

VANGUARDAS REVISTAS: ROMANTISMO ALEMÃO E MODER- NISMO BRASILEIRO

REVIEWING AVANT-GARDES: GERMAN ROMANTICISM AND BRAZILIAN MODERNISM

Pedro Duarte de Andrade *

Correspondência

Campus da PUC-Rio. Prédio Cardeal Leme, Departamento de Filosofia
Rua Marques de São Vicente, 225, Gávea.
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. CEP: 22451-900.
E-mail: p.d.andrade@gmail.com

Resumo

O objetivo do artigo é demonstrar que a publicação de revistas pelos movimentos de vanguarda na época moderna não foi apenas uma circunstância eventual, mas se devia à busca de circulação veloz de ideias em uma nova linguagem com autoconsciência histórica. Para tanto, será usado um método interpretativo dos referenciais teóricos do Romantismo alemão no fim do século XVIII e do Modernismo brasileiro no começo do século XX, através do qual se pode concluir que o suporte material das revistas foi ao encontro do experimentalismo estético e da vontade polêmica dos posicionamentos de vanguarda na cultura.

Palavras-chave: revistas; vanguarda; Modernismo.

Abstract

The aim of the article is to demonstrate that the publication of journals by avant-garde movements in modern era was more than a circumstance; it was due to the pursuit of fast flow of ideas in a new language with historical self-consciousness. To do so, an interpretative method will be applied to read the theoretical references of German Romanticism, at the end of the eighteenth century, and Brazilian modernism, at the beginning of the twentieth century, through which it can be concluded that the journal was a suitable material support for aesthetic experimentalism and the will of polemics of cultural avant-garde standpoints.

Keywords: journals; avant-garde; Modernism.

* Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor na Graduação, na Pós-Graduação e na Especialização em Arte e Filosofia da mesma universidade.

Na sua origem, a palavra “vanguarda” assenta-se no vocabulário militar. Designa as tropas que, em uma situação de combate, vão à frente, abrem caminho. Literalmente, então, a palavra diz respeito ao espaço, à tomada do lugar avançado no terreno. Esse espaço, contudo, deveria ser depois ocupado pelos que vêm atrás, ou seja, a vanguarda diz respeito também ao tempo. No âmbito da cultura e em especial da arte, vanguarda passou a designar, por analogia, os que estão à frente do seu tempo, os que, embora situados no presente, supõem apresentar o futuro, colocando sob nova perspectiva o passado. Nesse sentido, o Romantismo de Iena, no final do século XVIII, capitaneado por Friedrich Schlegel, talvez seja o primeiro exemplo de vanguarda na história. Essa hipótese foi defendida pelos filósofos Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, para os quais o grupo dos autores ali formado “antecipa a estrutura coletiva que artistas e intelectuais do século XIX até o presente irão adotar”, uma vez que, “de fato, e sem qualquer exagero, foi o primeiro grupo *avant-garde* da história”. O que, porém, definiria essa dita estrutura coletiva? Os próprios filósofos deixam-nos uma pista para responder a essa questão, quando afirmam que aquele projeto romântico residiria em um “*momento de escrita* breve, intenso e fulgurante (cerca de dois anos e algumas centenas de páginas), e que por si só abre toda uma era”, porém que “não encontra nenhuma definição senão um lugar (Iena) e uma revista (a *Athenäum*)”.¹ O momento de escrita intenso se dá, portanto, em uma revista.

Chama a atenção que, ao definir o que é um movimento de vanguarda, apareça uma referência tão forte ao fato de que ele é um momento e uma escrita, ou seja, de que ele é breve e que se revela na linguagem, como uma linguagem. Mais ainda, a definição aponta um lugar, uma cidade: Iena. Só para em seguida, porém, identificar o veículo que as vanguardas usaram para circular além do seu lugar fixo – a revista. Em suma, já teríamos pronto, no Romantismo alemão, o esquema pelo qual as revistas se tornaram as peças decisivas para toda a estética de vanguarda aliar existência efêmera no presente a um futuro no tempo; origem espacial a uma internacionalização para vários lugares. Tratava-se não tanto de alcançar glória, permanência e consagração pelo livro, e sim de pôr em movimento combativo e veloz a circulação cultural de ideias. Nesse sentido, o espírito das vanguardas esteve histórica e filosoficamente atrelado à materialidade concreta do seu suporte em revistas.

Na medida em que pretendiam se projetar à frente de seu tempo, vanguardas tendiam a entrar em conflito com o seu próprio presente, afinal, elas já estariam no futuro. Sua produção em obras e escritos opera uma temporalidade distinta da cronologia mais óbvia. São pedaços – fragmentos – do futuro lançados no presente. Daí a tendência a publicar revistas, para fazer circular a presença do futuro. Em nada disso a *Athenäum* – revista dos primeiros românticos – foge à regra vanguardista.

¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978, p. 57, 15.

Nem mesmo no fato de terem sido poucas as suas edições, já que as melhores revistas de vanguarda costumam perecer rapidamente. Friedrich Schlegel, certa vez, tentou responder às polêmicas que envolveram essa publicação do grupo. Os argumentos são sintomáticos: a responsabilidade pela incompreensão do que o grupo escrevia não estaria em seus escritos, mas nos leitores. Eram estes que, situados apenas no presente, não teriam como entender o futuro que tinham diante de si. Não é preciso, contudo, sempre colar às vanguardas o valor de corte completo com o passado, como tantas vezes se fez tendo em vista operações poéticas de movimentos artísticos do começo do século XX. Se as vanguardas rompem, elas o fazem no sentido de abrirem algo. Rompem o tempo como as tropas no espaço, descortinando dimensões antes desconhecidas. Entram em choque com soldados que preferem, tomados pelo medo, não se movimentarem no espaço e no tempo. Resolvendo a metáfora, as tropas foram, não raro, as revistas, levando o pensamento estético vanguardista à frente, provocando choque na cultura tradicional, entrando em embates polêmicos, criticando antigos dogmas.

Se os pré-românticos alemães quiseram, tantas vezes, desbancar o passado em prol dos direitos do presente, os primeiros românticos ousaram algo além. Queriam alojar fragmentos do futuro no próprio presente, como um gesto de transformação na história. Podemos chamá-los, empregando a palavra que depois seria do gosto de Nietzsche, de intempestivos, “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em favor de um tempo vindouro”.² Trata-se da perspectiva descontínua de história, que concebe o presente não apenas como um ponto cronológico no progresso permanente da história. É o que justifica a tal tensão suscitada pelas publicações dos primeiros românticos em seu ambiente cultural. Esse elemento de choque do receptor, derivado do estranhamento provocado pela produção de algo novo, era consequência típica das vanguardas, e as revistas o encarnavam à perfeição. Enquanto o livro ocuparia lugar mais puramente reflexivo na cultura, a revista nela irrompe buscando pensá-la mas, também, interferir nela. Era um efeito da situação de dissonância no tempo: o não conhecido do futuro penetrava no já sabido do presente, forçando-o em direção não experimentada.

Ironicamente, Friedrich Schlegel explicou que a incompreensão suscitada pela revista *Athenäum* derivava de nela estarem tendências futuras. “No dialeto dos fragmentos, a palavra significa que tudo agora é só uma tendência”, ele sentenciou. Daí o escândalo provocado. “Já quanto a ser ou não da opinião de que todas essas tendências serão resolvidas e corrigidas por mim, ou por meu irmão ou por Tieck, ou por alguém mais do nosso grupo”, escreve Schlegel, “ou apenas por filhos nossos, ou netos, ou bisnetos e netos vinte e sete gerações distantes, ou só no Juízo Final, ou nunca: isso deixo à sabedoria do leitor – a quem essa questão realmente pertence”. O deslizamento semântico das palavras enfatiza que a compreensão da revista dos primeiros românticos seria uma questão de tempo. No futuro, quem sabe, ela seria

² NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 7.

entendida. Schlegel afirmava que a questão pertence aos leitores, mas sugeria que estes, contudo, ainda estão por vir, uma vez que os atuais podem não ser contemporâneos – estar no mesmo tempo – daquilo que as vanguardas dizem. Escrevendo no fim do século XVIII, Schlegel aposta que no século seguinte portanto “o pequeno enigma de incompreensão da *Athenäum* será também resolvido”, pois aí “existirão leitores que saberão como ler”³ – como ler seus fragmentos, com toda sua exigência interpretativa; como ler uma escrita breve, intensa e fulgurante.

Nesse sentido, a opção das vanguardas pelas revistas para a exposição de sua estética e de seu pensamento, contra a exclusividade do livro, tem motivações não apenas sociais sobre a circulação na cultura. Ela deu ensejo também a um outro tipo de escrita. Se o livro conferia privilégio para os grandes sistemas filosóficos com pretensão definitiva, as revistas acolhiam fragmentos poéticos e reflexivos assumidamente incompletos. Para os primeiros românticos, o fragmento foi a forma literária principal, e isso está em direta relação com a sua publicação em revistas. O suporte material era adequado àquela forma de escrita, e vice-versa. O caráter essencialmente provisório das revistas revela-se já no fato de que, a cada número, promete-se um seguinte, como se nunca um deles pudesse encontrar a verdade definitiva. Mais ainda: as revistas permitem a participação coletiva, não possuem um autor somente. Muitos fragmentos da *Athenäum* foram publicados até sem assinatura individual, sem a atribuição de um sujeito empírico como seu responsável. Todos contribuíam, mas importava era a própria revista. Em tudo, portanto, o suporte das revistas sustentava as vanguardas: no seu caráter coletivo, no seu ímpeto combativo, na sua sede de futuro e, enfim, na sua forma fragmentária, respectivamente recusando a exclusividade individual, a tranquilidade meditativa, a resignação com o passado e, enfim, a forma sistemática totalizante. Múltiplos confrontos. Todos modernos.

Inacabado, o fragmento jamais se basta sozinho, pois ele não completa uma totalidade, aponta sempre para outro fragmento. Mas não só. Essa operação significava, também, admitir que seu sentido nunca está dado, pronto ou fechado. Logo, a escrita aí em jogo transforma-se. Não se escreve para o público existente. Fazê-lo seria conformar-se a códigos já conhecidos, mas, como observou Reinhart Koselleck, na modernidade alemã “a arte entra em cena como antípoda da ordem estabelecida”.⁴ Escreve-se para leitores que não existem e que, quem sabe, podem vir a existir depois de se deixarem afetar pelos textos, participando da elaboração de seu sentido, atendendo às suas exigências que se tornam, assim, vanguardistas. Ler seria, em certo sentido, responder ao desafio do texto que se lê. Friedrich Schlegel distinguia o “escritor analítico” do “escritor sintético”: aquele “observa o leitor tal como é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado”; já este “constrói e cria para si um leitor tal como deve ser”, isto é, “faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que

³ SCHLEGEL, Über die Unverständlichkeit. In: *Kritische Schriften*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1970, p. 535, 539.

⁴ KOSELLECK, Reinhart, *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUERJ, 1999, p. 89.

o invente por si mesmo”.⁵ Se tomarmos essa dualidade como esquema básico de classificação, os primeiros românticos alemães, mas toda a vanguarda posterior também, queriam ser sintéticos. Não se contentavam com os leitores já prontos do presente. Pretendiam criar seus próprios leitores futuros onde quer que fosse, ainda que partindo do seu próprio presente e de seu próprio lugar, da era moderna em Iena.

Pode até ser que, além de Iena, tenham havido outras cidades, como Dresden. Pode ser que não tenha sido apenas uma revista, mas duas. Pode ser que sejam mais de dois anos. Mas o núcleo do primeiro Romantismo alemão continua sendo Iena, a *Athenäum* e os anos de 1798 a 1800. Seu curto raio no espaço e sua breve presença no tempo são, entretanto, inversamente proporcionais à sua energia e à revolução que provocaram no pensamento. Situados na parte norte do território alemão, os jovens primeiros românticos usufruíram da paz que veio com o armistício em 1795, após a derrota da Prússia e de seus aliados na guerra contra a França, bem como de uma universidade com liberdade acadêmica, na qual lecionaram Reinhold, Schiller, Fichte, Schelling e Hegel. Em meio ao furacão que varria sua época, eles buscaram responder, pelo pensamento, ao que ainda nascia: a modernidade. Influenciaram toda a estética que viria depois, especialmente, como já foi dito, no caso das vanguardas e de suas revistas. Foi a partir do horizonte aí vislumbrando que se abriu a época da história da arte à qual pertence inclusive a primeira vanguarda no Brasil: o Modernismo já nos anos 1920. Saltemos até ele.

*

Em torno de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, constitui-se o Modernismo no Brasil, ainda que os seus integrantes tivessem projetos artísticos próprios e que, como os seus depoimentos provam, o denominador comum entre eles fosse bem vago. O historiador Sérgio Buarque de Holanda notara, já em 1952, que a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, teria sido – “a oportunidade sem par, em toda a história do Modernismo, de uma convergência de orientações diversas, e mesmo contrastantes, que planejavam por afirmar-se, e não só nos terrenos literário e estético”. Com a visão de quem participou do movimento lateralmente, ele lembra: “naquele verão de 1922, puderam, ao menos durante uma semana, congregarem-se essas energias díspares que pouco depois, no entanto, iam seguir, cada qual, seu próprio caminho”.⁶ Seria possível acrescentar a esse seu diagnóstico, porém, que, além da conhecida Semana de 22, também as revistas que o Modernismo criou – e foram várias – possibilitaram justamente que pensamentos diferentes estivessem juntos e constituíssem um movimento. Serviram como espaço comum de convivência para posicionamentos distintos e, também, para essa ação que se fazia além das fronteiras

⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 38 (*Lyceum*, Fr. 112).

⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque. Em torno da ‘Semana’. In: *Escritos coligidos*. Livro II – 1959-1979. São Paulo: Ed. Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 171.

artísticas, colocando-se no terreno da cultura do país. Com o olhar retrospectivo de hoje, o Modernismo parece mesmo impensável sem as suas revistas, seja pela circulação de ideias na cultura, seja pelo acolhimento de divergências de autores.

Nem mesmo Mário e Oswald permaneceram juntos em suas biografias. Na década de 1920, discordaram diversas vezes. Mário rejeitou, de cara, a classificação que Oswald dera ao movimento como futurista, embora o desculpasse, reconhecendo que essa palavra não teria a “significação estreita de escola, mas a mais larga de renovação universal, em que se poderiam reunir as tendências mais díspares”.⁷ Contestaria, também, o “rótulo condescendente e vago” portado mais tarde, em 1924, pelo *Manifesto da poesia pau-brasil*, mas acabou por aceitá-lo. “Oswaldo é sargento camarada: não obriga ninguém a responder à chamada matutina”, dizia, “pode-se manobrar longe do quartel”.⁸ Em suma, para Mário, apesar dos erros, Oswald daria a folga suficiente para que os artistas do movimento alinhados com ele não fossem limitados em sua liberdade. Inequívoco sinal disso é – em uma última desavença decisiva ainda quando o movimento modernista estava em curso – que Mário publicou a abertura de seu romance, ou rapsódia, *Macunaíma* na *Revista de antropofagia* de Oswald, embora também fosse refratário novamente a essa nomenclatura, no caso, de “antropofagia”.

Se as metáforas militares empregadas pelos protagonistas do Modernismo confirmam o significado vanguardista do movimento, sua estrutura, no entanto, seria menos disciplinada do que a de um exército. Como é hábito em agrupamentos artísticos, os debates estéticos e as associações intelectuais foram acompanhados pelas paixões sexuais e intrigas pessoais, nada obedientes à austera e rígida organização militar. Mais do que fundar escolas, portanto, fazia sentido fundar revistas. Se as primeiras queriam ensinar, as segundas queriam participar. Isso era coerente com a preocupação modernista, explicitada por Mário de Andrade, de evitar um papel de condutor de artistas.⁹ Isso era coerente, ainda mais, com um grupo modernista para o qual, conforme recordou Oswald já em 1954 sobre os primeiros momentos do movimento, “a confusão reinava” e na verdade “ninguém sabia ao certo o que era ser moderno”, embora com uma consciência até aguda de que “esse conceito vinha se propondo através das mutações do século”.¹⁰ Ora, ninguém sabia ao certo o que era ser moderno pois “moderno” não é um estilo estético determinado, ou um conjunto de direções pré-fixadas, mas sim a própria dinâmica das mutações às quais Oswald se referia. O conceito de moderno não vinha somente se propondo através das mutações do século. Eram essas mutações do século que já seguiam o conceito de moderno, para o qual não há valores eternos, e sim em mudança – e que encontram,

⁷ ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte – VII. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. (Orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista*. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 72-73.

⁸ ANDRADE, Mário. Oswald de Andrade: Pau Brasil Sans Pareil, Paris, 1925. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. (Orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista*, *Op. cit.*, p. 231-2.

⁹ ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte – VII, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁰ ANDRADE, Oswald. O Modernismo. In: *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 120.

inclusive por esta razão, o seu espaço de expressão paradigmático nas céleres e velozes revistas.

Nisso, aliás, os modernistas brasileiros buscavam tomar pé daquilo que se passava na Europa, o que significava reconhecer que “a vida de hoje torna-nos vive-dores simultâneos de todas as terras do universo”,¹¹ afirmava Mário de Andrade. Nem podia ser diferente. O mundo ocidental, no começo do século XX, experimentava já um processo que, com o perdão do emprego de uma expressão estranha àquele momento, era de globalização. Nenhum país era destinado à alienação perante o que outros faziam. Embora para nós, em 2016, possa parecer pouco, o trânsito comunicacional da época era um enorme avanço frente ao passado, dando a impressão de radical simultaneidade das diversas nações entre si. “Nos tempos de agora com jornais, revistas, livros em penca, facilidade enorme de comunicação, generalização universal das línguas francesa, inglesa e alemã”, dizia Mário, “uma tendência, uma ideia nova pregada por um fogo (povo) fica sabida de toda gente; e encontra adeptos no mundo todo”.¹² Logo se vê que a perplexidade com a conexão transacional do mundo não se inaugurou com a internet no século XXI. No começo do século XX, viagens e revistas já tinham esse efeito.

Mesmo sem sair do Brasil, como Oswald faria várias vezes, Mário assinava e lia todas as revistas internacionais às quais tinha acesso – por exemplo: *L'Esprit Nouveau*, *La Nouvelle Revue Française*, *Lumière*, *Der Sturm* – a fim de se inteirar do que se passava na Europa; e ao mesmo tempo estudava a cultura popular brasileira com suas viagens pelo país. Pouco depois da Semana de 22, os modernistas, com Mário à frente, publicaram sua própria revista, *Klaxon*, cujo nome já pede para abrirem caminho os que repudiam as mudanças. Era como se chamava a buzina dos automóveis. Pedindo passagem e fazendo barulho, a vanguarda modernista abria espaço para o novo, isto é, para obras de arte que não se enquadravam na tradição acadêmica e classicista. Nesse sentido, por mais díspares que fossem os artistas modernistas, eles tinham em comum o desejo de que houvesse espaço para essa disparidade na cultura, sem os dogmas prescritivos sobre a beleza. Mesmo porque, “muitas vezes os defeitos são mais interessantes e comoventes que as belezas”,¹³ conforme tão modernamente assinalou Mário.

Foi assim que os modernistas brasileiros, nos seus “anos heroicos”, romperam juntos a tradição estética hegemônica do país, mesmo que resgatassem de outro modo o passado. Para eles, aquela tradição, embora menos consistente no Brasil que na Europa, fazia seus estragos, impondo modelos estrangeiros rígidos na criação artística. O Modernismo, por todo o mundo, foi esse desejo de liberdade frente à permanência dos padrões de representação e pensamento que ignoravam transformações da nova sociedade urbana e industrial. Contra a normatividade estética é que se

¹¹ ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 302.

¹² ANDRADE, Mário. Arquitetura colonial – III. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. (Orgs.), *Brasil: 1º tempo modernista*, *Op. cit.*, p. 27.

¹³ ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte – VII, *Op. cit.*, p. 72.

voltaram as baterias das vanguardas. O filósofo alemão Walter Benjamin, por isso, escreveu uma vez que “o crítico é estrategista na batalha da literatura”.¹⁴ Os modernistas foram críticos desse tipo. Fizeram obras de arte fora das regras tradicionalistas e, além disso, brigaram pelo direito de existência de tais obras na cultura. Daí a relevância das revistas.

Em 1928, por exemplo, a *Revista de antropofagia* – do grupo de Oswald de Andrade – trazia o famoso *Manifesto antropófago*, no qual a palavra “contra” é das mais empregadas. É que a negatividade foi crucial para o estilo de revistas de vanguarda, afinal, elas deviam negar uma tradição determinada com o objetivo de instituir o novo futuro que se encontra entravado pelo academicismo do passado. O termo que passará a designar a expectativa do Modernismo no Brasil, então, tem sua origem na política: revolução. E demonstra a ousadia desses jovens artistas com suas ideias, que seriam transformadoras se tivessem um impacto na sociedade, o que por sua vez seria feito pelas revistas. Oswald de Andrade o confirma.

É pois o academismo, a imitação servil, a cópia sem coragem, sem talento que forma os nossos destinos, faz as nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública. E contra isso levantou-se o chamado futurismo paulista (...). Que pretendemos nós? (...) Façamos nós a revolução heroica e forcemos o andar lerdo dos intelectuais brasileiros. Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e (...) iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí nosso galhardo salto de sarcasmo, de violência e de força. Somos *boxeurs* na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória.¹⁵

Chamando o que viria a ser o Modernismo ainda de “futurismo paulista”, Oswald não se acanha. Exibe a pretensão revolucionária de fazer o tempo correr mais depressa, posto que o passo lento dos intelectuais brasileiros nos manteria ainda no âmbito acadêmico de uma arte já consagrada e medrosa. Mas, medo de quê? Medo de arriscar uma arte nova, desbravadora, experimental. Medo, em suma, do novo. É contra esse medo que investe o Modernismo. O ato de negar ou ir contra torna-se assim típico de suas revistas. Eis porque frequentam metáforas violentas. Há uma disputa em jogo, o que dá a essas revistas, mesmo quando não apresentam temas ou assuntos diretamente políticos, uma dimensão polêmica de combate. Neste aspecto, se algumas estéticas de vanguarda foram formalistas, por outro lado o seu posicionamento na cultura não as deixou serem mera “arte pela arte”, isto é, mesmo que as obras fossem voltadas para questões formais de linguagem, a entrada na arena social através de revistas sempre deu a movimentos dessa natureza uma dimensão política decisiva. O desejo de transformação das vanguardas se expressa assim não apenas nas suas obras, mas também nas suas revistas.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997 (Obras escolhidas, v. 2), p. 32.

¹⁵ ANDRADE, Oswald. O futurismo tem tendências clássicas. In: *Estética e política*, *Op. cit.*, p. 20-21.

Nesse contexto, se certamente o Modernismo brasileiro não foi simplesmente parte do movimento futurista, ele pertenceu contudo ao “momento futurista”¹⁶ no alvorecer do século XX. Inicia sua história na arena das disputas culturais, indo além da mera produção de obras. O ataque ao tradicionalismo acadêmico explica-se: ele obstaculiza o novo, ou seja, iniciativas diferentes, joviais. Revistas são publicadas para se travar uma briga – algo deve ser destruído, vencido. Este “algo” é o academismo, que seria representado no país por instituições como a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas-Artes. Para os modernistas, sob o pretexto de guardarem o passado das letras e das artes plásticas, elas perpetuariam a tradição imóvel. Contra elas, sarcasmo, violência e força foram empregados. São qualidades comuns a revistas vanguardistas, assim como a provocação e o humor. É um boxe dançante, é uma luta com graça pelo ameaçado direito à liberdade de criação.

*

Não exageremos, contudo, pois especialmente no Brasil a contestação da tradição pela vanguarda foi costumeiramente balanceada por uma grande preocupação com o passado. Não foi uma destruição geral, mas sim um momento em que o Brasil – sob influxo de vanguardas internacionais – quebrou dogmas tradicionais para aprofundar o passado de uma forma nova. Nossa vanguarda não procurou o futuro para superar a tradição, não acompanhou o progresso fazendo *tabula rasa* ou marco zero. Em 1925, o editorial que Carlos Drummond de Andrade preparou para *A revista*, o braço do Modernismo em Minas Gerais, espelhava esse equilíbrio. “Somos pela renovação intelectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo”, era o que escrevia o poeta, “pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas ideias, mas antes a fonte generosa de que elas dimanem”.¹⁷ Se tal comando impositivo lembra o tom de manifestos, sua moderação destoa. O imperativo renovador vira a mera limpeza da tradição, sem sua morte, pois ela devia se tornar fonte para novas ideias.

No segundo número da revista mineira, o tom de comedimento aparece de novo. “Não queremos atirar pedras ao passado”, adverte o redator Martins de Almeida, “nosso verdadeiro objetivo é esculpir o futuro”.¹⁸ Que os modernistas que-riam construir o seu futuro, não restam dúvidas. Que não desejavam jogar pedras ao passado, isso é incerto. Talvez não as quisessem lançar indiscriminadamente contra todo o passado. “Somos tradicionalistas, no bom sentido”, concluía ainda Martins de Almeida. Ora, se há um bom sentido, também há outro, mau. Essa distinção, aliás, foi feita pelo Modernismo brasileiro em toda sua história, ainda que às vezes

¹⁶ PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avan-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.

¹⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Para os céticos. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 336.

¹⁸ ALMEIDA, Martins. Para os espíritos criadores. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, *Op. cit.*, p. 338.

só implicitamente. Uma tradição seria ruim por dois motivos: por ser mantida sem se renovar, ou por ser postiça, elitista, artificial. E uma tradição seria boa pelos dois motivos opostos: por se transformar ao longo do tempo, ou por apresentar uma condição popular.

Em sua maior parte, as revistas modernistas brasileiras precisaram se equilibrar entre o seu caráter vanguardista, que ansiava pelo futuro, e o seu compromisso construtivo no interior de um país cuja tradição rarefeita impedia que o rompimento com o passado fosse radical. Na verdade, seu tempo seria, então, o presente. Um presente comprometido com o avanço típico das vanguardas para o futuro, mas sem o abandono peremptório do passado. Não teria muito sentido, afinal, no Brasil do começo do século XX, aconselhar que museus fossem destruídos e bibliotecas queimadas, como fizera Marinetti em seu furor de estilo bélico na Itália, país do Renascimento. Por aqui, museus e bibliotecas ainda precisavam ser, primeiro, construídos.

Mário de Andrade formulou explicitamente a distinção entre dois tipos de tradições, às quais ele chamou de móveis e de imóveis.¹⁹ Como o nome adianta, tradições móveis são úteis e importantes, devendo ser conservadas exatamente como são, pois já se transformam por elas mesmas, por sua mobilidade. Seria o caso da cantiga, da poesia e da dança populares. Como o outro nome também adianta, tradições imóveis não evoluem por si e são prejudiciais, quando não ridículas. Seria o caso da “carroça” na monarquia da Inglaterra. O critério que distingue a boa tradição da má deixa entrever que o valor fundamental prezado pelo Modernismo, mesmo quando o zelo pelo passado aparece, é o da mudança, do movimento, da mobilidade.

O Modernismo no Brasil, enfim, foi um movimento tanto de ruptura destrutiva quanto de preservação construtiva. É pouco provável que em qualquer outro lugar do mundo um líder de movimento de vanguarda tenha estado na origem do que seria, por exemplo, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário de Andrade esteve. O anteprojeto de lei que fundou no governo Getúlio Vargas, em 1936, o SPAN (hoje chamado de IPHAN) foi escrito por ele – através do convite pessoal do Ministro da época, Gustavo Capanema.²⁰ O “papa” do Modernismo, como Mário fora denominado por jornais na década de 1920, fazia jus à irônica alcunha, já que ela aponta para a tradição. Estava preocupado com a preservação do passado. É que existe um tradicionalista no mau sentido e outro no bom, como Martins de Almeida em *A revista* já dissera. Os modernistas seriam tradicionalistas no bom sentido, compatível com o seu espírito de vanguarda e necessário pela formação recente do Brasil como país.

“Graças a Deus o Brasil não tem tradição”, escreveu – sem dúvida, com exagero, mas não sem alguma razão – Carlos Drummond, completando: “é terra que

¹⁹ ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 254.

²⁰ BOMENY, Helena. *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 88.

nasceu ontem e treme ainda no alvoroço das descobertas”.²¹ Portanto, as vanguardas tinham, aqui, menos formação para destruírem do que, por exemplo, na França, o que alterou a sua fisionomia, dando a elas uma maior necessidade construtiva. No Brasil, a violência contra o que já existia não poderia ser excessiva, ou correria o risco de dar socos no ar. Na conferência de abertura da Semana de 22, Graça Aranha argumentou que, “como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável florada artística”.²² Com esse passado pouco formalizado enquanto tradição, o futuro estava aberto à construção.

*

Nos editoriais das revistas modernistas do Brasil – que cumprem papel de manifestos – fica claro como se concebe o futuro na vanguarda. Não se trata do momento mais adiante no tempo que seria só antecipadamente anunciado. O futuro que as revistas anunciam precisa ser criado por elas próprias e pela arte moderna que defendem. O futuro não está já pronto, só nos aguardando. É o presente que deve produzi-lo, e as revistas contribuiriam para essa produção. “Este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem: destina-se a um público que não existe”, é como se abre o editorial de *Terra roxa e outras terras* em 1926 – “não é o leitor à procura de um jornal, mas o jornal à procura de um leitor”.²³ Escreve-se para um público que não existe, ou mais precisamente, que ainda não existe. Revistas deviam criar seu próprio público. Não se trata de esperar o tempo passar para depois, no futuro, os leitores serem capazes de entender o que se diz, mas de fazer com que, por intermédio das obras, o público seja engendrado. *Terra roxa* procura seu “hipotético e incerto” leitor. “Ensinemos esse leitor a ler”, diz a revista.

Revistas de vanguarda têm em vista esse ensinamento. De nada adianta assegurar um público já existente e conhecido, a meta é fazê-lo virar outro, renovar-se, descobrir: despertar esse potencial de alteridade pelo qual o leitor não se confirma na leitura, ele se transforma na leitura. Isso foi assim desde as revistas da primeira vanguarda estética no mundo, o já referido grupo romântico alemão de Iena, no fim do século XVIII. Liderada por Friedrich Schlegel, a revista *Athenäum* foi recebida como um enigma de compreensão e a solução, segundo ele, só viria no século XIX, no futuro, quando existiriam leitores capazes de lê-la. O estilo desafiador das vanguardas é assim, e a ele se filia o Modernismo brasileiro.

Isso vale tanto individual quanto coletivamente. Na primeira das revistas modernistas do Brasil, *Klaxon*, o editorial – outro manifesto, na verdade – estendia sua

²¹ DRUMMOND DE ANDRADE. Carlos. Ta’i!. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. (Orgs.), *Brasil: 1º tempo modernista, Op. cit.*, p. 259.

²² ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro, Op. cit.*, p. 286.

²³ TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS. São Paulo: Martins; Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia, 1977, p. 1.

expectativa futura para todo o país. “KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil”, dizia a revista, “o Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON”.²⁴ Era trazida assim a consciência clara de um enfrentamento: a vanguarda não é apenas o fruto de uma sociedade, mas se opõe a ela, pois quer puxá-la em uma direção diferente da que prevalece, considerada antiga. Não é bem verdade que o Modernismo estivesse confortável em não ser entendido, ou seja, que ele não fizesse queixas sobre isso. Seu desejo de comunicação existe. Mas é verdade que ele sabia que a incompreensão era uma parte natural de suas pretensões de atualização na sociedade. Sabendo disso, precisava contar, entre os custos de seu aparecimento, a tensão com o entendimento tradicional. Suas revistas portam essa tensão.

No caso de *Klaxon*, portanto, o editorial já anunciava: o que ali seria dito poderia não ser imediatamente entendido através de um presente enraizado em velhos costumes de leitura, arte, pensamento e sensibilidade. Mas a revista não queria mesmo fazer um pacto com velhos costumes, tinha que estar preparada para o embate com eles, para um choque, para “épater la bourgeoisie”, como ficaria conhecido o desafio social das vanguardas históricas. Seu material devia ser chocante, transformador. Escreve-se para leitores que não existem e que, quem sabe, poderiam vir a existir depois que se deixassem afetar pelas revistas, participando desse modo da elaboração de seu sentido e atendendo a suas exigências de pensamento. Novamente, daí a tensão na compreensão de *Klaxon* especificamente, e das revistas das vanguardas em geral.

Deve-se, contudo, frisar que, a despeito do fervor utópico e futurista que anima muitas revistas vanguardistas, o presente é seu tempo. Mesmo Marinetti, quando falava do futuro no primeiro movimento de vanguarda do século XX, descrevia o quê? Carros, aeroplanos, usinas, esportes, cidade, metais, multidões, eletricidade, velocidade. Não é o futuro, é o presente. Em *Klaxon*, por isso mesmo, vem escrito que o mensário “não se preocupará de ser novo, mas de ser atual”. Ou seja, a novidade, se vier, será efeito da fidelidade ao agora, ao que está sendo, à atualidade. Porém, como as formas adotadas no tratamento da atualidade ainda eram em geral velhas, o Modernismo, para ser atual, acabará sendo também novo. O futuro que defendem os modernistas enraíza-se no presente que já é diferente do passado. Só se quer deixar o passado passar e o presente ter seu lugar. “KLAXON sabe que o progresso existe”, enuncia o editorial da revista, “por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre”.²⁵

Nisso, a retórica vanguardista deveu, e muito, ao estilo de escrita exibido por Friedrich Nietzsche, no fim do século XIX. Não por acaso, sua prosa de considerações intempestivas e aforismos filosóficos assemelha-se à prosa dos manifestos.²⁶ O

²⁴ KLAXON, São Paulo: Martins, 1972, p. 3.

²⁵ KLAXON, São Paulo: Martins, 1972, p. 4.

²⁶ ZUPANCIC, Alenka. *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2003, p. 6.

objetivo assumido era intervir na cultura, abandonando a demonstração argumentativa lógica e se afirmando pela convicção. Desiludida com a razão instrumental moderna, essa postura seria cara também às vanguardas. Oswald de Andrade celebrou, no *Manifesto antropófago*, que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”,²⁷ pensando no Brasil. O tom provocativo, aqui, é essencial ao texto, pois obriga o leitor, diante da exposição de uma convicção do autor e não apenas do tema, a tomar sua posição e se comprometer, em vez de se demorar exclusivamente na reflexão racional da sua verdade lógica. Revistas pareciam às vanguardas um suporte particularmente apto para o exercício dessa prosa que já Nietzsche apresentara, só que em seus livros. Eram polêmicas.

Em suma, Nietzsche propunha um outro tipo de relação entre autor, texto e leitor, que será decisiva para a forma de revistas de vanguarda. Seus aforismos são curtos, fragmentados, elípticos, humorados. Eles deixam entrar no discurso a primeira pessoa, não como um sujeito empírico vaidoso de si, mas sim como posição assumida diante daquilo que se fala, aceitando e incitando a “polêmica” (subtítulo da *Genealogia da moral*, diga-se). Longe da neutralidade, Nietzsche é um pensador que, ao fazer crítica da cultura, coloca-se dentro da própria cena que pensa, e não como mero espectador.²⁸ Isso é precisamente o princípio norteador da vanguarda em geral para publicar revistas: refletir atuando na cultura, e não somente a contemplando de fora, à distância. Revistas fundam um “nós”. Enunciam, assim, a si mesmas quando enunciam qualquer coisa. Dizem a que vieram. Seu agora é a faca que corta o tempo em dois: passado e futuro. O corte é operado pelo próprio ponto de enunciação imanente que é a revista no tempo presente. O porvir não é fruto da continuidade linear, mas do gesto iconoclasta, intempestivo, extemporâneo, em suma, da ação de descontinuidade inserida pelo presente como uma forma de crítica. Quando a tradição precisa ser combatida, é porque se tornou “inimiga de todo novo plantio, de todo experimento ousado, de toda aspiração livre”,²⁹ afirma Nietzsche. Seu espírito – quando não sua letra – permeia a mobilização das revistas vanguardistas.

Reflexão e ação, pensamento e polêmica – tudo estava junto nas revistas. Não bastava, para a vanguarda, teorizar. Era preciso colocar a teoria em ação. Não bastava criar obras. Era preciso brigar pelo seu direito de experimentação. Daí seu significado político, justamente por precisar circular, alterar, provocar. Não foi por acaso que o *Manifesto futurista* foi publicado na primeira página do jornal *Le Figaro*. Revistas e jornais são meios prediletos de divulgação vanguardista, mais até do que os livros. A pretensão é de uma circulação rápida e extensa pela sociedade. Revistas ajudaram, nesse sentido, a criar e a alargar as esferas públicas modernas, conforme

²⁷ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995, p. 48.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 14.

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 68.

identificou Janet Lyon sobre os manifestos.³⁰ No Brasil, além das múltiplas revistas editadas pelo movimento modernista, como *Klaxon*, *A revista*, *Terra roxa e outras terras* e a *Revista de antropofagia*,³¹ a imprensa comum também serviu de suporte para debater ideias e trocar farpas, como o *Correio paulistano* e o *Jornal do comércio*. Polêmicas tinham em vista dar visibilidade pública para causas pouco discutidas. Os periódicos de ampla circulação eram as tribunas para denunciar o presente e projetar o futuro. Para isso, tiveram que elaborar uma retórica enfática e veemente, muitas vezes através de manifestos.

*

Impetuosa, a prosa das revistas de vanguarda adota, desde o Romantismo alemão até o Modernismo brasileiro, uma tática bem conhecida do futebol: a melhor defesa é o ataque. Ela parte para a briga, sem medo. Excitação e agilidade são suas marcas. Ironizar os inimigos era uma outra estratégia, que dava espaço para o humor. Revistas não têm nada a provar, elas têm a provocar. Isso as aproxima da arte moderna por elas divulgada. Martin Puchner comenta que essa arte foi forjada à semelhança do manifesto, é “agressiva em vez de introvertida, gritante em vez de reticente, coletiva em vez de individual”.³² Tal afinidade reside não só nos temas e nas propostas, mas também na experiência da linguagem e da forma. Esta, em si, já marca também uma potência política: agressiva, gritante, coletiva. Revistas de vanguarda, portanto, não são revistas comuns. Elas carregam em si, como um documento histórico incontornável, o espírito crítico, renovador e desafiador da estética moderna. No meio do caminho de qualquer discurso estético mais acomodado, como às vezes encontramos hoje, estará sempre essa pedra histórica das vanguardas – com suas ousadas revistas. Não por acaso, nelas tornou-se possível a publicação de algumas peças de escândalo para a tradição consagrada na época, mas que se tornaram clássicas para nós. Entre essas peças, esteve um pequeno, contudo grande, poema de Drummond, editado em 1928 na *Revista de antropofagia*. Terminemos com ele.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.

³⁰ LYON, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Nova York: Cornell University Press, 1999, p. 9-45.

³¹ MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

³² PUCHNER, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2006, p. 6.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.³³

*Artigo recebido em 15 de agosto de 2016.
Aprovado em 18 de novembro de 2016.*

³³ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “No meio do caminho:”, in *Poesia e prosa*, p. 15. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.