

## SERTÃO E CIDADE NA POESIA DE JORGE FERNANDES

Paulo Ricardo Fernandes Rocha (UERN)

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo realizar uma análise de dois poemas da obra *Livro de Poemas de Jorge Fernandes*, publicado originalmente em 1927, de Jorge Fernandes (1887-1953), natalense pioneiro em trazer de maneira autêntica o Modernismo em suas letras no cenário potiguar. Dessa maneira, será mostrado, sob a ótica modernista, como o sertão e a cidade são apresentados na lírica do poeta. Ainda na construção das análises, serão tracejados elementos de manifestos favorecendo o Modernismo brasileiro, entre esses o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”. Para contribuir à investigação, recorreu-se ao apoio de estudos sobre o movimento modernista, como: Teles (1987), Bosi (1994), Candido (1976), Andrade (1978), Alves (2015), Araújo (1995, 1997), Cascudo (1998), referências que constituem valioso material de pesquisa capaz de apoiar e situar a dimensão da única obra de poesia de Jorge Fernandes em âmbito regional e nacional. O presente trabalho ajuda a estimular mais pesquisas para com os trabalhos de Jorge Fernandes e de outros autores potiguares. Portanto, através dos *flashes* dos elementos do sertão e da cidade por meio do eu lírico sendo espectador da chegada dos hidroaviões e do amanhecer no interior se confirmará a percepção demarcada na poética de Jorge Fernandes em uma perspectiva modernista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Jorge Fernandes. Sertão. Cidade. Poesia brasileira.

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to perform an analysis of two poems from the literary work *Livro de Poemas by Jorge Fernandes*, published originally in 1927; Jorge Fernandes (1887-1953) was from the city of Natal, a pioneer who contributed to the Modernism in an authentic manner through his writing to the *Potiguar* setting. In this manner, it will be demonstrated, under the modernist view, how the *sertão* and the city are presented in the poet's lyric. Notwithstanding, as concerning the realization of the analysis, elements of the manifestos will be traced in which favors the Brazilian Modernism, among those are the “Manifesto of Brazilwood Poetry” and the “Cannibalist Manifesto”. In order to contribute to the investigations, it was used the support on the modernist movement, as: Teles (1987), Bosi (1994), Candido (1976), Andrade (1978), Alves (2015), Araújo (1995, 1997), Cascudo (1998). These researchers possess a valuable research material capable of supporting and situating the dimension of the only poetic work by Jorge Fernandes. This academic paper helps to encourage more researches as concerning the literary works of Jorge Fernandes and other *Potiguar* authors. Therefore, as through the flashes of elements from the *sertão* and the city, and through the poetic persona as being a spectator as to the arrival of the hydroplanes as well as to the dawn in the outback, such relation will be confirmed as being differentiated in Jorge Fernandes' poetry in a modernist perspective.

**KEY WORDS:** Modernism. Jorge Fernandes. *Sertão*. City. Brazilian poetry.

## Introdução

O Modernismo no Brasil, estabelecido em meados do século XX, mais precisamente a partir de 1922 com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, trouxe inovações significativas nas produções artísticas advindas desse movimento literário. Sobre o Modernismo, nas palavras do crítico literário Antonio Candido (1976, p. 134), este a remete a um

[...] movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras [a primeira e segunda guerra mundial], correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições de um lado; da criação de novos recursos expressivos, de outro.

Dessa maneira, Candido (1976) coloca duas veredas que a literatura começa a apontar, na segunda década do século XX: a vida social e a arte. Então, essas passam a trabalhar juntas, quando, por meio de criações artísticas, os autores assinalam os problemas que afligem a sociedade. Vários autores passam a pesquisar o contexto de suas regiões, embasados em um lastro cultural. Isto é: os elementos que tendem a impulsionar as atitudes, procedimentos, manifestações artístico-culturais, em sua localidade.

A forma de arte, como expressão, deixou de ser fechada e regida pelos românticos, parnasianos e simbolistas. De acordo com o pesquisador Humberto Hermenegildo de Araújo (1995, p. 10), “os elementos do contexto local [o brasileiro] se integravam, de certo modo, um processo que era mundial e que se revelava numa realidade específica e, pode-se dizer, periférica: o processo de universalização da literatura”. A arte literária não estaria mais condicionada apenas à elite literária, mas a todos.

Assim, mais especificamente no tocante à poesia moderna, “existe a procura pelo detalhe temático do cotidiano antes negado [...] uma insistência em se distanciar dos padrões poéticos largamente notórios até o século XIX” (ALVES, 2015, p. 28). Dessa maneira, o Modernismo consegue travar o paradigma artístico da época (apego às classicizantes formas europeias), por sua vez, fazendo a arte literária ser utilizada como uma ferramenta para o simbolizar de problemas sociais e para o enaltecimento da cultura brasileira. Com isso, manifestos vieram para a valorização cultural dos elementos primitivos nacionais, tais como “A Poesia do Pau-Brasil” e o “Movimento Antropófago”,

esses ajudando a resgatar os elementos primitivos da cultura nacional: o índio, o sertão, o caboclo.

Em Natal, nos decênios iniciais do século XX, vários poetas se dedicavam às produções poéticas – dentre esses, Auta de Sousa (1876-1901), Henrique Castriciano (1874-1947), Segundo Wanderley (1860-1909) e Palmyra Wanderley (1894-1978) – sendo que se inspiravam, ao comporem seus poemas, ainda em tendências literárias que imperavam no contexto nacional: Romantismo, Simbolismo, Parnasianismo. Essas estavam difundidas pela elite literária: artistas que, em excesso, primavam por uma poesia perfeita, cheia de rimas ricas, raras, como no caso dos parnasianos, por exemplo, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira.

O Modernismo, por sua vez, já estava deixando suas impressões, e de maneira bem arraigada, como em São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna. No entanto, remetendo-nos precisamente à influência do Modernismo nas letras potiguares, tal acontecimento (a forte influência modernista) ainda estava um tanto distante da realidade norte-rio-grandense do começo do século XX.

Porém, já no segundo decênio do século XX, com uma veia modernista em seus poemas, passa a ter destaque Jorge Fernandes (1887-1953), que já fazia o não costumeiro em comparação aos seus contemporâneos. De acordo com as palavras do pesquisador Alexandre Alves a respeito do único livro do gênero lírico publicado pelo autor em questão, *Livro de Poemas de Jorge Fernandes*, obra editada em 1927, “[...] justamente um livro de poemas sem rima nem métrica e contendo experimentações visuais nada usuais para o período” (ALVES, 2014, p. 76).

Assim, ao se propor uma reflexão sobre Jorge Fernandes e sua obra inovadora, relacionando-os ao contexto social do segundo decênio do século XX, em contexto nacional e local, daremos uma maior valorização ao acervo da literatura potiguar e seus protagonistas (autores), como ele mesmo.

A pesquisa realizada contribuirá, através de poemas da obra de Jorge Fernandes, a esclarecer como, sob a perspectiva modernista, o sertão e a cidade foram demarcados na visão do artista potiguar. Para alcance da contribuição almejada, haverá a colocação dos *flashes* dos elementos do cenário rural e também o cidadão potiguar frente à chegada dos hidroaviões no Rio Grande do Norte. Ao mesmo tempo, também haverá uma tentativa de tracejar o que de autêntico, primitivo da cultura nacional, está presente na obra do poeta potiguar, com base na proposta de alguns manifestos do século XX, precisamente

os seguintes: “Poesia do Pau-Brasil”, publicado em 1924, e o “Manifesto Antropófago” publicado em 1928.

Assim, analisar como Jorge Fernandes vestiu a roupagem modernista, virá a aguçar bastantes pesquisas sobre o autor referido, bem como novos ângulos de análise de sua obra poética. Logo, novas perspectivas de buscar outros autores potiguares para estudos na Academia poderão surgir, a partir da presente investigação feita.

O primeiro subitem, “O Modernismo em seus bastidores”, trará uma visão geral da Semana de Arte Moderna, segundo a opinião de alguns que a protagonizaram e escreveram sobre ela. Nele, destaca-se uma discussão sobre as teses do “Manifesto do Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”. No segundo subitem, “Sertão e cidade na poesia de Jorge Fernandes”, ocorrerá, assim, a análise dos poemas selecionados, em conformidade aos preceitos do Modernismo brasileiro.

## 1. O Modernismo em seus bastidores

A discussão acerca do vocábulo “Modernismo” é abrangente e multissignificativa, com vários pensadores e textos tratando da importância da ruptura com a poesia feita no século XIX e ainda de clara influência nas décadas iniciais do século XX por parte dos poetas mais tradicionais. Por exemplo, Jorge Fernandes trata em suas produções poéticas da ruptura com o parnasianismo, conforme será analisado mais à frente. Resulta-se daí, segundo Bosi (1994, p. 303) analisando a situação brasileira, “[...] o que a crítica nacional chama de Modernismo está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas [...]”. Com isso, a arte literária passa a ser usada também como uma ferramenta social, no simbolizar das mazelas sociais, em nível nacional e local: a seca, a desigualdade social e o resgate à valorização da cultura local.

Para se entender os bastidores da Semana de Arte Moderna, podemos ler alguns recortes valiosos da Conferência de Menotti Del Picchia, em 15 de Fevereiro de 1922, na segunda noite da Semana de Arte Moderna. Por exemplo, Picchia se mostra adverso à possível proposta de Marinetti, idealizador do Futurismo<sup>1</sup>, no tocante à proposta de arte

---

<sup>1</sup> O Futurismo foi, em linhas gerais, um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia (TELES, 1987, p. 86).

deste como uma solução à modernidade brasileira. Ao mesmo tempo, Picchia demarca a proposta da arte moderna brasileira:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo *futurista*, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-la porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a porta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos futuristas. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. [...] No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. [...] O que nos agrupa é a ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas [...]. (PICCHIA *apud* TELES, 1987, p.288-289).

Observamos, no trecho acima, que Picchia não concorda em qualificar a arte moderna brasileira com alusão ao Futurismo, inclusive realizando uma crítica ao conceito de tal movimento, com ele dizendo que o prestígio dos brasileiros pelo passado não os obriga a fazer a arte brasileira embasada naquela. Picchia (1987) prima por um individualismo na forma de expressar arte. Isto é: o artista deve se sentir à vontade para expressar arte à sua maneira, sem estar preso a uma escola literária, pois isto estagnaria e tiraria a capacidade de criar do artista, segundo a utopia modernista do primeiro instante (1922-1930). Por isso, o tão preciso reagir a toda voz de autoritarismo artístico, como, por exemplo, o da elite literária, que mencionava como a arte literária devia ser regida, tudo ainda de acordo com os conceitos poéticos do século XIX.

### 1.1 Os manifestos a favor do Modernismo

Para uma consolidação do Modernismo, é inevitável se levar em consideração manifestos que vieram a contribuir para um salto significativo da proposta artística em terras brasileiras. Estão assim petrificados à cultura nacional, dois manifestos a serem tratados aqui, içadores das velas da emoção artística brasileira: “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto antropófago”.

Se existe uma palavra indissociável da “Poesia do Pau-Brasil” é primitivismo. A partir disso, era necessário, com respeito à arte literária, “o máximo afastamento da arte nova em relação às tradições e convenções do passado” (ANDRADE, 1978, p. 18). Desta forma, existe a ação da busca de uma autenticidade em relação aos elementos carregados

nos experimentos artísticos em solo nacional. Elementos esses encontrados através de uma valorização nativa. A título de confirmação, no registro de Oswald de Andrade (*apud* Teles, 1987, p. 330-331), publicado para o *Correio da Manhã*, em 18 de Março de 1924, vê-se essa buscada valorização, quando este diz:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. [...] Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil [...]

Ainda, segundo Oswald, o trabalho dos futuristas foi de uma amplitude que veio a contribuir, paradoxalmente, justamente para mostrar o quão eles não eram mais necessários, muito embora não se adotava, por parte dos artistas brasileiros, uma atitude radical de uma exclusão da arte literária advinda de várias vanguardas europeias antes do Modernismo (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo). No entanto, era o momento de ocorrer uma vista local, ou seja, um reconhecimento da arte podendo ser produzida com recursos utilizados<sup>2</sup> por outras escolas literárias exteriores (Parnasianismo, Simbolismo, Romantismo), mas utilizando no eixo elementos da cultura brasileira. Assim, não excluir, mas transformar. Com isso, não haveria a obrigação de seguir os velhos modelos classicizantes, fazendo o indivíduo ser um inocente, ao invés disso, que todos pudessem se sentir livres para falar sobre o que bem entender, principalmente a respeito de sua própria cultura. Resultaria daí, um homem universalizado, desalienado, podendo falar de tudo e todos ao seu redor.

Em síntese, sobre o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade (1978, p.20) diz que o artista deve passar a enxergar com “[...] olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem executar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa [...]”. Ou seja: um artista brasileiro ao compor um poema, por exemplo, deve se sentir à vontade para colocar os elementos de sua cultura, como um costume, um ser inusitado, um hábito, uma visão marcante sobre uma ação de determinado ser, em resumo, sobre o que ele bem entendesse. O artista brasileiro

<sup>2</sup> Apenas a título de exemplo: a crítica social da parte do Romantismo; o descritivismo da parte do Parnasianismo; uso de metáforas e figuras sonoras da parte do Simbolismo.

só não devia mais aceitar ser obrigado a produzir uma arte imitando os procedimentos da elite literária.

Buscando-se uma valorização dos elementos nacionais, por meio de escritos tais como o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, ainda havia por uma vereda política vários problemas a serem resolvidos: por exemplo, de ordem cultural e literária, a questão da independência de Portugal, levando em consideração, segundo Candido (2006, p. 118), “[...] a nossa rebeldia estereotipada contra o Português”, mesmo ao recordarmos que “Todo o nosso século XIX, apesar da imitação francesa e inglesa, depende literalmente de Portugal, através de onde recebíamos não raro o exemplo e o tom da referida imitação [...]”, cujo exemplo típico seria o Arcadismo português em Minas (CANDIDO, 2006). Também o Romantismo com “uma posição idealmente pré-portuguesa, quando não antiportuguesa” (CANDIDO, 2006, p.98) que “[...] foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária [...]” (CANDIDO, 2006, p. 122). Assim, os artistas brasileiros mimetizaram a arte literária portuguesa, como no caso do Arcadismo, apenas a título de exemplo. No entanto, já precisamente no século XX, tratando-se do desgarrar dos autores brasileiros para com as influências portuguesas, “[...] podemos ver que a influência morreu, praticamente, tanto é verdade que a vida se nutre das tensões e dos conflitos [...]” (CANDIDO, 2006, p. 118). Portanto, os autores brasileiros vêm a ter uma independência literária no século XX.

Por conseguinte, além de ter ocorrido um processo de autenticação da arte literária com elementos da cultura brasileira, através do manifesto citado, “Poesia do Pau-Brasil”, era necessário os autores brasileiros não desprezarem as contribuições que as vanguardas<sup>3</sup> existentes lhe proporcionaram. Ao mesmo tempo, não haveria uma alienação a essas, e ainda a arte não devendo se desgarrar das origens nacionais, muito pelo contrário, deveriam ser o eixo das experimentações artísticas brasileiras. Nesse emaranhado de ideias, nasce o “Manifesto Antropófago”<sup>4</sup>, carregando o equilíbrio como busca primordial entre a valorização nacional da cultura primitiva nas engrenagens da nossa arte e a regência artística do exterior, por exemplo, o Futurismo. Ainda conforme

<sup>3</sup> O *Expressionismo* (1910) procurava mostrar a realidade de forma distorcida, lembrando uma caricatura. O *Cubismo* (1913) representava a realidade através de estruturas geométricas. O *Dadaísmo* (1916) recomendava a invenção de palavras e total liberdade de criação. E o *Surrealismo* (1924) buscava uma nova lógica, semelhante ao caos dos sonhos (GARCIA, 2009, p. 9).

<sup>4</sup> Conforme o crítico literário Gilberto Mendonça Teles (1987), é mais um escrito de Oswald de Andrade, publicado na *Revista de antropofagia* em São Paulo, em 1º de maio de 1928.

Candido (2006, p. 116), há uma “[...] tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão) [...]”. Como mapa para se entender o “Manifesto Antropófago”, Andrade (1978, p.26) coloca este em várias vias culturais:

Precisamos então considerar, na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência simultânea de múltiplos significados, e ter em mente que o uso da palavra "antropófago", ora emocional, era exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta [...]

Ao se realizar uma gradação do homem na presente sociedade da época, o “antropófago” realiza uma chamada ao passado entrando em um diálogo com o homem primitivo, havendo uma dívida do indivíduo moderno para com este, haja vista que “[...] a pré-história e a sociedade primitiva [...]” deram elementos para a contrastação do processo histórico brasileiro e a contestação de sua sociedade patriarcal, serviram-lhe também como meio de acesso à História mundial [...]” (ANDRADE, 1978, p.40). Dessa maneira, a sociedade faz parte de um processo evolutivo sendo ela resultada de civilizações anteriores. Daí a importância do reconhecimento do homem primitivo, passando o legado cultural dele para a consolidação do indivíduo, não isentando o “moderno”.

Ainda diria Andrade (1978), a caráter de caracterização: a Antropofagia é o “ciclo evolutivo da humanidade”. No escrito base de Oswald de Andrade (*apud* TELES, 1987, p.353) para o “Manifesto Antropófago”, este diz enfaticamente que “[...] só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente [...]”, justamente demonstrando a realização de um manifesto com um único eixo: o homem primitivo, como quando, ainda no escrito de Andrade, há a declaração “Tupy, or no tupy that is the question”. Ou seja: o tupi (trazido em um trocadilho da célebre frase de Shakespeare “To be or not to be: that is the question”), um dos indivíduos indígenas dos primórdios da cultura brasileira, é aquele sempre unindo a todos, inclusive os modernos, através da herança de seus costumes, hábitos, conhecimentos, jamais isso devendo ser desconsiderado, mas valorizado e incluído na arte brasileira.

## 2. Sertão e cidade na poesia de Jorge Fernandes

Tracejando as produções poéticas de Jorge Fernandes, será realizada uma análise dos poemas “Manhecença” e “Aviões 1”, respectivamente. A busca é caracterizar o domínio de Jorge Fernandes, através de *flashes* e do eu lírico, no tocante à sua maneira de apresentar a zona rural e urbana sob a ótica modernista. Ao mesmo tempo, também se notará a presença de elementos em consonância com a proposta de manifestos modernistas para a valorização da cultura nacional em sua instância mais primitiva, tais como a “Poesia do Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”. Tratando-se do primeiro poema a ser analisado, daremos uma atenção maior à descrição e presença dos elementos do campo rural. Então, comecemos pelo texto “Manhecença”<sup>5</sup> (FERNANDES, 2007, p.29):

O dia nasce grunhindo pelos bicos  
 Dos urumarais...  
 Dos azulões... da asa branca...  
 Mama o leite quente que chia nas cuias espumando...  
 Os chocalhos repicam na alegria do chouto das vacas...  
 As janelas das serras estão todas enfeitadas  
 De cipó florado...  
 E o coên! coên! do dia novo —  
 Vai subindo nas asas peneirantes dos caracará...  
 Correndo os campos no mugido do gado...  
 No — mên! — fanhoso dos bezerros...  
 Nas carreiras das cotias... no zunzum de asas dos besouros,  
 das abelhas... nos pinotes dos cabritos...  
 Nos trotes fortes e luzidos dos poltros...  
 E todo ensangüentado do vermelhão das barras  
 Leva o primeiro banho nos açudes  
 E é embrulhado na toalha quente do sol  
 E vai mudando a primeira passada pelos  
 Campos todo forrado de capim panasco...

Logo no título, há uma corruptela<sup>6</sup> pela presença do sufixo “ecença”, de maneira que, formalmente palavras derivadas do substantivo manhã, como amanhecer, aceitam o

<sup>5</sup> Não encontrado em dicionários como Aurélio ou Houaiss. O vocábulo é uma variante usada pelo poeta para o amanhecer.

<sup>6</sup> “A corruptela pode ser a deformação acidental de um significante, estando assim em grande parte relacionada à etimologia popular (bicho no corpo inteiro > bicho carpinteiro), mas também pode ser **Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 15, jan./jun. 2017**

neologismo do título do poema. Em consequência, ocorre um processo de assimilação do novo léxico por parte dos ouvintes. De uma maneira geral, sobre o vocabulário de Jorge Fernandes, na visão de Cascudo (2007, p. 62), “[...] há inúmeros vocábulos somente conhecidos nas regiões do setentrião brasileiro”, conforme já visto desde o título e nos versos ainda a serem analisados.

No primeiro deles, “O dia nasce grunhindo pelos bicos”, tem-se o dia como sujeito da oração. Então, esse dia aparece novamente em sugestivas ações de eclipse nos versos seguintes: “[o dia] Mama o leite quente que chia nas cuias espumando”, “[o dia] Vai subindo nas asas peneirantes dos caracarás<sup>7</sup>”, “[o dia] correndo os campos no mugido do gado” e “[o dia] Leva o primeiro banho nos açudes/ E é [o dia] embrulhado na toalha quente do sol/ E vai [o dia] mudando a primeira passada pelos [...]” (FERNANDES, 2007, p. 29).

Ao mesmo tempo, temos o efeito de uma personificação, quando se associa o dia, ser inanimado, a ações concretas, como em “[o dia] Leva o primeiro banho”, nos versos do autor potiguar. Assim, se detecta figura de estilo na poética de Jorge Fernandes, com base na personificação tracejada.

No poema, o eu lírico imprime através da forma e conteúdo o Modernismo. Precisamente sobre a forma, há uma ausência de metrificação, atitude não costumeira aos poetas contemporâneos a ele, dentre esses Henrique Castriciano, Ana Lima, Auta de Souza e Segundo Wanderley, só para citar alguns dos mais conhecidos. Enquanto a linguagem prevalecente entre os poetas potiguares do começo do século XX era a tríade parnasiana-simbolista-romântica, ainda nos moldes de Olavo Bilac e Raimundo Correia, “[...] que exaltavam a metrificação parnasiana e a riqueza vocabular” (GARCIA, 2009, p.13), em sua linguagem Jorge Fernandes buscou “[...] a consciência da inovação dos procedimentos poéticos modernos, como também [...] o rompimento com a poética parnasiana que ressurgiu em alguns poemas em tom de crítica [...]” (GARCIA, 2009, p. 13).

---

proposital, sendo este processo mais frequente na criação de gírias. Em português, temos, por exemplo, carango (< carro), tchurma (< turma), neura (< neurose) e busão (ônibus)” (BIZZOCCHI, 2013, p. 27).

<sup>7</sup> Seguem-se algumas definições de elementos e expressões típicas da região potiguar presentes no poema em análise, com o objetivo de auxiliar na compreensão deste, conforme Garcia (2008): Caracará- ave, o mesmo que carcará ou gavião; Urumarais – (tupi) o mesmo que arrumará, pássaro preto; Azulão – ave. Chouto - (ô) trote miúdo; apressado; Cuia – fruta de casca grossa, cortada ao meio para se fazer vasilhas ou cuias.

Em vereda modernista, notamos também a maneira descritiva com a qual o poeta realiza seu experimento visual: nos versos há múltiplas imagens de situações do dia-a-dia rural – ou pelo menos, de índices da vida campestre ou sertaneja – à proporção do dia se iniciando, como em “o dia [que] nasce grunhindo pelos bicos / Dos urumarais / Dos azulões... da asa branca... /Mama o leite quente que chia nas cuias espumando/ Os chocalhos repicam no chouto das vacas”. Com isso, ações cotidianas são percebidas começando com o som de pássaros típicos da região Nordeste (urumará, azulão, asa branca). De acordo com Cascudo (2007, p. 62), sobre a simplicidade das descrições de Jorge, a lírica do autor possui o “[...] brilho, coragem honesta e moça sobriedade”. Neste ponto, Araújo (1997, p. 108) menciona de maneira enfática, referente ao “novo” encontrado na lírica de Jorge Fernandes: a retratação da “realidade da vida sertaneja nordestina”. Como detectado anteriormente, ao vermos os seres campestres e seus sons, por exemplo, fica em evidência o objetivo da lírica de Jorge na visão de Araújo (1997).

Ainda com o dia como personagem poético personificado, ocorre a ação de mamar, referente a tomar o leite logo cedo tirado das vacas e colocado em uma cuia enquanto se escuta o som do chocalho, ao caminhar lento delas. Notamos elementos tipicamente rurais – como construções para o represamento de águas em “leva o primeiro banho nos açudes” (verso 16) – assim como também uma visão macroscópica sobre um terreno ausente de matas, no caso na descrição presente em “Campos todo forrado de capim panasco” (verso 19), e de uma cadeia de montanhas, em “As janelas das serras estão todas enfeitadas”(verso 6). Por fim, a presença de plantas trepadeiras, em “Do cipó florado”. De uma forma geral, os elementos mencionados anteriormente carregam o “[...] ser regional e puro em sua época” (ANDRADE *apud* TELES, 1987). Jorge, então, imprime uma lírica em harmonia à proposta artística no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, com base nos elementos tipicamente regionais. Segundo a pesquisadora Maria L. A. de Garcia (2009, p.14), Jorge Fernandes é possuidor dos “[...] recursos [que] são procedimentos poéticos usados para renovar a poesia [...]”. E por isso este faz uso de tais procedimentos em seus experimentos visuais.

Segundo Cascudo (2007), o “tique regional” é uma das várias habilidades escriturais de Jorge Fernandes. No poema, é possível extrair uma riqueza de estilos, mais precisamente na impressão de figuras de som: sons onomatopaicos, como no “coên-coên”, “mên”, “zunzum”, sons característicos das ações realizadas pelos animais referidos no poema, como o porco, bezerro e besouro, concomitantemente, estes animais contribuindo para a demarcação do ambiente rural em solo potiguar. Dentro da proposta

**Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 15, jan./jun. 2017**

do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, a colocação das minúcias sonoras auxiliam ao “contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE *apud* TELES, p.300). Isto é: os sons dão uma autenticidade ao cenário em sua plena forma primitiva, com base nos animais de região sertaneja. Algo similar acontece também em outras experimentações de Jorge, como por exemplo em “Briga do Teju e a Cobra” (FERNANDES, 2007, p 30):

Léxo! Léxo! .....léxo!  
 Léxo..... – luta demorada –  
 Léxo! Léxo! .....  
 Silêncio... luz... movimento de sombras...  
 Léxo! Léxo!  
 Num bote certo fere o dente venenoso...  
 Teju corre à raiz do cardeiro e volta imune...  
 Golpeia de novo: -léxo! – outra volta – léxo!

Nos versos acima, Jorge Fernandes repetidamente emprega o termo “léxo”, utilizado como onomatopeia para representar a vibração da cauda do Teju em seu combate contra a Cobra. Desta forma, “Manheçença” e “Briga do Teju e a Cobra” são exemplos de produções poéticas em que ocorre o aparecimento de figuras de som: a onomatopeia, mais precisamente.

Textualmente, é ocorrente também a presença das reticências no poema em análise, este possuindo quatorze ao longo do texto “Manheçença”. O *Livro de Poemas de Jorge Fernandes* possui várias reticências e que essas não estão por acaso, mas cumprem a função, segundo Ana L. D. Lira (2016, p.18), “[...] quanto ao ritmo, o fato de deixar lacunas em cada verso dito, como uma meditação, acentua os cortes cinematográficos no poema, dando mais velocidade aos *flashes* [...]”. Portanto, as reticências auxiliam, perceptivelmente, o leitor na mudança das imagens de cada cena trazida nos versos, fragmentando a leitura do poema, como convém aos modernos.

Desse modo, é perceptível, segundo Cascudo (2007), o “estilo Kodak” na poética de Jorge Fernandes, através dos vários *flashes* tirados do poema, por exemplo, fotos do “[...] dia [que] nasce grunhindo pelos bicos” (verso 1), “Dos urumarás<sup>8</sup> ... / Dos azulões...

<sup>8</sup> Na poética de Jorge Fernandes, vários de seus poemas tem a natureza como eixo “entremeados de palavras de origem indígena: *acauã* (ave, cujo canto é prenunciador de chuva, por isso, identificado com o grito de inverno), urumarais, cabôcos, maniçoba; inglesas: *pneumático, forde, chevrolés, jazibande*, expressões típicas: *arataca, vaidanisca, chora maniçoba, enche o bisaco, sassaricando, sol queimante, versidade, engrujada*; e de bichos, de pássaros e do homem citadino ou sertanejo (GARCIA, 2009, p. 12-13).

da asa branca... Mama o leite quente que chia nas cuias espumando... / Os chocalhos repicam na alegria do chouto das vacas/ [...]” (FERNANDES, 2007, p. 29).

Assim, ao fim de todas as capturas no poema, haveria um álbum fotográfico, repleto de cenas do sertão, a partir dos elementos presentes nos versos, esses montando imagens típicas da região interiorana norte-rio-grandense. O aparecimento de diversas cenas do sertão, no poema, constata a fidelidade de Jorge Fernandes às tendências modernas, quando este se sente livre, pelo seu eu-lírico, para descrever honestamente o ambiente e os seres que o cercam em sua região.

Por conseguinte, na lírica de Jorge Fernandes existe, pela espontaneidade e despreensão de seus versos ao se trazer vários quadros vívidos do sertão potiguar, “O melhor de nossa demonstração moderna” (ANDRADE *apud* TELES, 1987, p. 330). Tal pureza nas letras do poeta potiguar reflete, conforme Cascudo (2007), a “originalidade natural e lógica”, havendo o “rompimento com a poética parnasiana” (GARCIA, 2009), a qual pregava a composição poética de uma forma rígida e em moldes obrigatórios quanto à metrificação, ritmo, rima, escolha de palavras. Dentro da proposta da arte moderna, Jorge entra em consonância, conforme Inojosa (*apud* TELES, 1987) à guerra contra o “dicionarismo”, às “fórmulas preestabelecidas”, ou seja: o autor potiguar afronta toda escola literária que prima pela forma e temas tradicionais à poesia nas experimentações líricas presentes no livro.

Por meio da lírica jorgeana, é possível notarmos como este apresenta uma perspectiva moderna, em sentido distinto do presente em “Manheçença”- alicerçado no âmbito rural- deslocando o olhar para a cidade, demarcando-a com base na presença dos hidroaviões em solo potiguar. Assim, para realizarmos as análises pretendidas, leia-se o poema “Aviões 1”<sup>9</sup> (FERNANDES, 2007, p. 44):

Novecentos e cinquenta cavalos suspensos nos ares...  
- Besouro roncando: zum... zum... umumum...  
Aonde irá aquele Rola-Títica parar?

E os olhos dos cabocos querem ver os Marinheiros  
Os peitados vermelhos das Oropas...  
E a marmota vai: ron... ron... – cevando o vento-

<sup>9</sup> Segundo Garcia (2009, p. 72): “Aviões – Como o poeta dedica alguns poemas aos aviões, faz-se necessário os esclarecimentos seguintes: O primeiro hidroavião que desceu no rio Potengi foi o Sampaio Correia, em 21 de dezembro de 1922, pilotado por Euclides Pinto Martins. Em fevereiro de 1927, o marquês italiano, Francesco de Pinedo, fez a travessia do Atlântico a bordo do Santa Maria, tendo Natal como um dos seus destinos. Depois vieram outros, como o Argos (considerado o maior hidroavião do mundo), o Jahú, o Zeppelin etc”.

Por cima dos coqueiros, varando as nuvens...

Depois desce no Rio Grande numa pirueta danisca  
Desembestado, espalhando a água...  
E fica batendo o papo, cansado de voar...

O eu lírico apresenta uma visão: um hidroavião em pleno voo até seu pouso. Especificamente só o hidroavião, em sua materialidade, já é de uma grande representatividade moderna, pois Picchia (*apud* Teles, 1987, p. 293) declara que “tudo isso – e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte – tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna”. Ainda o eu lírico menciona detalhes sobre o trajeto desse hidroavião, como a possível potência do veículo quando diz “novecentos e cinquenta cavalos”; a forma de pouso do avião, pousando em uma “pirueta danisca<sup>10</sup>, desembestado<sup>11</sup>”, no Rio Grande, referente ao Rio Potengi.

Ao mesmo tempo, o eu lírico também, pela onomatopeia, tenta nos fazer imaginar o som estrondoso do hidroavião, caracterizando-o, inclusive, como Rola-Titica, quando fala do “zum... zum... umumum...”. A respeito do uso de onomatopeias no estilo de escrita de Jorge Fernandes, não apenas com base na análise deste poema, mas desde o anterior, “Manhecença”, ocorre o uso de tal recurso como uma maneira de ratificar a vivacidade das cenas, ou seja: não basta apenas descrever a chegada do avião, mas ativar nossa imaginação para que ela nos aproxime da cena de uma forma mais vívida, por exemplo: por nos mostrar o som do objeto voador. De acordo com Garcia (2009, p.13): “Imbuído das propostas da *Semana de Arte Moderna de 1922*, o seu processo de criação

<sup>10</sup> Seguem-se algumas definições de elementos e expressões típicas da região potiguar presentes no poema em análise, com o objetivo de auxiliar na compreensão deste, conforme Garcia (2009): *Danisco* – eufemismo de danado, muito usado no passado com a significação de valente ou rápido; *Rola-titica* – nome popular do besouro preto, utilizado para comparar ao avião. *Cabôcos* – (ô) origem tupi; grafia de caboclos que significa mestiço de branco com índio; *Oropas* – (ô) grafia popular de Europa; Marinheiro – diz-se no sertão dos indivíduos alourados, alvos, olhos azuis. Todo estrangeiro é sinônimo de galego; *Marmota* – expressão nordestina que significa espantalho.

<sup>11</sup> Forma regional que significa a caracterização de algo ou alguém que está desordenado, em alguns casos até desvairado. De uma forma geral, sobre o vocabulário de Jorge Fernandes, Araújo (1995, p.69-70) julga que: “[...] ao lidar com o relato de acontecimentos da modernidade, como a chegada de aviões [...], o poeta forma o seu vocabulário sobretudo a partir de palavras de proveniência regional- e não apenas com as de proveniência prosaica e urbana, como era de se esperar, pois este era o procedimento dos poetas da modernidade em geral. Neste sentido, a modernidade é adaptada à realidade local e o poeta assume um ponto de vista que a princípio é externo à modernidade, ou melhor, ele assume a perspectiva ‘regional’, de quem vê pela primeira vez algo nunca visto antes numa província. No entanto, é a modernidade que está por trás desta perspectiva, porque o poeta em questão pertence ao mundo civilizado (em oposição ao mundo primitivo), seleciona como assuntos de seus poemas temas da atualidade, e produz poemas que são ‘antipoemas’(em relação ao sistema literário anterior do modernismo) [...]”.

poética [o de Jorge Fernandes] caracteriza-se pela utilização de construções ousadas: ícone onomatopaico, visual e auditivo [...]”.

É realizada uma comparação entre o avião e um inseto, o Rola-titica, principalmente a respeito dos pontos de intersecção entre os dois objetos: a aparência e o som, “zum zum, umumum”. Nas palavras de Cascudo (2007), um dos artificies de Jorge Fernandes eram as “frases de comparação”. Dessa maneira, ele comparou o objeto voador a um elemento típico à região, o Besouro, como uma forma de auxiliar na aproximação da imagem tida pelo eu lírico. Ainda há o recurso de comparação quando o eu lírico se refere ao avião como uma “Marmota”, ou seja, algo estranho, incomum. Além do mais, o avião em seu trajeto até o pouso no Rio Grande, provavelmente estava oferecendo uma visão inédita para os caboclos espectadores daquela cena histórica.

Tratando-se do vocabulário, há uma escolha característica de Jorge Fernandes, quanto ao uso de vocábulos tipicamente nordestinos. Sobre o vocabulário de Jorge, Araújo (1995, p. 69-70) realiza algumas ponderações:

[...] ao ligar com o relato de acontecimentos da modernidade, como a chegada de aviões e bondes à província, o poeta forma o seu vocabulário sobretudo a partir de palavras de proveniência regional [...] a modernidade é adaptada à realidade local e o poeta assume um ponto de vista que a princípio é externo à modernidade, ou melhor, ele assume a perspectiva “regional”, de quem vê pela primeira vez algo nunca visto antes numa província. No entanto, é a modernidade que está por trás desta perspectiva, porque o poeta em questão pertence ao mundo civilizado (em oposição ao mundo primitivo), seleciona como assunto de seus poemas temas da atualidade, e produz poemas que são ‘antipoemas’ (em relação ao sistema literário anterior ao modernismo) ao evitar a forma tradicional e incluir no texto palavras e modos de falar “prosaicos”, “urbanos” e “regionais” de forma impessoal [...]

Assim, frente ao acontecimento da chegada do avião no Rio Grande, Jorge adapta o acontecimento moderno à realidade local na maneira de se referir aos elementos na cena, descrevendo-os com palavras e modos locais: “Oropas”, “Marmota”, “danisca”, “Rola-titica”, “peitados vermelhos”. Remetendo-se novamente à palavra “Besouro”, o autor prefere colocá-la no modo local de como o inseto é conhecido, ao invés de uma forma científica, por exemplo: coleóptero. Nesse ritmo, segundo Cascudo (2007, p.62), “Jorge tinha o cuidado detalhado de cientificar-se da propriedade insubstituível do termo antes de empregá-lo”. Por esta razão, Jorge realiza a escrita dos vocábulos anteriores de uma forma intencional, sendo fidedigno à escrita conforme a pronúncia do caboclo

potiguar em seu local de origem. Tal autenticidade no vocábulo é marcante em sua obra, como também em “Jahú” (FERNANDES, 2007, p. 32), por exemplo:

- Prei! prei! prei! prei!  
Lá vêm os paulistas escanchados<sup>12</sup> no seu  
Cavalo de pau cor de café pilado

Conforme Garcia (2009, p. 13), sobre a linguagem de Jorge Fernandes, existe a “[...] utilização de uma linguagem nova e inusitada [...] estabelecendo relações entre a estética parnasiana e as novas ideias do Futurismo, Dadaísmo, Pau-Brasil, e, até mesmo, anuncia ideias da Antropofagia [...]”. Assim, na lírica do artista potiguar, ocorre a opção por uma linguagem condizente à fala do nordestino em seus escritos e também à maneira como o nordestino se refere aos seres, como por exemplo, na caracterização dos estrangeiros, tidos como os “peitados vermelhos”.

Então, o eu lírico, provavelmente um cidadão, surge em seu local primitivo sendo passivo aos acontecimentos novos em seu meio, como a chegada do hidroavião e o contato com os estrangeiros. Desta forma, através de um vocabulário pautado por expressões e elementos regionais, ocorre uma valorização cultural, algo em sintonia ao “Manifesto do Pau-Brasil”, no tocante ao “*sentido puro*” (ANDRADE *apud* TELES, 1987). Oswald de Andrade (*apud* Teles, 1987, p.331) ainda menciona que um dos objetivos da arte moderna brasileira é “[...] apenas [ser] brasileiros de nossa época [...] Sem meeting cultural”. E sendo assim, “Jorge Fernandes é uma linda expressão intelectual do Brasil novo. Novo para qualquer extensão do vocábulo [...]” (CASCUDO, 2007, p.62). A lírica do poeta potiguar é sinônimo de despreensão, descrição verídica, desalienação, espontaneidade, pureza, modernidade.

De uma maneira geral, sobre a lírica do autor natalense com base em sua única obra de poemas, *Livro de Poemas de Jorge Fernandes*, “[...] afloraram os mesmos elementos que se valorizavam no cânone nacional moderno, de uma forma distinta e original [...]” (ARAÚJO, 1997, p. 195). Assim sendo, o poeta potiguar vem a contribuir com suas produções literárias, ao lado de outras no cenário da literatura nacional, para uma reafirmação do ser moderno original, como no caso dele: aquele que consegue trazer um elemento moderno em trações regionais, por exemplo: um avião, ser moderno, representado por um besouro, ser regional.

---

<sup>12</sup> Jorge opta por colocar esse modo regional, “escanchados”, ao invés de um vocábulo mais tradicional como “agarrados” ou “seguros”.

### 3. Considerações Finais

Durante a análise dos poemas do autor potiguar, foram constatadas as várias ponderações de estudiosos no tocante à obra de Jorge Fernandes, precisamente sua relação intrínseca ao Modernismo e seus manifestos, como o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”, quando este, de maneira fidedigna, carregava o moderno em suas letras. Prova disso são as imagens e os elementos em sua instância primitiva, trazidos nos poemas: os animais típicos à sua região, o caboclo, os rios, as plantas, o dia.

No plano das escolhas vocabulares, em uma perspectiva modernista, Jorge optou por uma escolha de formas e modos regionais, em vez de palavras tradicionais da época para se referir aos seres em suas experimentações artísticas. De acordo com Câmara Cascudo (2007, p. 62): “O vocabulário, a síntese e a ortografia são, no ‘Livro de poemas’, bem brasileiros”. Dessa maneira, conforme o modernismo, deveria haver uma valorização dos elementos da cultura de sua localidade, por parte do artista brasileiro. Por isso o poeta em destaque optou não por Europa, mas “Oropas”. Não estrangeiros, mas “peitados vermelhos”. Constatou-se também na poética do potiguar os tiques regionais: Marmota, Rola-Titica, desembestado.

No seu estilo, Jorge também utilizava as frases de comparação, por exemplo, ao se referir a um avião como besouro. Com isso, as escolhas lexicais de Jorge, dentro da proposta do “Manifesto Pau-Brasil”, mostra que ele realizou justamente o “[...] trabalho contra o detalhe naturalista [...] e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia [...]” (ANDRADE *apud* TELES, 1987,p.329). Ou seja: as escolhas vocabulares de Jorge Fernandes evidenciam a não alienação dele às formas literárias classicizantes da época, primadas pela elite literária, que buscava a poesia perfeita. Por fim, como uma forma expressiva de retratar os *flashes* de algumas ações dos seres em sua poética, o autor potiguar utilizou onomatopéias nas retratações abordadas em seus poemas.

Por conseguinte, ao se observar o cidadão em sua província sendo espectador de acontecimentos históricos como a chegada dos hidroaviões em solo potiguar, foi averiguado que o caboclo tenha entrado em contato com o moderno: o avião, por exemplo. Assim, Jorge Fernandes produziu uma única obra de poema, *Livro de Poemas de Jorge Fernandes*, nesta contendo vários *flashes* do sertão e cidade, com base nos elementos e ambientes trazidos em suas experimentações visuais, e tracejados ao longo desta monografia. E também, na obra é possível demarcar a cidade: ela sendo passiva à chegada dos hidroaviões, havendo um contato dos estrangeiros com o caboclo nativo.

De uma maneira geral, diferente do Romantismo que apontou para novas tendências literárias que surgiram após ela, tais como o Parnasianismo e Simbolismo, o Modernismo como que estagnou. Nas palavras de Candido (2006, p. 119) há “Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”. Com isso, Jorge Fernandes foi totalmente honesto em sua poética, sem rebeldia, por simplesmente descrever ações, elementos, cenários de uma forma pura, despretensioso.

O Modernismo realiza “[...] a junção do primitivo com o moderno, e ao mesmo tempo mantêm os seus laços coma tradição regional [...]” (ARAÚJO, 1997, p. 197). Desta forma, o poeta potiguar foi autêntico em sua poesia, por não apenas trazer os elementos de sua cultura, mas por usar um vocabulário carregado de expressões nordestinas para se referir a estes.

## Referências

- ALVES, Alexandre. *Poesia Submersa: poetas e poemas no RN 1900-1950*, v.1. Mossoró: Queima-Bucha, 2014.
- ALVES, Alexandre. *Poesia Submersa: poetas e poemas no RN 1950-1970*, v.2. Mossoró: Queima Bucha, 2015.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *O lirismo nos quintais pobres: a poesia de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- BIZZOCCHI, Aldo. Processos de formação lexical das línguas românicas e germânicas: uma nova perspectiva teórica. *Domínios de Linguagem*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 9-39 jan./jun. 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 39. ed. – São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro. Ed. Nacional, 1976.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Depoimento de Luís da Câmara Cascudo sobre o Livro de poemas de Jorge Fernandes*. In: FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. 4. ed. Natal: EDUFERN, 2007.
- FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. 4. ed. Natal: EDUFERN, 2007.
- GARCIA, Maria Lúcia de Amorim. (Org.) *Jorge Fernandes, o viajante do tempo modernista: obra completa*. Natal: RN Econômico, 2009.

ROCHA, P. R. F. **Sertão e cidade na poesia...**

LIRA, Ana Luíza Dantas de. *Jorge Fernandes: a poesia de olhos fórdicos no sertão potiguar*. 2016, 30 p. (Licenciatura em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

**Artigo submetido para avaliação em 06/12/2016; publicado em 21/06/2017.**