo elétrico foi instalado no Brasil, em 1852, os dois maiores concorrentes do serviço telegráfico público foram as companhias de estradas de ferro e os cabos submarinos costeiros construídos pela empresa americana

de Mário de Andrade para “Luís Aranha e a poesia preparatoriana”, na margem superior do datiloscrito do poema encontra-se escrito: “Notável pela viagem feita na cabeça ao entrar no posto telegráfico” (apud: MACHADO, 2001, p. 87).

Novamente, o poeta explora os recursos da disposição gráfica dos versos na página, adotando diferentes recuos de parágrafos em substituição ao espaçamento de linhas, já que não há divisão do poema em estrofes. Não há nada de fortuito no procedimento adotado, pois ele interfere semanticamente na interpretação do texto.

Essa diferença de recuo em relação aos demais versos acontece no início e no fim do poema. Nos quatro versos iniciais o recuo é pequeno: é o simples anúncio da intenção de telegrafar e de partir em viagem. Os três versos finais apresentam um recuo maior, na extensão de uma marca de parágrafo, pois, aqui, pela repetição do verso que coloca o eu lírico na situação desencadeante do poema (“Vim telegrafar”), retoma-se e realiza-se a intenção anunciada no começo do poema e que fora interrompida ou adiada em virtude da série de imagens associadas, sugeridas pela visão do trem em movimento: é a reprodução do telegrama em si, uma colagem despojada que comporta até mesmo a assinatura do poeta-remetente: “Parto pelo último trem / Espere-me na estação / Luís Aranha”.

Na continuidade dessa exploração dos recursos de disposição gráfica, mimetizando visualmente as inscrições de identificação fixadas na parte frontal das locomotivas, o poeta compõe dois versos relativamente centralizados a partir da sigla da São Paulo Railway<sup>126</sup> (o que fixa o espaço ou ambiente do poema), seguida do número “163”, que era o número original da locomotiva a vapor fabricada pela empresa norte-americana Baldwin Locomotive Works.<sup>127</sup> É o trem visto de frente:

S   P   R  
163

Essa forma, aliás, lembra a adotada por Maiakovski – poeta aproximado a Luís Aranha por José Lino Grünwald (1984, p. 128), pelas “verdadeiras montagens, análogas às do

---

Western Telegraph Company. [...] As estradas de ferro, que construíram aproximadamente 17.000 quilômetros de linhas telegráficas, possuíam aparelhos telegráficos em cada uma de suas estações e competiam diretamente com as agências telegráficas públicas, disputando o serviço telegráfico interno.” Cf. MACIEL, op. cit.

<sup>126</sup> The São Paulo Railway Company Ltd. (também chamada “Ingleza” ou “Santos-Jundiaí”): primeira ferrovia do estado, ligando o litoral e o interior.

<sup>127</sup> A locomotiva 163, fabricada em janeiro de 1912, foi utilizada pela Companhia Mogiana de Estradas de Ferro até 1960. Por corruptela do nome Baldwin, os habitantes do interior chamavam as locomotivas de “Balduína”.

cinema, de retalhos impressionistas em torno de eventos e objetos” – em um poema citado por Mário de Andrade no artigo “Oswaldo de Andrade”, publicado na *Revista do Brasil*, em setembro de 1924:

Ainda há letras boas

R  
G H  
C H T S C H

Basta de verdades sem valor!<sup>128</sup>

No poema de Luís Aranha, a composição é posta em movimento a partir da menção aos barulhos (“campainha”, “apito”, “ferros gritos”) e das manobras sinalizadoras da partida – momento em que começa uma espiral de associações.

A primeira delas propõe a imagem da “Locomotiva Moloch”. Não há nada de romantismo ou lirismo nessa visão das apelidadas “Marias-Fumaça”. A máquina fumegante assume um aspecto monstruoso, devorador e assustador. A fornalha em que se queima o combustível gerador da energia necessária para movimentar a máquina é associada à descrição que se tem da estátua da divindade antiga, à qual eram feitos sacrifícios humanos.<sup>129</sup> “Moloch” também é o título do capítulo 13 do romance *Salambô* (1862), de Flaubert. As imagens seguintes (“Na ponte lindo manto de peles / Tu não morreste por ter tocado o zaimph de Tanin como Salambô”) dialogam, por associação, com o enredo da obra do escritor francês.<sup>130</sup>

Quanto ao uso da imagem de Moloch em outras produções culturais com sentido próximo ao emprego feito por Luís Aranha, lembre-se que cinco anos depois da data provável de escritura do poema “Telegrama”, no filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, a “Fredersen the Machine” é comparada textual e imagetivamente com a figura de Moloch, no intuito de acusar a escravização, a alienação e o sacrifício dos trabalhadores à máquina na sociedade industrial-capitalista. Já no longo poema “Howl” (“Uivo”), de Allen Ginsberg, o nome

<sup>128</sup> Cf. ANDRADE, 1924, p 27.

<sup>129</sup> Na tradição bíblica e cabalística, Moloch é o nome de uma divindade ao qual os Amonitas sacrificavam seus primogênitos recém-nascidos. Segundo a literatura rabínica da Idade Média, tais rituais davam-se num lugar chamado Tophet (descrito como uma estátua de bronze de um homem com cabeça de boi, em cujo ventre se acendia o fogo), no Vale de Hinom, fora das muralhas de Jerusalém.

<sup>130</sup> No romance de Flaubert, o mercenário e líder dos revoltosos Matô, apaixonado pela princesa Salambô, penetra ocultamente em Cartago e rouba o *Zaimph* – o manto ou véu sagrado da deusa Tanit, no qual nenhum mortal poderia tocar.

Moloch repete-se na maioria dos versos da segunda parte e procura representar todo o aspecto negativo da civilização. Nesse sentido, o poema de Luís Aranha está em sintonia com as criações de Fritz Lang e Ginsberg e antecipa aspectos da crítica por eles proposta. Atente-se para o verso na parte inicial do poema que, de forma expressiva, sugere a ideia de que “Dentro das grades do elevador o empregado é prisioneiro na sua cela”.<sup>131</sup>

Dois elementos da cultura norte-americana que se espalharam por quase todos os países ocidentais no início do século – o cinema e o foxtrote<sup>132</sup> – são justapostos (o primeiro, por associação ao empresário William Fox<sup>133</sup>) num verso que explora grafologicamente e fonologicamente a figura do trem: “WILLIAM-FOX-FOX-TROT-William-fox-fox-trot-William-fox-fox-box”. Em termos gráfico-visuais, o verso mais extenso do poema, com as palavras ligadas por hífen, sugere a imagem de uma composição férrea, em que cada palavra pode ser vista como um vagão. O uso da caixa-alta nas quatro palavras iniciais do verso indica a visão da locomotiva seguida dos vagões de carga mais baixos, ou ainda, a visão em perspectiva da extensão de um trem ao longo dos trilhos. Explorando duplamente a sonoridade, o verso persegue o compasso binário e o ritmo sincopado do foxtrote, ao mesmo tempo em que imita o barulho do trem.

Ainda na espiral das associações, podemos aprofundar o breve percurso de leitura das imagens traçado pela tradutora Marie-Christine Castillo em uma das notas de sua tradução de *Cocktails* para o espanhol. O “manto de peles” referido na estrofe anterior associa-se ao nome de William Fox (“raposa” em inglês<sup>134</sup>), passando logo ao “fox-trot”, daí ao “box” (“caixa”, que pode ser lida como “vagão” ou, o que parece mais provável, como um dos boxes da estação) no final do verso-trem para chegar ao boxe, como pugilismo, modalidade de luta.

<sup>131</sup> Era comum, no início do século XX, referir-se ao aspecto negativo ou opressor das máquinas e grandes construções por meio da imagem de Moloch. Em um artigo de 1913, por exemplo, no qual se pedia ao governo do Estado melhorias no Porto de Santos para agilizar as atividades de exportação do café, lê-se: “É preciso que, em último caso, o nosso consciencioso e patriótico Governo use com urgência de sua faculdade de construção de um cais provisório de exportação, para que ao menos os nossos cafés escapem à voracidade do moderno Moloch devorador, que se alastra em frente à Ilha de Santo Amaro”. Cf. LOBO, 1936.

<sup>132</sup> A dança de salão surgida por volta de 1912, nos Estados Unidos, junto com as primeiras *big bands*, desenvolveu-se logo após a Primeira Guerra Mundial, atingindo o auge de popularidade na década de 30.

<sup>133</sup> William Fox (1879-1952): nascido na Hungria, mudou-se para a América aos nove meses. Desempenhando várias atividades relacionadas ao cinema e ao teatro desde os oito anos de idade, foi pioneiro na produção de filmes americanos. Em 1915, fundou a Fox Film Corporation e, na década de 20, a cadeia de teatros Fox na costa oeste americana. Embora tenha vendido sua participação acionária destas empresas em 1936 devido a um processo de liquidação por falência, ainda empresta seu nome a empresas como a FOX Broadcasting Company e a 20th Century Fox.

<sup>134</sup> Aliás, embora a origem exata do nome da dança seja desconhecida, uma das hipóteses afirma que o nome *foxtrot* (literalmente, “trotar da raposa”) faz alusão a danças primitivas de origem africana, praticadas por afro-americanos, cuja coreografia imitava passos de animais e que teria inspirado o estilo de dança original do foxtrote. No poema, o “manto de peles” também se liga ao “zaimph de Tanit”.

Esse último sentido é sintetizado na imagem do verso “Locomotiva Carpentier jogando box pelo espaço”, que alude ao lendário lutador francês.<sup>135</sup> A locomotiva é personificada como um boxeador e suas “luvas de ferro”, com “As campainhas das estações [que] marcam os round” e com o mundo transformado em “ring”. Outro aproveitamento das ideias do futurismo italiano no que se refere à valorização, nos manifestos de Marinetti, da força, do vigor e da vitalidade propiciados ao atleta pela prática esportiva, como correspondentes dos atributos da máquina.

Conforme apontou Wilson Martins (op. cit., p. 172):

O culto do esporte e do heroísmo é, como se sabe, um dos postulados essenciais do Futurismo: Marinetti chamava-o, precisamente, de “scuola di eroismo” e entendia que “uomo” e “lottatore” eram palavras sinônimas, propugnando a prática de esportes violentos. Ainda por aqui, abria-se uma entrada favorável ao florescimento dos regimes totalitários e guerreiros. Num plano puramente psicológico, essas tendências reagiam, precisamente, contra o “névrosé” do Simbolismo.

No caso de Luís Aranha, essas imagens relacionadas à luta merecem ser lidas da última forma: como tentativa de reação ao espírito decadentista da poesia pós-romântica; mais um índice da tentativa de renovação do código poético, sem nenhuma espécie de endosso ao conteúdo político-ideológico do futurismo marinettiano e sua posterior apropriação pelo fascismo. Além disso, trata-se do momento em que, no poema, outra referência será feita à história do modernismo em seus lances iniciais e, como já referimos em nota anterior, foi comum o uso da temática do boxe nas disputas travadas entre modernistas e passadistas na imprensa à época da Semana de Arte Moderna. Pouco antes do artigo “Boxeurs na Arena”, publicado no dia de abertura da Semana (13/02), o mesmo *Jornal do Commercio* havia publicado, em 11 de fevereiro, outro artigo de Oswald, intitulado “Glórias de praça pública”, onde o escritor também já havia utilizado a imagem dos modernistas como boxeadores:

Que nesta Semana de Arte Moderna, que abrirá o Municipal para a demonstração do que somos e do que queremos, se estabeleça o necessário contato entre a nossa sociedade e os artistas que a honram.

E sobretudo que se saiba que somos reacionários, porque nos domina e exalta uma grande aspiração de classicismo construtor.

---

<sup>135</sup> Georges Carpentier (1894-1975): pugilista francês que começou a lutar aos quatorze anos e tornou-se campeão mundial dos meio-médios, pela primeira vez, em 1911, com uma vitória por nocaute.

Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí o nosso galhardo salto, de sarcasmo, de violência e de força. Somos *boxeurs* na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar o seu ideal clássico. (Apud: BOAVENTURA, 2000, p. 75, grifo do autor)

Em outro verso revelador das leituras das “palavras em liberdade” do *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti, bem como dos *Calligrammes*, de Apollinaire, Luís Aranha reproduz o som do apito da locomotiva (“Xuixixixixix”) e o associa à vaia do público diante do escândalo provocado pelas conferências e leituras realizadas nas sessões da Semana de 22. Especificamente, no caso, refere-se ao sarau da segunda noite – que ficou conhecida como a “noite das vaias” – quando a palestra de Menotti del Picchia sobre o futurismo foi seguida pela leitura de trechos de prosa e poesia por Luís Aranha, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado e Agenor Barbosa, conforme noticiou o *Jornal do Commercio*, um dia depois do sarau, em 16 de fevereiro de 1922.<sup>136</sup>

Ao mencionar os “erros da geometria euclidiana”<sup>137</sup>, o poeta parece estar referindo-se ao fato de que os diferentes estilos e correntes artísticas não correm necessariamente em paralelas, separados, mas se “encontram antes do infinito”: mais cedo ou mais tarde acabam mesclando-se, confluindo. Por isso, a impropriedade do rótulo de sua poesia como futurista, pois fruto do julgamento baseado na pura impressão, desprovida de análise.

Antes de mimetizar com humor um provável cartaz fixado no posto telegráfico em que “Pede-se trazer o dinheiro certo para facilitar o troco”, Luís Aranha mistura os papéis das duas figuras mitológicas. Segundo a mitologia grega, é o titã Atlas quem foi condenado por Zeus a sustentar os céus para sempre. A mulher de Atlas, Pleione, era uma oceânide – ninfas dos fundos do mar e do oceano que acompanhavam a concha de Tétis durante os cortejos e que personificavam a fecundidade da água. É possível que Luís Aranha esteja aludindo de maneira sutil à tarefa à que se impunha, junto com os demais protagonistas do modernismo, de levar adiante a renovação das artes no Brasil.

“Locomotiva Moloch”, “Locomotiva Carpentier”: o repúdio ou angústia e o fascínio ou admiração em relação à máquina; o aniquilamento voraz e o progresso tangível a partir da

<sup>136</sup> Cf. BOAVENTURA, op. cit., p. 443.

<sup>137</sup> Referência ao V Postulado de Euclides que, grosso modo, afirma que duas linhas retas paralelas, por convergirem mais e mais à medida que forem sendo prolongadas, acabam por se encontrar.

tecnologia. Em termos de história literária, tais imagens poderiam sintetizar: o caráter destrutivo ou iconoclasta e o aspecto construtivo ou renovador da poesia modernista de primeira hora.

### 4.3. “Poema pneumático”

#### **Poema pneumático**

O bolchevismo na sarjeta  
 Todas as explosões são revolucionárias  
 Triângulo  
 E uma bomba de vidro faz parar  
 Explosão  
 Síncope  
 Não creio no pneuma dos estóicos  
 Mas os pneumáticos arrebentam  
 Que aborrecimento!

Não há mais 75 cavalos  
 Nem velocidade cor de vidro  
 Os roncoss do motor  
 O vento se estortega  
 E desmancha meu cabelo seus dedos  
 Na colmeia dos pulmões o enxame do ar zumbe  
 Bandeira de pó agitada quando passo  
 Os patos voam  
 E meu sangue termômetro subindo  
 Rapidez  
 Pane

Oh! a curiosidade popular!  
 Noite  
 O sorriso feliz dos transeuntes  
 Letreiros luminosos  
 Anúncios luminosos  
 Broadway faz ângulo com a Quinta-Avenida  
 Arranha-céus  
 Vista pela lente da lua São Paulo é Nova York

A vitrina é um palco  
 Num cartaz o retrato da prima donna  
 Uma índia  
 Neste cenário não pode ser o Guarani  
 Nem o Guaraná  
 O bonde na curva berra uma força indômita  
 Não há mais orquestra  
 A vitrina é um palco

Drama de adultério  
 Uma dama em camisa perto do leito  
 Divã almofada abajur  
 O povo se aglomera  
 Meu automóvel chama a atenção  
 Sou um espectador a quem se pede o que esqueceu o bilhete-posses da sua  
     frisa  
 Todos me olham  
 Vexado  
 Coberto de pó  
 Vindo de Santos  
 A bomba na mão do chauffeur  
 A febre intermitente do motor  
 A câmara de ar se enche de um orgulho burguês  
 Escrevo este poema concerta o pneumático furado  
 Domingo  
 8 ¼ na Casa Michel

O poema toma como motivo outro tema caro aos futuristas: o automóvel. No caso, desarmando a celebração futurista da máquina-símbolo da civilização industrial (e cuja posse, até hoje, confere *status* ao homem moderno) é o fato corriqueiro do estouro de um dos pneus do carro que Luís Aranha transformará num acontecimento de tons extraordinários, ocorrido no coração da metrópole, para susto dos transeuntes. No contexto da releitura modernista brasileira do futurismo marinettiano, por volta da mesma época em que o poema de L. A. foi escrito, Drummond (1969, p. 23) também explorou magistralmente a ideia de pane da máquina – de “afirmar e negar, ao mesmo tempo, a modernidade”, conforme observou Régis Bonvicino em sua análise do poema<sup>138</sup> – em seu conhecido poemeto-haikai de traço antifuturista intitulado “Cota Zero”:

Stop.

A vida parou  
 ou foi o automóvel?

Na primeira estrofe do poema de L. A., o estouro do pneumático é associado, histórica e ironicamente, às explosões das bombas da revolução bolchevique: ambos são estouros e explosões “revolucionárias” na sarjeta – uma espécie de observação sobre a não obediência da máquina comparada à desobediência civil. O poeta identifica o causador do estouro (um caco

---

<sup>138</sup> Cf. BONVICINO, 2009.

de vidro); situa o local do acontecimento (a região do centro histórico do Triângulo) e associa semanticamente o nome da peça do veículo ao conceito filosófico-religioso da *pneuma*, que seria a essência espiritual formada no ar ou com o auxílio deste.

A estrofe seguinte promove uma apreciação crítica das virtudes e da falibilidade da máquina, detalhando as características e componentes (“75 cavalos”, “roncos do motor”) responsáveis pelo atributo mais celebrado desse meio de transporte então recentemente inserido na paisagem humana: a rapidez, a velocidade. A sequência de versos que vai de “O vento se estortega / E desmancha meu cabelo e dedos” até “E meu sangue termômetro subindo” procura dar conta das modificações operadas pelo automóvel tanto na paisagem natural como na humana.

Associando a rapidez das imagens nas telas dos cinemas com a rapidez das imagens observadas do interior dos veículos, Flora Süssekind (2006, p. 50) abordou essa nova percepção da realidade propiciada pelos novos meios de transporte inseridos nas grandes cidades brasileiras, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, nas primeiras décadas do século XX:

[...] se o cinematógrafo habituava o olhar à reprodução mecânica do movimento, a popularização do automóvel automatizava, via movimentação mecânica, um modo de olhar as coisas em volta como se fossem puras imagens passando ao lado. Enquanto o cinema parecia tornar ainda mais verazes as imagens técnicas, a movimentação dos automóveis, bondes e trens dava aos objetos cotidianos contornos meio mágicos. Desrealizava-os subitamente.

Também a descrição dos elementos da paisagem urbana ao redor ganha tons meio mágicos ou irrealistas no poema de Luís Aranha, mas, por comportar um olhar crítico-irônico, desmistifica, ao mesmo tempo, essa impressão de *desrealidade* ao confrontar o instrumento propiciador de tal sensação com o seu defeito ou “Pane”.

O primeiro verso da estrofe seguinte sintetiza o espanto ou a admiração que os novos elementos da sociedade industrial ainda eram capazes de causar na população, pois, diante do estouro do pneu, “Oh! a curiosidade popular!”. O ambiente sócio-geográfico em que se dá o incidente é detalhado: é o centro da cidade, à noite, com seus letreiros e anúncios a iluminar “O sorriso feliz dos transeuntes” de uma São Paulo *belle époque*, cujo traçado de ruas e avenidas, com seus primeiros prédios sendo erguidos, permite associação a uma Nova York já

pontuada de alguns arranha-céus. No entanto, o próprio eu lírico revela a não-ingenuidade dessa associação, pois, tal imagem é fornecida “pela lente da lua”.

A última estrofe do poema, aproveitando-se dos elementos urbanos ao redor, transforma o acontecimento do estouro do pneu num verdadeiro espetáculo. O local específico em que se dá o incidente é visto como o cenário de uma ópera, em que as vitrines, com suas luzes e cartazes, são associadas a um palco: a imagem da índia estampada no cartaz da vitrine, a qual desempenharia o papel de “prima donna” – isto é, a cantora principal – sugere-lhe *O Guarani*, de Carlos Gomes.<sup>139</sup> A paronomásia dos nomes da ópera de motivo indianista e do fruto amazônico aparece em meio à dedução de, na verdade, o anúncio não dever se tratar da obra de Carlos Gomes – por destoar do ambiente luxuoso do cenário – mas, sim, de um “Drama de adultério”, cujos elementos retratados no cartaz, “Divã almofada abajur”, combinam com a sofisticação do cenário maior, composto pela vitrine-palco.

Luís Aranha, atento aos indícios da nascente espetacularização dos modos de viver nas grandes cidades, aponta o lado patético da situação ao colocar-se no meio dessa plateia (“O povo [que] se aglomera”) como “um espectador a quem se pede o que esqueceu o bilhete-posses da sua frisa”. Todos os olhares se voltam a esse sujeito deslocado e destacado da multidão (“Vexado / Coberto de pó”) por ser o coadjuvante da situação desencadeadora do fato inusitado.

Na análise do poema, destacando a habilidade de Luís Aranha em manejar o procedimento de associação de imagens, Mário de Andrade (1974, p. 64) também ressaltou a capacidade do poeta em recriar a paisagem em movimento como se de dentro do automóvel, antecipando parte da análise anteriormente citada de Flora Süssekind:

Um dos seus últimos poemas, do livrinho *Cocktails*, foi este *Poema Pneumático* por muitas razões interessantes, e que demonstra bem a virtuosidade do poeta na associação de imagens. O delírio associativo o leva não apenas a substituir a entrada em assunto pelas associações desse assunto em toda a primeira estrofe, como em toda a segunda estrofe, realiza uma paisagem derivada das sensações de automóvel em viagem, provocada pela associação com a *panne* indesejável. Mas esta viagem associada termina com uma *panne*, o que reconduz o moto lírico ao assunto da poesia. Porque como inteligência do assunto do poema, este só começa na terceira estrofe!

<sup>139</sup> Escrita originalmente em italiano, a ópera estreou no Teatro Scala de Milão, em 19 de março de 1870. No verso “O bonde na curva berra uma força indômita”, Luís Aranha faz referência a uma das árias mais famosas da obra de Carlos Gomes. Conforme José Eduardo da Silva (2007, p. 138): “A frase melódica ‘Sento una forza indômita’ do dueto final do Ato I, responde à de Cecília que indaga por que Peri tem por ela certos cuidados: ‘ma dimmi perchè tal cura hai tu di me?’”.

Este processo, costumeiro no poeta, de não se perder na associação, mas fazer com que ela o reconduza ao assunto do poema, é aceitável como mecanismo psicológico do subconsciente [...]. Neste mesmo *Poema Pneumático*, desde o verso “A vitrine é um palco”, toda a parte final que é uma tempestade de associações de toda a casta, usa o mesmo processo. Com hábil elasticidade a noção “drama (de adultério)” leva a espetáculo, a povo espectador, e reconduz ao assunto inicial, pois tem gente espiando o concerto do automóvel.

O aspecto vanguardista ressalta-se na passagem final por localizar, ao modo de um relato jornalístico acerca do acontecimento, o contexto (direção, data, hora, localização) de escritura do poema: “Vindo de Santos” /.../ Domingo / 8 ¼ na Casa Michel”. Por fim, a posse da máquina como índice de status é apontada ironicamente, até mesmo pelo uso do galicismo, na imagem da câmara de ar que se infla “de um orgulho burguês” através da bomba acionada pelas mãos do *chauffeur*.

Sem aura nem torre, o poeta moderno escreve seu poema em meio a uma situação bastante prosaica: enquanto o pneu do carro é consertado em frente a um dos símbolos-templos da comercialização, na São Paulo de inícios da década de 20, de produtos extremamente valorizados e cobiçados pela elite (elite da qual ele, assim como a maioria de seus companheiros de movimento modernista, também faz parte, não nos esqueçamos).<sup>140</sup> Isso numa época em que se começava a assistir a desvalorização crescente da poesia em concorrência com o cinema, o jornal, os espetáculos teatrais, antes que outros meios de maior alcance viessem roubar ainda mais o espaço da literatura e da poesia no cenário dos bens culturais.

---

<sup>140</sup> A Casa Michel foi uma das mais luxuosas joalherias de São Paulo. Seu imponente edifício, construído entre 1912-1913, situava-se na Rua 15 de Novembro, na esquina com a Rua da Quitanda. Como notou Marie-Christine del Castillo (In: ARANHA, 2012, nota 40, p. 211), o prédio paulistano era retratado em muito impressos publicitários em alusão ao Flatiron Building, um dos primeiros arranha-céus de Nova Iorque (ver figuras 15 e 16). Construído em 1902, o Flatiron Building, por sua vez, forma a esquina entre a 5ª Avenida e a Broadway, o que Luís Aranha também aponta, através da associação entre os dois endereços: “Broadway faz ângulo com a Quinta-Avenida”.

## 4.4. “Minha amada”

**Minha amada**

Há muito tempo que não penso em ti  
 A última vez que vi dançavas tango  
 O Jazz-Band se contorce  
 Passos de valsa Boston  
 Olhos castanhos  
 Gotas de mel cheias de luz  
 Tuas pupilas iam e vinham  
 Como gotas de ar em nível de álcool  
 Muitas cores  
 Teu rosto era a palheta de um pintor  
 Teu cabelo um amontoado de pincéis  
 Prismatizante  
 Todas as luzes convergem sobre ti  
 Havia um cristal de interferência  
 Um disco gira  
 Teu rosto é um disco de gramofone que se repete cem mil vezes e que acaba  
 por aborrecer  
 Cores primitivas  
 Compostas  
 Todas as cores se misturam  
 Tudo é branco  
 Teu rosto é um disco de Newton  
 E tu te confundes no tom geral

A última vez que te vi  
 Numa folha de parra  
 Eu comia um pedaço de pólo  
 Teu coração  
 Ele se degelava em minha mão  
 Eu era uma bússola  
 Teu rosto um quadrante  
 Uma roda  
 Uma hélice  
 Um ventilador  
 Fui um discóbolo  
 Meu disco!  
 Agora tu és a lua  
 De tempo em tempo desapareces  
 Sumiste  
 Não estás aqui  
 Nem em parte alguma  
 E como não te amo mais  
 Vou incluir este poema no meu livro COCKTAILS

Neste poema, composto de duas estrofes, o tema romântico tradicional do ser amado aparece totalmente corroído pela ironia, como observou Nelson Ascher (1984, p. 13). Tal tratamento é anunciado já no primeiro verso, em que o eu lírico, ao contrário da atitude passional habitualmente assumida pelos poetas românticos, afirma não pensar em sua amada há muito tempo. É o canto desiludido da insignificância que a figura da amante assume para aquele que deixou de amá-la.

Basicamente, o poema contrapõe duas versões daquela que teria sido a última visão do ser amado. Na primeira, a amada é focalizada numa cena de baile, dançando tango. A essa cena Luís Aranha associa uma Jazz-Band a contorcer-se. Ressalta-se a plasticidade ou o aspecto visual das comparações. Os olhos castanhos da amada, “Gotas de mel cheias de luz”, são retratados no ritmo da “valsa Boston”<sup>141</sup>, com suas pupilas indo e vindo “como gotas de ar em nível de álcool”, numa visão meio psicodélica de um cenário de “muitas cores”. Ou seja, mantém-se aqui algo do traço ébrio e transgressor dos poemas anteriores.

O aspecto pictórico continua sendo explorado na comparação do rosto da amada com “a palheta de um pintor”, cujos cabelos são “um amontoado de pincéis”. No entanto, todas as “muitas cores” desse ser amado, sobre o qual convergem “todas as luzes” – cores prismatizadas por um “cristal de interferência” – acabarão por esmaecer na comparação de seu rosto com o “disco de gramofone que se repete cem mil vezes e que acaba por aborrecer” associado com “o disco de Newton”<sup>142</sup>. Esse eu lírico aborrecido aponta o aspecto monótono e tedioso que vez ou outra tomam conta das relações amorosas, desidealizando completamente a figura de uma amada que, momentaneamente retratada como um ser esplendoroso e multicolor, logo acaba por se confundir “no tom geral”.

A segunda última visão do ser amado, anunciada pela repetição do verso “A última vez que te vi”, assume um tom meio *non sense* ao colocar a amante feito uma Eva bíblica em uma “folha de parra”, enquanto ele come “um pedaço de pólo” – imagem que serve para a associação com o coração que se “degelava” em suas mãos, símbolo do amor desfazendo-se,

---

<sup>141</sup> A Valsa de Boston (ou Valsa Inglesa), ao contrário da rodopiante valsa vienense, é de tipo deslizante, com movimentos mais alargados. Tal ritmo parece servir à ideia de monotonia perseguida no poema.

<sup>142</sup> Ao entrar em movimento, esse dispositivo, utilizado em demonstrações de composição de cores, mostra que a soma das cores do arco-íris é o branco, como descobriu Isaac Newton. Luís Aranha reproduz exatamente o experimento na sequência dos versos: “Cores primitivas / Compostas / Todas as cores se misturam / Tudo é branco”.

bem como para a visão de si próprio como uma bússola.<sup>143</sup> Outro instrumento de localização, um quadrante, serve para comparação com o rosto da amada que, recuperando a figura do disco utilizada na primeira estrofe, também será comparado com as imagens da roda, hélice e ventilador. A seguir, o eu lírico compara-se à figura futurista do atleta olímpico (“discóbolo”) que atira para longe o rosto da amada, transformado em disco.

As formas circulares utilizadas para comparação mantêm-se na última estrofe, quando a amada transforma-se em lua. Imitando o percurso celeste do astro observado desde a Terra, a amada desaparece “De tempo em tempo”. É pelo eclipse do amor que, ironicamente, o poeta anuncia autodialógicamente ou intratextualmente a decisão de incluir o poema do amor desfeito em seu livro “COCKTAILS” – o que torna tal verso revelador de que, como frisamos, havia um projeto, por parte de Luís Aranha, de reunir suas poesias em livro. No original datiloscrito, Mário sublinhou o último verso e comentou o influxo de Cendrars na feitura do poema: “imitação de Cendrars, antes mimetismo. Transportaste tua personalidade para dentro da personalidade de Cendrars – o que é um aviso, e não impede que conserves, aqui, este verso”.<sup>144</sup> A última estrofe do poema « Tu es plus belle que le ciel et la mer », por exemplo, quando comparada com a parte final do poema “Minha Amada”, permite-nos ver a proximidade entre o tom poético de Aranha e o de Cendrars, especialmente no tocante ao ritmo sincopado e ao corte final abrupto, ainda que haja nos dois textos uma oposição de estados em relação ao sentimento amoroso em si:

[...]  
 Le monde entier est toujours là  
 La vie pleine de choses surprenantes  
 Je sors de la pharmacie  
 Je descends juste de la bascule  
 Je pèse mes 80 kilos  
 Je t’aime.

[...]  
 Agora tu és a lua  
 De tempo em tempo desapareces  
 Sumiste  
 Não estás aqui  
 Nem em parte alguma  
 E como não te amo mais  
 Vou incluir este poema no meu livro COCKTAILS

<sup>143</sup> Quanto a essa desconcertante imagem, Mário de Andrade escreveu a seguinte nota: “acho isto um exagero em que já caí, mas de que me penitencio. Esclarecer um pouco”. Cf. MACHADO, 2001, p. 89-90.

<sup>144</sup> Cf. MACHADO, 2001, p. 90.

#### 4.5. “Pauliceia desvairada”

##### **Pauliceia desvairada**

Convulsões telúricas  
 Estesia  
 Fendas  
 Mário de Andrade escreve a Pauliceia  
 Nem o sismógrafo de Pachwitz mede os tremores do teu coração<sup>145</sup>  
 Ebulição  
 Sarcasmo  
 Ódio vulcânico  
 Tua piedade  
 Escreveste com um raio de sol  
 No Brasil  
 Aurora de arte século XX  
 Como na pintura Anita Malfatti que pintou o teu retrato<sup>146</sup>  
 Catodografia  
 Um momento de tua vida estampado no teu livro  
 Roentgem<sup>147</sup>  
 Raios X  
 Mas há todos os brilhos  
 Ar rarefeito de poesia  
 Kilômetros quadrados 9 milhões  
 Tubo de Crookes  
 Os raios catódicos de teu lirismo colorem as materialidades incolores  
 Aquecimento  
 No tubo  
 Havia também uma cruz  
 Tua religião  
 Fluorescência  
 Fosforescência  
 Não és futurista  
 Há nos teus poemas raios ultravioletas  
 Torrentes de cores

<sup>145</sup> A Sismologia Global nasceu em 1889, na cidade alemã de Potsdam, quando Ernst Von Reuber Pachwitz registrou um sismo no Japão por meio de um instrumento de baixa frequência destinado à medição das marés, descobrindo que as ondas sísmicas podem viajar grandes distâncias através do interior da terra.

<sup>146</sup> No primeiro retrato feito por Anita Malfatti, “Mário de Andrade” (1921-22), o rosto e o fundo são iluminados por um amarelo solar, cor também predominante no segundo dos vários retratos do escritor feitos pela artista (lembre-se que o quadro “O homem amarelo”, de 1915-16, já havia fascinado Mário de Andrade, quando este sequer conhecia a pintora). Já no retrato do escritor feito por Tarsila do Amaral, também em 1922, a figura de Mário, também com o amarelo vibrante iluminando a face, encontra-se sobre um fundo azul com formas circulares irregulares alaranjadas, a lembrar uma constelação de sóis – obra que, aliás, dialoga com outra tela de Tarsila, “Figura em azul (Fundo com laranjas)”, de 1923, quadro roubado e recuperado pela polícia em 2009. (Ver figuras 17 e 18)

<sup>147</sup> Unidade de medida de exposição a uma radiação eletromagnética igual à quantidade de raios X ou raios gama. O termo deriva do nome do físico alemão Wilhelm Konrad Roentgen (1845-1923), descobridor dos raios X.

Teu retrato  
 Teu livro  
 Porque o arco-íris é seu pincel  
 E é tua pena também

Publicado pela primeira vez na página 11 do número 4 da revista *Klaxon* (15 de agosto de 1922), este outro poema-crítico de Luís Aranha representa, ao que se tem notícia, a primeira homenagem poético-literária à obra homônima de Mário de Andrade, historicamente adotada como marco inaugural do modernismo na poesia brasileira.

Quanto à estrutura do poema, ressalta-se, logo à primeira vista, a economia verbal. Assim como “Cocktail”, “Pauliceia desvairada” tem a maioria de seus versos constituídos de uma ou duas palavras.

Demonstrando seu interesse e curiosidade em relação às descobertas e avanços científicos, Luís Aranha começa o poema utilizando-se de imagens relacionadas às atividades geológicas, aos movimentos sísmicos e vulcânicos, para referir-se à questão histórica do choque e da ruptura estética provocados pelas manifestações artísticas do primeiro modernismo, tomando a obra do amigo como paradigmática de tal questão. O caráter renovador da poesia de Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada* é sinalizado através das imagens presentes nos primeiros versos: “Convulsões telúricas”, “Fendas”, “sismógrafo”, “Ebulição”. O livro de Mário teria representado, metaforicamente, um verdadeiro abalo ou erupção na tradição lírica anterior ao movimento modernista.

Aranha procura destacar como a *Pauliceia desvairada* teria sido fruto da experiência subjetiva de alguém que, além de ser natural de São Paulo e de vivenciar intimamente a realidade paulistana, conhece bem as ambivalências do local do qual se orgulha e se ressent: “Um momento de tua vida estampado no teu livro”. Por isso, o arcabouço imagético telúrico, as metáforas ligadas a terra: “Mário de Andrade escreve a Pauliceia / Nem o sismógrafo de Pachwitz mede os tremores do teu coração”. Também, por isso, a ideia de testemunho poético contundente e revelador presente nas imagens dos versos “Roentgen / Raios X”.

Os sentimentos contraditórios envolvidos na visão lírica de Mário sobre a cidade são captados e justapostos na leitura poética de Luís Aranha: “Ódio vulcânico / Tua piedade”. O primeiro verso recupera a imagem predominante da parte final da “Ode ao Burguês” (onde a própria palavra “Ode” ecoa “Ódio”):

[...]  
 Ódio aos temperamentos regulares!  
 Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!  
 Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!  
 Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,  
 sempiternamente as mesmices convencionais!  
 [...]  
 Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
 Morte ao burguês de giollhos,  
 cheirando religião e que não crê em Deus!  
 Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!  
 Ódio fundamento, sem perdão!

(ANDRADE, 1976, p. 46-47)

Aí estão, além do decantado ódio, as convulsões, as fendas, a ebulição e o sarcasmo observados por Luís Aranha no livro de Mário.

Além de dialogar com as características do retrato pintado por Anita Malfatti – conforme detalhado em nota anterior –, os versos “Escreveste com um raio de sol / No Brasil / Aurora de arte século XX” dizem respeito à promessa de iluminação/renovação estética sinalizado pelo movimento modernista nascente. Nos versos finais do poema, Luís Aranha aproximará, por justaposição de imagens, as artes plásticas e a literatura representadas pela pintura de Anita e pelo livro de poesias de Mário, elegendo-os como amostras dinâmicas e vivazes desse esforço de renovação artística: “Teu retrato / Teu livro / Porque o arco-íris é seu pincel / E é tua pena também”.

A imagem da catodografia do décimo quarto verso refere-se a essa visão sobre os aspectos negativos ou sobre as máculas da realidade paulistana presentes na “Ode ao burguês” e em outros poemas do livro, como: “Os cortejos”, “O rebanho”, “Tristura”, “Paisagem nº 2” etc.<sup>148</sup> Apesar desses aspectos, Luís Aranha também destaca a existência de um olhar voltado aos recantos iluminados e solares da paisagem urbana (“Mas há todos os brilhos”), como aqueles revelados pelo eu lírico que reconhece: “Há navios de vela para os meus naufrágios! / E os cantares da uiara rua de São Bento...”, no poema “Rua de São Bento” (op. cit., p. 42); o que destaca “Os dez mil milhões de rosas paulistanas” e que “Há duas horas queimou Sol. / Daqui a duas horas queima Sol.”, em “Paisagem nº 1” (p. 44-45); o que registra os “Parques

<sup>148</sup> A catodografia é a fotografia obtida por meio de raios catódicos, isto é, provenientes de eletrodos negativos. Quanto a esses aspectos negativos de São Paulo abordados em *Pauliceia desvairada*, ilustram bem tais aspectos o verso de “Paisagem nº 2” citado por Luís Aranha em “Poema giratório”, bem com seus complementares: “São Paulo é um palco de bailados russos. / Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes / e também as apoteoses da ilusão...”. Cf. ANDRADE, 1976, p. 57.

do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...”, em “Anhangabaú” (p. 50); ou o que declara que “...os bondes passam como um fogo de artifício”, em “Noturno”. É na imagem do Tubo de Crookes que Aranha buscará as características associadas ao caráter iluminador da poesia do amigo: “todos os brilhos”; “Ar rarefeito”; “Os raios catódicos de teu lirismo colorem as materialidades incolores”; “Aquecimento / No tubo”; “Fluorecência” / “Fosforescência”; “Torrentes de cores”.<sup>149</sup>

O catolicismo de Mário, presente em *Pauliceia desvairada* em poemas como “Domingo” (“Missas de chegar tarde, em rendas,...”) e “Religião” (“Deus! Creio em Ti! Creio na tua Bíblia”) – “Deus recortou a alma de Pauliceia” diz o poeta, ainda, num dos versos de “Paisagem nº 2” – é indicado no verso “Havia também uma cruz”, o qual continua ainda associado à imagem do Tubo de Crookes.<sup>150</sup>

No verso “Não és futurista”, Luís Aranha insere-se na conhecida polêmica que o artigo de Oswald “O meu poeta futurista”, de 27 de maio de 1921, acabaria por gerar em virtude da recusa de Mário ao epíteto “futurista” no “Prefácio interessantíssimo”. Embora não tenhamos a intenção de nos estendermos sobre uma questão já resolvida pelos próprios modernistas e pela crítica, vale recuperar o parágrafo em que Mário (1976, p. 22) refere-se energicamente ao caso:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita.

Como apontou Annateresa Fabris (In: JACKSON, 1998, p. 133), o termo “futurismo” era uma espécie de *passé-partout*, “aplicado indistintamente a artistas e escritores de

---

<sup>149</sup> O Tubo de Crookes é um experimento elétrico num tubo de descarga, parcialmente no vácuo, inventado pelo físico inglês William Crookes e outros na segunda metade do século XIX, através do qual os raios catódicos foram descobertos. Em uma ampola, William Crookes submeteu um gás a uma pressão menor que a atmosférica e a uma alta tensão. Quando os elétrons saíram do cátodo, colidiram com moléculas do gás, o qual sofreu ionização e liberou luz, iluminando toda a ampola. Daí as imagens utilizadas por Luís Aranha para referir-se aos efeitos do lirismo de Mário de Andrade sobre a poesia brasileira (“ar rarefeito”, “aquecimento”, “fluorescência”, “fosforescência” etc.).

<sup>150</sup> Conforme notou M.-C. del Castillo (op. cit., p. 212), em seu experimento Crookes teve que criar um terceiro tubo chamado “Cruz de Malta” para comprovar a penetrabilidade dos raios catódicos.

diferentes tendências estilísticas”, com o qual os modernistas designavam a nova orientação estética contrária às diretrizes vigentes – academismo, naturalismo, parnasianismo. Sobre o artigo de Oswald, Annateresa Fabris (op. cit., p. 135) comentou o seguinte:

Só numa cidade como a São Paulo dos anos 20 poderia surgir a formulação de um futurismo brasileiro, ou antes, paulista, próximo não das ideias marinettianas, mas do clima geral de renovação intrínseco à modernidade. Pouco importa que, nesse momento germinal, se anunciem essencialmente conteúdos, imagens e não estruturas plenamente modernas. A cidade grande, a mudança contínua, a juventude, enumeradas por Oswald de Andrade em “O meu poeta futurista” (27 de maio de 1921) como fulcros da nova arte, são núcleos temáticos, não plataforma de uma nova maneira de conceber e fazer poesia.

No artigo “O modernismo” recolhido em *Estética e política*, o próprio Oswald trata de minimizar a polêmica gerada pelo artigo e o alvoroço pelo uso do termo futurismo naquele contexto:

Mesmo antes da publicação de *Paulicéia*, eu abri o escândalo, lancei pelas colunas do *Jornal do Comércio*, edição de São Paulo, um artigo sobre o inédito Mário de Andrade. Esse artigo intitulava-se “O meu poeta futurista”. Era a palavra da época. O “futurismo” se desitalianizara. Em Portugal, por exemplo, Fernando Pessoa lançava nesse momento o seu “Ultimatum Futurista”.

A princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto “futurista”. Depois, começaram os escrúpulos partidos, sobretudo, de Mário de Andrade. Ele, nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco foi encontrada a palavra “modernista” que todo mundo adotou. (ANDRADE, 1992, p. 122-123)

Luís Aranha fez coro – como tivemos ocasião de observar, inclusive, na análise de “Telegrama” – com Mário de Andrade na recusa do rótulo futurista em relação à poesia praticada por ambos, ainda que, até mais que Mário, tenha bebido, direta ou indiretamente, na fonte do futurismo marinettiano. Conforme observou Antoine Chareyre em nota de sua tradução do poema: “Esse poema-retrato, para além de uma simples nota de leitura, indica também as afinidades entre Luís Aranha e seu predecessor Mário de Andrade em matéria estética”.<sup>151</sup> Já na nota seguinte, informando os leitores franceses não familiarizados com a

---

<sup>151</sup> Cf. ARANHA, 2010, p. 101, nota 26. [tradução minha]

polêmica, Chareyre recuperou a história do uso inapropriado da “etiqueta futurista” no contexto do modernismo brasileiro:

Em termos gerais, a etiqueta “futurista” foi seguidamente empregada sem grande discernimento pelos próprios modernistas – sobretudo, no início dos anos 1920 – e aplicada maliciosamente e com uma perspicácia menor ainda pela crítica conservadora a Mário de Andrade, assim como a todos os jovens intelectuais e artistas de São Paulo. Mário foi quem se propôs, o mais firmemente, pela força da argumentação, a livrar a jovem geração brasileira dessa denominação: útil no início, mas contraproducente na sequência e, afinal de contas, inapropriada.

Cabe observar que nem essas recusas públicas de Mário e de Luís Aranha nem o consenso histórico-crítico em relação à impropriedade de rotular os primeiros modernistas de “futuristas” impediriam Juan Bonilla de incluir quase uma dezena de poemas do último em sua antologia intitulada *Aviones plateados: 15 poetas futuristas latinoamericanos*, de 1993, bem como de os versos de Luís Aranha terem sido expostos numa seção intitulada “Futurismo Internacional”, na exposição realizada de 2013-2015, no Centro Georges Pompidou, em Paris, conforme mencionado em nota anterior.

O comentário irreverente de Oswald sobre a questão é arguto na medida em que a poesia do primeiro modernismo pode ser vista, em grande parte, como resultado do que ele chama de um “futurismo desitalianizado”, pois, filtrado pelos poetas franceses que se aproximariam de outras correntes vanguardistas para além do futurismo.<sup>152</sup> No entanto, o conjunto das obras poéticas do modernismo inicial é um pouco mais que isso, pois, inclui a apropriação e reelaboração das conquistas e propostas da poesia moderna ocidental, sem descartar totalmente a herança da tradição lírica romântica, parnasiana e simbolista, passando por diferentes vertentes da vanguarda europeia, o que resultou numa produção poética brasileira de caráter específico. Conforme observou Maria Eugênia Boaventura (2005, p. 7):

---

<sup>152</sup> Em outro artigo (“Futuristas de São Paulo”), Oswald seria ainda mais incisivo em relação à inconveniência do rótulo futurista: “Denominar-nos pois ainda de futuristas é renunciar à crítica pelo coice, à discussão pela cretinagem peluda.” Cf. BOAVENTURA, 2000, p. 108. Lembre-se que o jornal carioca *A Noite* queria intitular “Mês Futurista” a coluna fixa com seis escritores ligados ao modernismo (Mário de Andrade, Sergio Milliet, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida), publicada entre 12 de dezembro de 1925 e 12 de janeiro de 1926. Por insistência de Mário, a coluna chamou-se “Mês Modernista”, o que não impediu que sua entrevista dada a Viriato Correia fosse provocativamente intitulada “Assim falou o papa do futurismo”. Cf. COELHO, 2012, p. 44; 46-47.

É sempre interessante não perder de vista que, quando se inaugura a nossa modernidade, a velha Europa já havia assistido a uma série de ondas vanguardistas divergentes entre si. E em 1922, junto ao último sopro do Dadá surgiam manifestações de reahecimento do classicismo. A revista *L'Esprit Nouveau* de 1919 (criada por Le Corbusier, Paul Dermée e Amadeu Ozefant) e os artigos de Jean Cocteau, reunidos mais tarde em *Le Rappel à l'Ordre* (1926) tiveram ampla repercussão por aqui. Portanto, neste contexto europeu de reciclagem começaria a renovação literária e cultural brasileira, que teria uma feição particular.

Os poetas do modernismo de primeira hora ofereceram, em determinados momentos de suas obras, visões particulares do contexto urbano da nascente metrópole de São Paulo, apropriando-se, em maior ou menor grau e com diferentes níveis de consciência crítica, dos recursos vanguardistas a fim de renovar o código poético brasileiro para que ele estivesse em maior sintonia com a nova paisagem urbana da sociedade industrial e tecnológica a partir da segunda década do século XX no Brasil. Isso porque, os padrões poéticos vigentes, o formalismo e a linguagem empolada da poesia que era insistentemente praticada e louvada nos círculos acadêmicos e intelectuais oficiais, há muito já não condiziam com a realidade circundante.

#### 4.6. “Crepúsculo”

##### **Crepúsculo**

Pantheon de cimento armado  
 A luz tomba  
 Refluxo de cores  
 Mel e âmbar  
 Há líras de Orfeu em todos os automóveis<sup>153</sup>  
 Reses das nuvens em tropel  
 Céu matadouros da Continental<sup>154</sup>  
 Todas as mulheres são translúcidas  
 Ando  
 Músculos elásticos  
 Andar com a força de todos os automóveis

<sup>153</sup> Associação com a grade frontal (*grill car*) dos veículos dos anos 20 e décadas seguintes, cujo formato lembrava o de uma lira.

<sup>154</sup> O frigorífico Continental foi implantado em 1915 na região do atual Parque Continental, em Osasco, no limite com o município de São Paulo, próximo aos trilhos da Estrada de Ferro Sorocabana. Foi o segundo matadouro-frigorífico a ser instalado no Brasil. Após sua venda para a Cia. Wilson, em 1918, passou a chamar-se Frigorífico Wilson, nome emprestado ao atual bairro Jardim Wilson. (Ver figuras 19 e 20)

Com a força de todas as usinas  
 Com a força de todas as associações comerciais e industriais  
 Com a força de todos os bancos  
 Com a força de todas as empresas agrícolas e as explorações de linhas  
 férreas  
 Os capitais amontoados em pilhas elétricas  
 Forças presidenciais e forças diplomáticas  
 A força do horizonte vulcânico  
 As forças violentas as forças tumultuosas de Verhaeren<sup>155</sup>  
 Sou um trem  
 Um navio  
 Um aeroplano  
 Sou a força centrífuga e centrípeta  
 Todas as forças da terra  
 Todas as distensões e todas as liberdades  
 Sinto a vida cantar em mim uma alvorada de metal  
 O meu corpo é um clarim  
 Muita luz  
 Muito ouro  
 Muito rubro  
 Meu sangue  
 Eu sou a tinta que colore a tarde!

Terceiro poema de Luís Aranha publicado em *Klaxon* (além de “Paulicéia desvairada”, o primeiro texto do poeta a aparecer na revista foi “O aeroplano”, no número 2, de 15 de junho), “Crepúsculo” ocupa as páginas 3 e 4, do número 6, de 15 de outubro de 1922. No ano seguinte, como mencionado no prefácio, o poema seria traduzido integralmente para o francês por Sérgio Milliet em “La poésie moderne au Brésil”, artigo publicado na *Revue de L’Amérique latine*.

Metonimicamente, esse poema, que fixa alguns contornos da paisagem paulistana nos momentos finais de um dia, é o penúltimo a figurar em *Cocktails*, assim como nesta análise.

Ainda que explore a temática dos elementos industriais, comerciais e econômicos da São Paulo em acelerado ritmo de desenvolvimento no início da década de 20, Luís Aranha compõe um quadro lírico de grande expressão visual recuperando, inclusive, termos e imagens oriundos do repertório poético clássico: “Pantheon”, “Mel e âmbar”, “liras de Orfeu”, “alvorada”, “clarim” etc. A concretude arquitetônica (baseada no cimento, no vidro e no ferro) e os limites cada vez mais distendidos que a cidade vinha então tomando são traduzidos no primeiro verso, que propõe a imagem de São Paulo como um “Pantheon de

---

<sup>155</sup> Referência ao livro de Émile Verhaeren *Les forces tumultueuses*, de 1902.

cimento armado”<sup>156</sup>. É o “Refluxo de cores” desse momento em que “A luz tomba” que sugere ao poeta a ideia, futurista por excelência, de que “Há liras de Orfeu em todos os automóveis”.<sup>157</sup>

Na bela imagem que descreve o céu sanguíneo deste fim de tarde, “Reses das nuvens em tropel / Céu matadouros da Continental”, o substantivo coletivo usado em sentido conotativo propicia a associação com a antiga empresa de abate de bovinos. A imagem do sangue, tanto em sua cor como em seu significado para a força e vitalidade do ser circula, metaforicamente, pelas veias-versos do poema: o sangue é figurativamente aludido na parte inicial (pois, escorre muito sangue num matadouro) e citado textualmente no fim: “Meu sangue / Eu sou a tinta que colore a tarde!”.

“Crepúsculo” configura-se como o momento de *Cocktails* em que Luís Aranha mais decididamente assume uma atitude poética consoante com a ideia futurista do poeta-atleta, celebrando a virilidade, a liberdade e o vigor: “Ando / Músculos elásticos”.

A palavra-chave do poema é “força”, repetida 12 vezes num poema de 32 versos. Através da repetição da estrutura “Com a força de todas[os]” nos quatro versos paralelos o poeta intensifica essa ideia de força a ser tomada de empréstimo dos dispositivos e organizações modernas cultuadas pela estética futurista: “automóveis”, “usinas”, “associações comerciais e industriais”, “bancos”, “empresas agrícolas e as explorações de linhas férreas”. É um canto paralelo ao desenvolvimento assistido em São Paulo em decorrência dos lucros advindos da economia cafeeira que permitia amontoarem-se capitais “em pilhas elétricas”.

As conhecidas relações entre os setores econômicos e culturais com a esfera política na configuração do papel da capital paulista como cidade na dianteira do progresso financeiro-material e da atualização estética – a apresentar um “horizonte vulcânico” – também são tangenciadas neste verso antecipatório do próprio futuro profissional do poeta ao mencionar “Forças presidenciais e forças diplomáticas”. Parece haver espaço até mesmo para certa misoginia presente nos manifestos futuristas marinettianos na ideia expressa pelo verso: “Todas as mulheres são translúcidas”.

As imagens dessa celebração futurista do mundo da máquina e da organização industrial-comercial no poema de Luís Aranha dialogam de perto com as imagens do já

<sup>156</sup> A imagem do monumento parisiense e o verso que faz alusão ao livro de Verhaeren no mesmo poema sugerem uma possível associação ligada à morte do escritor belga, pois, quando Émile Verhaeren morreu, em 1916, o governo francês quis prestar-lhe honras depositando seu corpo justamente no Panthéon.

<sup>157</sup> Lembre-se, no Manifesto do Futurismo, o elogio provocativo feito por Marinetti à beleza da velocidade, ao propor que um automóvel de corrida rugindo seria mais belo do que a *Vitória de Samotrácia*.

referido poema “Ode Triunfal” (1914), de Álvaro de Campos, em seu culto erotizado dos dispositivos mecânicos. A transcrição das quarta e quinta estrofes do poema de Fernando Pessoa (1944) ilustra bem esse diálogo:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!  
 Ser completo como uma máquina!  
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!  
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões  
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas!  
 Promíscua fúria de ser parte-agente  
 Do rodar férreo e cosmopolita  
 Dos comboios estrénuos,  
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios,  
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,  
 Do tumulto disciplinado das fábricas,  
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

No plano da expressão, observa-se um maior respeito à sintaxe no poema de Fernando Pessoa quando comparado ao despojamento e à redução ou síntese presentes no poema de Luís Aranha: efeitos alcançados através dos versos mais curtos e entrecortados e das imagens justapostas. Enquanto o heterônimo pessoano revela seu desejo em querer “Ser completo como uma máquina”, em “Crepúsculo” o eu lírico avança ainda mais em direção a essa identificação com o universo maquinal de usinas e fábricas ao metamorfosear-se no próprio objeto através da justaposição das imagens dos três meios de transporte e locomoção: “Sou um trem / Um navio / Um aeroplano”. Entretanto, essa identificação com o mundo da máquina pode ser relativizada.

Artur V. Giorgi (op. cit., p. 81), referindo-se à “condição indecidível dos poemas de Luís Aranha”, observou que Roger Caillois, em *La mente religieuse* (1934), sugeriu que o mimetismo seria “uma forma de defesa pelo informe [...] uma adaptação ao choque, necessária à sobrevivência na paisagem urbana da metrópole, por meio da assimilação da natureza mesma do choque”. Portanto, para Giorgi

[...] os poemas de Luís Aranha também podem ser lidos como sintomas de uma contraposição à anestesia, ou melhor, como sintomas de uma condição em que a anestesia torna-se, de fato, uma forma de contato: a incorporação

de uma condição maquínica, própria da era da reprodutibilidade técnica, em vez de indicar submissão ao automatismo moderno, aponta para ele; isso quer dizer que o mimetismo não representa, nem reproduz passivamente um encanto inadvertido, mas produz diferença; o mimetismo produz sentido a partir da própria “natureza” da modernidade, uma vez que a repete, isto é, a esvazia, ativo como resíduo de uma (in)sensibilidade “original”. Desumano, coisificado: sou um trem, um aeroplano [...].

Sob esse ponto de vista, a leitura dos índices da sociedade urbano-industrial em jogo no poema como parte de uma celebração futurista torna-se seriamente comprometida.

A impressão geral do poema de Luís Aranha é a do sujeito lírico que se mistura à realidade circunstante – esse é outro dos vários momentos em que a poesia de Luís Aranha aproxima-se dos poemas visionários de Walt Whitman na expressão de certo ideal de unidade cósmica representada pelo eu lírico –, anunciando o nascimento de uma época que seria marcada, para o bem e para o mal, pela indispensabilidade cada vez maior dos recursos tecnológicos nas práticas cotidianas: “Sinto a vida cantar em mim uma alvorada de metal”. Cecília de Lara (1972, p. 133) apontou pioneiramente este movimento duplo do *eu* em direção ao interior e ao exterior nos diferentes momentos do poema:

O *eu* capta a realidade percorrendo a direção do interior para fora e depois recolhe para si tudo o que os sentidos captaram. A paisagem urbana, com seu complexo de máquinas, empresas, ruídos, se faz força, centrífuga e centrípeta, concentra-se e depura-se, no interior do poeta; torna-se energia, luz, cor, que circulam o *eu* e o *não eu*, apagando fronteiras. Vibrações, dentro e fora, revérberos, tingindo o *eu* e o horizonte. O entusiasmo de estar vivo, participar da vida das coisas, faz do poema a lograda tentativa de integração do *eu* no universo e da absorção do universo pelo *eu*, no espaço poemático. [...] Aos momentos diversos correspondem processos diversos, desde a simples demarcação da realidade, no início, à captação de aspectos sensoriais, o derramamento do eu sobre as coisas, a fusão da realidade interior e exterior.

Para a pesquisadora, a originalidade de Luís Aranha também se revelaria pelo fato de o autor ter fixado os seres no meio da vida tumultuosa da cidade justamente no crepúsculo que, conforme observou Lara, “na cidade, é o auge dos rumores – clima bem diverso daquela serenidade que os místicos buscam na solidão do campo e da noite.” (p. cit.)

Absorvendo os elementos do contexto urbano industrial e comercial, Luís Aranha parece ter oferecido uma representação simultaneamente celebrante e desbaratadora da paisagem social em transformação. No ensaio de 1923, antes de transcrever a sua tradução

para o francês do poema aqui analisado, Sérgio Milliet [2010, p. 152] fez as seguintes considerações sobre o poeta e sua criação:

Ele também é obcecado pelo apito rouco dos trens e das usinas. Ele também canta os aeroplanos e as casas bancárias. Alguns não vão achar nenhuma poesia no poema que eu citar agora. Eu, pelo contrário, aí vejo um sentimento movido pela vida tal qual ela é atualmente: uma engrenagem terrível, um maquinismo rápido e deformador. E, no entanto, que harmonia! Com LUÍS ARANHA eu não desperdiço minha alegria a chorar os bons velhos tempos. As babás de hoje em dia, para ninarem os bebês, cantam a Java ou o último shimmy: eu não sei por que os poetas seriam obrigados a se prenderem aos contos de fadas. Os contos de fadas são muito bonitos, mas uma corrida de 110 metros com barreiras é mais bonita ainda. [tradução minha]

#### 4.7. “Projetos”

##### **Projetos**

##### *A GRAÇA ARANHA*

De manhã:  
Tenho convite para o baile  
Casaca  
Decote  
Orquestra fantástica frenética  
Lindas mulheres...  
VOU.

À noite  
Conferências sobre os Eleatas  
No correio cintas para KLAXON  
35-36-37-38-39...  
Dentro das grades a moça da folhinha não se cansa de cheirar a rosa

##### MAIO

12

A pêndula do relógio marca passo eternamente  
O guichê de madeira  
Guilhotina  
Decapitado como na figura de Chagall  
A lua cheia de pó de arroz  
Espáduas nuas  
Pronta para o baile

Rua 15 de Novembro de 1889  
 Que mulher linda!  
 Passa deixando um sulco de perfume  
 O asfalto de louça reflete as pernas das costureirinhas  
 E das datilógrafas  
 Meu coração datilografa impressões

Meu corpo é um mastro de sombra tombado  
 A cordoalha dos meus braços  
 Teus seios são proas  
 Cabeleira desnastrada bandeira de navio  
 Quadro naufrágio de projetos  
 Minha alma braceja  
 Cinematógrafo de sombras  
 A bengala de Carlito é a batuta que rege a sinfonia moderna

No café mesas desocupadas  
 Esfrega o zinco do balcão  
 CHÁ CHOCOLATE LEITE  
 Jornais do Rio  
 200 réis para falar ao telefone  
 3 AVENIDA  
 É tudo quanto fiz aquele dia

MORAL: Eu nunca poderia escrever “PALUDES”

O último poema de *Cocktails* foi publicado pela primeira vez nas páginas 18 e 19 do último número duplo de *Klaxon* (8 e 9, de dez. 22-jan. 23), dedicado a Graça Aranha em homenagem coletiva a partir de sugestão feita pelo próprio escritor à redação da revista. Daí a dedicatória circunstancial do texto de Luís Aranha que, por sinal, também fechou a seção de poesias daquele número e, conforme alguns dados que aparecem no poema, teria sido escrito cerca de sete meses antes de sua primeira publicação.<sup>158</sup>

Com recursos expressivos futuristas e cubistas (ausência de pontuação, justaposição, transcrição de números, uso abundante de maiúsculas, exploração do espaço gráfico, colagem etc.) o poema recria ironicamente a anotação prosaica da programação feita para um dia e resgata, pelo testemunho poético-biográfico, a participação entusiasmada de Luís Aranha na

<sup>158</sup> Além dos textos críticos sobre a obra do escritor maranhense e dos poemas a ele dedicados, o último número de *Klaxon* estampou um retrato de Graça Aranha feito por Tarsila do Amaral, bem como a reprodução da partitura da primeira parte de *Sexteto místico* (1921), de Heitor Villa-Lobos, também dedicado ao escritor. Antoine Chareyre observou que a sugestão da homenagem do número temático de *Klaxon* não foi acompanhada de grande entusiasmo pelos colaboradores da revista. Cf. ARANHA, 2010, p. 102, nota 29. Como se sabe, embora os modernistas tenham aceitado, na realização da Semana de Arte Moderna, o apoio prestigioso daquele que foi um dos membros-fundadores da Academia Brasileira de Letras, as ideias de Graça Aranha, além de sua postura em querer a liderança do movimento, seriam bastante criticadas.

história do início daquele órgão coletivo de divulgação da arte e da reflexão modernista fundado por Guilherme de Almeida.

As duas primeiras estrofes dão conta do que há previsto para o começo e para o fim do dia nos dois versos iniciais alternantes: “De manhã:” / “À noite”. De posse do convite para um baile matutino, o eu lírico condensa, por justaposição de um trio de imagens, o cenário da festa (“Casaca / Decote / Orquestra fantástica frenética”) e manifesta sua decisão de tomar parte de tal baile através do verbo na primeira pessoa do indicativo (“VOU”) que, realçado em maiúsculas, reforça a firmeza de sua disposição. Entre as atividades projetadas para a noite desse dia estão essas “Conferências sobre os Eleatas” – em cujo tema, talvez pelo anacronismo diante de um texto modernista por excelência, M.-C. del Castillo viu “a nota de humor do poema” –, além da descrição dos serviços de preparação para o envio postal de exemplares do primeiro número de *Klaxon*. São dois versos reveladores do envolvimento direto de Luís Aranha nas ações ligadas à produção e circulação da revista. No plano expressivo, ao incluir a sequência numérica dos exemplares, o poeta recria o ritmo mecânico que marca as tarefas do sistema de remessa por mala-direta. Tais versos deixam entrever, ainda, a modéstia do capital financeiro envolvido no projeto, ao ter que contar com os próprios colaboradores nas atividades de expediente do órgão. Mais claras ainda a esse respeito são as declarações de Luís Aranha em carta a Mário de Andrade, anterior a 15 de julho de 1922 (data atestada), a respeito do nº 3 da revista:

As provas de *Klaxon* devem ser entregues segunda-feira. Não houve espaço para publicar o teu artigo sobre a Guiomar Novaes. Este número sairá como os outros só com as 16 páginas. Volta a perspectiva dolorosa de marcharmos mensalmente com os 25\$000. O próprio Guaraná Espumante não ficará mais honrado em nossas páginas. O Zanotta retirou os anúncios que fazia a pretexto de que a revista não é lida dos comerciantes. Diz que é gastar inutilmente os 100\$ por mês. O segundo número tem saído regularmente, mas acho que de venda avulsa só poderemos tirar uns 50\$ mensais. A revista morrerá de inanição.<sup>159</sup>

Como a história mostraria, a profecia da linha final cumpriu-se seis meses depois, com a publicação do derradeiro número temático duplo em homenagem a Graça Aranha, financiado inteiramente pelo destinatário da carta.

---

<sup>159</sup> Conforme apontou Márcia Machado, apesar da impossibilidade apontada por Luís Aranha, por motivo desconhecido, o referido artigo de Mario sobre Guiomar Novaes acabou saindo naquele número da revista, sob o título “Guiomar Novaes: II (A virtuose)”. Cf. MACHADO, 2001, p. 92-93.

A descrição detalhada do que deve ter sido provavelmente o escritório de advocacia dividido por Tácito de Almeida e Antonio Couto de Barros, onde funcionava a redação do periódico (primeiro na Rua Uruguai, 14; depois na Rua Direita, 33), comporta esse detalhe curioso da gravura do calendário (“Dentro das grades a moça da folhinha não se cansa de cheirar a rosa”), do qual Luís Aranha recorta, cola e especifica, com destaque tipográfico que mimetiza o impresso, a data desse dia focado no poema: 12 de maio de 1922. A moça congelada da folhinha, que “não se cansa de cheirar a rosa”, junto com a imagem focada do relógio, cuja pêndula “marca passo eternamente”, recriam o aspecto monótono do ambiente de ofício. O outro objeto usual em escritórios e oficinas tipográficas, a guilhotina, homônimo ao antigo instrumento de execução por decapitação, motiva a associação com a pintura vanguardista de Chagall.<sup>160</sup>

Mais uma vez a lua, essa imagem recorrente na obra de Luís Aranha, é antropomorfizada a fim de servir para a comparação com a imagem das mulheres prontas para o baile: é uma lua “cheia de pó de arroz” e de “Espáduas nuas”. A referência ao endereço no centro histórico de São Paulo, ao utilizar-se da forma um tanto inusitada de reescrever o nome popular da avenida (15 de Novembro) recuperando a data da Proclamação da República (ao inserir também o ano) reforça-se a intenção de retratar as transformações histórico-sociais, os novos comportamentos e a transfiguração urbana: assim como a Colônia virou Império e depois República, a antiga vila virou cidade e está se transformando numa metrópole.

Um eu lírico com ares de *flâneur* donjuanesco deixa registrado de forma econômica o seu encantamento pela beleza de uma mulher que “Passa deixando um sulco de perfume” no verso exclamativo anterior: “Que mulher linda!”. É a imagem dessa mulher que agita a libido do jovem poeta e o motiva a registrar o reflexo das “pernas das costureirinhas / E das datilógrafas” no “asfalto de louça”.<sup>161</sup> A excitação do eu lírico é abordada de forma sutil por associação com a atividade das segundas profissionais cobiçadas na imagem do coração que “datilografa impressões”. Ou seja, seu pequeno devaneio romântico-sensual fecha a estrofe sem desviar-se muito do ambiente mecânico do escritório com seus calendários, relógios, guilhotinas e máquinas datilográficas: uma pequena amostra da invasão do erotismo nos

<sup>160</sup> Tudo indica tratar-se de *Trois heures et demie (Le poète)*, de 1911. Nesse quadro cubista, a figura do poeta, com a cabeça invertida e ligeiramente deslocada, lembra a imagem de um decapitado que sustenta um caderno de versos em seu colo e encontra-se bebendo à mesa, sobre a qual pode-se ver uma garrafa e talheres (ver figura 22).

<sup>161</sup> Imagens similares são encontradas em *Pauliceia desvairada*: “E a ironia das pernas das costureirinhas / parecidas com bailarinas...” (“Paisagem nº 1”); “Costureirinha de São Paulo / ítalo-franco-luso-brasilíco-saxônica...” (“Tu”). Cf. ANDRADE, 1976, p. 44; 58.

espaços de produção profissional, intelectual e artística naqueles primeiros anos do modernismo.

O tom sensual ainda percorrerá o início da estrofe seguinte, com as metáforas que promovem a comparação de partes dos corpos dos amantes a componentes navais (repetindo procedimento adotado em “Poema giratório”). É uma sequência de versos que vale ser reescrita, porque, ali, o eu lírico demonstra como os desejos e as paixões são capazes de derruir a racionalidade de propostas, intenções e “Projetos”:

Meu corpo é um mastro de sombra tombado<sup>162</sup>  
 A cordoalha dos meus braços  
 Teus seios são proas  
 Cabeleira desnastrada bandeira de navio  
 Quadro naufrágio de projetos  
 Minha alma braceja

Esse mesmo eu lírico sinaliza o valor do sensível, da paixão e da arte na frialdade racional do universo da máquina ao incluir a figura de Charles Chaplin nestes versos que tão bem ilustram o significado da sétima arte no início do processo de modernização das cidades nas primeiras décadas do século XX: “Cinematógrafo de sombras / A bengala de Carlito é a batuta que rege a sinfonia moderna”. Essa bela imagem, aliás, além de revelar que o processo de modernização era acompanhado tanto na rua como através das telas do cinema, poderia ser aplicada, sem prejuízo de sentido, ao posterior filme *Tempos modernos*, de 1936.

A última estrofe mostra o início do processo da saturação de informações em decorrência dos novos meios de comunicação (cinema, jornais, telefone), bem como o excesso de compromissos que já começava a marcar a rotina dos habitantes das grandes cidades. A justaposição dá um ritmo acelerado a essa descrição do cenário de um café, com suas “mesas desocupadas”; com o funcionário que “Esfrega o zinco do balcão”; com mais uma colagem do letreiro em maiúsculas “CHÁ CHOCOLATE LEITE”; com os “Jornais do Rio”; com o serviço de telefonia oferecido pelo local a 200 réis. O poeta ainda cola o endereço do local imitando a grafia postal americana (“3 AVENIDA”)<sup>163</sup> – o que serve para aproximar, uma vez mais, São Paulo de Nova Iorque.

<sup>162</sup> Seguindo o mesmo princípio dos chamados “relógios de sol”, as sombras projetadas pelos mastros dos navios podem substituir as bússolas e outros sistemas de navegação na pesquisa de direções geográficas.

<sup>163</sup> Provável referência à Avenida Paulista. Inaugurada em 8 de dezembro de 1891, com seus aproximados 3km de extensão, foi a primeira avenida asfaltada da América Latina, em 1909, com o asfalto tendo sido trazido da

Em virtude da quebra da linearidade cronológica na apresentação dos dados, Cecília de Lara (op. cit., p. 134) apontou certo hermetismo no poema:

O poema quebra a linearidade do tempo, tradicionalmente visto como sequência, para substituí-lo pela multiplicidade de momentos, numa perspectiva mutável. Mundo objetivo e subjetivo nivelam-se nas impressões sensoriais registradas como foram percebidas e assomando do interior em formas expressionistas, que dão certo hermetismo ao poema.

Entretanto, se tal “hermetismo” pode realmente ser considerado ele não deve ser confundido, é obvio, com o tipo de hermetismo da poesia romântica ou simbolista (resultado de uma linguagem sobrecarregada de metáforas, símbolos e alegorias) porque, aqui, é decorrente dos próprios procedimentos vanguardistas da justaposição ou da colagem e ainda perseguindo a representação do aspecto simultâneo da vida moderna.

Num último gesto transgressor quanto ao plano expressivo de sua poética, o eu lírico empresta a fórmula das fábulas e cola uma “MORAL” irônica que, por contraste intertextual, trata dos novos modos de viver a velocidade exaltada do mundo moderno, com sua carga de múltiplos compromissos, obrigando o indivíduo ao exercício de vários papéis concomitantes. Isso porque o romance citado de André Gide, publicado em 1895, é considerado pela crítica uma sátira contra a exaltação da vida parisiense da época. Essa chave de leitura é fornecida pelo próprio Gide na dedicatória da obra: “Para meu amigo EUGÈNE ROUART escrevi esta sátira do quê”. Conforme o texto de apresentação de Antonio Carlos Villaça (GIDE, 1988): “*Paludes* simboliza bem uma das vertentes da obra de Gide, a apolínea, ou da serenidade, em oposição a *Os frutos da terra*, com o espírito de exaltação, a vida dionisíaca”. É pela postura dionisíaca assumida por Luís Aranha em retratar poeticamente as transformações decorrentes do progresso científico-tecnológico no contexto urbano-industrial de São Paulo no início da década de 20 – perseguindo temática e expressivamente os novos ritmos da experiência subjetiva na cidade em crescimento – que ele se vê incapaz de ter escrito a apolínea obra de Gide.<sup>164</sup>

---

Alemanha (elemento da infraestrutura urbana também explorado no poema através da imagem do “asfalto de louça”). A propósito, era na Avenida Paulista que se localizava a residência da família de Luís Aranha.

<sup>164</sup> No plano estrutural do romance, um dado a aproximá-lo de “Projetos” (e isso pode ter colaborado na associação feita por Luís Aranha) é que cinco dos seis capítulos principais são acompanhados pelo registro do dia da semana, ao modo de um diário: “Hubert” (terça-feira); “Angèle” (quarta-feira); “O banquete” (quinta-feira) etc., além do sexto capítulo, intitulado “Domingo”.

“Projetos” resulta numa amostragem lírica significativa dos momentos iniciais de uma época que começava a se afirmar no Brasil: um tempo em que, da manhã à noite de um único dia na vida dos habitantes ativos da cidade, as agendas pessoais passariam a estar cada vez mais carregadas de compromissos, obrigando-os a conviverem com uma simultaneidade de tempos e eventos inédita até então.

## Considerações finais

E, para terminar estes exemplos, lembro-me de Luís Aranha. É entre nós, o que melhor percebeu a simultaneidade exterior da vida moderna. Não procura realizá-la propriamente nos seus versos, mas a vive e sente com uma intensidade singular entre nós. Ególatra, egocêntrico e contraditoriamente panteísta. Sinais dos tempos. Radiosamente orgulhoso do seu eu mas esse eu reflete os aspectos simultâneos universais.

Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*.

A análise dos poemas de *Cocktails* aqui selecionados revelou o apuro formal do poeta no manejo dos recursos da associação de ideias e da justaposição de imagens bem como o seu esforço em reelaborar as conquistas da poesia de vanguarda, especialmente as ligadas ao futurismo e ao cubismo, pela leitura atenta das primeiras obras dos dois poetas com os quais a poesia modernista de Luís Aranha revelou ter mais pontos de contato: Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire. Despreocupado de nacionalismos, antes buscando a universalidade – a pé, de bonde, de automóvel, de trem, de avião ou viajando dentro de sua própria mente febril e delirante – Luís Aranha captou a simultaneidade e os novos ritmos do mundo moderno que se erguia ao redor de si e expressou-os com originalidade.

Procurando desvencilhar-se dos modelos consagrados da poesia praticada no período anterior ao modernismo, Luís Aranha lançou-se a um exercício pessoal e discreto de renovação do código poético brasileiro, atento às transformações operadas na linguagem literária pelo contato desta com os novos meios como o cinema, o jornalismo e a publicidade. Incorporou em seus poemas temas e recursos formais semelhantes aos utilizados pelos poetas acima citados, por exemplo, mas contribuiu com seu próprio temperamento e gênio para a atualização formal e imagética das conquistas vanguardistas para o contexto local: a nascente metrópole, ainda com resquícios de província, mas que logo se tornaria o principal centro financeiro, empresarial e mercantil da América do Sul. Para tanto, o jovem poeta suplantou a resistência, a provocação e a crítica que os primeiros modernistas paulistanos receberam de maneira insistente por seus contatos com a vanguarda futurista.

A produção poética de Luís Aranha destaca-se tanto pelo experimentalismo linguístico através dos diversos recursos mobilizados, como pelo tratamento dispensado aos temas e imagens presentes em seus poemas. A sua capacidade em representar com expressividade poética singular o clima social e as transformações na paisagem urbana de São Paulo ocorridas nas duas primeiras décadas do século XX parece derivar do fato de que, em Luis Aranha, as técnicas da justaposição de imagens e da associação de ideias são tomadas como um meio, e não fim – aspecto que, por não ser considerado em muitas produções artísticas de traços futuristas, motivou, por exemplo, a crítica de Mário de Andrade (em *A escrava que não é Isaura* e outros textos) ao futurismo marinettiano.

Já a adoção da postura festiva e o caráter de embriaguez que perpassam sua exploração acerca da nova paisagem e dos novos modos de viver decorrentes do avanço tecnológico e científico na realidade urbano-industrial paulistana é antecipadora de um traço comum que transcende sua obra e que a coloca em diálogo com outras diversas manifestações literárias modernistas, como as apontadas na análise. É o caráter jovial, compósito, multifacetado e arlequinal do modernismo de primeira hora incorporado em seus poemas a fim de oferecer uma visão irônica de diversos aspectos do processo modernizador, o que acaba afastando o poeta da mera celebração modernólatra que perpassa algumas das manifestações poéticas futuristas ou tributárias das propostas do movimento italiano.

A *persona* lírica dos poemas modernistas de *Cocktails*, em outro traço de modernidade poética, não se esforça em apagar seus rastros biográficos. Pelo contrário, o tom é confessional e em quase a totalidade dos poemas é sempre um fato ou circunstância da ordem do cotidiano – um emprego na drogaria; o estudo de uma matéria específica; uma doença ocasional; um incidente fortuito na cidade; o lançamento de um livro etc. – que serve de motivo para a composição poética. No entanto, reencenando o mesmo gesto poético das produções de caráter mais vanguardista de autores como Cendrars, Apollinaire e Fernando Pessoa – para ficarmos nos nomes citados no trabalho – há um movimento que promove o dilaceramento de um eu estável, de uma solidez subjetiva que se dissolve no exterior pela tentativa de mergulho completo nas sensações da realidade objetiva.

O contato com os dados da realidade urbano-industrial nos inícios da década de 20, bem como com os novos modos e ritmos de viver nesse cenário em transformação, permitem ainda que os poemas modernistas de Luís Aranha questionem a estabilidade do fazer literário através do confronto da poesia com os novos códigos e meios – telégrafo, jornal, cinema etc.

–, bem como do papel do poeta diante da figura dos representantes do capitalismo industrial: o comerciante, o investidor da bolsa, o proprietário da fábrica etc.

Desse embate, a resposta que Luís Aranha parece ter procurado oferecer é que, se a poesia quisesse sobreviver a partir de então seria necessário que o poeta saísse da torre de marfim e deixasse de preocupar-se em defender a aura do resultado de seu labor – a partir daí cada vez menos prestigiado ou valorizado, mas ainda importante como forma de questionamento e iluminação de diversos aspectos da vida humana em sociedade. Por isso, o próprio poeta tratou de reelaborar as lições herdadas do lirismo tradicional oriundas do romantismo, do simbolismo e do parnasianismo e, a partir do contato com a poesia moderna e vanguardista europeia, buscou oferecer o seu particular modo de dizer a nova realidade, inaugurando a sua “própria” retórica poética, ao mesmo tempo celebrante e crítica da modernidade tecnológica e industrial. Ou seja, sem descartar as conquistas da tradição romântica e simbolista, Luís Aranha assumiu as vestes do futurismo, mas passou uma rasteira na mera celebração ufanista e acrítica do progresso pelo progresso.

A curiosidade motivadora do movimento em direção a uma investigação algo mais demorada sobre o objeto (encontrado e escolhido algo fortuitamente entre os poucos exemplares de poesia nas estantes de um pequeno sebo, em outubro de 2004) deu-se, ainda que de forma intuitiva, em razão do reconhecimento prévio do valor da única e pequena obra de um nome até então desconhecido. O reconhecimento desse valor nos poupou de lamentar o fato de Luís Aranha ter deixado de escrever poesia para dedicar-se à carreira jurídica e depois diplomática, bem como de imaginar com nostalgia que o livro pudesse, talvez, ter sido o prenúncio de uma obra-prima futura. Preferimos reconhecer a validade e a integridade do projeto poético juvenil de Aranha, o qual é completo em suas virtudes e limitações, pois, construído sobre as contradições inerentes ao processo de assimilação de um repertório vocabular e imagético até certo ponto inédito para a poesia. Recordemos uma última vez que, além dos dez poemas aqui analisados, *Cocktails* compõe-se de outros dezesseis poemas de menor expressividade em termos de novidade, seja no aspecto formal seja no assunto que tratam – ainda que, é claro, haja diferenças no grau de sucesso de realização entre um texto e outro e, no final das contas, todos tenham algum valor por já demonstrarem uma procura discreta por modernidade, por uma atualização no modo de dizer poético.

Além do fator preponderante do relativo ineditismo, talvez o caráter intempestivo da obra, o seu desvio criativo e consciente do repertório poético tradicional – em diálogo com as manifestações literárias vanguardistas europeias e contribuindo, no seu modo particular, com

a construção da imagem da cidade de São Paulo como palco principal da modernidade, como berço das novidades culturais e da renovação estética no início do século XX – tenha colaborado, de alguma forma, para a exiguidade de referências ao nome e à obra de Luís Aranha nos textos que se escreveram sobre a história do modernismo literário brasileiro pós-Semana de 22. Não se trata aqui, obviamente, de perseguir uma tardia e inútil heroicização póstuma do autor, mas, antes disso, de constatar simplesmente o fato de que, até hoje, seu nome ainda é muito pouco conhecido entre os leitores, quer dentro quer fora da academia (basta ver os comentários dos leitores aos textos sobre a poesia de L. A. em alguns blogs e sites na internet). O recente movimento internacional em torno da poesia de Luís Aranha através do conjunto de traduções aqui abordado, além deste próprio exercício crítico de análise de sua obra, talvez sugira uma nova oportunidade de maior visibilidade e de maior alcance para a poesia de L. A. no Brasil e no exterior. No entanto, como já frisado na introdução deste texto, talvez ainda seja cedo demais para avaliar a abrangência e os desdobramentos desse movimento para a divulgação e recepção da obra junto ao público.

Muitos são os caminhos e as possibilidades para aqueles que queiram se aventurar em futuras investigações acerca da poesia de Luís Aranha. Diversas questões aqui apenas tangenciadas poderão ser mais bem desenvolvidas em trabalhos futuros. Acreditamos que uma leitura mais fechada confrontando, por exemplo, alguns poemas de Luís Aranha, os primeiros filmes de Charles Chaplin e os poemas futuristas de Álvaro de Campos – aqui citados apenas de passagem – poderia, quiçá, render bons frutos. Além disso, a hipótese de interpretação do modernismo de Luís Aranha como fusão de um pós-simbolismo com o vanguardismo talvez também seja merecedora de uma investigação mais profunda, assim como há espaço para uma descrição mais detalhada ou uma análise mais teoricamente fundamentada das tensões entre os aspectos dionisíacos e apolíneos da obra.

De qualquer modo, pela atual abertura metodológica no campo dos estudos literários, a qual nos desobriga, para o bem e para o mal, de perseguir uma “originalidade” a qualquer custo em nossas teses, esta leitura, enquanto gesto crítico, não teve pretensão maior do que contribuir, através da análise e interpretação dos poemas selecionados de *Cocktails*, para uma compreensão mais clara do que representaram aqueles primeiros e intempestivos gestos modernistas. Para tanto, procuramos destacar o experimentalismo e a adesão aos novos modos de expressão poética de um dos representantes do modernismo paulistano de primeira hora, cuja breve carreira literária procurou estar atenta às transformações materiais e comportamentais, às alterações nos modos de viver e de perceber a realidade nas duas

primeiras décadas do século XX em decorrência do avanço intelectual em várias áreas do conhecimento (psicanálise, biologia, astronomia, engenharia, filosofia etc.), além das invenções e descobertas científicas ocorridas no contexto da Segunda Revolução Industrial.

Chegando ao final desse percurso de pesquisa, torna-se fácil compreender por que é tão comum encontrarmos comentários cheios de entusiasmo feitos por aqueles que, inadvertidamente, deparam-se com a poesia de Luís Aranha pela primeira vez. Seu discurso poético é jovem, febril e delirante. Embora possa haver uma ou outra passagem com algum grau de hermetismo, sua linguagem literária não impõe maiores dificuldades ao diálogo com o leitor. Constrói-se através de uma expressão clara e direta, mas impactante e criadora de imagens e associações de ideias inusitadas e imprevistas. Isso não quer dizer, é claro, que consideramos que toda poesia deva ser fácil e clara, ou que não reconhecamos o valor de obras e autores formal e tematicamente mais densos: apenas tentamos apontar o que torna a poesia de Luís Aranha tão rarefeita e “popular” ao mesmo tempo.

Para os “atrasadotes”, no dizer de Joaquim Inojosa, os guardiões do bom gosto poético e literário da província no início do século passado – dentre os quais, alguns dos que certamente estavam na plateia do Teatro Municipal na “Noite das vaias” da Semana de 22, ocasião em que, como mencionamos, Luís Aranha tentou recitar alguns de seus versos pela primeira vez –, o seu coquetel poético deve ter soado “moderno demais”.

*Nós, pelo acolhimento da plateia de hoje, julgaremos da cultura de nosso povo. Pois sabemos, com Jean Cocteau, que quando uma obra de arte parece avançada sobre o seu tempo, ele é que de fato anda atrasado.*

Oswald de Andrade

*[...] na memória das comunidades não devem ficar apenas (como se poderia dizer, parafraseando Rostand) as letras maiúsculas, que sobressaem na página e comandam os períodos; mas também o batalhão modesto das minúsculas, que formam o miolo da história e por vezes exprimem o que nela há de mais humano.*

Antonio Candido

## Bibliografia

### I. Do autor

ARANHA, Luís. *Cartas a Mário de Andrade: 1922-1933*. Sub-série ‘Correspondência passiva’ da série “Correspondência Mário de Andrade”. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

\_\_\_\_\_. *Cocktails: poemas*. Organização, apresentação, pesquisa e notas: Nelson Ascher; pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense, 1984. [inclui Fortuna crítica]

\_\_\_\_\_. Crepúsculo. *Klaxon*, São Paulo, n. 6, p. 3-4, out. 1922(a). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005560>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. *Drogaria de ether e de sombra, Poema Pythagoras, Poema giratorio, Cocktail, Telegramma, Poema pneumático, Minha amada, Vigília, As patas dos cavallos, O trem, O tunnel, A ponte, O vento, Os amores do vento, Tico-tico, Nocturno, Canção das nevôas, Vagalume, Estellario, Epigramma á lúá, Passeio, Canção de um louco*. Documentos na série “Manuscritos de vários escritores”. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

ARANHA, Luís. O aeroplano. *Klaxon*, São Paulo, n. 2, p. 07-08, jun. 1922(b). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005520>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. O vento. *Revista do Brasil*. São Paulo, v. XXV, n. 98, fev. 1924.

\_\_\_\_\_. Paulicéia Desvairada. *Klaxon*, São Paulo, n. 4, p. 11, ago. 1922(c). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005540>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Poema giratório. *Revista Nova*, Ano 2, n. 7, São Paulo, 15 jun. 1932.

\_\_\_\_\_. Projetos. *Klaxon*, nºs 8-9, p. 18-19, dez. 1922-jan. 1923. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005580>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

### 1.1 Traduções e antologias

ARANHA, Luís. *Cocktails (Poèmes choisis): suivi d’une étude par Mário de Andrade*. Tradução, prefácio e notas de Antoine Chareyre. Toulon: Librairie La Nerthe, 2010. [Inclui a tradução para o francês do ensaio “Luís Aranha e a poesia preparatoriana”.]

\_\_\_\_\_. *Cocktails*. Tradução e notas de Marie-Christine del Castillo. Prólogo de Juan Manuel Bonet. Sevilha: La Isla de Siltolá, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946.

BASTOS, Jorge Henrique. *Antologia de poesia brasileira do século XX: dos modernistas à actualidade*. Lisboa: Antígona, 2001.

BONILLA, Juan (org.). *Aviones plateados: 15 poetas futuristas latinoamericanos*. 2. ed. Málaga: Puerta del Mar, 2009. [1993]

CARVALHO, Max de (org.). *La poésie du Brésil: du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Trad. Max de Carvalho. Paris: Éditions Chendeigne, 2012.

GUEDES, Luiz Roberto (org.). *Paixão por São Paulo*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.

GUTILLA, Rodolfo Witzig (org.). *Haicai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KOPKE, Carlos Burlamaqui (org.). *Antologia da poesia brasileira moderna: 1922-1947*. Clube de poesia de São Paulo. Coleção “Documentos” – Vol. 1. São Paulo: Secretaria da Educação e Cultura, 1953.

RASULA, Jed & CONLEY, Tim (org.). *Burning City: poems of metropolitan modernity*. Indiana: Notre Dame/Action Books, 2012.

RÍOS, Sergio Ernesto. Dos poemas de Luís Aranha. *Revista No-Retornable*. n. 11. Buenos Aires: abril/2012. Disponível em: <<http://www.no-retornable.com.ar/v11/poetas/rios.html>>. Acesso em: 23 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. Droguería Sociedad Anónima. *Revista Dédalo* – crítica, cultura, arte. Ano 1, n. 4. Guanajuato: março/2012. Disponível em: <[http://www.culturaguanajuato.gob.mx/PUBLICACIONES/PDFS/Revistas/Dedalo\\_IV.pdf](http://www.culturaguanajuato.gob.mx/PUBLICACIONES/PDFS/Revistas/Dedalo_IV.pdf)>. Acesso em: 23 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. Poema Pitágoras. *La Colmena* – Revista de la Universidad Autónoma de México, Sección “La colmena na janela”, n. 71, jul-set/2011. Disponível em: <[http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_71/Najanela/Luis\\_Aranha.pdf](http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_71/Najanela/Luis_Aranha.pdf)>. Acesso em: 27 ago. 2012.

## II. Sobre o autor

ALMEIDA, Luiz de. Luís Aranha: nas teias do modernismo. *Retalhos do Modernismo*. 7 mar. 2009. Disponível em: <<http://literalmeida.blogspot.com.br/2009/03/luis-aranha-poeta-modernista-bissextos.html?m=1>>. Acesso em: 8 ago. 2009.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. “Projeto Livro Livre”. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliologista.com/2015/12/a-escrava-que-nao-e-isaura-de-mario->

[de.html](#)>. Acesso em: 21 dez. 2016. [1ª edição em livro: *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925.]

\_\_\_\_\_. Luís Aranha ou a poesia preparatoriana. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974. p. 47-87. [Ensaio publicado pela primeira vez na *Revista Nova*, Ano 2, nº 7, 15 jun. 1932; 1ª edição do livro: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. “Coleção Joaquim Nabuco”, dir. Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Americ, 1943; no mesmo ano, o livro foi publicado em São Paulo, pela Livraria Martins Editora].

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. *Revista do Brasil*, nº 96. São Paulo, dez. 1923. Republicado em: BATISTA, Marta Rossetti et. al. (org.). *Brasil – 1º tempo modernista: 1917/29*. São Paulo: IEB, 1972. p. 208-216.

ASCHER, Nelson. Cadáver no meio do caminho. *Revista Veja*. “Artes”, 19 fev. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/cadaver-no-meio-do-caminho>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. Perfil de sombras do poeta e embaixador Luís Aranha. *Folha de São Paulo*, julho de 1984. [Reproduzido e aumentado no prefácio a *Cocktails* (1984)]

\_\_\_\_\_. Uma órbita excêntrica do modernismo [prefácio]. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984).

BANDEIRA, Manuel. [s.t.]. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946. p. 115-116. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). [Seção "Fortuna crítica"]

BOHN, Willard Eugene. Apollinaire's reception in Brazil. *Revue de littérature comparée*. 2004/3, n. 311, p. 311-328. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-311.htm>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

BONET, Juan Manuel. São Paulo circa 1922. In: ARANHA, Luís. *Cocktails*. Trad. Marie-Christine del Castillo. Sevilha: La Isla de Siltolá, 2012.

BOZZETTI, Roberto. *Luís Aranha*. “Firma irreconhecível: blog de Roberto Bozzetti”. 3 de maio de 2012. Disponível em: <<http://robertobozzetti.blogspot.com.br/2012/05/luis-aranha.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2014.

BRITO, Mário da Silva. Luís Aranha. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. O poeta Luís Aranha [excerto]. O alegre combate de Klaxon. In: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Martins/Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo/Conselho Estadual de Cultura, 1972. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). [“Fortuna crítica”]

\_\_\_\_\_. [s.t.]. *Poetas paulistas da Semana de Arte Moderna*: antologia. São Paulo: Martins, 1972. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). [“Fortuna crítica”]

CASTRO, Ruy. Luís Aranha sai do passado como poeta do futuro. *Folha de São Paulo*, 24 nov. 1984.

CHAMIE, Mário. Entre o giro e a mirada comum. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quíron, 1976.

CHAREYRE, Antoine. Luís Aranha, génie potache de l'avant-garde brésilienne [prefácio]. In: ARANHA, Luís. *Cocktails (Poèmes choisis)*: suivi d'une étude par Mário de Andrade. Trad. Antoine Chareyre. Toulon: Librairie La Nerthe, 2010.

\_\_\_\_\_. Luís Aranha. In: CARVALHO, Max de (org.). *La poésie du Brésil: du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Trad. Max de Carvalho. Paris: Éditions Chendeigne, 2012.

COELHO, Eduardo. Luís Aranha: a química e a crise. In: *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Vol. 11, Julho 2012. p. 11-22. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em 14 out. 2013.

DONADON-LEAL, José Benedito. Nas sendas brasileiras do haicai. *Jornal Aldrava*. Disponível em: <[http://www.jornalaldrava.com.br/Doc/sendas\\_do\\_haicai.pdf](http://www.jornalaldrava.com.br/Doc/sendas_do_haicai.pdf)>. Acesso em: 04 out. 2013.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1994.

FREITAS FILHO, Armando. "Poesia vírgula viva". In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: SENAC Rio, 2005. p. 161-203.

GIORGI, Artur de Vargas. *Anestesia e contato: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94994>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

GRÜNEWALD, José Lino. Um marco esquecido: Luís Aranha. *Correio da Manhã*, 27/02/1972. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]

\_\_\_\_\_. Um poeta esquecido. *Correio da Manhã*, "Suplemento Literário", 24 mar. 1962. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"] Texto integral disponível em: <<http://joselinogrunewald.com/literatura.php?id=212>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

JUNQUEIRA, Ivan. Um modernista da primeira hora. *O encantador de serpentes: ensaios*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 123-126.

KAC, Eduardo; BORGES, Antonio Fernando. A teia do desconhecido: entrevista de Luís Aranha. *Folha de São Paulo* - "Folhetim". 30 jan. 1987. p. B6 e B7. Republicada em: KAC, Eduardo. *Luz & letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. Manuscritos do modernista Luís Aranha. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*. n. 10. São Paulo: FFLCH-USP/Annablume, jun. 2001. p. 75-97. Disponível em: <<http://manuscrita.fflch.usp.br/article/view/936>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos de outros escritores no arquivo de Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27112009-132618>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2002.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Do tempo ao espaço e da escrita à imagem: a espacialização da linguagem na poesia visual. In: *Estudos linguísticos*, São Paulo, 39 (1): p. 1108-1123, maio-ago 2010. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL\\_V39N3\\_33.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL_V39N3_33.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2013.

MILLIET, Sérgio. Inéditos. *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1932. Primeira publicação em *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, n. 5, 27 abr. 1926. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]

\_\_\_\_\_. Inédits. In: ARANHA, L. *Cocktails (Poèmes choisis)*, 2010.

\_\_\_\_\_. La jeune littérature brésilienne. *Poèmes modernistes et autres écrits: anthologie 1921-1932*. Org. e Trad. Antoine Chareyre. Toulon: Librairie La Nerthe, 2010. p. 137-144.

\_\_\_\_\_. La poésie moderne au Brésil. *Poèmes modernistes et autres écrits: anthologie 1921-1932*. Org. e Trad. Antoine Chareyre. Toulon: Librairie La Nerthe, 2010. p. 145-156.

\_\_\_\_\_. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde-Serviço de Documentação, 1952.

\_\_\_\_\_. Vida literária: as letras brasileiras. A poesia moderna no Brasil. Trad. Silvia Puertas de Araújo. *D. O. Leitura*, ano 17, n. 1, São Paulo, maio de 1999. p. 39-48.

MINEIRO, Matheus José. Luís Aranha. *Escamandro: poesia, tradução, crítica*. 24 jun. 2015. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2015/06/24/luis-aranha-por-matheus-jose-mineiro/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

NORTE, Sergio Augusto Queiroz. Ars Anarchica: Arte, Vida e Rebeldia. *Revista Brasileira de História*, v. 18, São Paulo, 1998. p. 133-164. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100006)>. Acesso em: 12 dez. 2016.

PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASINI, Leandro. A Semana de 22 e a poesia: contradições e desdobramentos. In: *Remate de Males*. Campinas-SP, Jan./Dez. 2013. p. 191-210. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/download/3877/3472>>. Acesso em: 14 out. 2013.

PENASSO, Filipe. Cocktails, poemas de Luís Aranha. *Pena pensante*. Mar. 2016. Disponível em: <http://www.penapensante.com.br/2016/03/cocktails-poemas-de-luiz-aranha.html>. Acesso em: 17 dez. 2016.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

\_\_\_\_\_. O modernismo na poesia [excerto]. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. vol. III, T. I, 1959. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]

\_\_\_\_\_. Poesia científica. In: MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

RICARDO, Cassiano. 22 e a poesia de hoje [excerto]. *Invenção*: revista de arte de vanguarda, n. 1, São Paulo: GRD, 1º trimestre de 1962. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]. (Texto apresentado pela primeira vez como tese no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária em Assis (SP), em julho de 1961.) Publicação em livro: RICARDO, Cassiano. *22 e a poesia de hoje*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

RISÉRIO, Antonio. Colméias e telégrafos. *Jornal Versus*, jun.-jul. 1978. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]

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

SILVA, Domingos Carvalho da. A poesia em 22 [excerto]. *O Estado de São Paulo*, 17 fev. 1962, republicado em *Eros e Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. In: ARANHA, L. *Cocktails* (1984). ["Fortuna crítica"]

### III. Sobre modernismo e vanguarda

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22*: a aventura modernista no Brasil. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1999.

\_\_\_\_\_. A reinvenção da semana (1932-1942). *Revista USP*, São Paulo, n. 94, jun./jul./ago. 2012. p. 107-118.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, 1994 (A). p. 89-96.

\_\_\_\_\_. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. Osvaldo de Andrade. *Revista do Brasil*. Vol. XXVI, n. 105, Ano IX, São Paulo, set. 1924. p. 26-32.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2011.

ANTLIFF, Mark; LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames and Hudson, 2001.

APPOLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ASCHER, Nelson. Cadáver no meio do caminho. *Revista Veja*. “Artes”, 19 fev. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/cadaver-no-meio-do-caminho>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e realidade do Modernismo de 22. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (org.). *O gedeutado do modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro; São Paulo: Civilização Brasileira; Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 – documentação*. São Paulo: IEB, 1972.

BEAUDUIN, Nicolas. La poésie moderne a-t-elle besoin d’une nouvelle technique. In: *Klaxon*, nº 8-9, São Paulo, dez. 1922 – jan. 1923. p. 22-23.

BERGMAN, Pär. *"Modernolatria" e "Simultaneità": pesquisas sur deux tendances dans l’avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Estocolmo: Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1962.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. A Semana de Arte Moderna e a crítica contemporânea: vanguarda e modernidade nas artes brasileiras. Encontro *Vanguarda e modernidade nas artes brasileiras*. Instituto de Artes da UNICAMP, 2 e 3 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos.html>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. São Paulo e o modernismo. *Revista Cult*, n. 76. São Paulo, mar. 2010.

\_\_\_\_\_. (org.) *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

BORBA DE MORAES, Rubens. *Domingo dos séculos*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Giordano/Imprensa Oficial SP, 2001.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABANNE, Pierre. *O cubismo*. Porto: Res Editora, [19-?].

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CASTRO, S. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). *A literatura no Brasil – estilos de época: era modernista*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. Vol. V.

DEL PICCHIA, Menotti. *A “semana” revolucionária: conferências, artigos e crônicas sobre a Semana de Arte Moderna e as principais figuras do movimento modernista no Brasil*. Org. Jácomo Mandatto. Campinas: Pontes, 1992.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. As aporias da vanguarda. *Tempo Brasileiro* (Vanguarda e modernidade). n. 26-27. Rio de Janeiro: jan.-mar./1971. p. 85-112.

ESPÍNOLA, Adriano. O futurismo no nordeste brasileiro. *Revista Brasileira*, n. 65. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2065%20-%20PROSA.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

FABRIS, Annateresa. A questão futurista no Brasil. In: JACKSON, Kenneth David. *A vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998. p. 131-141.

\_\_\_\_\_. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

\_\_\_\_\_. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. \_\_\_\_\_. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994 (a). p. 9-25.

\_\_\_\_\_. O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil. *Arteologie*. Dossier thématique: « Brésil, questions sur le modernisme ». n° 1, Paris: mar. 2011. Disponível em:

<[http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a67](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a67)>. Acesso em: 18 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1994 (b).

FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, 1994 (a). p. 97-110.

\_\_\_\_\_. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. *Arteologie*. Dossier thématique: « Brésil, questions sur le modernisme ». n° 1, Paris, mar/2011.

Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article68>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

GIRON, Luís Antônio. Bruta sacudidela nas artes nacionais! In: *Revista Cult*. n. 55, São Paulo, fev. 2002. p. 42-49. Disponível em:

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sacudidela-nas-artes-nacionais>>. Acesso em: 24 set. 2011.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou*. Org. Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo, 2006.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. Sobre a história da Semana de 22. In: MALLARD, Letícia (et. al.). *História da literatura: ensaios*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 102-22.

INOJOSA, Joaquim. Os “Novos” de S. Paulo. *A. B. C.* Rio de Janeiro, 25 abr. 1925. p. 8-9.

JACKSON, Kenneth David. *A vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.

KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KRZYWKOWSKI, Isabelle. *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*. Paris: Éditions L'Improviste, 2006.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *La reconstruction typographique de l'univers: prolégomènes à une révolution typographique. Les mots en liberté*. Paris: Jacques Damase, 1986.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1984.

LISTA, Giovanni. *Le futurisme: une avant-garde radicale*. Paris: Gallimard, 2008[a].

\_\_\_\_\_. *Le journal des futurismes*. Paris: Hazan, 2008[b].

MARINETTI, Filippo Tommaso. *O futurismo*. Trad. Antonio Moura. Lisboa: Hiena, 1995.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MARTINS, Wilson. Cendrars e o Brasil. *Hispania*, vol. 75, n. 4. Out. 1992. p. 979-987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/343865>>. Acesso em: 17 abr. 2013.

MILLIET, Sérgio. Um poeta da vida moderna. *Quatro ensaios*. São Paulo: Martins, 1966.

PERLOFF, Marjorie. "Gramática em Uso": Wittgenstein, Gertrude Stein, Marinetti. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008. p. 111-146.

\_\_\_\_\_. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa e o futurismo. *Inútil poesia: e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 151-157.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SCHNAPP, Jeffrey e CASTRO ROCHA, João Cezar. As velocidades brasileiras de uma inimizada desvairada: o (des)encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 3. Rio de Janeiro: Abralic, 1996. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450310307.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2010.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 11-28.

SENA, Jorge de. Sobre o modernismo. *O dogma da trindade poética (Rimbaud): e outros ensaios*. Porto, Asa, 1994. p. 229 ss.

SILVA, Ana Maria Formoso Cardoso e. Cartas sobre *Klaxon*. In: *Remate de Males*. Campinas-SP, Jan./Dez. 2013. p. 355-406. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/download/3877/3258>>. Acesso em: 28 mai. 2014.

SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Revista de Letras*, n. 20, Assis, 1980, p. 33-48. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>>. Acesso em: 20 out. 2010.

#### IV. Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Poesia lírica e sociedade*. Trad. Maria Antónia Amarante. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

AGUIAR, Livia. 8 drogas que já foram (ou ainda são) prescrição médica. “Superlistas” – Blog da *Revista Superinteressante*. 14/06/2011. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/tag/cocaina/>>. Acesso em: 29 set. 2013.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro: romance brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1960.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo: 1915-1935*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Suas cartas. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œvres poétiques*. Paris: Gallimard, 2007.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AW, Stephen G. *História da China*. Trad. Joana Estorninho de Almeida e Rita Graña. Lisboa: Tinta-da-China, 2008.

BAKOS, Margaret Marchiori. *Fatos e mitos do Antigo Egito*. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada: de poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, [1957].

BARBUY, Heloísa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOTTIÈRE, Alain. et. al. (orgs.). *Rimbaud Cros Corbière Lautréamont: œvres poétiques complètes*. Paris : Robert Laffont, 1989.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

BONVICINO, Régis. O poema antifuturista de Drummond. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*. 29 abr. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-poema-antifuturista-de-drummond/2801>>. Acesso em: 17 abr. 2011.

BORGES PINTO, Maria Inez Machado. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da modernidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 42, 2001. p. 435-455. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000300009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000300009)>. Acesso em: 23 dez. 2016.

BORNHEIM, Gerd A. (org.). Pitágoras de Samos. *Os filósofos pré-socráticos*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 47-48.

BOSI, Alfredo. (org.). *Leitura de poesia*: São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOTTMANN, Denise. Walt Whitman no Brasil. Blog *Não gosto de plágio*. 15/05/2012. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2012/05/walt-whitman-no-brasil.html?m=1>>. Acesso em 03 jun. 2014.

CAMPOS, Augusto de. Poesia de ponta-cabeça. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_.; CAMPOS, Haroldo de (org.). *Revisão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena; SACHETTA, Vladimir. *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: SENAC, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia brasileira e alemã. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 2004. v. II.

CENDRARS, Blaise. *Du monde entier: poésies complètes*. Paris: Gallimard, 1947.

\_\_\_\_\_. *Etc..., etc...: (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELHO, Eduardo José de Jesus. *Locomotivas articuladas: as gigantes da era do vapor no Brasil*. Rio de Janeiro: Memória do Trem, 2003.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. Cotia: Ateliê, 2005.

CORBIÈRE, Tristan. *Les amours jaunes*. Paris: Nouvelle Office, 1963.

D'ALÉSSIO FERRARA, Lucrécia. *A estratégia dos signos: linguagem; espaço; ambiente urbano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DUHAMEL, Georges & VILDRAC, Charles. *Notes sur la technique poétique*. Paris: Chez Champion, 1925.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Trad. Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2. ed. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2001.

EYDOUX, Henri-Paul. *À procura dos mundos perdidos: as grandes descobertas arqueológicas*. Trad. Ulpiano T. Bezerra de Meneses. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FERRO, António. A idade do jazz-band. In: NEVES, João Alves das. *O movimento futurista em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Dinalivro, 1987.

FLAUBERT, Gustave. *Salammbô*. Paris: Flammarion, 1996.

FLOWER, Derek Adie. *Biblioteca de Alexandria: as histórias da maior biblioteca da Antiguidade*. Trad. Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

FONTES, Paulo. Mapeando o patrimônio industrial em São Paulo. *Patrimônio - Revista Eletrônica do Iphan*, v. 4, 2006. Disponível em: <<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=166>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

FRANCHETTI, Paulo. “Notas sobre poesia e crítica de poesia.” Texto lido no XI Seminário de Estudos Literários, FCL/UNESP/Assis, 24 out. 2012. Disponível em: <<https://autoreselivros.wordpress.com/2013/03/05/notas-sobre-poesia-e-critica-de-poesia-paulo-franchetti/>>. Acesso em: 17 out. 2013

\_\_\_\_\_. “Poesia contemporânea e crítica de poesia.” Texto lido na UNESP/Araraquara, 18 abr. 2013. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/poesia-contemporanea-e-critica-de-poesia/9696>>. Acesso em: 17 out. 2013.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção; LEROY, Claude. *Brésil l'Utopialand de Blaise Cendrars: avec des textes inédits de Blaise Cendrars*. Paris: L'Harmattan, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GIDE, André. *Paludes*. Paris: Gallimard, 1996.

GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco: City Lights, [2000].

\_\_\_\_\_. *Uivo e outros poemas*. Trad., sel. e notas Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GOMES, Eugênio. *O romantismo inglês*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Estadual do Livro, 1956.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAW, Stephen G. *História da China*. Trad. Joana Estorninho de Almeida e Rita Graña. Lisboa: Tinta-da-China, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEITE, Sebastião Uchoa. *A poesia e a cidade. Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

LIN, Yutang. *A sabedoria de Confúcio*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

LOBO, Hélio. *Docas de Santos: suas origens, lutas e realizações*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1936. Disponível em:

<<http://novomilenio.inf.br/baixada/bslivros08a55.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: UNESP, 1999.

MACIEL, Laura Antunes. *Cultura e tecnologia: a construção do serviço telegráfico no Brasil*. *Revista brasileira de história*. v. 21, nº 41. São Paulo, 2001. p. 127-144. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n41/a07v2141.pdf>>. Acesso em: 1º mai. 2014.

MARQUES, Fabrício (org.). *A nova poesia brasileira vista por seus poetas*. Número especial do Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, mai. 2013.

MARTINS, Wilson. Herdeiro do expressionismo à brasileira. *O Globo*, caderno “Prosa & Verso”, 14 dez. 1996.

MELO, Luís Correa de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

\_\_\_\_\_. Mario de Andrade, Arthur Rimbaud. *Escritos*: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Ano 4, nº 4. Rio de Janeiro, 2010. p. 223-257. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero04/marcos.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MORHANGE-BÉGUÉ, Claude; LARTIGUE, Pierre. *Alcools (Apollinaire): analyse critique*. Paris: Hatier, 1972.

MOURA, Caio. “O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno”. In: *Filosofia Unisinos*. mai/ago 2009. p. 157-173. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/5015/2266>>. Acesso em 16 mai. 2013.

NEPOMUCENO, Margarida. Retratos de Mário de Andrade interpretados por ele mesmo. In: *Carta Maior*. Mídia. 29/04/2005. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editorial/Midia/Retratos-de-Mario-de-Andrade-interpretados-por-ele-mesmo/12/7437>>. Acesso em 21 mai. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

OLIVEIRA, Alberto de. *Alberto de Oliveira: poesia*. Compilação de Geir Campos. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 12. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. Fúlvvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RIBEIRO JR., Wilson A. *Os eleatas*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos, 2003. Disponível em: <[www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0468](http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0468)>. Acesso em: 29 mai. 2014.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2. ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo 1971.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. Trad. de Augusto de Campos. Ilumin. de Augusto de Campos e Arnaldo Antunes. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ROMANOWICZ, Barbara. *Structure et dynamique du manteau profond de la terre*. Cours 2012. Chaire de Physique de l'Intérieur de la Terre. Collège de France. 1er Octobre 2012. Disponível em: <[www.college-de-france.fr](http://www.college-de-france.fr)>. Acesso em: 20 mai. 2014.

ROSENBERG, Harold. A profissão da poesia e o Sr. Maritain. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-84.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique generale*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1989.

SCARPARI, Zília Mara. Recepção da literatura francesa em Mário de Andrade, Bandeira e Quintana. *Vydia*. v. 19, n. 33. Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (RS), Jan.-Jun./2000. p. 279-292. Disponível em: <<http://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/552>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

SCHNEIDER, Luis Mario (org.). *Estridentismo: México 1921-1927*. México D.C.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. *D'O guarani a Il guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: EDUFAL, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPIRE, André. *Plaisir poétique et plaisir musculaire: essai sur l'évolution des techniques poétiques*. Paris: José Corti, 1986. [reed., 1. ed. 1949]

STÄIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VALLEJO, César. [s.t]. *Favorables Paris Poema*. n. 1, julio de 1926, p. 14. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004274510&search=&lang=es>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

VERHAEREN, Émile Adolphe Gustave. *Les villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées*. 18.ed. Paris: Mercure de France, 1920. Disponível em: <[https://ia600300.us.archive.org/32/items/lesvillestentacu00verhuoft/lesvillestentacu00verhuoft\\_bw.pdf](https://ia600300.us.archive.org/32/items/lesvillestentacu00verhuoft/lesvillestentacu00verhuoft_bw.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2016.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. Sel. e trad. Geir Campos. Prefácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Canção de mim mesmo*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro; São Paulo: Imago/Associação Alumni, 2000.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

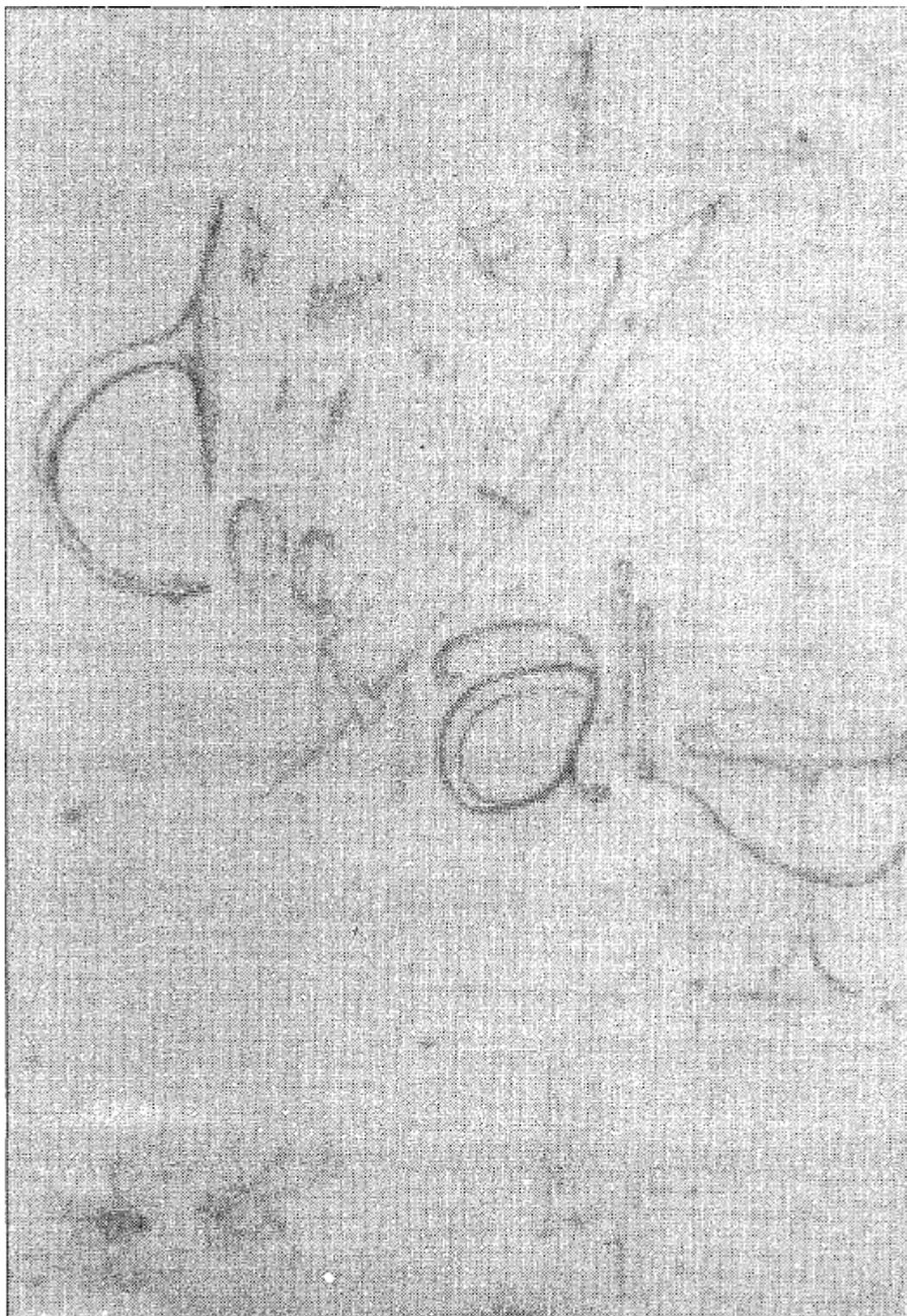
## Iconografia



**Figura 1:** Luís Aranha em 1928 (foto cedida pela família de L. A. e reproduzida na *Antologia da Poesia Brasileira Moderna*, de 1953, e na 1ª edição brasileira de *Cocktails*, de 1984).



**Figura 2:** Organizadores da Semana de Arte Moderna durante almoço no Hotel Terminus. Luís Aranha encontra-se sentado na cadeira do meio, entre Rubens Borba de Moraes, à sua direita, e Tácito de Almeida, à esquerda, logo atrás de Oswald de Andrade, sentado no chão.



**Figura 3:** Fac-símile do projeto original da capa de “Cocktail” em desenho feito pelo próprio Luís Aranha (provavelmente, entre dez. 1922 e jan. 1923) no verso de um folheto contendo a programação da Semana de Arte Moderna.



**Figura 4:** Capa da 1ª e única edição brasileira de *Cocktails* (1984), feita por Ettore Botini a partir do desenho de Luís Aranha.



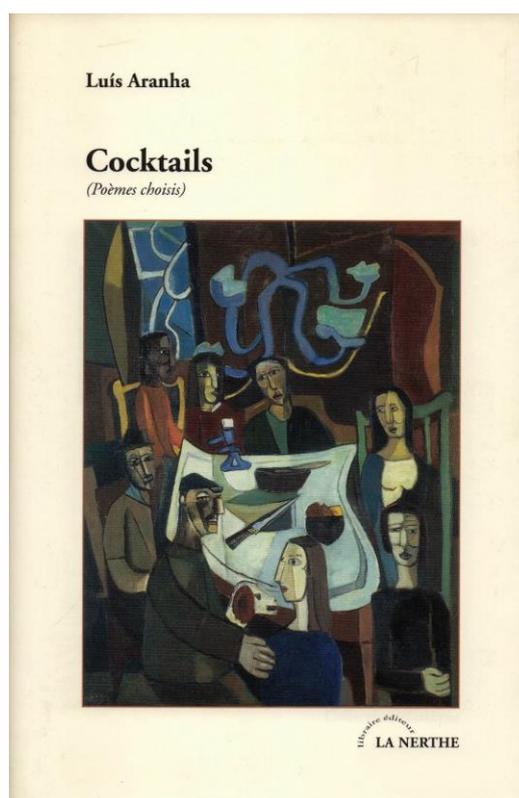
**Figura 5:** Capa da 2ª edição da antologia espanhola *Aviones plateados: 15 poetas futuristas latinoamericanos* (1ª edição: 1993). Inclui, em português, os seguintes poemas: “Poema Pitágoras”, “Cocktail”, “Telegrama”, “Poema pneumático”, “O aeroplano”, “Pauliceia desvairada”, “Crepúsculo” e “Projetos”.



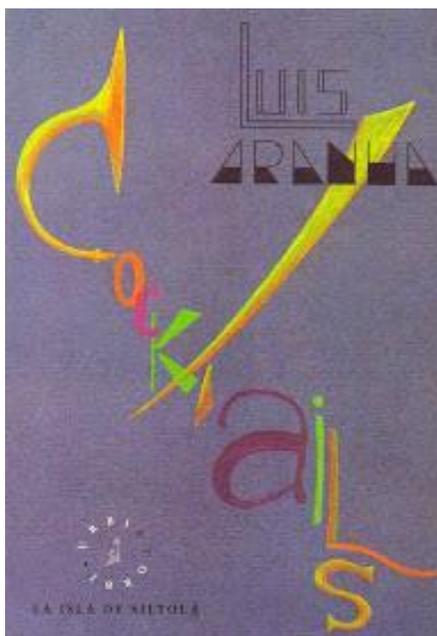
**Figura 6:** Capa da *Antologia de poesia brasileira do século XX: dos modernistas à actualidade* (Lisboa, 2001). Inclui: “Poema giratório”, “Poema pneumático” e “O túnel”.



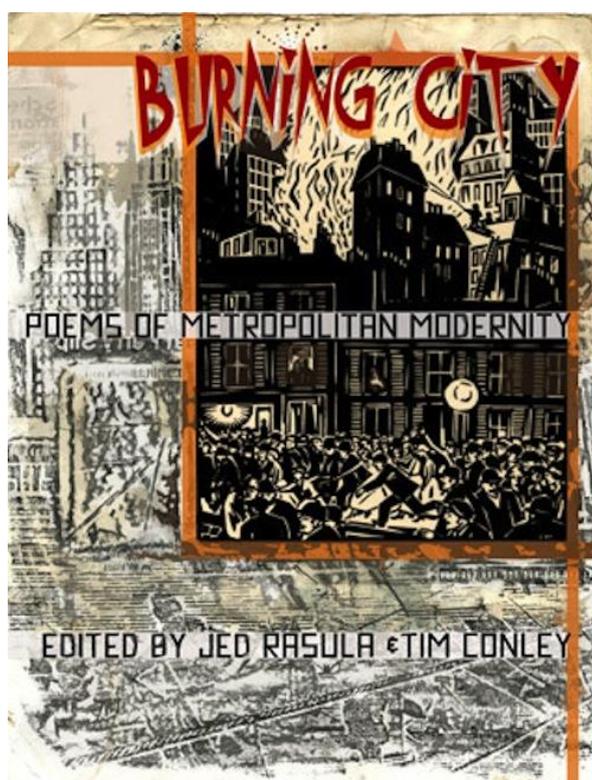
**Figura 7:** Capa da antologia *Paixão por São Paulo*, organizada por Luiz Roberto Guedes (2004). Inclui o poema “Crepúsculo” e um fragmento de “Poema giratório”.



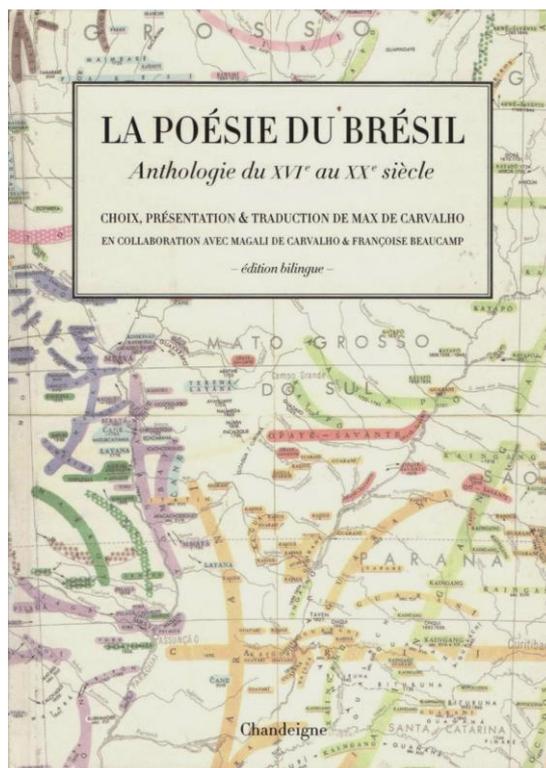
**Figura 8:** Capa da edição francesa de *Cocktails*, de 2010 – sel., trad., apres. e notas de Antoine Chareyre. Inclui um Dossier crítico (“Dossier critique”) com as traduções do artigo “Inédits” (“Inédits”), de Sergio Milliet e do ensaio “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (“Luís Aranha ou la poésie scolaire”). Na imagem, *Le repas*, de Roger Van Rogger (Rio, 1947).



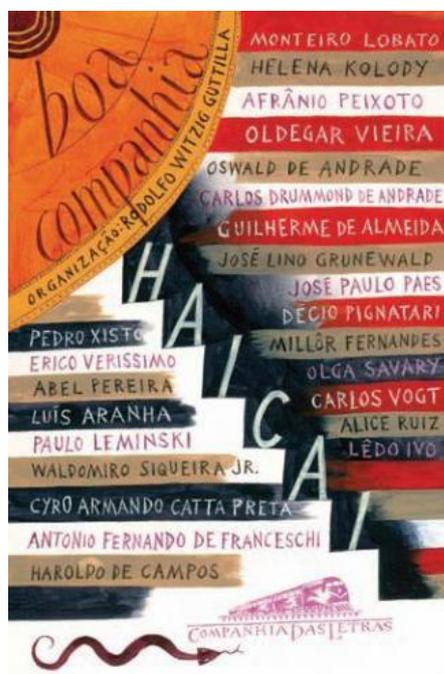
**Figura 9:** Capa da edição bilíngue português-espanhol de *Cocktails*, com tradução e notas de Marie-Christine del Castillo e prefácio de Juan Manuel Bonet (2012).



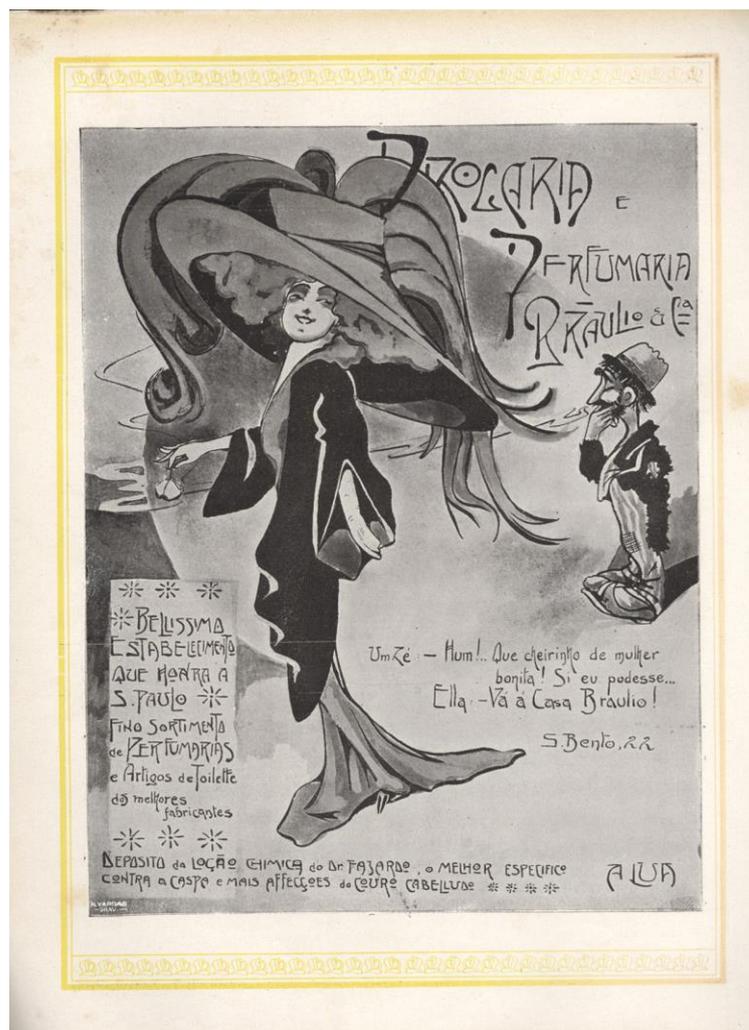
**Figura 10:** Capa da antologia *Burning City: poems of metropolitan modernity* (2012), contendo a tradução do poema “Cocktail” na seção “Poetic Circulation”.



**Figura 11:** Capa da antologia *La poésie du Brésil: du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (2012), incluindo a tradução do “Poema giratório”.



**Figura 12:** Capa da antologia *Haikai* (2009), incluindo os dois haicais de “Drogaria de éter e de sombra”.



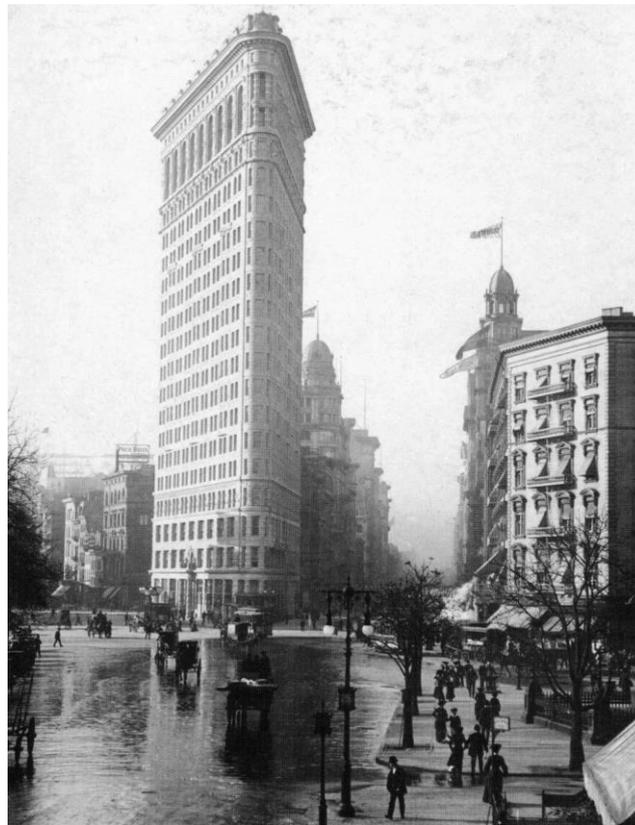
**Figura 13:** Anúncio publicitário da Drogaria Bráulio. In: Revista *A Lua*, nº 8, de março de 1910  
Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br>



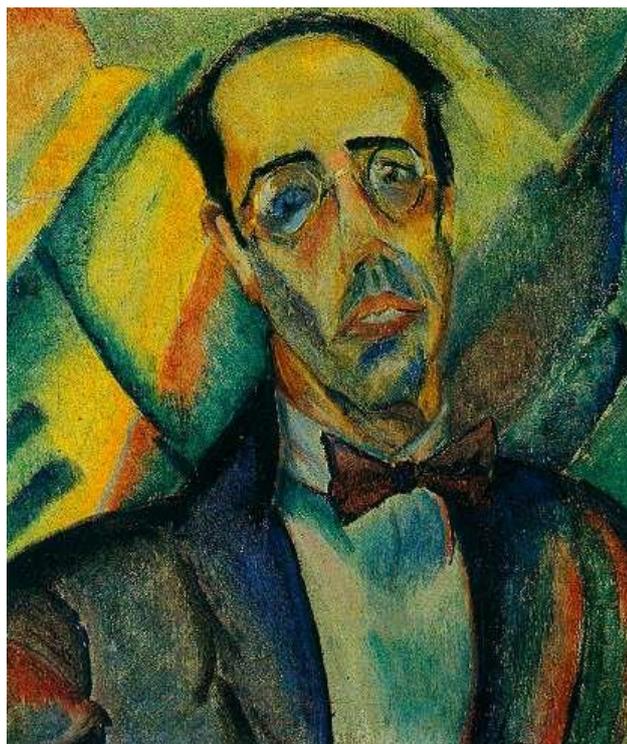
**Figura 14:** Interior da Drogaria Bráulio depois da fusão com as Drogarias Brasil – c. 1935.  
Disponível em: <http://www.boticasefarmacias.blogspot.com>



**Figura 15:** Cartaz publicitário da Casa Michel.  
Disponível em: <http://www.blogs.estadao.com.br>



**Figura 16:** Flatiron Building, 5ª Avenida, Nova York, c. 1903.



**Figura 17:** “Mário de Andrade” (1921-22), por Anita Malfatti.



**Figura 18:** “Retrato de Mário de Andrade” (1922), por Tarsila do Amaral.



**Figura 19:** Frigorífico Wilson (antigo Continental), entre as décadas de 30 e 40.



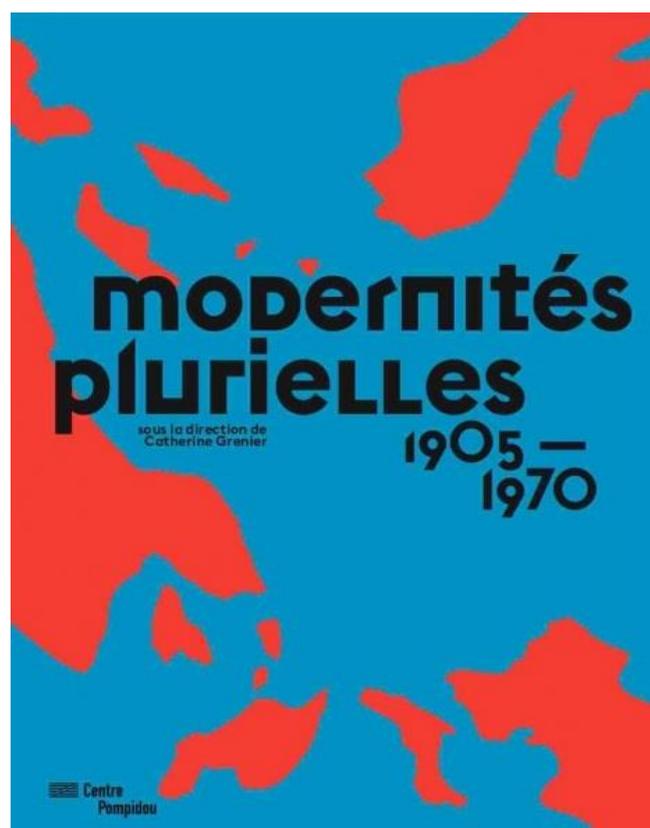
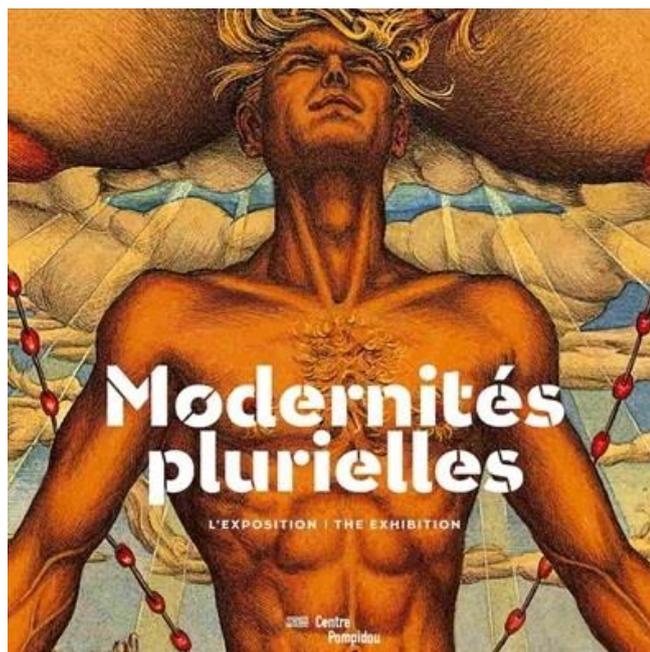
**Figura 20:** *Matadouro*, Nelson Kon (São Paulo, 1994) – Coleção Pirelli/MASP de Fotografia.  
[Registro fotográfico das prováveis ruínas do prédio do Matadouro Wilson/Continental]  
Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/216/obra/787>.



**Figura 21:** *Grotta del Cane*, 1863 (Artista desconhecido)  
Disponível em: <http://napoliunderground.org>.



**Figura 22:** *Trois heures et demie (Le poète)*, 1911, Marc Chagall.  
The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. Philadelphia Museum of Art.  
Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51267.html>.



**Figuras 23 e 24:** Cartazes da exposição *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, realizada entre 23 de outubro de 2013 a 26 de janeiro de 2015, no Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris. Na seção “Futurismo Internacional”, foram expostos os seguintes versos do “Poema Pitágoras”: « Mon cerveau et mon cœur piles électriques / Arcs voltaïques / Explosions ». Na 1ª imagem, detalhe de *Red egg*, de Alfonso Angel Ossorio. (1942)



**Figura 25:** Rua XV de Novembro, em direção à Praça da Sé, vista da Praça Antonio Prado. Formava com as Ruas Direita e São Bento o chamado Triângulo, região de grande concentração de lazer e negócios até meados do século XX. (1920)



**Figura 26:** Vista do Largo de São Bento, em direção à Rua São Bento (onde funcionava a Drogeria Bráulio) e à Igreja de São Francisco. (1920)

# 11

## ***Paulicèa Desvairada***

**C**onvulsões telluricas  
 Esthesia  
 Fendas  
 Mario de Andrade escreve a Paulicèa  
 Nem o sismographo de Pachwitz mede os tremores do teu  
 coração  
 Ebullicão  
 Sarcasmo  
 Odio vulcanico  
 Tua piedade  
 Escreveste com um raio de sol  
 No Brasil  
 Aurora de arte seculo XX  
 Como na pintura Annita Malfatti que pintou o teu retrato  
 Cathodographia  
 Um momento de tua vida estampado no teu livro  
 Roentgen  
 Raios X  
 Mas ha todos os brilhos  
 Ar rarefeito de poesia  
 Kilometros quadrados 9 milhões  
 Tubo de Crookes  
 Os raios cathodicos de teu lyrismo colorem as materiali-  
 dades incolores  
 Aquecimento  
 No tubo  
 Havia tambem uma cruz  
 Tua religião  
 Fluorescencia  
 Phosphorescencia  
 Não és futurista  
 Ha nos teus poemas raios ultravioletas  
 Torrentes de cores  
 Teu retrato  
 Teu livro  
 Porque o arco-iris é seu pincel  
 E é tua penna tambem

LUIS ARANHA.

# **klaxon**

Figura 27: Fac-símile do poema “Pauliceia desvairada”, in *Klaxon*, nº 4, ago. 1922.

## 3

**Poema****m**

eu gôso profundo ante a manhã Sol  
 a vida carnaval!  
 Amigos  
 Amores  
 Risadas

E as crianças emigrantes me rodeiam, pedindo  
 retratinhos de artistas de cinema, dêsses que  
 vêm nos maços de cigarros...  
 Sinto-me a "Assunção" de Murilo!  
 Libertei-me da dor...

Mas todo vibro da alegria de viver!

Eis porquê minha alma inda é impura.

MARIO DE ANDRADE.

**Crepusculo****p**

pantheon de cimento armado  
 A luz tomba  
 Refluxo de cores  
 Mel e ambar  
 Ha lyras de Orpheu em todos os automoveis  
 Rezes das nuvens em tropel  
 Céu matadouros da Continental  
 Todas as mulheres são translucidas  
 Ando  
 Musculos elasticos  
 Andar com a força de todos os automoveis  
 Com a força de todas as usinas  
 Com a força de todas as associações commerciaes e in-  
 dustriaes  
 Com a força de todos os bancos  
 Com a força de todas as empresas agricolas e as explora-  
 ções de linhas ferreas

**k l a x o n**

Figura 28: Fac-símile do poema "Crepúsculo", in *Klaxon*, nº 6, out. 1922.

## 4

Os capitães amontoados em pilhas electricas  
 Forças presidenciaes e forças diplomáticas  
 A força do horizonte vulcanico  
 As forças violentas as forças tumultuosas de Verhaeren  
 Sou um trem  
 Um navio  
 Um aeroplano  
 Sou a força centrífuga e centripeda  
 Todas as forças da terra  
 Todas as distenções e todas as liberdades  
 Sinto a vida cantar em mim uma alvorada de metal  
 O meu corpo é um clarim  
 Muita luz  
 Muito ouro  
 Muito rubro  
 Meu sangue  
 Eu sou a tinta que colore a tarde!

LUIS ARANHA.

## Cinema de Arrabalde

*Do sr. presidente da Academia de Letras*

**a** este modesto cinema de arrabalde vêm familias burguezas, todas as noites, com os chefes pezados á frente do bando. Trazem meninos de collo que choramingam. E ficam attentas, derramadas nas cadeiras, vendo as tramas da tela, perseguições e turbulencias.

vivendo angustiosamente a illusão daquellas vidas.

\* \* \*

A este modesto cinema de arrabalde vêm as familias burguezas da vizinhança, todas as noites,

para ver costumes, para ver terras, para ver povos,

para ver esse mundo distante, vago, telegraphico,

que fica além dos navios de passagens carissimas

\* \* \*

A este modesto cinema de arrabalde, todas as noites,

vem o sr. sub-director da 3.ª Repartição de Aguas, com a senhora e os cinco fillos, e outras familias vagarosas da vizinhança

\* \* \*

A sala sempre cheia é estreita e comprida. Na frente fica uma criangada barulhenta que applaude.

Atraz, perdidos pela penumbra dos cantos,

distaçam-se pares de namorados cochichantes.

\* \* \*

E pelas largas portas lateraes vê-se a rua onde passam a cada momento os bondes illuminados,

levando familias enormes em que ha mucinhas vestidas com um orgulhoso mau gosto,

familias que só frequentam os cinematographos do centro da cidade

e se presumem a aristocracia do arrabalde.

RIBEIRO (OUTO

"Um Homem na Multidão")

**k l a x o n**

# 18

**ALEGRIA!**

**PAZ UNIVERSAL!**

Nunca houve tanta guerra,  
tanta luta entre os homens!

Luta amarga para viver,  
luta ardente para amar,  
luta dolorosa para sorrir

**ALEGRIA!**

**PAZ UNIVERSAL!**

**CARLOS ALBERTO DE ARAUJO.**

## PROJECTOS

**A GRAÇA ARANHA**

**d**e manhã:  
Tenho convite para o baile  
Casaca  
Dacote  
Orchestra phantasticon frenetica  
Lindas mulheres.  
**VOU.**

**A'** noite  
Conferencia sobre os Eleatas  
No correio cintas para **KLAXON**  
**35-36-37-38-39.**  
Dentro das grades a moça da folhinha não se cansa de cheirar a rosá

# klaxon

**Figura 29:** Fac-símile do poema “Projectos”, in *Klaxon*, nº 8-9, dez. 1922-jan. 1923.

# 19

MAIO

12

A pendula lo relógio marca passo eternamente  
 O guichet de madeira  
 Guilhotina  
 Decapitado como na figura de Changall  
 A lua chela de pó de arroz  
 Espadas nuas  
 Prompta para o baile  
 Rua 15 de Novembro de 1888  
 Que mulher linda!  
 Passa deixando um sulco de perfume  
 O asphalto de louça reflecte as pernas das costureirinhas  
 E das dactylographas  
 Meu coração dactylographa impressões

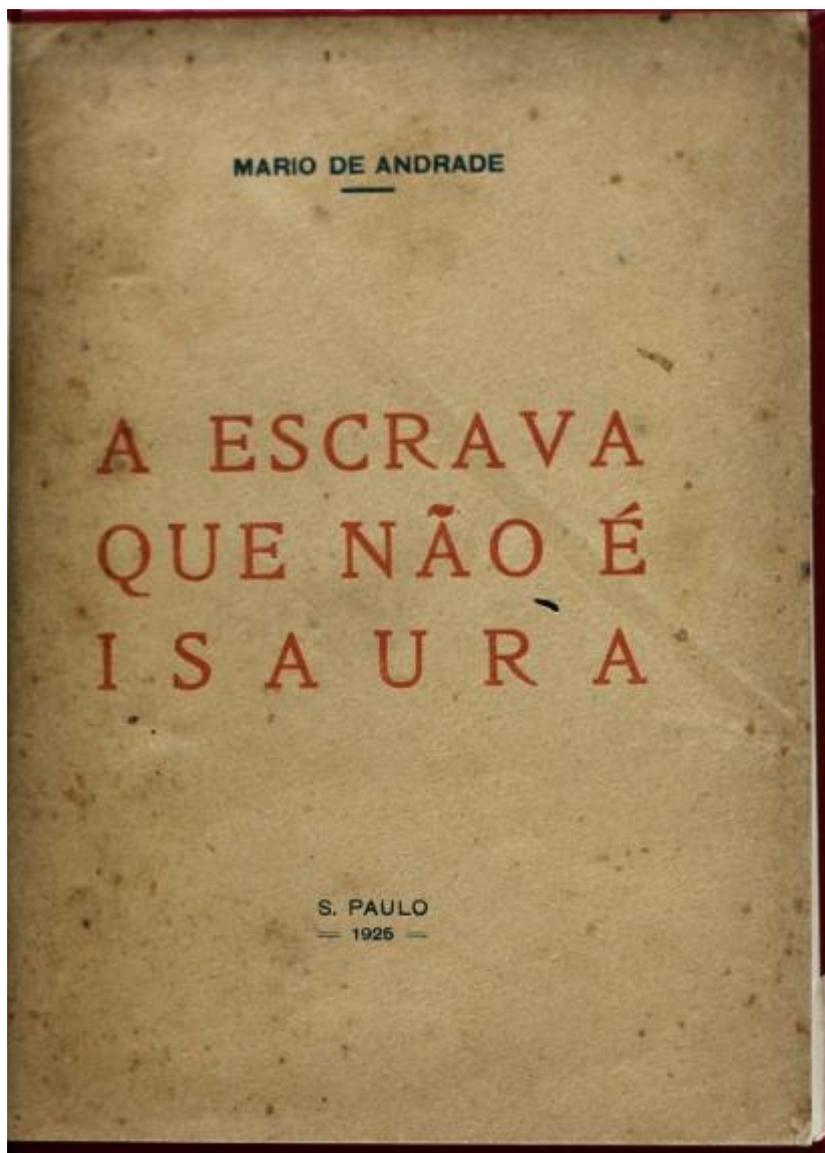
Meu corpo é um mastro de sombra tombado  
 A cordalha dos meus braços  
 Teus selos são proas  
 Cabelleira desnastrada bandeira de navio  
 Quadro naufragio de projectos  
 Minha alma braceja  
 Cinematographo de sombras  
 A bengala de Carlito é a batuta que reje a symphonía moderna

No café mezas desoccupadas  
 Esfrega o zinco do balcão  
**CHA' CHOCOLATE LEITE**  
 Jornaes do Rio  
 200 réis para falar ao telephone  
**3 AVENIDA**  
 E' tudo quanto fiz aquelle dia

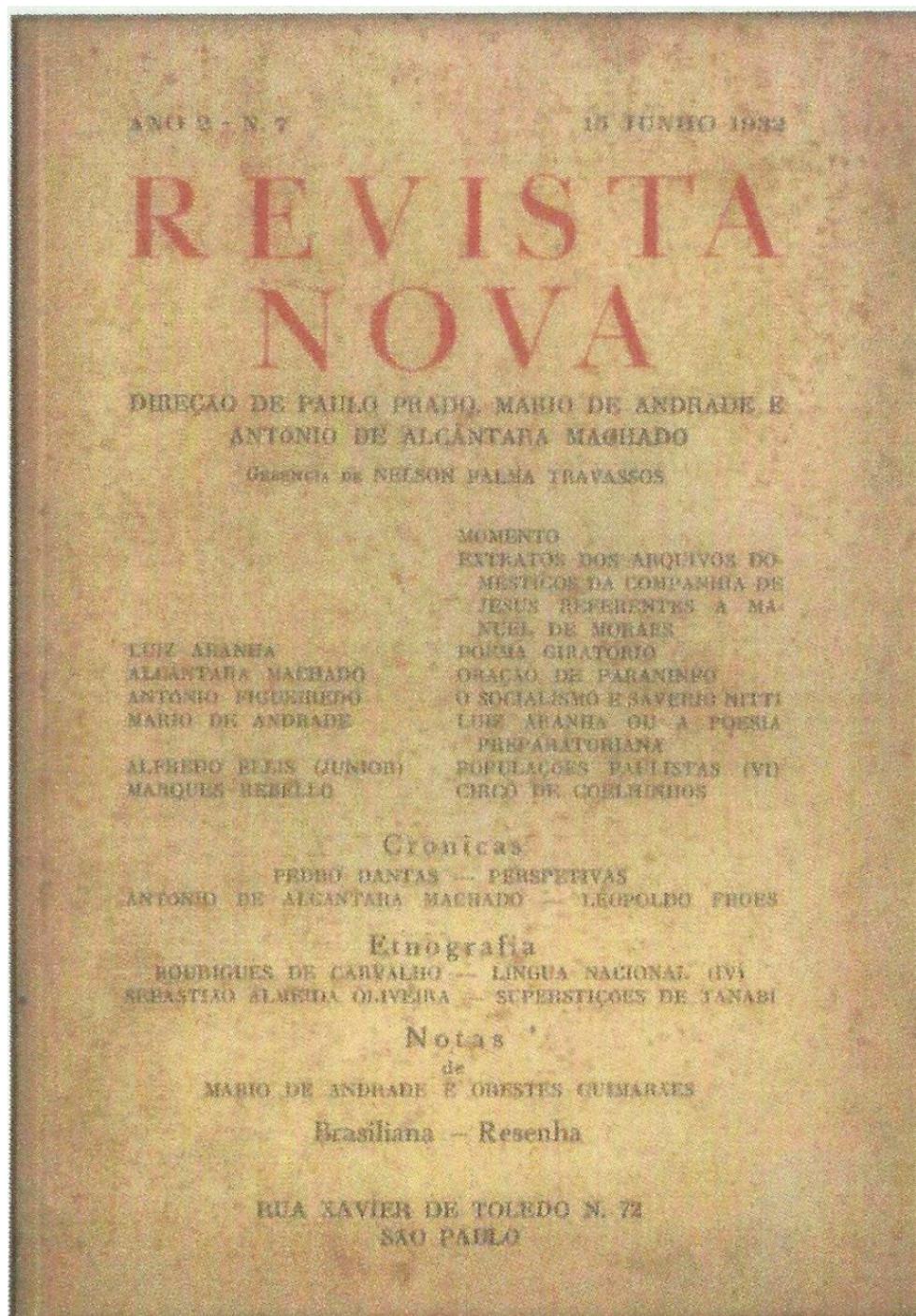
**MORAL:** Eu nunca poderla escrever "PALUDES"

LUIS ARANHA

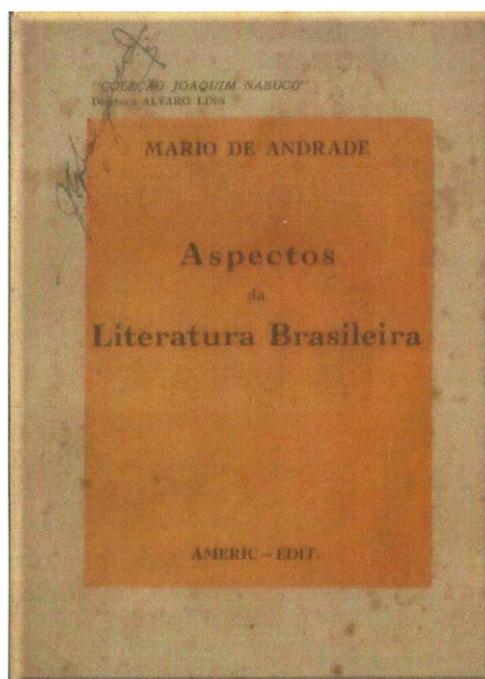
# klaxon



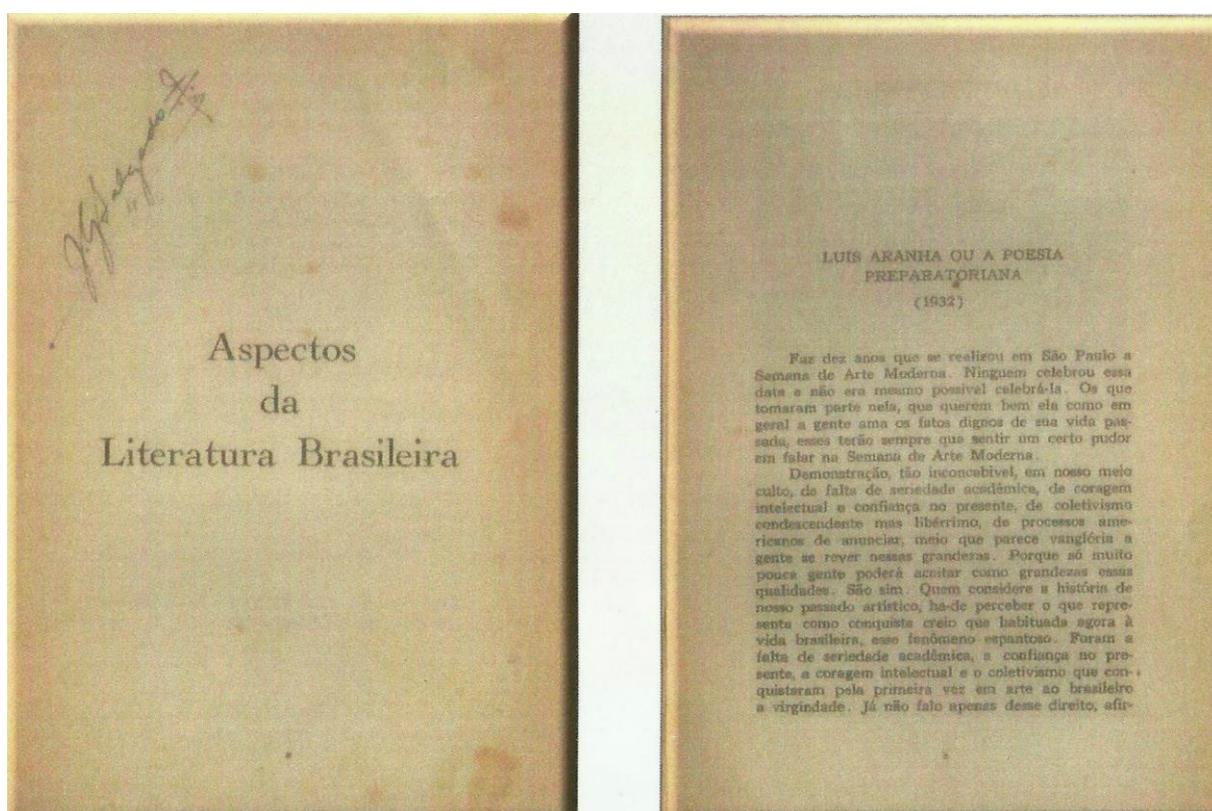
**Figura 30:** Capa da 1ª edição de *A escrava que não é Isaura* (publicada pela Livraria Lealdade, em 1925, e custeada pelo próprio autor), onde se encontram transcritos e comentados, pela primeira vez em livro, alguns fragmentos de poemas de Luís Aranha.



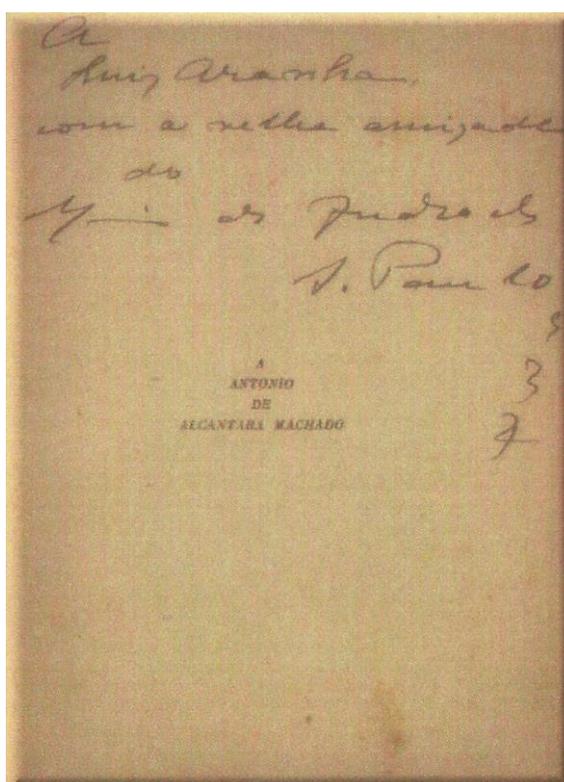
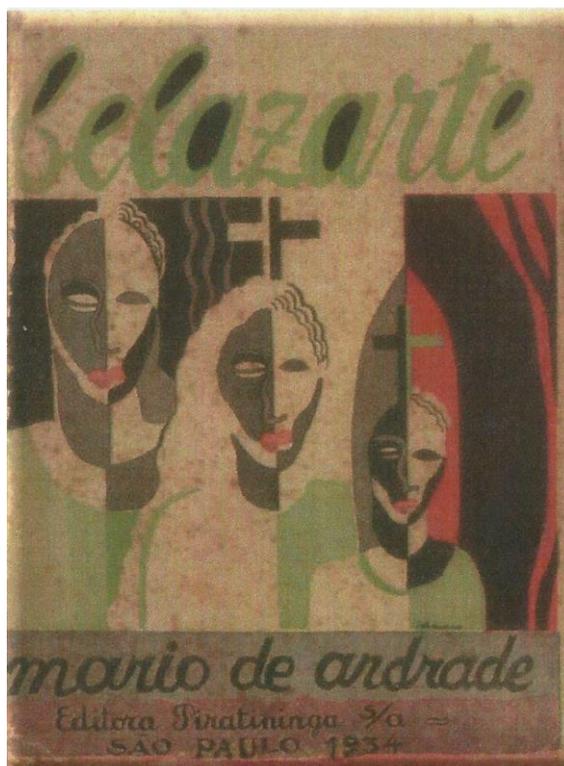
**Figura 31:** Capa da *Revista Nova*, Ano 2, nº 7, de 15 de julho de 1932, cujo índice traz o “Poema giratório” e o ensaio “Luiz Aranha e a poesia preparatoriana”, de Mário de Andrade.



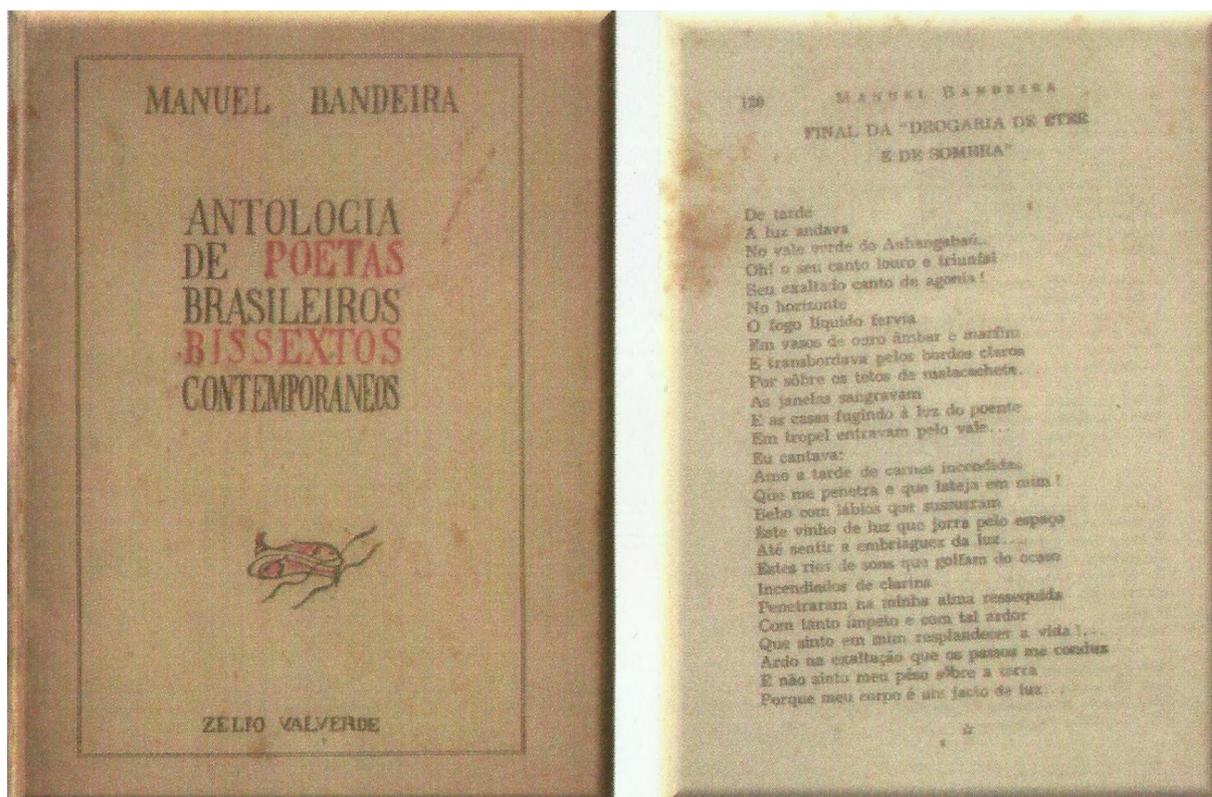
**Figura 32:** Capa da 1ª edição de *Aspectos da literatura brasileira*, publicado pela extinta Americ Editora, no Rio de Janeiro, em 1943, na “Coleção Joaquim Nabuco”, sob a direção de Álvaro Lins.



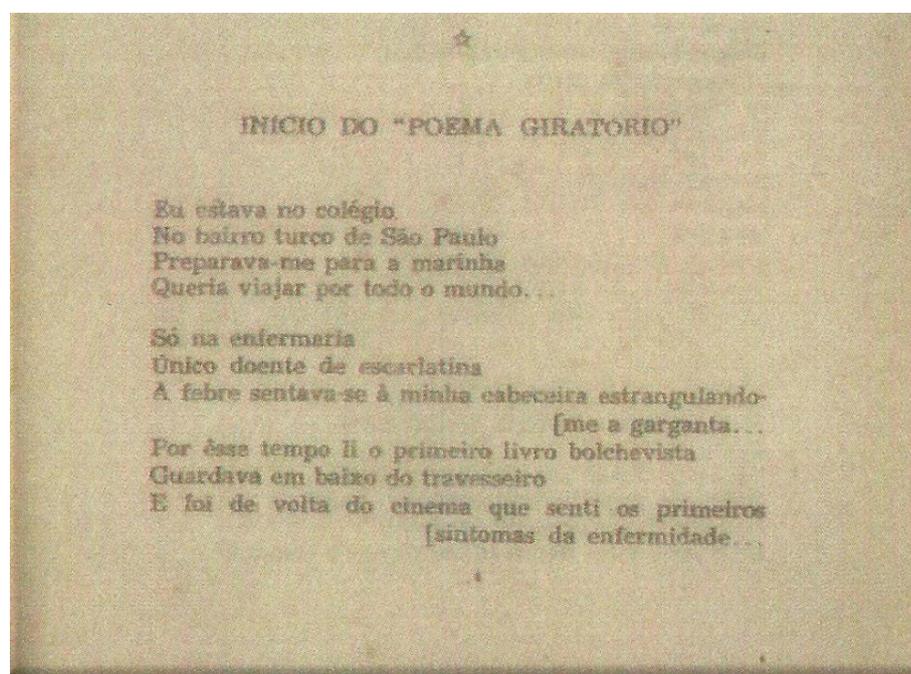
**Figura 33:** Folha de rosto e 1ª página do ensaio “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” na 1ª edição carioca de *Aspectos da literatura brasileira*.



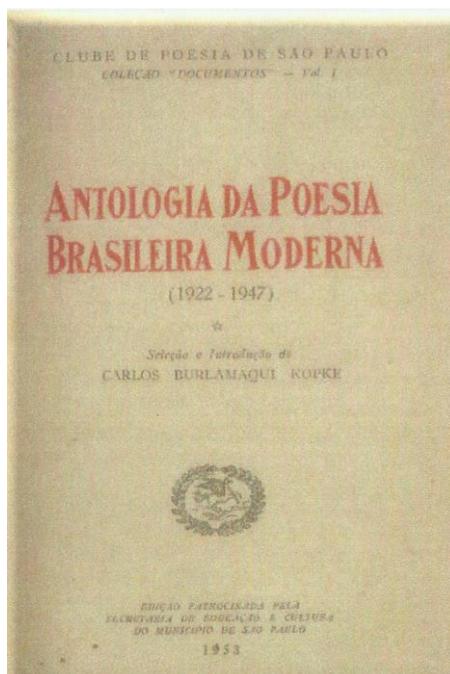
**Figuras 34 e 35:** Capa da 1ª edição do livro de contos *Belazarte*, de Mário de Andrade (publicado em São Paulo, em 1934, pela Editora Piratininga) e folha contendo a dedicatória: “A Luiz Aranha, com a melhor amizade do Mário de Andrade. São Paulo, 1934”.



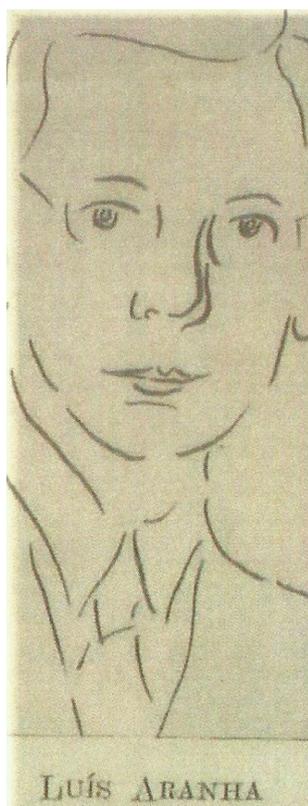
**Figura 36:** Capa da 1ª edição da *Antologia de poetas brasileiros bissexto contemporâneos*, de Manuel Bandeira, publicada pela Editora Zélio Valverde, no Rio de Janeiro, em 1946, e página contendo o final do poema “Drogaria de éter e de sombra”.



**Figura 37:** Página contendo o início do “Poema giratório” na 1ª edição da *Antologia de poetas brasileiros bissexto contemporâneos*, de Manuel Bandeira.



**Figura 38:** Capa da 1ª edição (1953) da *Antologia da poesia brasileira moderna: 1922-1947*, organizada por Carlos Burlamaqui Kopke e contendo poemas de Luís Aranha.



**Figura 39:** Luís Aranha num retrato a nanquim, de André Carneiro (extraído da 1ª edição da *Antologia da poesia brasileira moderna*, de Carlos B. Kopke).