

# DOSSIÊ MODERNISMO EM DEBATE



# *O movimento modernista* como memórias de Mário de Andrade

José Luís Jobim<sup>1</sup>

## *Resumo*

Este artigo objetiva apresentar *O movimento modernista* como memórias de Mário de Andrade, levando em consideração tanto a narrativa de experiências pessoais desse autor como gênero discursivo quanto as questões levantadas sobre sua obra por suas memórias.

## *Palavras-chave*

Memórias, Mário de Andrade

Recebido em 9 de abril de 2012

Aprovado em 6 de julho de 2012

JOBIM, José Luís. *O movimento modernista* como memórias de Mário de Andrade. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2012.

---

<sup>1</sup> Professor titular do Instituto de Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor associado na Universidade Federal Fluminense (UFF, Rio de Janeiro, RJ, Brasil). E-mail: [jjobim@id.uff.br](mailto:jjobim@id.uff.br)

# *The Modernist Movement* as Mário de Andrade Memoirs

José Luís Jobim

## *Abstract*

This article aims to present “The Modernist Movement” as a Mário de Andrade memoirs, taking into account both the narrative of personal experiences of the author as a discursive genre and the issues his memoirs raises about his work.

## *Keywords*

Memoirs, Mário de Andrade



omo é do conhecimento geral, “O movimento modernista” foi em sua origem texto de uma palestra encomendada a Mário de Andrade, por ocasião dos vinte anos decorridos da Semana de Arte Moderna, da qual, como já disse a professora Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade “foi o ideólogo e um dos protagonistas principais”<sup>2</sup>. O texto foi inicialmente publicado pela Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, cidade onde também ocorreu a palestra, em abril de 1942, e depois passou a integrar o volume *Aspectos da literatura brasileira*.

Neste breve trabalho, pretendo defender a ideia de que este texto pode ser interpretado como memorialismo, e para tal, farei um percurso sintético que passará pelos fundamentos do gênero até chegar ao nosso autor paulista e aos problemas que o memorialismo representa para sua obra.

Nos séculos XX e XXI, sabemos que a espécie de texto a que chamamos “memórias” remete a um pacto entre o autor e o leitor, mediante o qual o leitor pressupõe que o conteúdo apresentado como “memórias” refere-se às experiências e ações passadas do narrador. Assim, essa espécie costuma ter grande sucesso, quer quando se trata de memórias políticas – Churchill, Tony Blair, Hillary Clinton –, de carreira profissional – Steve Jobs, Boni –, ou da vida, como é mais comum em literatos.

Nem todos os livros de *memórias*, contudo, foram escritos pelo seu suposto narrador-personagem principal. Muito antes de existir a figura do *ghost writer*, daquele escritor profissional que produz a narrativa da vida que o biografado não quer ou não pode escrever por si só, já

---

2 SOUZA, Gilda de Mello e. *Mário de Andrade*; seleção. 7. ed., São Paulo: Global, 2005, p. 7.

encontramos essa espécie de “terceirização autobiográfica”, por assim dizer. Um dos *best-sellers* do século XIX, por exemplo, o *Mémorial de Sainte-Hélène*, não é uma autobiografia escrita por Napoleão, mas um volume organizado pelo Conde de Las Cases (Emmanuel-Augustin-Dieudonné-Joseph, 1766-1842).

Assim, é importante assinalar que as memórias têm relação com o que seus narradores querem delimitar como sentido de suas ações no passado a que se referem. Claro, existe um ambiente prévio às memórias, ambiente que já vai determinar um viés de interesse ou não sobre elas.

Esse ambiente, por sua vez, também guarda relação com momentos anteriores, em que se foi construindo a imagem de relevância ou não do memorialista e de sua vida. As perspectivas anteriormente vigentes sobre ele e suas ações constituem um repertório prévio em relação ao qual, com frequência, ele próprio também se manifesta no texto das memórias, direta ou indiretamente.

Isso significa que escrever memórias, ou compreendê-las, é sempre ir além da suposta individualidade pessoal do escritor: é situar-se no contexto em que se enraíza a existência das memórias, como uma forma possível de dar sentido ao sujeito, inserido em uma realidade sobre a qual os juízos vão variar, de acordo com o olhar que sobre ela se lança.

No entanto, se, num contexto ficcional, há um número virtualmente infinito de ações que podem ser atribuídas a personagens, no contexto memorialístico há restrições às combinações possíveis. Isso porque memórias têm referentes prévios determinados, que limitam e direcionam as formas discursivas nelas elaboradas. Claro, se tratássemos de memórias ficcionais, como as de Brás Cubas, outras questões surgiriam<sup>3</sup>.

Mário de Andrade, embora tenha falado sobre isso, escolheu nunca produzir um texto que ele próprio tenha classificado como *memórias*, mas há uma série de nuances a serem levadas em consideração, como faremos a seguir.

---

3 Escrevi mais longamente sobre estas questões em: JOBIM, José Luís. Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade. In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau e JOBIM, J. L. (orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro/Niterói: De Letras/EDUFF, 2008, p. 59-74.

## Um pouco de história

Como sabemos, Mário não deixou livros que ele próprio tivesse classificado como “memórias”. Sua obra não inclui nenhuma autobiografia, nenhuma narrativa longa e detalhada de seu percurso existencial. Claro, poderíamos alegar que ele nos legou suas cartas, que de certa maneira podem algumas vezes ter a função de memórias, como ele próprio explicou, em carta a Sérgio Milliet, em 20 de junho de 1940: “Não tenho jeito pra memórias. Mas as cartas são sempre uma espécie de memórias desde tenham alguma coisa mais objetiva e nuclear que arroubos sentimentais sobre o espírito do tempo”<sup>4</sup>.

De fato, a correspondência publicada de Mário demonstra que aquela observação a Sérgio Milliet explicita um ponto de vista programático de sua atividade epistolar. Em muitas das cartas editadas, são menos frequentes os “arroubos sentimentais” do que as “coisas mais objetivas e nucleares”, como teorias estéticas, análises de textos, observações sobre a vida intelectual da época. Talvez possamos concordar que as cartas de Mário, como ele diz, “são sempre uma espécie de memórias”, se não perdermos de vista a sua diferença em relação ao tipo de narrativa a que comumente chamamos “memórias”.

Para começar, as memórias autobiográficas com frequência pressupõem um narrador que, em determinado momento de sua vida, geralmente mais avançado, transforma eventos ocorridos no passado em um texto escrito no presente. Trata-se, portanto, de uma reconstrução do passado sob o ponto de vista do momento em que se escreve. As memórias podem remeter a uma ideia de unidade, de permanência do sujeito que se considera contínuo personagem da biografia de si mesmo, mas a narrativa autobiográfica é feita a partir de uma consciência de si que o sujeito possui no momento mesmo em que a produz. Essa consciência de si não será necessariamente a mesma que o sujeito tinha no tempo em que os eventos narrados ocorreram.

Assim, as cartas de Mário apresentam o autor em momentos diferentes e sucessivos, com opiniões e perspectivas que inclusive diferem entre si. O que temos, desse modo, ao examinar o *corpus* epistolar de Mário, não é uma narrativa única ou unificada em que o sujeito organiza todo o passado a partir de uma perspectiva do presente da escrita, mas uma constelação de narrativas diferentes, elaboradas em diversos momentos desse sujeito, com a riqueza das peculiaridades próprias

---

4 Apud JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento: ensaios de teoria e história da literatura*. Niterói: Eduff, 1996, p. 36.

de cada instante tematizado nelas e as marcas da interlocução e dos interlocutores. Isso difere muito do narrador mais frequente no gênero *memórias*: um sujeito de certa idade, que escreve sobre seu passado à luz do que considera relevante na perspectiva que elabora a partir do momento presente da escrita.

Para o narrador do gênero *memórias*, como se trata de uma reconstrução do passado sob o ponto de vista do instante em que se escrevem as *memórias*, estas podem remeter a uma certa ideia de unidade, de permanência do sujeito que se considera contínuo personagem tanto da biografia de si mesmo quanto dos eventos de que participou ou que testemunhou. No entanto, trata-se de uma narrativa feita a partir de uma consciência de si e do mundo que o sujeito possui no momento mesmo em que produz as memórias. Essa consciência não será necessariamente a mesma que tinha no tempo em que os eventos narrados ocorreram. Em outras palavras, se pensarmos no que significa o tipo textual a que chamamos “memórias”, no que diz respeito a aproximações e distanciamentos, podemos dizer que o narrador de “memórias” já tem como característica um certo afastamento temporal em relação ao que narra. Nas cartas de Mário, ao contrário, encontramos o calor da hora, mesmo nas opiniões mais “objetivas” sobre literatura e arte. As opiniões e os argumentos enunciados sucessivamente em cada uma delas são datadas, e, quando acompanhamos a série histórica das cartas, podemos também ver o desdobramento e a alteração da argumentação, ao longo dos anos. Em outras palavras, as memórias têm um narrador mais unificado e distante em relação aos eventos narrados do que o das cartas. Nas cartas, capta-se mais claramente e com mais detalhes a evolução das contradições e do movimento da vida, que podem ficar menos aparentes na narrativa das *memórias*.

Se formos ler as cartas de Mário de Andrade nos anos 1920, em contraste com a sua conferência de 1942, podemos inclusive nos perguntar se devemos aceitar a opinião do Mário da década de 1940, já que foi a última, ou, por outro lado, se devemos levar em consideração o Mário da década de 1920, que é outro autor, com opiniões bem diferentes. É bom lembrar também que essa é uma questão que não se refere apenas à obra de Mário, já que a geração que atuou entre o final do século XIX e as primeiras três décadas do século XX ficou internacionalmente conhecida por produzir opiniões e modificá-las, assim como por “editar” e “reeditar” suas próprias obras, refazendo o já publicado e às vezes até lançando uma outra obra sob o mesmo título anterior. Se, por exemplo, lançarmos nosso olhar sobre a obra de outro escritor famoso, W. B. Yeats, verificaremos que, a partir de 1895, ele a modificou periodicamente, rearranjando-a e

revendo-a continuamente. O *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, por sua vez, seria um bom exemplo nacional.

No que diz respeito à reflexão elaborada sobre o passado pelo narrador memorialista, no entanto, uma questão fundamental é a seguinte: devemos aceitar como válida somente a última reflexão, a do sujeito mais idoso, que é um sujeito diferente de si mesmo quando jovem? Ou devemos também levar em consideração as reflexões desenvolvidas pelo “mesmo” sujeito na juventude ou em momentos anteriores desse passado?

No caso de Mário de Andrade, há um contraste entre o que ele considera nos anos 1920 e o que pensa nos anos 1940. As cartas de Mário nos anos 1920 são cheias de entusiasmo com as novas ideias e os projetos literários desenvolvidos por ele, inclusive com um tom assumido de proselitismo pró-modernismo. O próprio Mário, em 1942, reconhece que nos anos 1920 tinha “confiança absolutamente firme [...] na estética modernista, mais que confiança, fé verdadeira”. Mas, em sua famosa conferência “O movimento modernista”, ele expressa uma avaliação diferente da que tinha na época da Semana de Arte Moderna. Vejamos, então, com mais detalhe, essa questão.

### O movimento modernista

Na conferência de 1942, por um lado o narrador se coloca como parte de um coletivo engajado em um projeto supraindividual; e, por outro lado, enfatiza as marcas que o engajamento inscreveu nele. Elaborar-se, então, uma narrativa com dois veios: um mais “geral”, outro mais “individual”. O mais geral inclui observações sobre toda uma geração, ilações sobre comportamentos coletivos, recepção de ideias e obras, formas de sociabilidade literária, relação das transformações literárias com transformações sócio-históricas etc. O mais individual, por sua vez, aponta para as marcas que a participação no movimento inscreveram no narrador.

Em relação às suas observações mais abrangentes, quero aqui deixar claro o que pretendo fazer: chamar a atenção sobre o olhar do narrador, e não fazer julgamento sobre os erros e acertos de suas observações. Afinal, no caso da conferência de 1942, trata-se de uma narrativa *a posteriori*, depois dos eventos narrados, sob o impacto das lutas ideológicas e políticas do período percorrido e em plena vigência do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, sofrendo as consequências disso tudo. Talvez isso explique o fato de o narrador, recorrendo à primeira

pessoa do plural – ou seja, enunciando seu discurso a partir de um “nós” (uma espécie de *sujeito plural modernista*) –, dizer que, embora os modernistas tenham tido uma atitude combativa, não combateram o que era mais relevante. De fato, ele qualifica de modo genérico o alvo do combate: “a vida como está”. Em outras palavras, ele não explicita mais claramente o que seria este alvo: o Estado Novo? O nazi-fascismo? As estruturas sociais arcaicas? Claro, compreende-se a opção por uma qualificação mais vaga em função também do clima político da época.

Então, o narrador de “O movimento modernista” declara<sup>5</sup> procurar em vão nas suas obras e nas de seus companheiros “uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida”, mas só encontrar “uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós”. E diz fazer uma “confissão bastante cruel”, ao afirmar perceber em toda sua obra “a insuficiência do absentismo”. Esse narrador dos anos 1940, em vez de reiterar o entusiasmo engajado que o missivista das cartas nos anos 1920 tinha em relação aos combates estéticos travados naquele passado, considera que, na perspectiva do momento em que escreve, revendo o passado, aqueles combates teriam sido irrelevantes e datados, embora sinceros e focados:

Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas... Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como ela está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura.<sup>6</sup>

O narrador de “O movimento modernista”, que se situa “na rampa dos cinquenta anos”<sup>7</sup>, avalia que o Mário de Andrade dos anos 1920 foi “enceguecido pelo entusiasmo dos outros” para participar da Semana de Arte Moderna<sup>8</sup>, mesmo afirmando que, quando jovem, tinha “mais que confiança, fé verdadeira” na “estética renovadora”. Nessa passagem, creio, fica clara a diferença entre a perspectiva do narrador memorialista, recordando a juventude a partir de uma perspectiva de homem

---

5 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 252-253.

6 Idem, p. 253.

7 Idem, p. 254.

8 Idem, p. 252.

mais velho. O narrador cinquentão, que não compartilha mais nem a fé nem a confiança do Mário de Andrade dos anos 1920, pergunta:

Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?<sup>9</sup>

Por tudo o que dissemos até agora, podemos concluir, então, que há uma diferença importante entre o narrador das cartas nos anos 1920 e o da conferência nos anos 1940: o primeiro achava prioritário, relevante, legítimo e essencial o combate estético no qual se engajava; o segundo tinha outra escala de prioridades, derivada de uma perspectiva diferente.

Também é importante assinalar que há uma dialética entre o individual e o coletivo, na visão do narrador de 1942. Essa dialética é complexa e passa por vários ângulos diferentes. Há, entre outras coisas, uma valorização do agente histórico e uma crítica às posições de determinismo absoluto do contexto, comuns em uma certa vertente de marxismo mecanicista. Para o narrador de “O movimento modernista”, a Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo, foi “brado coletivo principal”<sup>10</sup>, em que artistas serviram “de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que [eles]”<sup>11</sup>, mas também foi um fato derivado daquilo que eles como atores singulares produziram em termos de ação, porque, na visão de Mário, seria bobagem imaginar que o movimento modernista teria ocorrido sem os agentes que o fizeram ocorrer, como se a história pudesse construir-se por determinismos mecânicos, em que as forças contextuais gerariam automaticamente os fatos: “Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista”<sup>12</sup>.

A dialética também vale na outra direção, em que o coletivo remete ao individual. O narrador declara, por um lado, não ter a mínima reserva em afirmar que toda a sua obra representa uma dedicação feliz

---

9 Idem, p. 231-232.

10 Idem, p. 231.

11 Idem, *ibidem*.

12 Idem, *ibidem*.

a problemas do seu tempo e sua terra<sup>13</sup>; mas adiante avalia que chegou a um “paradoxo irrespirável”: “Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável!”<sup>14</sup>

Interessante também constatar a avaliação que ele faz dos mecanismos de trocas e transferências literárias e culturais: considera que houve, sim, uma importação europeia, mas que essa importação depois passou pelo filtro dos interesses dos modernistas paulistas e do trabalho que estes já vinham desenvolvendo em relação ao regionalismo e à arte nacional:

É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados. Menotti Del Picchia nos dera o “Juca Mulato”, estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente a cidade materna o primeiro livro do movimento. Mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa.<sup>15</sup>

É relevante também assinalar o emprego da expressão “academismo”, que, no texto de 1942, parece remeter a uma espécie de reiteração do mesmo, e a um certo colonialismo, pelo qual a importação acrítica de ideias estéticas da matriz é atribuída a artistas e momentos anteriores ao Modernismo:

Nada mais absurdamente imitativo (pois si nem era imitação, era escravidão!) que a cópia, no Brasil, de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o

---

13 “Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra”. Idem, p. 252.

14 Idem, p. 254.

15 Idem, p. 235-236.

culteranismo ítalo-ibérico setecentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo, como o Impressionismo, ou como o Wagnerismo de um Leopoldo Miguez.<sup>16</sup>

Para o narrador de “O movimento modernista”, todos os estilos históricos das nossas artes, menos o Romantismo, sempre se basearam no “academismo”:

Com alguma exceção rara, e sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa, e conseqüentemente de atualidade.<sup>17</sup>

Assim, para o narrador, não valia a repetição anacrônica da estética importada, mas o uso do verbo “afeiçoar”, na parte da argumentação referente aos modernistas paulistas, em que o narrador aponta o encontro das ideias importadas da Europa com um ambiente artístico em que havia uma série de pesquisas e manifestações artísticas nacionais, pode deixar no ar a pergunta: Não teria, então, havido um *afeiçoamento* das ideias da Europa, uma integração do externo a partir do viés do interesse interno? Observe-se que ele menciona artistas do século XVIII (Aleijadinho, Manuel da Costa Ataíde, Cláudio Manuel da Costa, o padre José Maurício Nunes Garcia), e sabemos que a recepção de autores do século XVIII e anteriores, a partir do Romantismo, foi marcada por um viés de cobrar daqueles autores certa “originalidade” que não fazia parte do repertório de valores daqueles séculos. Mas, para complicar, entram nesse grupo autores como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Alphonsus de Guimaraens, Alberto Nepomuceno.

O narrador considera o Romantismo como *um movimento espiritual absolutamente necessário* e, embora veja um certo “academismo” na sua importação por Domingos Gonçalves de Magalhães, considera que existe um *espírito revolucionário romântico*, que se manifesta em outras épocas e guarda similaridade com o *espírito revolucionário modernista*<sup>18</sup>.

---

16 Idem, p. 250.

17 Idem, p. 245.

18 “Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente necessário, o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário, tão acadêmico como a importação inicial do modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos Gonçalves de Magalhães, como o nosso expressionismo de Anita Malfatti. Me refiro ao ‘espírito’ romântico,

No entanto, ele opõe a busca da semelhança à marcação da diferença, que também fazia parte da estética da “originalidade” desde o Romantismo. E observa que a semelhança nos modernistas estava no procedimento, na metodologia, na atitude do artista em relação ao que produzia. Daí toda uma linha de argumentação do narrador, na direção da existência de um espírito revolucionário e destruidor, que afetou a todos e a cada um, que era do tempo e se manifestou não somente nas artes<sup>19</sup>, e que pode ser fundido em “três princípios fundamentais”: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”<sup>20</sup>. Para ele, “A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico de consciência coletiva”<sup>21</sup>.

Claro, para falar de um “todo orgânico de consciência coletiva”, o narrador precisa de alguma forma ir além do individual, para justificar a existência do que se costumava designar como “escola literária” – ou seja, a existência de movimentos de escrita que abrangiam coletividades de escritores –, mas ele opta por empregar este termo exatamente para assinalar que a denegação das “escolas” prejudicou o entendimento sobre o que haveria de comum entre os escritores modernistas. E mais: para ele, o que haveria de comum relacionava-se não a características próprias da obra de cada um, mas à incorporação por todos de um espírito de pesquisa atualizado e organicamente nacional:

Ora o nosso individualismo entorpecente se esperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, “não há escolas!”, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento. E si não prejudicou a sua ação espiritual sobre o país, é porque

---

ao espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do ‘Uruguai’, nas líras do Gonzaga como nas ‘Cartas Chilenas’ de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similitude é muito forte.” Idem, p. 250.

19 “Ele [o Modernismo] não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que um novo mundo nascerá.” Idem, p. 251.

20 Idem, p. 242.

21 Idem, *ibidem*.

o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias... Já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual. E o que nos igualava, por cima de nossos dispautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional.<sup>22</sup>

Assim, a consequência das ações empreendidas pelos primeiros modernistas, para o narrador de 1942, é uma liberdade de pesquisa para a expressão artística que é desfrutada pelas gerações posteriores, sem que necessariamente essas gerações tenham noção de seu débito em relação aos “Modernistas da Semana”:

E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo que passar pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa.<sup>23</sup>

Claro, o narrador engajado nos projetos estéticos das cartas nos anos 1920 provavelmente não concordaria com o narrador de 1942, pois no início do século XX não se achava filho final de uma civilização que tivesse acabado<sup>24</sup>. Então, como *memórias*, a conferência “O movimento modernista” apresenta um narrador que não compartilha da sua própria visão quando mais jovem. Enquanto o narrador das cartas nos anos 1920 está produzindo sua obra e sua teorização sobre ela, o mais velho da conferência lança um veredicto desencantado sobre o que fez e pensou no passado: “...todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta”<sup>25</sup>.

De fato, ver-se “na rampa dos cinquenta anos”, como ele declara, é ver-se descendo ladeira abaixo. E essa visão negativa tem a ver com a qualidade do olhar lançado sobre o Mário anterior – olhar este

---

22 Idem, p. 243.

23 Idem, p. 251.

24 “Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre. E já mostrei que o movimento modernista foi destruidor. Muitos porém ultrapassamos essa fase destruidora, não nos deixamos ficar no seu espírito e igualamos nosso passo, embora um bocado turtuveante, ao das gerações mais novas”. Idem, p. 254.

25 Idem, p. 252.

fundamentalmente diferente daquele que o jovem Mário lançava sobre si. O narrador avançado em anos não compartilha no presente de suas memórias a visão de mundo que o jovem tinha. E assim, na conferência “O movimento modernista” há este narrador que, no fim da vida, reconstrói o passado sob um ponto de vista melancólico, desencantado, descrente em relação às suas próprias crenças no passado, e gera uma imagem desse passado que tem mais a ver com o momento em que as *memórias* se elaboram. Se há uma pressuposição da permanência do narrador, que se considera contínuo personagem da narrativa de si mesmo ao longo do período narrado, de fato essa narrativa é feita a partir de uma consciência de si que o sujeito possui em 1942, no momento mesmo em que a produz. Essa consciência de si não é a mesma que tinha o narrador das cartas, no tempo em que alguns dos eventos narrados ocorreram. Não é por outra razão que o narrador rejeita sua própria posição quando jovem, ao tematizar nessas memórias o seu passado. E o quadro pintado com melancolia é exatamente derivado do olhar gerado no momento da escrita da conferência, olhar que contamina o passado e gera a sua denegação: “E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado”<sup>26</sup>.

Hoje, revendo essas *memórias* com um olhar diferente do conferencista de 1942, creio que podemos entender as razões do desencantamento daquele narrador, enquadrando-as no contexto de sua escrita. No entanto, entender o quadro de referências daquela conferência, seus modos de argumentação, sua perspectiva, não significa que nos regeremos por eles, tal como eles se configuravam em 1942. Certamente, no entendimento da obra de Mário de Andrade, podemos ser muito mais generosos do que ele foi consigo naquela época, até porque o grande volume de pesquisas sobre sua obra desde então possibilitou-nos ampliar nossa compreensão sobre a configuração e o papel social dela, e chegar à conclusão sobre sua importância capital, em termos muito diferentes daqueles do memorialista dos anos 1940.

---

26 Idem, p. 254.