

DICIONÁRIO DE LITERATURA

DIRECCÃO DE: JACINTO DO PRADO COELHO
(da Academia das Ciências e da Faculdade de Letras de Lisboa)

DICIONÁRIO DE LITERATURA

3ª edição

2º VOLUME

F/M

LITERATURA	PORTUGUESA
LITERATURA	BRASILEIRA
LITERATURA	GALEGA
ESTILÍSTICA	LITERÁRIA

1979

FIGUEIRINHAS / PORTO

MOÇAMBIQUE

humanista e sedutor de um Gargântua, brasileiro e normal nas contínuas excepções activas. M. Cavalcanti Proença fez meticolosa exegese no *Roteiro de Macunaima* (S. Paulo, 1955). Destas inspirações, radiações e emanações de um «regresso ao material mítico» nasceu uma fase literária, a *Verde Amarela ou Pau Brasil*, com os poemas lindos de Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia (v.), os romances de Plínio Salgado, músicas, inqueritos (marcados pelo «princeps» de 1917 sobre o Saci Pererê por Monteiro Lobato), desenhos, esculturas, quadros, decorações. São ainda permanentes os elementos mitológicos indígenas, fixados por Gonçalves Dias, v. (*O Brasil e a Oceânia*, 1864), e por Couto de Magalhães, v. (*O Selvagem*, 1876), em presença mais efectiva que os tipos afro-brasileiros actualizados e divulgados nas danças rituais e nas actuações religiosas de Macumbas, Candomblés e Xangôs no Rio de Janeiro, na Baía e no Recife.

Deste templo negro os que mais frequentemente ocorrem são Iemanjá, deusa do mar, Xangô, príncipe guerreiro e senhor do trovão, Ogum, dono do ferro e da guerra, das lutas, embates, vias-de-facto, orixás nagôs vivos no Rio, Baía e Recife e, em matiz menos carregado, noutros Estados, em maioria para o Sul. Para o Norte a influência é ameríndia: Pajelança, poderes dos «encantados» que moram no fundo dos grandes rios amazónicos. Os deuses do panteão brasileiro foram e seguem sendo literariamente, alguns popularmente, e para milhares de indígenas aturridos: Tupã, o trovão, identificado como Deus Supremo; Juru-pari, inicialmente manifestação demoníaca mas ultimamente reabilitado no seu papel de espírito reformador e austero, vencedor do nevoento matriarcado para restituir aos homens o bastão do comando tribal, instituidor de bailes e instrumentos musicais sagrados que as mulheres, sob pena de morte, não podem ver; Curupira, que, pequenino, de pés virados, deixando rasto invertido no areão — primeiro duende brasileiro a ser registado pela curiosidade colonizadora (Padre Anchieta, v., 1560) —, é nune da caça e das grandes árvores, castigando com a loucura ou desvario no labirinto das matas quem viola a proibição; Anhangá, veado branco com terríveis olhos de fogo, guardando a caça do campo contra a brutalidade

predatória de quem não respeita as fêmeas pejudas, atemorizando o caçador, mastigando o cano da espingarda como se fosse cana de açúcar; Boi-tatá (*Mboi-tatá*), coisa de fogo ou cobra de fogo, égide dos tabuleiros, dos relvados virgens, vigiando-os, matando os incendiários ou descuidados maldosos; Caipora (Caipora, de *Caá*, «mato», *pora*, «morador»), o soberano da caça do campo, força matuta e indígena contemporânea e secular, doido por fumo e aguardente, fazendo rico ou desgraçado o amigo ou antipatizado, cavalgando um porco do mato, agitando um galho de japecanga como ceptro. O Saci Pererê é de importância folionia e sagaz, lembrança brasileira do «Negrinho do barrete vermelho» de Portugal, perturbador do silêncio familiar, dos viajantes tranquilos, dispersador do gado; povoador de rumores na solidão dos caminhos nocturnos, atrevido, bem-humorado, brincalhão, vagamente simpático pela assistência temática nas conversas recordadoras de suas diabruras felizes. Não sabemos jamais o exacto conteúdo e extensão prestigiosa destes seres indígenas que recebemos em boa percentagem deformados pela catequese missionária, restrições brancas dos colonos e transmutações mestiças dos mamelucos. Pervagam, gigantescos, insaciáveis e ferozes, nas matas do Maranhão e do Pará, na planície do Amazonas e nos chapadões do Mato Grosso, as famílias espantosas do Mapinguari, do Capelobo, do Pé-de-Garrafa. Romances e contos, fixando vida e costumes destas regiões, registam os assombros que se tornaram normais pela alusão da memória colectiva.

L. C. C.

Bibl.: Luis da Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*, Rio, 1947; Idem, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio, 1954; Idem, *Antologia do Folclore Brasileiro*, S. Paulo, 1944.

Moçambique. V. Ultramar.

Moda (ou, mais correntemente, **modinha**). Poema para certa forma melódica popular de inspiração brasileira, forma que conheceu imensa voga em Portugal durante a segunda metade do séc. XVIII; designa também a ária com a sua letra. A moda escrevia-se geralmente em estâncias simples, muitas vezes quadras, e em

verso de redondilha. Caldas Barbosa (v.) foi um dos seus cultores mais fecundos; distinguia entre *moda* — o poema — e *solfa* — a música por que ele se cantava (cf. «Tropa de Amor — moda em uma solfa de Pleyer», in *Viola de Lereno*). No séc. XIX alguns poetas, raros, ainda se lembraram do efémero género. Assim, João de Deus chama *modinha* a um poema do seu *Campo de Flores* (vol. I, pág. 61, 7.^a ed.).

A. C. M.

Modernismo.

NA LITERATURA PORTUGUESA. Entende-se aqui por «Modernismo» um movimento estético, em que a literatura surge associada às artes plásticas e por elas influenciada, empreendido pela geração de Fernando Pessoa (v.) (n. 1888), M. de Sá-Carneiro (v.) (n. 1890) e Almada-Negreiros (v.) (n. 1893), em uníssono com a arte e a literatura mais avançadas na Europa, sem prejuízo, porém, da sua originalidade nacional. Trata-se, pois, de algo delimitado no tempo, algo sobre que temos já uma perspectiva histórica, embora seja lícito, não só descobrir-lhe precedentes na própria literatura portuguesa (sobretudo na geração de Eça de Queirós, autor das atrevidas *Prosas Bárbaras* e criador, com Antero, do poeta fictício, baudelaireano, Carlos Fradique Mendes; em Cesário Verde, em Eugénio de Castro, em Camilo Pessanha, em Patricio, v.), mas ainda assinalar os seus prolongamentos até aos nossos dias, a sua acção decisiva na instauração entre nós do que consideramos agora a «modernidade». O modernismo assim definido tem consequências mais profundas que o simbolismo-decadentismo de 1890, a que os Espanhóis chamam «Modernismo»: implica uma nova concepção da literatura como linguagem, põe em causa as relações tradicionais entre autor e obra, suscita uma exploração mais ampla dos poderes e limites do Homem, no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise duma imagem congruente do Homem e do mundo.

Foi por 1913, em Lisboa, que se constituiu o núcleo do grupo modernista. Ao invés dos movimentos literários anteriores (Simbolismo, Saudosismo), o Modernismo seria basicamente lisboeta, apenas com algumas adesões de Coimbra (o poeta e ficcionista Albino de Meneses, etc.) e ecos vagos noutros pontos da província.

Pessoa e Sá-Carneiro haviam colaborado n' *A Águia* (v.), órgão do Saudosismo (v.); mas iam agora realizar-se em oposição a este, desejosos como estavam de imprimir ao ambiente literário português o tom europeu, audaz e requintado, que faltava à poesia saudosista. Nesse ano de 1913 escreveu Sá-Carneiro, aplaudido pelo seu amigo F. Pessoa, os poemas de *Dispersão*; ambos nutriam o sonho duma revista, significativamente intitulada *Europa*; F. Pessoa dava início a uma escola efêmera compondo o poema «Paúis» (publicado em *Renascença*, Fevereiro de 1914); Pessoa e Almada travavam relações, graças à primeira exposição (de caricaturas) por este efectuada, e criticada por aquele nas colunas d' *A Águia* (cf. *Páginas de Doutrina Estética* de F. Pessoa). Em 1914 os nossos jovens modernistas, estimulados pela aragem de actualidade vinda de Paris com Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, adepto do futurismo, faziam seu o projecto que Luís da Silva Ramos (Luís de Montalvor) acabava de trazer do Brasil: o lançamento duma revista luso-brasileira, *Orpheu* (v.). Dessa revista saíram com efeito dois números (os únicos publicados) em 1915;

incluíam colaboração de Montalvor, Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, Cortes-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado e Raul Leal; dos brasileiros Ronald de Carvalho (que, regressado ao Brasil, serviria de traço de união entre o Modernismo brasileiro e o português) e Eduardo Guimarães; de Ângelo de Lima (v.), internado no manicómio; de Álvaro de Campos, heterónimo de Pessoa. Feitos, em parte, para irritar o burguês, para escandalizar, estes dois números alcançaram o fim proposto, tornando-se alvo das troças dos jornais; mas a empresa não pôde prosseguir por falta de dinheiro. Em Abril de 1916, o suicídio de Sá-Carneiro privou o grupo dum dos seus grandes valores. Entretanto, a geração modernista continuou a manifestar-se, quer em publicações individuais, quer através de outras revistas: *Exílio* (1916), com um só número, onde Fernando Pessoa deu a lume «Hora Absurda» e um artigo sobre o «movimento sensacionista»; *Centauro* (1916), com textos de Montalvor («Tentativa dum ensaio sobre a decadência»), Camilo Pessanha (v.), A. Osório de Castro (v.), F. Pessoa (série de sonetos «Passos da Cruz») e Raul Leal; *Portugal Futurista* (1917), com repro-

duções de quadros de Santa-Rita Pintor e Sousa Cardoso, um manifesto de Marinetti, versos de Apollinaire e Blaise Cendrars, prosa e versos (?) de Almada — os mais acintosamente futuristas —, poemas de Sá-Carneiro e Pessoa («Ficções do Interlúdio»), o «Ultimatum» de Álvaro de Campos. Foi também em 1917 que Almada-Negreiros, «poeta do *Orpheu*, sensacionista e Narciso do Egipto», organizou no Teatro Republica (hoje São Luís) uma escandalosa sessão futurista, cujos textos aquela revista exara. Dentro ainda da corrente modernista (dum modernismo já serenado ou atenuado) cumpre citar a *Contemporânea* (1922-26), onde Pessoa louva o helenismo de António Botto, e Álvaro de Campos (*pour cause...*) discorda dos juízos estéticos de Pessoa, e *Athena* (1924-25), dirigida por F. Pessoa e Ruy Vaz, onde saíram os «Apontamentos para uma estética não-aristotélica» de Álvaro de Campos. Na corrente modernista enfileiraram também Gil Vaz (pseud. de Manuel Mendes Pinheiro), Mendes de Brito (aliás Mem de Brito e José Galeno), Castelo de Morais, o contista de *Sangue Bárbaro*, Carlos Franco, pintor que morreu em com-

«PROCISSÃO EM AMARANTE», DE AMADEU DE SOUSA-CARDOSO



MODERNISMO

bate em França, Ponce de Leão, poeta e crítico (*Se Gil Vicente voltasse!*), Victoriano Braga (1888-1940), dramaturgo (*A Casaca Encarnada, Inimigos, Lua de Mel, Extremo Recurso*, etc.), além de crítico teatral. A revista *Presença* (v.), aparecida em 1927, não só deu a conhecer e valorizou criticamente as obras dos homens do *Orpheu*, como lhes herdou o espírito por intermédio de alguns dos presencistas, pertencentes já a uma segunda geração modernista. Nela colaborou Fernando Pessoa. Entretanto, em conjunto, representa um recuo: é um modernismo *assagi*, psicologista, um parcial regresso à eloquência neoromântica (Régio, Torga).

No *Orpheu*, e ainda noutras das revistas citadas, vemos lado a lado epígonos do Simbolismo (v.) e do Decadentismo (v.) que burilam, dolentes, visões de estranha beleza nas suas torres de cristal (Montalvor, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães denunciavam a filiação em Mallarmé, cuja lição seria apreendida mais livremente por F. Pessoa) e fogosos introdutores das novas escolas. Confluem o passado e o futuro. *Exílio* é um título decadentista. No *Centauro*, Montalvor proclama: «Somos os descendentes do Século da decadência [...] Só a beleza nos interessa». O próprio paúlismo (termo que deriva do poema que começa «Paúis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro», atrás aludido) é uma invenção de Pessoa que consiste num refinamento dos processos simbolistas. Como observou Gaspar Simões, «Paúis» ilustra, bem melhor que a poesia saudosista, os caracteres que Pessoa atribuíra a esta num artigo d'*A Águia*: o vago, o complexo, o subtil; e foi Sá-Carneiro, com o seu dramático e opulento simbolismo, o poeta que encontrou no estilo paúllico expressão adequada — o mais sinceramente paúllico do grupo —, não obstante Ângelo de Lima e Cortes Rodrigues poderem situar-se no paúlismo e Alfredo Guisado, nos sonetos do *Orpheu*, se mostrar aplicado seguidor da escola (depois, Guisado originalizou-se: *Mais Alto*, 1917; *A Lenda do Rei Boneco*, 1920, etc.). O estilo paúllico define-se pela voluntária confusão do subjectivo e do objectivo, pela «associação de ideias desconexas», pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações da sintaxe («transparente de Foi, oco de ter-se»), pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de «outra coisa»,

um vago «além» («ouro», «azul», «Mistério»), pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras («Outros Sinos», «Hora»).

Ávido de inovar, Pessoa depressa quis ultrapassar o paúlismo: não apenas depurá-lo (o que fará conseguindo a forma densa e cristalina, de certo modo clássica, mais adequada a um dos seus modos de ser literariamente sincero), mas, por algum tempo, substituí-lo por outros *ismos* de vanguarda: o interseccionismo (v.), o sensacionismo — ainda, principalmente, produtos engenhosos, de «pa-

lhaço» (o termo é do próprio escritor), de malabarista, para *épater*. Principalmente, que não exclusivamente, pois também há lirismo sincero de mistura com o, aliás admirável, virtuosismo de «Chuva Oblíqua», poema interseccionista típico inserto no *Orpheu*, n.º 2, onde se cruzam e justapõem paisagens diferentes, experiências diferentes (o campo arborizado — um porto; o quintal da casa do poeta, na infância — o teatro onde há música). O sensacionismo, com a sua «exuberância abstracto-concreta das imagens», complica-se de futurismo (v.), afas-

CENTAURO

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA

VOLUME I

LISBOA

TYPOGRAPHIA DO ANUARIO COMMERCIAL
Praça dos Restauradores, 24

1916

«CENTAURO», VOLUME I.

tando-se da poesia simbolista-decadente. Da sua adesão ao novo *ismo* encarrega Pessoa um heterónimo «nascido» em 1914, o engenheiro Álvaro de Campos. No *Orpheu*, são futuristas a «Ode Triunfal» e a «Ode Marítima» (dependentes aliás de Whitman, mais que de Marinetti) de Álvaro de Campos, e o poema «Manucure», com que Sá-Carneiro pagou um tributo de circunstância a essa escola. Futuristas, porque não voltam costas à vida moderna refugiando-se, ressentidos e desistentes, no mundo interior; pelo contrário, cantam os grandes frémitos, as euforias da civilização mecânica, «Gritos de actual e Comércio e Indústria / Em trânsito cosmopolita»; e Sá-Carneiro, mais «palhaço» ainda, lança palavras e números «em liberdade», introduz no poema sinais de vários alfabetos, tabuletas de firmas comerciais, onomatopéias exóticas em vários corpos tipográficos, segundo uma técnica publicitária. Mesmo assim, algo ficou na «Manucure» da verdadeira personalidade de Sá-Carneiro, do seu estilo («Começam-me a lembrar anéis de jade / De certas mãos que um dia possuí»); e as Odes de Campos, de esplêndida força verbal e composição perfeita, até hoje só aumentaram de prestígio. Com o futurismo se relacionam, além do «Ultimatum», com a sua fúria demolidora («Mandado de despejo aos mandarins da Europa!»); e os mandarins são Barrès, Bourget, Kipling, Shaw, d'Annunzio...), os «Apontamentos para uma estética não-aristotélica»; aqui, porém, Campos renega o futurismo de escola, proclamando que da arte não-aristotélica — a que visa, não a beleza, mas a força, o dinamismo, o domínio sobre os outros — só houve «três verdadeiras manifestações»: os poemas de Whitman; os poemas de Caieiro (outro heterónimo de Pessoa), por igual «assombrosos»; e as Odes «Triunfal» e «Marítima», da autoria dele, Campos. Almada também cedo se libertou do futurismo de escola. De facto, aproximados por um espírito, digamos, de geração (desejo de renovação atrevida, europeísmo, gosto do paradoxo e da *blague*, da verde ironia e do sarcasmo), os três grandes modernistas portugueses realizaram-se com independência, por isso mesmo que senhores de personalidades vincadas. Mais ainda: ao tentarmos compreender esse espírito de geração, não devemos parar nos aspectos mais aparentes: a mistificação, a excentrici-



«PINTURA» DE SANTA RITA PINTOR.

dade; ou devemos procurar descobrir o sentido gravemente irónico que a própria simulação, o próprio jogo literário podiam ter, em Portugal como nos outros países. O momento era de crise aguda, de dissolução dum mundo de valores — dissolução que, aliás, continua a processar-se. Os artistas reagiam ao cepticismo total pela agressão, pelo sarcasmo, pelo exercício gratuito das energias individuais, pela sondagem, a um tempo lúcida e inquieta, das regiões virgens e indefinidas do inconsciente, ou então pela entrega à vertigem das sensações, à grandeza inumana das máquinas, das técnicas,

da vida gregária nas cidades. Como notou Marcel Raymond, a propósito de Apollinaire (um dos autores influentes no nosso Modernismo, juntamente com Rimbaud e com Whitman), é no sentimento do real como ilusão que radica a atitude de troça do «mistificador» perante os outros e perante ele próprio; mistifica-se antes de mistificar. «Baudelaire via a mola real da mistificação em 'uma espécie de energia que brota do tédio e do devaneio', quer dizer, num momento em que a atenção se desvia do presente e as forças acumuladas no inconsciente irrompem na vida, comandando, já uma

figuras novas, geração que se confunde com a primeira, passando-se agora a uma fase de equilíbrio do movimento, princípio de sua maturidade fecunda, já sem a necessidade inicial de hostilizar ou, mais ainda, negar o passado, mas estabelecendo, até mesmo, com ele uma conciliação que redundava numa ampla revisão crítica, mais ou menos consciente, da realidade brasileira e das possibilidades de nossa própria cultura. Fala-se ainda de uma terceira geração (sobretudo de poetas) e já se tecem até considerações sobre um «Neo-modernismo»; desdobramento pacífico do Modernismo e reconquista da herança tradicional. Mas não avancemos tanto e reconheçamos no Modernismo, que nasceu em 1922 e do qual muitos representantes ainda estão em plena actividade, o que nos parece o seu sentido fundamental: a revisão crítica de toda uma experiência anterior, em termos brasileiros, visando igualmente à tendência, que nos tem dominado, do mimetismo em face dos valores europeus. Partiu-se inicialmente de uma atitude nacionalista limitada, desde o «poema piada» de Oswald de Andrade (v.), para chegar-se às grandes revisões críticas de outros poetas prosadores, ficcionistas, ensaístas, críticos, sociólogos, etc. De facto, nestas condições, o Modernismo «descobriu» muito pouco: o que principalmente fez foi «redescobrir», rever criticamente e recriar, até mesmo no que diz respeito a uma de suas preocupações dominantes, a linguagem ou o «problema da língua brasileira». Quanto ao mais, através de uma sensibilidade reconhecida e brasileira, exprimiu uma emoção nova condicionada pelo clima do momento, em função do que se compreende, ao mesmo tempo, o novo sentido que envolve a recriação dos temas da nossa tradição literária, bem como dos universais, em geral. Realizou, em última análise, um esforço crítico que o aproxima estreitamente do nosso Romantismo, a ponto de preferirmos, para uma tentativa de melhor compreensão histórico-literária, denominá-lo «Neo-romantismo».

J. A. C.

Bibl.: Mário de Andrade, *O movimento modernista* (conferência), Rio, 1942; Sérgio Milliet, *Panorama da moderna poesia brasileira*, Rio, 1952; Alceu Amoroso Lima (Tristão de Atalide), *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*, Rio, 1956; Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, vol. I, «Antecedentes da

Semana de Arte Moderna», S. Paulo, 1958; Silvio Elia, «A Contribuição Linguística do Modernismo», in *Ensaio de Filologia*, Rio, 1963, pp. 87-146; Antônio Cândido e J. Aderaldo Castelo, *Presença da Lit. Brasileira (História e Antologia)*, III — *Modernismo*, S. Paulo, 1964; Raul Bopp, *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-28)*, Rio, 1966; *A Literatura Brasileira*, (ed. Cultrix), vol. V — *O Pré-Modernismo*, por Alfredo Bosi, S. Paulo, 1966; vol. VI — *O Modernismo*, por Wilson Martins, S. Paulo, 1965; John Nist, *The modernist movement in Brazil*, Austin e Londres, 1967; Leodegário A. de Azevedo Filho, *Murilo Araújo e o Modernismo*, Rio, 1968. V. *Futurismo*.

Mofina Mendes. V. «Auto de Mofina Mendes».

Molina, Luís DE. Jesuíta. N. em Cuenca (1536), professou em 1553, vindo no mesmo ano para Portugal. Lecionou no Colégio de Coimbra e na Univ. de Évora. Regressou a Espanha em 1591. M. em 1600. Os seus manuscritos foram utilizados pelos redactores do *Curso Conimbricense*. Entre a sua bibliografia, quase toda preparada durante a permanência em Portugal, avulta a *Concordia liberi arbitrii cum gratia* (Lisboa, 1588), único dos seus livros aqui estampados. Foi ela que lhe deu a celebridade. A teoria molinista tem a sua chave na chamada «ciência média», com a qual conhece Deus os actos da vontade que, em dadas circunstâncias, se realizariam ou deixariam de realizar por virtude do livre-arbitrio. A teoria faz supor no Homem uma iniciativa primeira (ainda que mínima) dos seus actos bons, e não apenas segunda como tradicionalmente se tinha ensinado. Maritain chama-lhe um humanismo mitigado; e, de facto, foi «a teologia do cavaleiro cristão da época clássica», não sendo isenta de relações causais com o probabilismo, a moral benignista do homem do século XVII.

J. S. S. D.

Bibl.: Stegmüller, *Geschichte des Molinismus*, Münster, 1935.

Momo. Com este termo se designou em Portugal, na Idade Média, a «máscara» e depois a própria «mascarada», divertimento cortesão que consistia num espectáculo alegórico faustoso, em que os homens convizinhavam com demónios e dragões — espectáculo este mais baseado na mímica que na palavra, pois os textos se reduziam a «letras» nem sem-

pre recitadas. Os momos serviam para festejar eventos importantes, como enlances principescos, etc. A partir do séc. XV introduziram-se no momo, em Portugal, motivos épicos e exóticos, em resultado dos Descobrimentos e da ufania imperial. Ficaram célebres, por exemplo, os momos de Évora de 1490, por ocasião da chegada da princesa castelhana noiva do príncipe D. Afonso (cf. Garcia de Resende, *Vida e Feitos d'El-Rei Dom João II*, cap. 126).

J. P. C.

Bibl.: Eugenio Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», in *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, Rio, 1958, pp. 163-172.

«Monarquia Lusitana». É a obra principal da historiografia alcobacense, assim chamada por ter a sede na Real Abadia de Alcobaça de S. Bernardo. São seus sucessivos autores o prosista excelente Fr. Bernardo de Brito (1568-1617), a quem pertencem as duas primeiras partes (1597 e 1609), Fr. António Brandão (1548-1637), redactor das duas seguintes (1632), que abrangem o período que vai do Conde D. Henrique até D. Afonso III, Fr. Francisco Brandão (1601-1680), redactor da quinta e da sexta (1650 e 1672), relativas ao reinado de D. Dinis, Fr. Rafael de Jesus (1614?-1693), também grande escritor, e Fr. Manuel dos Santos (1672-1740), os quais tiveram a seu cargo, respectivamente, a sétima e a oitava (1683 e 1727), dedicadas a D. Afonso IV e ao tempo que decorre desde o fim do reinado de D. Pedro I até ao levantamento de D. João I. Sujeita a um propósito de transcendente apologia nacional, que singularmente a enquadra no ciclo da literatura autonomista sob os Filipes, tira desse facto a causa decisiva do menor rigor e até da efabulação fantástica com que foi realizada, — é verdade que dentro de um pendor da época que em Espanha, nomeadamente, encontrou correlativa expressão em Garibay. Excepção feita de Fr. António Brandão (v.), que exercitou heurística diligente e severa crítica de fontes, e cuja douta probidade mereceu o encômio dos historiógrafos setecentistas e românticos — sendo o único escritor alcobacense incluído na recente «Biblioteca Histórica de Portugal e Brasil», publicada sob a

MODERNISMO

palavra absurda ou proibida, já uma acção insensata ou perigosa. O que procura obscuramente o mistificador é o aparecimento dum facto novo, anormal, arbitrário; só uma provocação feita directamente à vida poderá contentá-lo; que esta seja forçada a responder por um acidente de consequências imprevisíveis, eis de que precisa o mistificador» (*De Baudelaire au Surréalisme*, ed. 1952, p. 236). Num artigo intitulado «Da Geração Modernista» (in *Presença*, n.º 3), José Régio caracterizou em conjunto a literatura «moderna» portuguesa pela tendência para a dispersão ou multiplicidade da personalidade, por um misto de irracionalismo (abandono ao inconsciente, primitivismo, infantilidade) e intelectualismo (voluntariedade, lucidez crítica), e finalmente pela tendência para a transposição, «isto é, para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos». Com efeito, o problema da unidade do eu (logo da sinceridade profunda, da compatibilidade entre ser sincero e exprimir-se), a busca duma personalidade radical que se escapa ou diversifica apresentam-se (de modo inteiramente novo, e com dramática acuidade) no Sá-Carneiro poeta e autor da *Confissão de Lúcio*; na obra de Fernando Pessoa, desdobrada em heterónimos, incluindo vários passos reflexivos; na obra de José Régio (v.), em particular no *Jogo da Cebra Cega*; no *Elói* de João Gaspar Simões. É ainda, embora sob prisma diferente, o problema de *Nome de Guerra* (v.) de Almada-Negreiros, onde o eu autêntico do protagonista consegue libertar-se do eu social, de convenção. O Modernismo encerra, pois, um humanismo; assume até um tom pedagógico de expressão aforística, inculca o *devisus qui tu es* gidiano, incita à plenitude individual (às vezes com acintoso despropósito, como na *Explicação do Homem* de Mário Saa). É desponta nele, intuitiva e precursoramente, o Sobrerrealismo (v.), sobretudo em Sá-Carneiro, a par da visão do mundo como coisa absurda e sem suporte. Quer dizer: se na geração do *Orpheu* reconhecemos hoje aspectos caducos, por excessivamente fabricados ou *datados*, ela surge aos nossos olhos como ponto de arranque em mais duma direcção — começo duma época nova, liquidação de certas formas de pensar e de sentir (Oscar Lopes enumera, em *Pentacórnio*: o historicismo de punhos de renda, o sentimentalismo, a prosa rica, etc.).

Agora, para cada um sua verdade: simultaneamente se admitem todas as aventuras estéticas, no jogo, ou no conflito, entre a inteligência e as forças vitais. O expressivo triunfou do belo tradicional. A criação libérrima (mesmo quando o artista enfrenta, isolando-os, problemas de forma, de construção) triunfou da imitação e do preceito. O surto romântico parece ter chegado aqui às suas últimas consequências. Ao ponto de se virar contra si próprio: a literatura (principalmente em Pessoa, mas também em Almada) não é já expressão do indivíduo mas linguagem que se constitui, inespérada, a partir dum vazio, dum *não-eu*. Perante isto é que o modernismo da *Presença* (não obstante um Nemésio, um Casais Monteiro) surge, na perspectiva de hoje, como um retrocesso ou «contra-revolução». — Se a perduração do Modernismo em modernidade reflecte o agravamento duma crise de cultura (fim ou começo dum ciclo?), se esta modernidade comporta germes corrosivos, se dissocia perigosamente o artista do público (mais ainda: do povo), se demasiado copia a moda internacional, se carece por vezes duma consciência estética apta a distinguir o falacioso, o efémero, do válido e do que fica, são questões melindrosas que transcendem os limites deste artigo. Aliás, em notáveis poetas do grupo da *Presença* e posteriores (de Carlos Queirós, v., a Reinaldo Ferreira, v., e António Gedeão) deuse uma conciliação entre modernidade e classicismo; e certa crítica actual mostra-se particularmente interessada no aspecto técnico das obras, apreciando-as em função dum conceito químico de «pureza» («poesia pura», «romance puro») que é mais um sinal da moderna tendência para desagregar. Noutros artigos se verá a posição assumida pelo Neorealismo e se aponta a tendência para revalorizar o Saudosismo.

J. P. C.

Bibl.: Pierre Hourcade, «Panorama du Modernisme Littéraire au Portugal», in *Bulletin des Etudes Portugaises*, vol. I, 1931, pp. 69-78; Hernâni Cidade, *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, 2.ª ed., Lisboa, 1939; José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1941; J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa (História duma Geração)*, 2 vols., Lisboa, s/d [1950]; Idem, *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, 1959; A. Casais-Monteiro, *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio, 1958;

Idem, «La génération de l'Orpheu», in *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, ns. 35-36, Bruxelas, 1961; Hernâni Cidade, *Lições de Cultura Luso-Brasileira. Épocas e Estilos na Literatura e nas Artes Plásticas*, Rio, 1960 (cap. X); J. Gaspar Simões, «A geração do Orpheu: I. Fernando Pessoa. II. Mário de Sá-Carneiro. III. Os poetas paúlicos. IV. Os poetas sensacionistas», in *Revista do Livro*, vol. V, n.º 17, Março de 1960, pp. 41-57; Eduardo Lourenço, «Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português», in *Revista do Livro*, ns. 23-24, Julho-Dez. de 1961, pp. 67-81; Almada-Negreiros, *Orpheu*, Lisboa, 1965; Pinharanda Gomes, «Um d'Orpheu. Raul Leal», ensaio bibliográfico, in *Bol. da Acad. Port. de Ex-Librist X*, n. 34, Out. de 1965, pp. 248-57. Um bibliófilo português, «Petrus», reuniu documentos para a história do Modernismo nos vols. d'Os Modernistas Portugueses.

NA LITERATURA BRASILEIRA. A compreensão das tendências modernas da literatura brasileira, a partir do famoso acontecimento cultural que foi a Semana de Arte Moderna (v.) em 1922, em S. Paulo, precisa de ser ampliada até a afirmação plena do Simbolismo no Brasil, quer dizer, cumpre levar em consideração os antecedentes imediatos — e também mediatos — que a tradição literária nacional lhes oferece, desprezados talvez, em consequência da atitude hostilizadora e negadora dos próprios modernistas, nos seus primeiros momentos, em relação aos valores anteriores, como veremos. Chamamos a atenção, assim, para a existência do Simbolismo brasileiro, que amadureceu no primeiro quartel do século actual, enquanto ainda subsistiam, por força do prestígio conquistado, algumas figuras do Parnasianismo e do Realismo-Naturalismo, historicamente ligados ao séc. XIX. Foi o Simbolismo (v.) que intensificou a preocupação estética, teórica, no Brasil, e que deu o primeiro grande exemplo de lutas de geração, o que vemos igualmente nos primeiros momentos do Modernismo brasileiro, além de ter preparado os chamados poetas de transição, fortalecendo o traço de unidade de nossa evolução literária, portanto, a continuidade das «escolas literárias» entre nós, embora importadas. Por isto é que, se pretendêssemos fixar os limites históricos do Modernismo, recuaríamos o estudo das suas origens, isto é, o seu ponto de partida, para 1902, quando, por um lado, temos os dois grandes monumentos, expressão culminante da cultura brasileira da segunda metade do século XIX — a *História da literatura brasileira*, 2.ª edição, de Sílvio Romero

Os *Sertões* (v.) de Euclides da Cunha — e por outro lado o romance *Canaã* (v.) de Graça Aranha e a difusão do verso livre de Mário Pederneiras (v.). São obras fim-de-século ou fim-de-época, caracteristicamente de transição, síntese dos valores do seu momento, lançadas numa advertência que envolve os pontos fundamentais da realidade brasileira e prenunciam uma atitude crítica em face dela, bem como da criação literária, dados os processos expressivos e a sua temática nova. A relação que apresentam com a atitude crítica dos modernistas em face da realidade brasileira, e com a renovação temática que eles promovem de 1922 em diante, é evidente. Assim, de 1902 a 1922, reconhecemos um momento de preparação para o Modernismo, de rica substância nacional e aparência europeia. É um momento de transição histórica, no seu mais amplo significado, sob a acção dos nossos simbolistas, dos últimos parnasianos e realistas-naturalistas, como também dos europeus modernistas, notadamente dos reconhecidos como «herdeiros do Simbolismo». Contactos novos com o clima europeu de após-guerra, a tomada de consciência com a realidade nacional e em particular com nossa vida artística, extenuada e pobre, em que se destacavam certas individualidades, para as quais convergia uma emoção já convencional, são causas que em boa parte explicam a proclamação revolucionária da Semana de Arte Moderna, que já vinha sendo assim preparada. E, nesse caso, só havia uma atitude a ser confirmada: a negação total dos valores próximos, extenuados, e até dos valores passados, não se admitindo com eles qualquer ligação, e a proclamação de uma arte nova e de uma nova consciência da realidade brasileira, bem como dos problemas do Homem. São exemplos a própria Semana de Arte Moderna e a crise que Graça Aranha provocou, logo depois, na Academia Brasileira de Letras. É sob tal atitude que todos os novos de então se unem: Mário de Andrade (v.), Oswald de Andrade (v.), Menotti del Picchia (v.), Ronald de Carvalho (v.), Guilherme de Almeida (v.), Manuel Bandeira (v.), Ribeiro Couto (v.), Plínio Salgado, todos os que integram a chamada primeira geração modernista (1922-1930), individualistas mas coesos pela «unidade do contra» como já observou um crítico. E lançam revistas e publicam livros, em S. Paulo e no Rio, e procuram



KLAXON, N.º 2.

a repercussão nacional do movimento, do qual a figura centralizadora e irradiadora é logo a de Mário de Andrade. Surgem então correntes que caracterizam grupos e revistas de pouca duração. É o «verde-amarelismo», o «pau-brasil», a «antropofagia», o «espiritualismo», o «dinamismo», são as revistas *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, *Terra Roxa e outras terras*, *Movimento*, *Festa*, *Estética*, além da *Revista do Brasil*, que também acolhe os novos.

Tomando como centro o ano de 1920, Tristão de Ataíde, que foi no Brasil o grande crítico do Modernismo, distribuiu em três classes os escritores que coexistiriam e se

afirmariam na década revolucionária que sucedeu à Semana de Arte Moderna: passadistas (os que mantinham o espírito do século XIX); modernos; e independentes (aqueles que se colocariam numa posição independente em face do Modernismo, como um Monteiro Lobato, v., por exemplo). Os moços, os modernos, distribuem-se, por sua vez, em várias correntes, que o crítico reduz a quatro: dinamista, primitivista, nacionalista e espiritualista. Mas todos, como ficou dito, na observação de outra figura do Modernismo, Sérgio Milliet, estavam coesos na «unidade do contra». Depois de 1930, surgem outras