

HUMBERTO HERMENEGILDO

O LIRISMO
NOS
QUINTAIS
POBRES



A POESIA DE JORGE FERNANDES

Ficha Técnica:

Capa: Marcelo Mariz

Catologação na Fonte "Biblioteca Pública Câmara Cascudo" - Natal-RN

F363L Araújo, Humberto Hermenegildo de,
O Lirismo nos quintais pobres: a poesia de Jorge
Fernandes / Humberto Hermenegildo Araújo. - Natal :
Fundação José Augusto, 1997.
213 p.
1. Fernandes, Jorge, 1887-1953, Crítica e
interpretação. 2. Poesia brasileira. I. Título.

FJA/BPCC

97/16

CDD B869.1



FUNDAÇÃO
JOSÉ AUGUSTO

GOVERNO DO ESTADO DO
RIO GRANDE DO NORTE

Garibaldi Alves Filho
GOVERNADOR

A edição deste livro foi realizada pela
Fundação José Augusto, sendo seu
presidente o jornalista Wladem Madruga

*À memória de
Possidônio Avelino da Costa,
mestre de rédeas e de rastros
do serião do Acari.*

1. JORGE FERNANDES E O MODERNISMO

Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma "fantasia" que aponta para a modernização da sociedade como um todo.

Renato Ortiz. **A moderna tradição brasileira.**

Mário de Andrade conheceu pessoalmente Jorge Fernandes¹ em agosto de 1927, embora tenha lido seus poemas a partir do ano de 1925, conforme se pode verificar através da sua correspondência com Luís da Câmara Cascudo². Em carta a este último, de abril de 1927, às vésperas da viagem à Amazônia, dispõe-se a ler o projeto do **Livro de poemas de Jorge Fernandes**:

Quero por força estar algum tempo com você e com o Jorge Fernandes pra conversarmos sobre esta vida e estes nossos ideais de literatura. Esta deve de chegar aí pouco antes de mim. O Jorge que bote mão à obra pra me entregar o projeto do livro dele na minha passagem. Porque assim eu levaria o livro pela viagem e como vamos ter na certa muitos momentos de nada que fazer no meio do rio, eu leria com vagar e já que ele quer chamaria atenção pro que não me parece muito bem no livro.

(ANDRADE, 1991, p.78)

¹Em passagem por Natal, na volta da viagem à Amazônia (Cf. ANDRADE, 1983, p.191).

²Cf. especialmente a carta datada de 6.11.1925 (ANDRADE, 1991, p.38-41).

Ao que parece, Jorge Fernandes não entregou o projeto do livro a Mário de Andrade, que voltou a falar no assunto no início do ano seguinte, em nova carta (de 22.01.1928) a Câmara Cascudo:

Você me contou na carta curta uma notícia que me deixou espantado. Então o Jorge cabou o livro? Queria tanto ver isso! Acho que deve publicar logo. O *momento* é o *mais propício pra poema assim de caráter tão nacional que nem o dele, não acha mesmo?* Faça ele me mandar o índice pelo menos do livro. Jorge não escreve mesmo nem sequer secunda as cartas da gente, que tipo! (ANDRADE, 1991, p.85)

O Livro de Jorge Fernandes, publicado em 1927, em Natal, insere-se cronologicamente em um conjunto de obras publicadas naquele ano: Poemas (Jorge de Lima), Catimbó (Ascenso Ferreira), Clã do jabuti (Mário de Andrade) e Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade (Oswald de Andrade). Com edição de 300 exemplares, o livro foi apresentado em posfácio por Câmara Cascudo (sob o título “Depoimento de Luis da Câmara Cascudo sobre o ‘Livro de poemas’ de Jorge Fernandes”), que também foi quem primeiro lhe resenhou. Posfácio e resenha³ situam Jorge Fernandes no contexto do movimento modernista, com o cuidado, no entanto, de descartar a sua filiação a qualquer corrente literária. A ligação do “Livro de

³A resenha, publicada no jornal natalense **A Imprensa**, em 14 de setembro de 1927, sob o título “Bric-à-Brac”, consta da “Antologia” anexa a ARAÚJO (1995, p.111-113) - no mesmo estudo (p.56-58), estão copiados a resenha de Antônio de Alcântara Machado na **Revista de antropofagia** e o “registro” feito por Mário de Andrade em **O turista aprendiz**.

poemas” com o Modernismo dar-se-ia através da “brasilidade”, mas de um modo não programático, conforme sentenciava Câmara Cascudo no “Posfácio”: “É um dos raros no Brasil com propriedade e características pessoais. Fora de influências, de conferências e de referências” (CASCUDO, 1927, p.VII).

Antônio de Alcântara Machado resenhou o livro na **Revista de antropofagia** (Ano I, nº1, maio 1928, p.4), em tom de admiração pela forma original de poemas que tematizam a vida sertaneja - o crítico paulista elogia “Enchente”, “Briga do teju e a cobra”, “Canção do inverno”, “Mão nordestina” e “Avoetes” - e, ao mesmo tempo, com um senso crítico que percebe a dificuldade de leitura para um leitor do Sul do país (devido à presença de vocábulos e expressões regionais usados por Jorge Fernandes). Antônio de Alcântara Machado identifica (sem apontar, no entanto) “pequenos defeitos nas vésperas de completo desaparecimento” e qualifica a poesia de Jorge Fernandes como “bandoleira”, “violenta”, com uma “afeição carnal e selvagem pela terra sertaneja”. Percebe também que o estilo do poeta, próprio de um “jeito rude de dizer as cousas”, característico de quem “tem mão dura”, é capaz de tirar “lascas das paisagens que caem nas unhas dele”. Os pequenos defeitos referidos teriam como causa o fato de que o poeta estaria “passando por um período doído de autocrítica”, como o próprio Jorge Fernandes reconheceria ao “caçar” (segundo a resenha) das suas reminiscências parnasianas. Na sua crítica, Antônio de Alcântara Machado já aponta os dois grandes momentos que se manifestam no livro de Jorge Fernandes: a poetização de aspectos da vida sertaneja e a busca de uma expressão poética “modernista”,

*Resenha de Cascudo, Alcântara
Machado e M. de Andrade para
o livro de poemas.*

através de uma linguagem ainda não de todo consolidada na sua peculiaridade.

No mesmo sentido, Mário de Andrade registra, no diário do dia 19 de dezembro de 1928, em **O turista aprendiz**, a sua admiração ante o "Livro de poemas": "O admirável **Livro de Poemas** que [Jorge Fernandes] publicou no ano passado é isso: uma memória guardada nos músculos, nos nervos, no estômago, nos olhos, das coisas que viveu" (ANDRADE, 1983, p.237). O autor de **Clã do jabuti** afirma que o livro "...possui coisas esplêndidas, das mais nítidas, das mais humanamente *brasileiras* da poesia contemporânea" (ANDRADE, 1983, p.237) e que, nos poemas de Jorge Fernandes "a memória do corpo abandonou a memória literalista da inteligência". O poema "Manuel Simplicio" é citado como exemplar para as suas afirmativas e é lido como uma representação de "coisas puras, fortes, apenas a vida essencial, coincidindo com o lirismo popular..." Ainda com relação ao poema citado, o Mário de Andrade crítico avalia:

Mesmo sob o ponto-de-vista técnico um poeminha desses é comovente. Se percebe pela naturalidade da concepção e da dicção a ausência de literatice. Se tem a impressão do nascimento da Poesia. As fórmulas técnicas surgem, aqui fatais e necessárias, que nem nos dois versos finais - fórmulas de que depois os poetas literários haviam de abusar.

(ANDRADE, 1923 p.238)

Assim como Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade identifica problemas no livro de Jorge Fernandes, embora não se aprofunde neles: "O livro pode ser um bocado *irregular pelos tiques de poética antiga inda sobrados nele...*" (ANDRADE, 1983, p.237). Finalmente, refere-se à

recepção do livro pela crítica e mostra um perfil instantâneo da figura do poeta:

O livro dele foi pouco lido... Quase nenhum crítico não falou nele. Então Jorge Fernandes se ri meio desapontado, me abraça, desce pra cite, vai lidar com as cifras verdadeiras duma fábrica de cigarros.

(ANDRADE, 1983, p.239)

Antes, porém, no dia 15 de abril de 1928, Mário de Andrade publicara no **Diário Nacional** uma resenha do livro de Jorge Fernandes. A página onze daquele jornal, naquela data, é memorável para a leitura da poesia nacional, pois o crítico modernista aponta elementos fundamentais que revelam a face do movimento naquele final de década. Sob o título geral "Livros", lê os **Poemas Chronológicos** do grupo de Cataguazes (Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes), **Quatro poemas** de Brasil Pinheiro Machado, **Cartazes** de Paulo Mendes de Almeida, além do livro de Jorge Fernandes. No texto sobre o grupo de Cataguazes chama a atenção para a importância do objeto *livro* como um referencial para a crítica e como um *corpus* para leitura: "Essa história da gente ficar poeta bom nas revistas é tão vago, tão diluído, tão sem corpo..." Ao mesmo tempo, aponta para a *descentralização* como um fenômeno modernista e aspecto que certamente interessava ao seu nacionalismo:

Uma coisa em que não sei se já puseram reparo... Hoje eu cito um livro do Paraná, outro de Minas outro do Rio Grande do Norte. Duns tempos pra cá o desprestígio literário do Rio de Janeiro está se tornando muito grande. Já o modernismo nasceu em São Paulo, agora os livros

aparecem por aí tudo sem batismo da Corte... Não me parece que o sintoma seja bom não, sob o ponto de vista da nossa unidade política porém como essa unidade pouco me incomoda nas minhas idéias e sentimentos humanos, essa descentralização me dá o gosto alegre duma batalha de flores: recebo manacás, flores de ipê, de mururé, de maracujá, de todos os lados. E isso é bom que dói.⁴

Já no texto sobre o livro de Paulo Mendes de Almeida, ataca o problema da relação do espírito moderno com a força da tradição e do passado enraizado nas cidades, digamos, “históricas” e que se modernizavam:

É muito mais difícil a gente ser moderno em São Paulo, no Rio, no Recife do que em Cataguazes ou Natal. A saúde “prática” das grandes cidades progressistas no geral implica a debilitação das faculdades especulativas da inteligência e da sensibilidade. Prova está aí, na Inglaterra, nos Estados Unidos, os povos mais práticos de agora, mas de inteligência atrasadona em arte, sensibilidades capengas comprometidas com o que tem de mais desprezível na tradição e no passado.

(ANDRADE, 1928b, p.11)

Longe das grandes cidades e como um representante da descentralização modernista, Jorge Fernandes perseguia o cânone moderno por outra via, qual seja, pelo desejo de uma solução de língua brasileira, solução que acaba tropeçando na dicção nordestina e caindo, portanto, no Regionalismo...

⁴Cf. “Livros: Henrique de Resende...” . Esclarecemos que as quatro resenhas citadas neste parágrafo serão referenciadas por uma única entrada na BIBLIOGRAFIA deste trabalho: ANDRADE, Mário de. Livros. *Diário Nacional*, 15 abril 1928b, p.11.

antes como expressão de um excesso de nacionalismo do que como expressão do tradicionalismo nordestino centralizado em Recife. Foi essa a leitura que fizemos do seguinte trecho da crítica de Mário de Andrade sobre o livro do poeta potiguar:

Como todos os tímidos é audaciosíssimo. Na solução de língua brasileira que emprega, prefere registrar diretamente a dicção nordestina, em vez de procurar pra ela uma universalização possível de se normalizar. Porém não tenho poder nenhum pra censurar essa tentativa. Só o futuro é que justifica invenções dessas.

Só posso notar que é regional por demais. Eu também sou dum arrojo que me sarapanta porém foi cuidado que tive desde o começo, desgeograficar o mais possível o Brasil, misturando modismos sintáticos, dicções, vozes de todo o país. Eu creio que a regionalização ou nacionalização da nossa fala não tem direito a se tornar por si só, um problema. É quando muito uma das incógnitas do único problema que deve de preocupar numa consciência americana: a criação duma cultura nacional.

(ANDRADE, 1928b, p.11)

No entanto, a via positiva da crítica militante de Mário de Andrade salva a sua leitura da unilateralidade - que possivelmente condenaria o poeta “regionalista” - e ressalta o caráter *nacional* do livro, além de apresentá-lo como corpus definido a partir de experiências anteriores:

Jorge Fernandes é homem feito. Este primeiro livro dele não pode se chamar de estréia. É um resultado. Apesar de muito irregular me parece absolutamente notável. Ninguém jamais não surpreendeu feito ele, com tanta simplicidade aguda a vida de animal brasileiro. É um

poeta animalista como não tivemos outro. O livro contém um Bestiário nacional vibrante de força, de nitidez e de inocência.

(ANDRADE, 1928b, p.11)

Finalmente, chama a atenção para a precisão do poeta no modo de atingir a essência das coisas, aspecto que relaciona Jorge Fernandes e Manuel Bandeira:

O "Livro de poemas" [...] traz coisas admiráveis. [...] são coisas definitivas; cristalizações, essências duma precisão que só Manuel Bandeira consegue às vezes. E o livro todo na sua irregularidade audaciosa relampeia de coisas fortes.

(ANDRADE, 1928b, p.11)

As referências citadas de Câmara Cascudo, Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade mostram-nos como o movimento modernista recebeu o livro, e qual a expectativa dos seus expoentes com relação a ele. Nos três discursos percebe-se a valorização de uma poesia que tivesse como fundo a questão nacional e que fosse produto de soluções pessoais. Neste ponto, evidencia-se que os três críticos apreenderam o modo como Jorge Fernandes conseguiu transformar em poesia, na busca de um novo lirismo, a realidade da vida sertaneja nordestina.

Na sua crítica, Mário de Andrade destacou a "ausência de literatice" - o que não significa ausência de "fórmulas técnicas". Fatais e necessárias, essas fórmulas estabeleceriam, afirmamos, a ligação do poeta com uma tradição. Os problemas identificados por Mário de Andrade e por Antônio de Alcântara Machado dizem respeito a um contexto ao qual pertenciam mais especificamente os dois

críticos e poetas, qual seja, o contexto programático do movimento modernista. Já no final da década, quando se vivenciava um momento de expectativas para o movimento literário, em que as questões estéticas predominantes nos primeiros dos anos 20 já pareciam superadas, soariam como estranhas, no mínimo, as "reminiscências parnasianas" (ainda que irônicas) de Jorge Fernandes. Resta-nos saber o motivo pelo qual o poeta natalense apresentou, em um único momento, elementos que pertenceriam a etapas diferenciadas de um mesmo movimento literário. A leitura completa do livro, tendo em mente a especificidade do local onde ele foi produzido e lido, desvendará esta questão aparentemente contraditória.

Além dos três críticos citados, duas outras referências, locais, destacaram o livro de Jorge Fernandes na imprensa⁵: Octacílio Alecrim e Afonso Bezerra. O primeiro, intelectual respeitado na Natal de então, era conhecedor do ideário da "Escola de Recife", que tinha em Henrique Castriciano (1874-1947) o seu representante potiguar. Ao mesmo tempo em que era leitor da obra de Graça Aranha, Octacílio Alecrim simpatizou, no final da década de 20, com o programa do movimento antropofágico (publicou na **Revista de antropofagia** - n.º 12 da 2ª "dentição" - um texto com o título "Miss Macunaíma"). O segundo, jovem escritor católico que desponsava como contista no **Diário de Natal**, publicou uma resenha com o título "Livro de

⁵ A primeira é "Jorge Fernandes", de Octacílio Alecrim (**A República**, 02 ago 1928), com um subtítulo entre parênteses: "(Do choque tumultuoso da terra e o homem à exaltação de uma estranha sensibilidade)". A segunda é "Livro de poemas", de Afonso Bezerra, e está incluída no livro **Ensaaios, contos e crônicas** (BEZERRA, 1967).

Poemas" no **Jornal do Recife** (Recife, 08 de agosto de 1928).

Afirmando que a poesia de Jorge Fernandes é a verdadeira, a "legítima poesia, que apregoa a nossa identificação com o movimento de renovação modernista", Octacílio Alecrim procura, no entanto, uma particularidade para o poeta natalense:

Isolado do carnaval veneziano dos sequazes de Marinetti, fugindo ao arrolamento das barbas postiças do Menotti açucarado, deslocado da bagunçada que os grupelhos paulistas enfeitaram de Anta, enfiando a canela pra que te quero das frioleiras do Álvaro Moreira com y - Jorge Fernandes pinçou uma [...] danisca para essa canalha e veio brincar de *jôte* com os bichinhos da terra, trepada num mazarão de estradas engulidas pelo carro Fôrde.

(ALECRIM, 1928. Grifo do autor)

Contudo, nacionalismo e fidelidade para com os aspectos representados da região Nordeste são os básicos que levam o crítico a valorizar o livro referido. No seu discurso, Octacílio Alecrim recorre à tradicional imagem regionalista da "festa matuta" para caracterizar os elementos focalizados por Jorge Fernandes:

As intenções de caráter brasileiro, de caráter profundamente nordestino, que lhe apadrinharam a paisagem da inspiração, imobilizaram em naturalidade todas as sombras, as mais ricas do movimento que atormentam, galvanizam, chicoteiam a realidade de nós mesmos. Já Nestor Victor, monoclucando o fino senso de crítico e ensaísta, notara que a nossa tendência deveria

* palavra ilegível no original.

antes de tudo se voltar para a ânsia presente de nos vermos como somos. Tendências definitivas não podemos ainda projetar no que tange às coisas de arte e cultura. Entretanto, vivemos um instante de feição própria, de raízes acentuadas, de programa seriamente primitivista.

[...]

No livro do nosso poeta, todos os motivos regionais ascendem assim em espirais cheirosas de festa matuta. As imagens vestidas de chita moreninha pulam, gritam que nem pipocas torradas...

(ALECRIM, 1928)

Finalmente, como crítico local e com uma certa consciência do atraso provinciano, recomenda o livro ao público natalense:

Natal que olha as boas letras continuará tomando purga de vassourinha se não conhecer e sentir os poemas de Jorge Fernandes. O seu livro tem assim a aparência de um caderno de aluno que ainda garatuja desenhos. Mas ninguém se engane. Descasque o bicho, que lá dentro, pingados de sumo, estão ainda quentes os desenhos vivos de uma estranha sensibilidade.

(ALECRIM, 1928)

O artigo de Afonso Bezerra segue o mesmo padrão da leitura realizada por Câmara Cascudo no Postfácio e na resenha do "Livro de poemas". Afirmando que fez uma leitura apressada e depois de seis meses da publicação do livro, Afonso Bezerra proclama o êxito de Jorge Fernandes no "novo gênero literário", ou seja, o gênero do "verso solto", da "escola moderna de poesia", sem as "algemas das rimas e da métrica", mas com ritmo próprio: "E fê-lo com felicidade. Ao diverso de muita gente que supõe talvez que fazer

versos modernos é fazê-los sem rimas e sem métrica" (BEZERRA, 1967, p.131).

Após se referir ao livro como "magnífico" e falar em "espontaneísmo", em "sabor moderno" e "beleza tropical", o artigo afirma que Jorge Fernandes tem a seguinte peculiaridade:

[...] vem fazendo seus poemas vazados à moderna, completamente arredios das exigências da forma aprimorada, inteiramente livres dos rigores dos preceitos vernáculos e, o que é mais singular, de todo afastado de qualquer influência literária. O A. não conhece escolas. É de uma independência intelectual realmente característica. Poderia qualificar-se um rebelado literário. Nisto, em parte, conforme a "escola moderna" que quer a nota pessoal no que se escreve; predica mesmo, em toda amplitude, as liberdades poéticas.

É por isso talvez que eu noto algo de selvático, digo pouco, de selvagem nos poemas de Jorge Fernandes. Perpassa um "que" de barbárie nesses versos indomáveis, impenitentes aos requisitos das formas literárias.

E ao meu desautorizado ver, seus melhores poemas são justamente os inspirados em motivos do sertão. Jorge Fernandes poderia praticar, sob os auspícios da arte moderna, o "sertanismo" poético, e estou certo que ele triunfaria sempre.

(BEZERRA, 1967, p.132)

Em todos os discursos da crítica que se refere ao **Livro de poemas de Jorge Fernandes**, no final da década de 20, aparece o Modernismo como padrão, seja para afirmar a singularidade do poeta, seja para reforçar - no caso dos críticos locais - uma espécie de "independência" do Nordeste com relação ao programa modernista. Neste último

caso, ecoariam gritos de proclamação regionalista, bem ao gosto da crítica feita por José Lins do Rêgo, por exemplo⁶. Não obstante, o que identifica todos os críticos, de uma forma geral, é a apreensão do caráter nacionalista (mesmo nos casos em que se interpreta o nacionalismo na sua forma exagerada, ou seja, como Regionalismo) do livro de Jorge Fernandes, que responderia ao ideário da brasilidade na prova da crítica. O modo como se deu essa relação é determinado, no entanto, pela complexidade de registros poéticos que se interpenetram nos poemas que formam o livro.

Composto de 40 poemas, o livro de Jorge Fernandes responde a um programa modernista: pode-se afirmar que praticamente a metade dos poemas do livro refletem, de forma direta, as questões estéticas levantadas pelos Modernismo no início da década. Questões que dizem respeito à crítica do passado (explicitada na Semana de Arte Moderna de 22 e transformada em tensão interna às obras modernistas, na medida em que a dialética entre tradição e inovação passava a ser uma das fontes das próprias obras), e à criação de uma arte da modernização (mais como desejo do que como uma realidade, pois a "consciência moderna" do artista nacional esbarra em poderosos focos de atraso enraizados na estrutura social).

Enfatizado nos manifestos e diluído nos textos poéticos, o programa modernista chega às obras, digamos, "menores" e cronologicamente posteriores aos primeiros anos da década de 20, mais como um reflexo e como desejo de afirmação e menos como um traço definidor da qualidade

⁶Cf. como exemplo a "Nota preliminar" a **Poemas escolhidos de Jorge de Lima** (RÊGO, 1980, p.139-144).

essencial da obra. O livro de Jorge Fernandes é bem característico enquanto reflexo e desejo de afirmação relacionados ao programa modernista. **Paulicéia desvairada**, especialmente, ressoa nos seus primeiros onze poemas. Guardando-se as devidas proporções (tanto entre produtos literários quanto entre as matérias da realidade a que se referem os produtos), a impressão que se tem ao ler esses poemas (e mais especificamente a série "Meu poema parnasiano") é muito semelhante ao que observou João Luiz Lafetá ao perceber a dissonância na forma de **Paulicéia desvairada**:

A impressão que se tem ao ler esses versos é contraditória: ao cheiro de novo, que eles ainda têm, junta-se o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade. [...] E é que "artificial" e "falsa" são adjetivos que não se aplicam apenas à dicção do livro, mas também à imagem da cidade que ele apresenta. Ou dizendo melhor: não é só a poesia que parece ruim, mas ainda sua matéria nutridora, a cidade que a inspira.

(LAFETÁ, 1986, p.17)

Já no primeiro poema do livro de Jorge Fernandes ("Remanescente") o poeta refere-se à cidade do Natal como fonte de inspiração e busca, nesta referência, uma tradição. Neste ponto, ressalte-se a importância dessa identificação como indicativo de uma pureza e de uma ingenuidade provincianas que distingue Jorge Fernandes de um Joaquim Cardozo, por exemplo, dono de uma maior consciência

crítica⁷. Como se verá melhor a partir da leitura da série "Meu poema parnasiano", em Jorge Fernandes a consciência crítica não ultrapassa os limites da província, a qual, ameaçada de descaracterização, provoca no poeta, que se vê perdido, uma nostalgia direcionada ao passado. Daí que à identificação segue-se uma interrogação: o poeta faz parte de uma tradição; mas, de qual? Por mal definida que fosse, seria a "tradição" dos antigos poetas natalenses:

Sou como antigos poetas natalenses
Ao ver o luar por sobre as dunas...

Onde estão as falanges desses mortos?

(de "Remanescente")

Afirmando-se um "remanescente", o poeta tenta salvar, através do texto de ressonância tradicional, uma tradição que estaria perdida na cidade. É este um apelo que atravessa todo o livro como um contraste, pois aquém de moderno o poeta busca o passado. Neste sentido, a disposição dos poemas ao longo do livro mostra-nos o contraste, uma vez que se intercalam, na sua ordem de apresentação, textos de ressonância simbolista-parnasiana com outros em que se manifesta o Modernismo. Dentre os quarenta poemas, três, especialmente, contrastam, pelo seu tom nostálgico, com o poema "Moderno..." (o mais "modernista"), que se localiza mais ou menos no centro do livro: Depois de "Remanescente" seguem-se quinze poemas e aparece então "Moderno...", depois do qual seguem-se mais outros quinze, e aparece então "Cantinelas". Depois

⁷Sobre este aspecto em Joaquim Cardozo, cf. D'ANDREA (1993).

deste último seguem-se mais outros seis, até surgir o último poema do livro, "Arapucas..."

Como se percebe, um espaço de quinze poemas, antes e depois de "Moderno...", coloca-o no centro da leitura e realça mais, pela equidistância relativa à evocação do passado, o contraste apontado. Neste mesmo sentido, destacam-se os extremos em que se dispõem os poemas, ou seja, tanto o primeiro quanto o último poema do livro, na ordem apresentada, são ressonância de uma tradição e evocação de algo - inerente a uma cultura - que se perdeu e que o poeta quer resgatar.

A esta altura, faz-se necessário um desvio, com o objetivo de compreender a relação de Jorge Fernandes com uma tradição - relação que será muito mais de sentimento de perda e vazio do que de identificação com algo concreto e vivo - para, depois, retornar ao assunto "modernismo". Este desvio se dará através de uma leitura do último poema do livro, por entendermos que nele está contida, de forma alegórica, toda a questão que refletimos até aqui e de forma muito mais ampla do aquela que se iniciou em "Remanescente". Melhor dizendo, o poeta iniciou o livro com uma reminiscência específica (refere-se à tradição literária e à história da cidade do Natal) e termina-o com uma referência mais ampla e mais lírica, de forma que a plurissignificação do último poema do livro obriga-nos a refletir sobre a noção de conjunto operada por Jorge Fernandes, pois que se deve retornar, após terminada a leitura do livro, ao seu início para melhor compreendê-lo. Desde já, então, vem-nos a certeza de que nenhum poema deste livro deverá ser lido de forma isolada do conjunto do qual faz parte. "Arapucas..." nos dá essa certeza:

Arapucas das lembranças
- Varinhas de cabuatã
Umas sobre outras
Armadiha pra rolas bravas
Pra cão-cão.

Lá está ela ainda armada...
Lá está ela ainda emborcada
Toda vermelha de conciz...
Ainda ouço o bate-bate de asas presas
Ainda vejo as penas vermelhas de conciz...

A arapuca está emborcada
Toda cheia de lembranças...
Cheia de asas batendo...

Ainda são as mesmas asas...
Ainda são as mesmas árvores...

Este poema estrutura-se em heptassílabos, os versos mais simples do ponto de vista das leis métricas e de tradição popular. A melodia que Jorge Fernandes tira da redondilha maior acentua a evocação lírica, ajudando a cristalizar a imagem de uma arapuca "cheia de lembranças...". Em função dessa estrutura, nove dos seus quinze versos são heptassílabos. Este primeiro dado levamos a refletir sobre a relação que se estabelece entre esses nove versos e os demais, o que podemos fazer partindo de uma observação sobre um dos significados da palavra-chave do poema, significado que nos remete mais diretamente ao texto e que atende ao que se denomina "nível manifesto" de leitura: "arapuca" é "Armadiha para apanhar pássaros pequenos, formada de pauzinhos cada vez mais curtos, dispostos em forma piramidal" (verbo do **Novo dicionário da Língua Portuguesa**, de Aurélio

Buarque de Holanda Ferreira). Podemos aproveitar esse significado e estendê-lo até um nível mais específico de leitura - o da técnica literária - para afirmar que os versos desse poema são como que assemelhados aos pauzinhos de uma arapuca, uma pirâmide que se arma a partir da base que corresponde aos dois versos mais longos ("Ainda ouço o bate-bate de asas presas" - 11 sílabas/ "Ainda vejo as penas vermelhas de concliz..." - 12 sílabas). Sob a forma da anáfora e do paralelismo, e localizados no centro do poema, esses dois versos instauram o processo lírico: neles está o "eu" que recorda "ainda" e consegue trazer para o presente a ausência da infância que se manifesta no desenho da arapuca que os versos promovem.

Se continuarmos nesta abstração, veremos que se forma um movimento de duas estrofes, que vai do primeiro verso do poema até a base da pirâmide imaginada (versos 1-10). Dentro da pirâmide comparecem os elementos de uma cultura regional e primitiva que dão vida, com suas cores e sons motivados, à língua tornada poética: "cabuatã", "cão-cão", "concliz".

Após este primeiro movimento aparecem mais duas estrofes, como que sobrepostas às duas anteriores. Essas duas últimas estrofes do poema surgem dos versos anteriores em forma de canção, ou seja, reiteram integralmente as redondilhas presentes no primeiro movimento. Neste sentido, os três heptassílabos da primeira estrofe deste segundo movimento reiteram o início das estrofes anteriores, tanto no que diz respeito à métrica quanto no que se refere ao significado:

- a) primeiro movimento:
Arapucas de lembranças

.....
Lá vai ela ainda armada...
Lá está ela ainda emborcada

- b) segundo movimento:
A arapuca está emborcada
Toda cheia de lembranças...
Cheia de asas batendo...

Os dois últimos versos do poema, por sua vez, ligam-se diretamente ao seu centro - através da anáfora e do paralelismo:

- a) primeiro movimento:
Ainda ouço o bate-bate de asas presas
Ainda vejo as penas vermelhas de concliz...
b) segundo movimento:
Ainda são as mesmas asas...
Ainda são as mesmas árvores...

O que significa, então, a superposição do segundo movimento em relação ao primeiro? Por um lado, significa o fechamento do ciclo reiterativo do poema que, se é deixado em aberto por força das reticências que pontuam as imagens evocadas, fecha-se através da estrutura da redondilha maior. Assim, neste caso "fechamento" não significa impedimento, limite, obstrução, nem mesmo remate. Significa, antes, a cristalização da imagem poética que, pela via lírica, é reiterada a cada leitura. Mas, pode significar também uma tentativa de universalização do objeto poetizado. Neste caso, explica-se a localização do conjunto de redondilhas abaixo da pirâmide formada pelos versos: dentro da pirâmide estão os elementos primitivos e

regionais, limitados pela sua "armadilha"; fora da pirâmide, mas superpostos a ela, estão os versos que ligam essa "armadilha" à tradição - a arapuca torna-se canção graças à redondilha - atingindo um significado mais amplo e aberto, que ultrapassa fronteiras regionais.

Um embuste do poeta, se o leitor tentar a vinculação direta da sua poesia a um programa específico, e um convite, se o leitor estiver disposto a conhecer a arapuca em que o poeta combina novos procedimentos literários e procedimentos tradicionais. E, mais do que a relação entre esses procedimentos, o poema em questão aponta para uma leitura do lirismo que se manifesta em Jorge Fernandes. Assim, apenas no nível manifesto da linguagem "arapuca" representa um apelo, digamos, "regional". Graças ao processo lírico, "arapuca" é o elemento ausente (daí o sentimento de perda e de vazio) que *retorna* no centro do poema, de onde o Eu lírico consegue vislumbrar ("*lá está ela* ainda armada...") uma saída para a sua busca, que é o resgate de uma memória cultural representada, no caso, pelo tempo da infância. Uma memória que fornece ao leitor as pistas do lirismo de Jorge Fernandes: aquele que resgatará *asas e árvores* em poemas sem compromissos explícitos com Regionalismo ou Modernismo.

1.1. Um poeta em transição: continuidade e ruptura

Na maior parte dos poemas em que se manifesta, no livro de Jorge Fernandes, a evocação está associada à dissonância e à angústia pela perda da ingenuidade de um tempo romântico. A série "Meu poema parnasiano" é marcada por esses elementos, ao contrapor a tradição à modernização que se anuncia na cidade provinciana. Esses poemas formam um único e longo texto que responde ao momento de transição vivenciado pelo poeta ao compor o livro que os contém. "Reminiscências parnasianas" no dizer de Antônio de Alcântara Machado, os "poemas parnasianos" refletem as repercussões do Modernismo na província que só chegou a conhecer algo desse movimento a partir do ano de 1924⁸. A matéria dos poemas é a cidade do Natal, que também a partir de 1924 (com o governo de José Augusto), até o final da década, sofreu transformações substanciais: a capital do Rio Grande do Norte modernizava-se com a intensificação do comércio do algodão e com a chegada dos primeiros aviões que cruzaram o Atlântico em direção à América do Sul. Neste período, dois governadores do estado (José Augusto e Juvenal Lamartine), representantes de grupo político que tinha bases financeiras na economia algodoeiro-pecuária, levaram adiante um programa "moderno", com prioridade para o incentivo à industrialização, o combate ao cangaceirismo e o voto

⁸Cf. a respeito o estudo "A renovação cultural do Rio Grande do Norte na década de 20: repercussões do regionalismo e do modernismo" (ARAÚJO, 1995, p.21-44).

feminino. Era uma nova realidade que, à luz do dia, trabalhava contra uma outra realidade que permanecia como elemento de tradição e com raízes fincadas na estrutura social.

Nos poemas de Jorge Fernandes, as duas realidades se acomodam, pois que os seus elementos convivem na mesma cidade que se transforma conforme as horas do dia: à noite, ela é absolutamente "parnasiana"; durante o dia a cidade é "moderna" e ao mesmo tempo é "capaz de sensibilizar românticos". A atitude do poeta diante dos quadros visualizados na cidade é de ironia, cuja forma de expressão mais evidente são reticências que ele usa em abundância como um recurso que "salva", digamos assim, a sua carência relacionada a outros meios estéticos capazes de expressar melhor a sua intuição poética.

Os "poemas parnasianos" caracterizam-se ainda pela presença marcante do elemento popular urbano ("pregões de gazeteiros"; "ganzá das ruas") e pelo recurso à linguagem da prosa, cujo sinal mais evidente é a extensão de versos e poemas. A ausência de metificação e outros recursos tradicionais ligados ao verso liberam o poeta para ficar mais à vontade e pródigo em seu discurso irônico de "frases" que tomam conta do espaço inteiro da página. Para isto, o livro foi impresso em forma de caderno, de modo a tornar mais largas as páginas (15cm por 21cm).

Contrastando com o tom prosaico, o discurso nostálgico do poeta "parnasiano" comparece com as "flores de afeto" (poema de n.º um), as "meninices" (poema de n.º 3), os "floreios" (poema de n.º 4), as "sextilhas" e "uma miríade de sonetos" (poema "sem

número"), como símbolos da sua perda e da sua inadequação ao mundo moderno. O discurso lírico tradicional, que ressurge entre aspas, é contraposto ao discurso moderno que aparece como metalinguagem:

Que linda manhã parnasiana...
Que vontade de escrever versos metrificados
Contadinho nos dedos...
Chamar da reserva todas as rimas
Em - or - para rimar com amor...
Todas as rimas em - ade - pra rimar com saudade...
Todas as rimas em - uz - pra rimar com Jesus, cruz,
luz...

Enfeitar de flores de afeto um soneto ajustadinho
Todo trancado na sua chave de ouro...
Remexo os velhos livros...

"- Ah! que saudades eu tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida..."

(trecho de "Meu poema parnasiano n.º um")

Uma das funções do uso - obsessivo até - de reticências e expressões exclamativas é aumentar em intensidade a presença tanto dos elementos da modernidade quanto dos elementos tradicionais. Neste ponto, ressalta-se a presença do programa modernista, cuja linguagem "prosaica" é capaz de representar a parafarnália moderna que começava a surgir na cidade provinciana e que comparece nestes poemas com uma intensidade muito maior do que, certamente, corresponderia ao seu movimento na realidade provinciana de então. Ao se ler estes trechos de poemas, tem-se a impressão de que se está

diante da representação da matéria de uma grande metrópole industrial:

Zim... (ligaram um dínamo de milhares de cavalos
E as polias giram e as máquinas abafam o último verso
da quadrinha...)

E lá me vem à mente o ritmo dos teares...
As grandes rimas dos padrões...
Os fios se cruzam... se unem pras grandes peças de

- Óleos... fios... polcas... alavancas.
Apitos. Ponteadores. Carritês.
Zim traco! traco! Malhos. Alicates. Ar

Fuco! fuco! dos foles
Marcação de fardo pra exportação: marca M.B.C. -

M.F.M. - MOSSORÓ - setas e contra marca -
Trepidação de declives.
(trecho de "Meu poema parnasiano n.º um")

Mas o diáxo do ganzá das ruas me perturba...
Jazibande de uma figa! que doidice
De vai e vem de overlandes, buíques e chevrolés...

Passam bufando motocicletas e os bondes chiando as
rodas nos trilhos...

Carroças de gelo... pregões...
(trechos de "Meu poema parnasiano sem número")

Pareceria mais artificial ainda se não fosse o
contraponto parnasiano, que também é levado ao extremo

e através dos mesmos recursos de linguagem. Neste caso, a figura do poeta antigo aparece com traços caricaturais:

MEU POEMA PARNASIANO N.º 2

Os soldados enfileirados em colunas de esquadra
Parecidos com versos passadistas
Iam cantando rua afora:

"Nós somos da Pátria a guarda
Fiéis soldados
Por ela amados..."

Que noite parnasiana...
Que vontade de ser um verso passadista
Todo equipado, de espingarda às costas,
Também cantando:

"Nas cores de nossa farda
Rebrilha a glória
Fulge a vitória..."

E cheio de mim como se já fosse um soldado sai rua
afora

Cheio de patriotismo aos gritos de: - um-fois! um-fois!
E a noite parnasiana tão morna e tão quieta
Parecia uma copeira com o seu avental de luar
Me namorando... - um-fois! um-fois!

Apixonado pela copeira enluarada fui mentalmente
Compondo um soneto cuja chave de ouro deveria ser:

"Tu és a linda noite de minh'alma!"

E o primeiro verso seria:

"Noite cheia de patriotismo, de glória,
eu te saúdo!"

- Não pode! está quebrado! - gritou um passadista
dentro de mim.

O soneto seria dedicado:

- À memória de todos os soldados mortos
Na batalha de Itororó no anno mil
Oitocentos e sessenta e tantos...

O exagero, que põe lado a lado a falsa modernidade e o passadista estereotipado, tem a sua coerência. Aumentar em intensidade os traços característicos das duas realidades díspares e contraditórias significa colocar mais em evidência o caráter dissonante do poeta que, no fundo, faz a sua autocrítica, através da ironia, e apresenta um juízo que revela sofrimento. A "chave-de-ouro" de um dos poemas expressa esse sentimento, em tom de paródia:

Mas a grande vida brasileira esbarra a inspiração
Do pobre poeta que na sua terra tem palmeira
Onde nunca cantou o sabiá... (Ele só canta no
mufumbo e nas catingas...)
(de "Meu poema parnasiano sem número")

O caráter realista desta paródia relativiza os exageros cometidos pelo poeta e problematiza-os. Trata-se de um "pobre poeta" (e não de "um grande poeta de mil oitocentos e noventa e tantos", aquele do "Meu poema

parnasiano sem número") cuja inspiração é limitada pela "grande vida brasileira" (e não pelos símbolos do passado). O lugar onde o sabiá emite o seu canto - ("Ele só canta no mufumbo e nas catingas") - é a negação dos modos de cantar dos dois registros poéticos urbanos (moderno e "antigo") opostos. E este, então, um lirismo dissonante, diferente do novo lirismo que se manifestará nos poemas que expressam a cultura regional sem a tensão moderno/antigo. Diga-se de passagem, em tom de prosa o poeta indica o lugar da sua poesia e os parênteses utilizados revelam-nos um terceiro poeta, aquele que se manifestará em poemas não programáticos.

1.2. Um programa “modernista”

A idéia de um processo contínuo, universalizante, que se aprende em “Relógio...” é particularizada em “Moderno...”, poema mais explicitamente programático, cujo referente é o próprio movimento modernista.

Tomou o martelo pesado todo cheio de barro

E tocou a destruir todo verso bem feito...

Malhou nas ogivas dos decassílabos: - tá! tá! tá!...
E os pedacos do...

E os pedaços de cornijas caíam no chão relvoso

Numa monotonia de pedaços de cornijas...

Fez cair todas as flores de liz que corneavam as

F sobre a montagem e as janelas

E sobre o montão novo de ruínas de versos sonoros
janelas

Começou a viçar toda a vegetação alegre da terra:

... Os pés de jurubebas, canapuns, pinhões se erguiam... As flores que ainda não tinham saído...

As flores que ainda não foram vistas: azuis, amarelas, carapulis, pinhoes se erguiam...

As folhas vivazes das plantas que emitem raízes laterais: azuis - amarelas - vermelhas - pintadas.

As folhas viçosas dos mata-pasto...
vermelhas - pintadas.

...agartixas... Calangos num sim-sim de cabeça ao

Calangos num sim-sim de cabeça se
estiravam

no sol gustosamente quente...

Melões de São Caetano enfeitavam todo o basculho

...e cada um criava em todo o basculho
a arquitetura colonial...

Os três primeiros versos deste poema indicam, através do tempo verbal, a narração do processo que está nomeado no seu título (“Moderno...”). O sujeito da ação verbal é pontual e decisivo (“Tomou o martelo”, “tocou a destruir”, “Malhou nas ogivas”) numa empreitada que supera de muito a nostalgia vivenciada pelo “poeta parnasiano”. Em “Moderno...” o poeta abandona a

primeira pessoa do singular de “Remanescente”, “Arapucas...” e da série “Meu poema parnasiano”, para se referir a uma terceira pessoa, aquela que executa um *programa* de ação: “destruir todo verso bem feito”, numa alegoria dos primeiros tempos modernistas, aqueles de “destruição” do edifício literário colonial. Para isto, aliam-se metalinguagem e linguagem metafórica, num modo que permite a auto-referência poética dosada de alguma objetividade.

Este modo de ser objetivo é também didático, pois é evitado de intenções dominadas pelo desejo de passar ao leitor uma visão do que *foi* o processo moderno até chegar a um segundo momento, que se desenhará a partir da metade do poema, qual seja, o momento construtivo modernista, valorizador dos elementos da brasilidade. O modo de destruição na primeira metade do poema é, no entanto, predeterminado pelo modo construtivo da segunda metade, o que se denuncia no instrumento usado pelo sujeito moderno: o “martelo pesado *todo cheio de barro*” que aparece já no primeiro verso do poema é carregado de intenções primitivistas...

Nesse movimento dialético, se a destruição da “arquitetura colonial” é em função do viço da “vegetação alegre da terra”, o segundo novo momento também não deixa de representar o que sobrou da destruição, incorporando esse “resto” à nova paisagem primitiva:

E sobre o montão *novo* de ruínas de versos sonoros
Começou a viçar toda a vegetação alegre da terra;

Começou a viçar toda a vegetação alegre da terra;

Melões de São Caetano enfeitavam todo o basculho
Da arquitetura colonial...

Da arquitetura colonial...

Estes dois pares de versos, no meio e no final do poema, revelam o aspecto singular que a incorporação da brasilidade trouxe ao Modernismo que se caracterizara, nos seus primeiros anos de manifestação, por uma linguagem prioritariamente de vanguarda: o aspecto que se destaca pelo reconhecimento - e não mais pela rejeição - de uma tradição literária à qual o Modernismo tentaria, de alguma forma, se "entroncar" no final dos anos 20⁹. Assim, "Ruínas de versos sonoros" e "basculho da arquitetura colonial" representam uma tradição que aparece como uma espécie de lastro sobre o qual brota o viço da terra na segunda metade do poema. Com estes elementos, o poema em questão reflete o *programa modernista* do final dos anos 20: partindo do reconhecimento de uma tradição literária nacional, e com a certeza de uma tarefa cumprida (a demolição do edifício literário colonial) busca-se a poetização dos aspectos mais primitivos da nação, ou seja, busca-se a representação da *brasilidade*.

O programa identificado acima é determinante na produção e na leitura dos poemas "Viva o sol!..."¹⁰, da série "Poemas das serras", da série "Aviões", de "Jahú", da "Canção do litoral..." e de "O bonde novo". Neste conjunto os poemas caracterizam-se por uma espécie de passagem, pela via programática, entre o lado mais

⁹ Antonio Candido observa este aspecto na poesia de Mário de Andrade, ao analisar o poema "Louvação da tarde" (de **Remate de males**) no ensaio "O poeta itinerante" (cf. CANDIDO, 1989/1990).

¹⁰ Este poema foi declamado em São Paulo por Eugênia Álvaro Moreyra, em recital no teatro "Sant-Anna", em 13 de agosto de 1929, conforme reportagem produzida por Câmara Cascudo. Cf. "Antologia" anexa a ARAÚJO (1995, p.114-115).

estereotipado do poeta (tanto aquele "remanescente" quanto esse "modernista") e uma outra sua face mais original, sertaneja. Nessa passagem, assiste-se a uma depuração de elementos que são exteriorizados em forma de gritos (as onomatopéias ecoam com profusão esses gritos) que marcam a posse, pela linguagem, dos elementos sertanejos. Ao mesmo tempo, assiste-se a uma apologia da modernidade, representada através da velocidade - os "futuristas" automóveis aparecem numa viagem inusitada ao sertão - que empaca, no entanto, relativamente à lentidão da vida primitiva e a ela se adapta em vários momentos. É possível uma visão do conjunto dos poemas referidos a partir da identificação dos seus referentes: a natureza (cujo signo mais destacado é o sol) que o poeta vê nas paisagens sertaneja e litorânea, e o encontro, tenso, de elementos originários desses dois espaços. Em praticamente todos esses poemas o "sol" aparece como a fonte das cores primitivas, da energia e da alegria, de modo que o leitor percebe uma mudança significativa relativamente ao ambiente sombrio dos poemas mais marcados pelas reminiscências. Em "Viva o sol!" assiste-se a essa passagem: os pássaros são "poetas" no mormaço propiciado pelo sol e são convocados a exaltá-lo num cântico que chega a negar qualquer sinal de tristeza, numa alusão clara à tradição já superada:

Todos os pássaros são poetas neste mormaço...
Só não são os engrujados de pé suspenso
E bico enfiado nas penas...
Só os que cantam contentes são poetas...
(trecho de "Viva o sol!...")

A valorização dos elementos primitivos já apontados em "Moderno..." será a tônica dos poemas seguintes a este conjunto analisado, cujo germe também aparece nos últimos versos de "Viva o sol!...":

Viva o sol que te deu todas essas cores:
O vermelho como o fogo...
O amarelo vivo como o fogo...
Cantem em assobios e gagaos em trilos e gritos fortes:
- Viva o sol!

Em busca das cores primitivas, o poeta empreende uma viagem ao sertão. Não se trata, porém, de uma viagem qualquer, pois estamos diante da chegada de um dos elementos das vanguardas do início do século, o automóvel, a um universo absolutamente oposto ao ambiente urbano. É esta a grande novidade dos quatro "Poemas das serras", que se constituem numa apresentação da paisagem sertaneja sob um sol que "...está por cima das serras aos gritos das seriemas..." (de "Poemas das serras - 4"). Nestes poemas, tudo é força, virilidade, potência, energia.

Se, no entanto, não fosse tão estranho ao ambiente, o "Forde" não chegaria a contrastar com os elementos primitivos, uma vez que se assiste a um quase empate de forças dos universos apresentados, graças ao procedimento de singularização utilizado pelo poeta ao descrever e narrar a viagem. Através de metáforas, comparações e metonímias desfilam grandiosidades que se devem muito à adjetivação utilizada, num tom que se aproxima do épico, principalmente no que diz respeito à narração de uma

façanha inédita - é o modo de apresentar essa façanha que confere a tais poemas o caráter relativo que os caracteriza.

Através do "Forde", o poeta expressa um comportamento que nos revela uma diferença de perspectiva entre os primeiros poemas analisados neste capítulo e os que serão analisados mais adiante. Assim é que o poeta vai abandonando, aos poucos, a leitura mais racional do mundo, que fizera nos "Poemas parnasianos", marcada pela perda das ilusões românticas¹¹, e assumindo uma leitura mais sensorial.

Para assumir esse tipo de leitura, o poeta utiliza-se do "Forde", personifica-o e integra-se à máquina, de modo que as sensações aparentes do automóvel podem ser vistas como também sensações experimentadas pelo seu motorista. O poema de número "4", cujo subtítulo é "A viagem pra Flores", demonstra esse processo:

O dia acorda bochecha água fina em cima das árvores
Que ficam pesadas e contentes...
O automóvel vai estrada afora recebendo cipoadas
De jurema florada cheirando a dentifício
Com que o dia lavou a boca...
O automóvel se peita na estrada debulhando
Um mazarão de léguas...
O chofer parece um aviador cansado de tentativa de
decolagem...
Não decola mas sobe a serra sentindo
O cheiro das folhas molhadas e mastigando nas suas
rodas

¹¹ Mais uma vez, citamos o final do "Meu poema parnasiano sem número", que representa bem esse momento: "Mas a grande vida brasileira esbarra a inspiração/Do pobre poeta que na sua terra tem palmeira/Onde nunca cantou o sabiá... (Ele só canta no mufumbo e nas catingas...)"

A terra macia e boa de engulir...
 Embaixo fica fazendo caracol uma cobra de areia
 - A estrada que passamos -
 Um açude mostra o seu espelho ordinário
 Todo furado no mergulho das marrecas...
 Os marmeireiros junto à estrada estão todos pintados
 de lá
 Dos comboeiros... Eles passam estalando os guriens
 E os jumentos com os dois fardos ao lombo
 Andando miudinho representam uma crítica
 Aos brutos dos caminhões empacados porque se furou
 - Pofe! (estourou também o pneumático do meu
 um pneumático...
 - Pára - suspende o assento do carro - chaves -
 macacos - pineus novos - bomba-
 Fruque! fruque! fruque! - Toca a bomba...
 - Está bom?
 - Ainda não.
 - Toca a bomba!
 Fruque! fruque! fruque!
 E o sol que não estoura pneumático está por cima
 das serras aos gritos das seriemas...

Neste poema, não só o automóvel, mas também a natureza é personificada para representar uma transformação contínua que, no entanto, enquadra-se na perenidade representada pelo sol - correspondente, neste caso, de "Relógio... (Meu poema parnasiano sem número)" como signo de universalidade. Através dos cinco sentidos, o poeta apreende o contato da máquina com a natureza e interpreta, de forma impressionista e intuitiva, a relação entre o mundo civilizado e o primitivo. O resultado é uma mistura, de sensações e de universos

distintos, o que se reflete no uso não habitual de termos e vocábulos para se referir a elementos dos dois mundos:

...jurema nova florada cheirando a *dentifrício*;
 ...uma cobra de areia - A estrada que passamos;
 Um açude mostra o seu espelho *ordinário*;
 Aos brutos dos caminhões empacados....

Mais ligado a aspectos do meio externo do que aos aspectos da consciência, o motorista-poeta relaciona-se com o mundo através da procura de emoções suscitadas pelos órgãos dos sentidos. Com isto, posiciona-se num nível intermediário de entendimento - entre o racional e o sensorial - cujo efeito é a recuperação do estado de fantasia que perdera com o choque provocado pela modernização urbana, conforme ficou demonstrado na série "Meu poema parnasiano". No entanto, esse estado de fantasia não é o mesmo das ilusões anteriores que geravam a nostalgia em direção ao passado, pois o poeta posiciona-se no presente e tenta recuperar a aura que envolve a natureza. Ao contemplar essa natureza, rompe sutilmente a barreira nostálgica e começa a desvendar um mundo mais simples e mais poético.

O **Livro de poemas de Jorge Fernandes**, como um organismo¹², é perfeito, se o leitor conseguir rastrear essa "viagem" que o poeta faz da cidade ao campo como um pano de fundo para a compreensão dos poemas que serão analisados no capítulo seguinte deste trabalho. Tal viagem é também relatada no programático "Canção do litoral...". Como um texto modernista, esse poema

¹²Segundo o modelo aristotélico de "unidade", de um todo com uma estrutura. Cf. a **Poética** (ARISTÓTELES, 1986).

descreve a ida ao interior na busca de elementos que, juntamente àqueles já internalizados pelo poeta (da natureza litorânea), formariam a “brasilidade”¹³. Deste ponto de vista, é simples o seu esquema conteudístico. No entanto, o poema ganha em profundidade se o lermos pensando no “organismo” que é o livro que o inclui. A sua primeira estrofe poderia ser homérica:

Com a sola dos pés molhada de água salgada
Me trepei nos morros de areia torrada de sol...
E olhei pro mar muito grande
E me casquei pro mato...

Quem parte neste poema, no entanto, não é navegador e parte na direção contrária ao mar não um “Ulisses”, mas um “pobre poeta” (de “Meu poema parnasiano sem número”). Na primeira pessoa do singular (procedimento que, aliás, já fora adotado nos “Poemas das serras”), este poema relaciona o seu poeta com aquele da série “Meu poema parnasiano”, ou seja, com o poeta da

¹³ João Luiz Lafetá identifica o mesmo movimento na poesia de Mário de Andrade, embora não se refira à “brasilidade”: “[...] mas insisto em assinalar que o *poeta aplicado* do *Clã do jabuti* condensa uma inquietação que já estava em Euclides da Cunha, e que os anos vinte potenciam e aprofundam: a divisão entre a orla atlântica, ‘civilizada’, e o sertão interior, ‘bárbaro’, precisa desaparecer. Os poemas dessa época propõem-se a incorporar o folclore, as manifestações da cultura popular, à nossa prática literária erudita. A intenção é de modificar o rosto do Brasil litorâneo, ampliá-lo com os traços da diversidade da nossa gente, e ao mesmo tempo afirmar o desejo de uma possível unificação de sua cultura. Esse desejo de unidade resulta numa tentativa de identificar-se, pelo canto, pela linguagem da poesia, aos vários aspectos diferentes da vida brasileira” (LAFETÁ, 1986, p.23. Grifo do autor).

cidade do Natal, aquele que desistira da sua tarefa planejada (fazer poemas metrificados). Digamos que, cheio de perdas, o poeta parte em direção ao interior “com a sola dos pés molhada de água salgada”, ou seja, já com um indício de posse do elemento que lhe caracterizará, a partir de então, a natureza. No entanto, como é anunciado na última estrofe do poema, o poeta volta à cidade cheio de “provisões” sertanejas. “De novo olhando pro mar”, ele passará a ver a cidade, a partir de então, com novos olhos, numa volta que desmente a sua desistência da tarefa poética e, ao contrário, confirma a superação da ilusão parnasiana através da brasilidade que o sertão lhe forneceu e que será determinante para a sua nova tarefa:

Me deram uniforme numa fazenda
Me deram matalotagem...
E eu vim voltando até que os meus olhos
Ficaram de novo olhando pro mar...

No título “Canção do litoral...” está presente esta brasilidade: a canção é um hino de amor à cidade do Natal pelo que ela tinha, nos anos 20, de natureza e de síntese de uma cultura que apresentava o elemento *sertanejo*, regional, como o contraponto aos sinais de cosmopolitismo que surgiam com a modernização¹⁴.

¹⁴ Mais uma vez, lembramos os governos de José Augusto (1924-1928) e de Juvenal Lamartine (1928-1930) como responsáveis pelo fortalecimento da cultura sertaneja em Natal: “Os dois, oriundos do sertão seridoense, construíram estradas e, com isso, ampliaram a infraestrutura para a exportação do algodão, o que permitiu, ao mesmo tempo, a abertura de uma via de comunicação entre a capital e o interior do estado (até então, Natal era praticamente isolada do interior)” (ARAÚJO, 1995, p.25).

Nesta nova perspectiva, e através ainda de uma leitura sensorial, o poeta natalense/sertanejo singulariza o objeto mais representativo da modernidade de então, os aviões, em quatro poemas (três sob o título comum “Aviões” e mais “Jahú”)¹⁵. Como um dos mais modernistas dos poemas de Jorge Fernandes, “Jahú” dá manifestação ao nacionalismo, pelo seu programa de exaltação que une o folclore ao elemento da vanguarda. Os aviadores paulistas executam, no poema, uma espécie de “descida” antropofágica e conquistam o mundo na sua epopéia:

Passaram por sobre os mares e as terras verdes

- Norte a Sul - aos gritos alegres dos periquitos: - crá!

crá! crá!

Aos gritos dos cabocos: - viva! viva! vivôôô!

Aos gritos dos estrangeiros: biva! ó brasileiro! bibô!

- Le brasileiro!

- Uberale brasileiro!

- Ipe! ipe! urra! ipe! urra!

(trecho de “Jahú”)

Mais livre e mais moderno do que modernista, o poeta volta ao interior, no segundo poema (“Aviões-2”) e assiste em Natal (no primeiro e terceiro poemas da série “Aviões”) à “amaragem” dos primeiros aviões europeus que marcaram a epopéia da aviação no Brasil. Nestes

¹⁵O título “Jahú”, assim como os vocábulos “Argos” (de “Aviões-3”), “San-Roman” e “Ribeiro de Barros” (de “Meu poema parnasiano nº Um”), pertencem todos à História da aviação que se desenrolou em Natal, nos anos 20, motivada pela posição geográfica da cidade.

poemas, o automóvel é superado como elemento de vanguarda integrado ao mundo sertanejo/primitivo e é deformado para servir à singularização do novo elemento que, diferentemente, é distanciado e visto como um fenômeno desconhecido. A descrição do avião é formada de elementos que pertencem à área semântica do automóvel e a visão que o poema oferece dele origina-se no senso comum, com o qual comunga o poeta (“Lá vai o automóvel fazendo zuada por cima *da gente*”). Neste caso, a vanguarda é representada apenas no elemento singularizado (“Aviões”) e não no modo de singularização, que é em parte “regionalista”, se atentarmos para o vocabulário utilizado:

AVIÕES

2

Lá vai o automóvel fazendo zuada por cima da gente...

Não encontra porteira fechada no Seridó!...

Não faz catabio...

Lá vai roncando que nem rodete de uma farinhaada...

Não paga gorjeta aos meninos que abrem porteiros nas fazendas...

Vai sempre debreado...

Onde ficam os rastos das rodas?

Parece que tem pauta com o demônio.

Nem pára nem topa...

Lá vai subindo uma rampa que ninguém está vendo...

Lá vai torcendo numa curva que ninguém vê...

Não mata cobras na estrada...

Não se impacá nos rios cheios...
 Lá vai danisco pelas estradas sem largura e sem fim...
 As pedras miúdas não batem no pára-lama...
 E a lama ninguém vê...
 E lá vai o automóvel de asas com milietas de léguas
 E parece que vai bater nos confins dos infernos...¹⁶

Mas, é em "O bonde novo", penúltimo poema do livro, que o poeta nos dá a medida do seu novo registro poético:

O bonde que inauguraram
 É amarelo e muito claro...
 Sua campá bate alegre e diferente das outras...
 Os seus olhos vermelhos indicam Petrópolis...
 Anda sempre cheio porque é novo...
 Chega na balastrada espia o mar...
 E os passageiros todos nem olham pro mar...
 Só vêem o bonde novo...
 Só ouvem a campá nova...

Aquele bonde só devia sair aos domingos
 Pois ele é a roupa domingueira
 Da Repartição dos Serviços Urbanos...

As duas estrofes do poema singularizam o "bonde novo" que é personificado para se assemelhar ao olhar do

¹⁶ A série "Aviões" foi publicada no jornal *A República* (em 05 dez 1929, p.2), e apresenta de outra forma o décimo primeiro verso deste poema "n.º 2": "Lá vai torcendo numa curva que ninguém vê..." aparece como "Lá vai forçando numa curva que ninguém vê...". A título de curiosidade, observamos que Veríssimo de Melo apresentou ainda um terceira versão em *Livro de poemas e outras poesias* (1970): "Lá vai torcendo uma curva que ninguém vê..."

poeta da "Canção do litoral...", inclusive quanto à localização na geografia da cidade do Natal, do ponto onde se vê o mar:

Chega na balastrada espia o mar...
 ("O bonde novo");

Me trepei nos morros de areia torrada de sol...
 E olhei pro mar muito grande
 ("Canção do litoral...")

Se estivéssemos tratando de um romance-Diríamos que o herói retornou ao seu ponto de origem, a cidade, para assumir o seu novo papel, após as experiências adquiridas na "viagem" ("E eu vim voltando até que os meus olhos/Ficaram de novo olhando pro mar...", anuncia a "Canção do litoral..."). No retorno, o poeta se utiliza do meio de transporte urbano e situa-se, entre os morros e o mar, na "balastrada".

O "novo" aparece em "O bonde novo" reiterado em vários dos versos do poema: o *novo* é aquilo que *inauguraram*, que é *alegre e diferente*, que anda sempre cheio *porque é novo*, que tem campá *nova*, que é a *roupa domingueira*. Através dessa reiteração, o bonde assemelha-se aos aviões, pois o modo como é visto pelo senso comum é o mesmo. A diferença é dada pela visão do poeta que, neste caso, afasta-se do processo coletivo e aponta para um elemento estranho ao acontecimento "moderno", ou seja, aponta para o mar. Contraditoriamente, o bonde, produto tecnológico ainda não automatizado na cidade - como elemento de vanguarda - *espia* o mar enquanto os passageiros da

cidade litorânea “nem olham pro mar...”, uma vez que estes últimos estão deslumbrados pela novidade e esquecem a natureza que margeia a cidade. Assim, o bonde leva-os a essa natureza, mas eles aderem à natureza do próprio bonde que, de meio, transforma-se em um fim, o que é denunciado através da ironia (“...só devia sair aos domingos/Pois ele é a roupa domingueira/Da repartição dos Serviços Urbanos...”). No entanto, mais do que denúncia, que é o que está na aparência, está em jogo o indicativo do *mar*. Ao personificar o bonde, o poeta utiliza-se de um disfarce que consiste em falar de algo exterior aos seus sentimentos para, no fundo, ressaltar uma dissonância entre o seu estado lírico e o espírito “prosaico” moderno e, para além da dissonância, apontar para um novo horizonte onde o lirismo pode encontrar uma forma de expressão. Esse horizonte encontra-se na poetização da natureza, num modo que tentará a universalização dos elementos, numa perspectiva que evitará o intimismo (nela predominará o recurso à terceira pessoa do singular como indicativo da superação da problemática “moderno”/“parnasiano”).

Tendo em mente estas questões, os capítulos seguintes deste trabalho farão uma leitura do lirismo que Jorge Fernandes produziu no final da década de 20. Antes, porém, cabe uma observação sobre a disposição dos poemas no livro analisado, que também, ao modo de um soneto, tem a sua “chave-de-ouro”.

Se observarmos a disposição dos poemas no livro, perceberemos que os três últimos - “Canção do litoral...”, “O bonde novo”, “Arapucas...” - representam a perspectiva do poeta do **Livro de poemas de Jorge**

Fernandes e indicam uma leitura do conjunto que conforma os demais poemas. Isto confirma o traço didático/programático que caracteriza o momento vivenciado pelo poeta, identificado na análise de alguns poemas: subsiste como um lastro ao livro uma *intenção* modernista, marcada pela brasilidade, e ao mesmo tempo marcada pelo desejo de definição sobre o registro poético que esse mesmo poeta opera.

Assim, estes três poemas indicam-nos que estamos diante de um poeta urbano (o poeta da cidade do Natal) marcado pelo impasse entre registros poéticos tradicionais e o registro modernista, e ao mesmo tempo em busca de um novo registro poético que não ignore aqueles que se encontram no impasse - que os supere e que seja marcado pela poetização da natureza. O fato de o poeta se caracterizar como urbano relativizará uma sua possível “regionalização” (no sentido programático do movimento regionalista nordestino). A presença da cidade do Natal na sua poesia, como uma marca não regional, não tradicional, reforçará, antes, a face “brasileira”¹⁷ do poeta. Será este o

¹⁷É muito interessante, neste sentido, a leitura feita por Mário de Andrade, sobre a cidade do Natal, em **O Turista aprendiz**: “[...] é um encanto de cidadinha clara, moderna, cheia de ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis. De todas essas capitais do norte é a mais democraticamente capital, honesta, *sem curiosidade excepcional alguma*. [...] *Não possui [...] coisas extraordinárias*. Não transportam a gente pra Colônia que nem as vielas, os becos, as igrejas de Recife, Igarapé, S. Salvador... [...] O pitoresco dela é um encanto honesto, uma delícia familiar pra nós, um ar de chacra que a torna tão brasileira, das que conheço. [...] Não atravanco a paisagem, *não tenho obrigação de ver coisas exóticas*... Estou vivendo a vida de meu país...” (ANDRADE, 1983, p.232-233).

poeta de uma cidade provinciana - mas capital de um estado e relativamente em contato com a modernidade - que produzirá poemas que tematizam a vida regional sem que seja, no entanto, regionalista.