



Camilo e o modernismo brasileiro

Camilo and Brazilian Modernism

Daniel Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

drbonomo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

Resumo: O artigo contribui para o conhecimento das significações da obra de Camilo Castelo Branco no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A pesquisa mostra uma presença numerosa de referências ao nome de Camilo e aproveitamentos de sua obra à época da afirmação do modernismo no país. Nesse contexto, sobressaem três aspectos: o Camilo popular nos teatros do Rio de Janeiro; o Camilo especialmente preferido dos filólogos; e o Camilo controverso na leitura dos modernistas propriamente. Para além de um episódio da recepção da obra de Camilo no Brasil, a discussão desses três pontos, complementares em alguma medida, procura rever uma oposição simplificada entre a literatura de Camilo e os caminhos estéticos do modernismo brasileiro, e com isso organizar uma perspectiva para estudos futuros.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; modernismo brasileiro; recepção brasileira de Camilo Castelo Branco.

Abstract: This paper contributes to the understanding of Camilo Castelo Branco's work's significance in Brazil in the first decades of the 20th century. The research shows a large number of references to Camilo's name and different ways of reading his work simultaneous to the rise of Brazilian modernism. In this context, three aspects stand out: the popular Camilo in Rio de Janeiro theatres; Camilo's work being especially favoured by philologists; and the controversial Camilo read by the

modernists themselves. More than just an episode in the reception of Camilo's work in Brazil, the discussion of these three aspects, which are complementary to some extent, seeks to revise a simplified opposition between Camilo's literature and the aesthetic paths of Brazilian modernism as well as to organise a perspective for future studies.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Brazilian modernism; Brazilian reception of Camilo Castelo Branco.

1. Introdução

Aproximar o nome e a obra de Camilo Castelo Branco à noção do modernismo brasileiro pode causar a princípio algum estranhamento ou então levar muito imediatamente à ideia de um contexto no qual o escritor português por assim dizer ficou em baixa. Não é uma pressuposição inexata, mas tampouco é uma verdade inteira. De uma perspectiva atual, voltar à época do modernismo e compreender um pouco como Camilo era lido e discutido então no Brasil não tem ao que parece um interesse restrito ao conhecimento de um episódio da fortuna da obra do grande novelista. Um começo de pesquisa sobre o assunto indica já uma complexidade nova. Sem fazer pouco do desacordo geral entre as principais tendências que se afirmavam com as ideias avançadas pelo modernismo no Brasil e as que então se associavam à literatura camiliana, não se confirma apenas uma incompatibilidade entre esses dois planos e não se resumem as realidades implicadas nesse vínculo a dois planos assim tão simplesmente demarcados. Aumenta esse interesse também a recente expansão no entendimento do que foi o modernismo no Brasil, fomentada por importantes publicações, em particular as que tiveram lugar por ocasião do centenário em 2022 da Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo.¹ Nesse sentido, um dos

¹ Por exemplo (e sem intenção exaustiva), os livros de André Dias, José Luís Jobim, Mireille Garcia e Rita Olivieri-Godet, *Modernismo brasileiro: Prenúncios, ecos e problemas* (2022); de Gênesse Andrade (org.), *Modernismos 1922-2022* (2022); de Ivan Marques (org.), *Releituras do modernismo: O legado de 1922 na cultura brasileira* (2022); de Leandro Pasini, *Prismas modernistas: A lógica dos grupos e o modernismo brasileiro* (2022); de Marcos Antonio de Moraes (org.), *Semana de vinte*

ganhos foi encarar o acontecimento em sua incidência diversa no tempo e no espaço, mediante a variedade dos processos modernizantes e dos seus correlatos em domínio estético, sejam estes caracterizados como vanguardistas ou não. Quer dizer, desse ponto de vista, que a visão do modernismo brasileiro não se restringe às manifestações enfáticas de exigência da renovação das práticas estéticas, das formas e dos conteúdos artísticos, concentradas principalmente na década de 1920, mas contempla diferentes relações e movimentos que se tensionaram desigualmente no território nacional, num período que, compreendido em todo o seu alcance, pode recuar aos inícios da República e chegar à década de 1960. Colocado dessa maneira, a circunscrição do período talvez pareça excessivamente generosa e propensa às indefinições, mas é também justificada à distância da perspectiva necessária à historicização do que vai ficando para trás e vai se transformando aos olhos do presente, às vezes reivindicando especificidade, às vezes desmanchando as distinções para ligar, ao menos sob determinados aspectos, o que parecia tão categoricamente separado. Como se vê, é uma perspectiva que auxilia, de saída, para que não se tome *a priori* como algo intransponível o desencontro entre as manifestações inclinadas à novidade ocorridas no período modernista e as vinculadas na mesma época à manutenção do interesse pela obra de Camilo no Brasil.

Além disso, há outro ponto de partida suficientemente instigante aqui. É uma hipótese na verdade: a ideia de que em nenhum outro momento no Brasil os livros de Camilo foram tão lidos e apreciados como nessas primeiras décadas do século XX. Uma indicação interessante nesse sentido oferece Gondin da Fonseca em seu *Camilo compreendido*:

[...] foi [Camilo] o autor que mais influência exerceu nos prosadores brasileiros até a minha geração. Monteiro Lobato era devoto camilista. Foram-no todos os homens de letras do seu tempo e os que o precederam. Cesar Bierrenbach achava Camilo um deus. Euclides da Cunha, escrevendo os *Sertões* em São José do Rio Pardo, vasculhava Camilo a ver se esta ou aquela das suas

e dois: *Olhares críticos* (2022); de Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022); de Rogério Cordeiro, Daniel Bonomo e Leandro Pasini (orgs.), *Aberto para balanço: Ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro* (2022); de Ruy Castro, *Metrópole à beira-mar: O Rio moderno dos anos 20* (2019).

expressões mais rubras tinha sido por ele chancelada. Homens de imprensa de todas as estaturas aprenderam a bem escrever nos seus livros. Júlio de Mesquita sabia de cor trechos do mestre de Seide. Martim Francisco, prosador que sempre me trouxe enamorado, foi, graças a Camilo, um dos melhores clássicos da língua no Brasil. As maiores camilianas organizaram-se aqui e a primeira delas – a do sábio professor João Marinho –, acabará talvez legada a uma universidade de São Paulo. (1953, vol. 1, p. 19)

A citação parece deixar ver não mais que a ponta de um iceberg e incentiva perguntas como: Euclides da Cunha realmente procurava apoio em Camilo? Deixaram a esse respeito Cesar Bierrenbach, Júlio de Mesquita e Martim Francisco testemunhos? E que fim levou a camiliana de João Marinho?² Impossível discutir agora devidamente o sentido, para o estudo em vista, que esses nomes sugerem. Mas com eles vão se desenhando já uns fundamentos para o trabalho futuro.

Vale notar que o estudo isolado da recepção de Camilo à época do modernismo não é suficiente para dar uma perspectiva conclusiva sobre a hipótese lançada pouco atrás. Para que fosse reforçada e seu potencial fosse devidamente explorado seria preciso incluir na equação outras perspectivas adicionais. Seria necessário não subestimar, por oposição, a intensidade e a qualidade das leituras de Camilo no Brasil no período anterior ao do modernismo.³ Seria preciso combinar e não tomar por mutuamente excludentes na época modernista o gosto por Camilo e a admiração brasileira por Eça de Queiroz, tão bem investigada por Arnaldo Faro no excelente e já clássico *Eça e o Brasil*.⁴ E seria preciso levar em consideração finalmente a perspectiva geral das relações entre as culturas brasileira e portuguesa no período, assunto para muitas

² Homero Pires, em *Rui Barbosa e os livros*, menciona algumas vezes a biblioteca de João Marinho, que teria um sistema único, aliás, para a preservação dos livros (1949, p. 49). Isso só aumenta a curiosidade pelo destino da coleção.

³ Entrariam nesta conta, claro, a polêmica causada pela publicação do *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros* em 1879 e também a investigação do que sugerem nele os versos de Faustino Xavier de Novaes, na poesia que intitulou “A Camilo Castelo Branco”, especialmente os que dizem: “Se ao longe o vapor fluctua,/ Já cá sabemos que encerra/ Notícia de uma obra tua” (1879, p. 543). Quando escreveu esses versos, Xavier de Novaes morava no Rio de Janeiro.

⁴ V. em especial os capítulos “Da belle époque à guerra”, “Os amigos brasileiros de Eça de Queirós” e “O ‘Clube do Eça”.

páginas.⁵ O objetivo aqui é no entanto modesto: consiste em levantar a hipótese constraintuitiva e colocar à prova, num primeiro momento, a sua pertinência, já que a devida verificação, na verdade, importa menos com efeito que o desenvolvimento de pesquisas sobre a recepção brasileira de Camilo nos séculos XIX e XX. Para tanto, deve servir agora certa quantidade de exemplos e observações. O que esse conjunto preliminar de exemplos pretende destacar são três aspectos da presença de Camilo na época modernista *lato sensu*: primeiro, o apelo à popularidade do autor de *Amor de perdição*, observado na consulta a documentos da imprensa carioca nas primeiras décadas do século XX; depois, na mesma época, o tratamento filológico como forma preferencial do acesso à obra e um meio de preservar a curiosidade pelo texto de Camilo; e por último a presença de Camilo nos próprios caminhos modernistas de renovação da cultura literária. Se o apelo à popularidade e o tratamento filológico da obra podem ser observados nesse período à superfície dos acontecimentos, essa presença por sua vez como que informa simultaneamente a história subterrânea e indireta para a continuidade da leitura e do aproveitamento de Camilo ainda pouco decifrada, durante o modernismo e com consequências que duram ainda hoje, de certa forma.

2. Popularidade: Camilo dos palcos à tela

Uma forma de medir o grau de popularidade de Camilo Castelo Branco nas primeiras décadas do século XX no Brasil é observar a constância com que era encenado nos palcos do Rio de Janeiro, então capital do país. Como se sabe, era no Rio de Janeiro que se concentravam na época – também vista como espécie de *belle époque* prolongada (Broca, 2005) – as principais atividades culturais do país e praticamente todo o teatro brasileiro. Com a passagem para o século XX, a cidade do Rio modernizava-se e incrementava uns promissores inícios no campo do entretenimento de massas. Profissionalizava-se o teatro neste ambiente,

⁵ Com inteligência e força de síntese excepcionais Jorge de Sena pôde, já no ano de 1973, concentrar a discussão em poucas páginas sem perder de vista a dificuldade da matéria, em “Sobre o modernismo em Portugal e no Brasil: Alguns problemas e clarificações”, incluído no volume *Estudos de cultura brasileira* (1988). Um estudo de referência acerca da mesma matéria foi elaborado depois por Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, publicado em Portugal em 1986 e no Brasil em 2004.

sobretudo, com o protagonismo das revistas e burletas, ou o chamado “teatro ligeiro”.⁶ Nas mesmas casas em que se viam entretanto frequentes apresentações nesses gêneros, não era incomum ver em cartaz títulos de Camilo. É o que revela uma pesquisa nas edições do jornal *Correio da Manhã*, por exemplo, consultadas na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Do começo do século XX até a década de 1930 são recorrentes as encenações no Rio de peças de Camilo. O campeão de bilheterias é sem dúvida *Amor de perdição*, como se dizia, drama “extraído do romance”. *O assassino de Macário* também teve repetidas representações, em 1903 (Empresa Luiz Torrini, no Teatro Lucinda), em 1910 (Clube da Gávea), 1914 (Teatro Municipal de Niterói) e 1916 (Teatro João Caetano, também em Niterói). E tiveram ainda representações no período *Espinhos e flores* (Clube Dramático Eugênio Silveira), *O Morgado de Fafe* (Teatro Carlos Gomes) e *Justiça* (Teatro da Resistência), respectivamente em 1906, 1909 e 1927. Ainda que chamem a atenção as quatro encenações de *O assassino de Macário*, é incomparável o sucesso conquistado na época para a versão dramática de *Amor de perdição*.

Com diferentes companhias e montagens, entre 1905 e 1930, *Amor de perdição* estava quase sempre em cartaz nos teatros do Rio. Ou seja, durante vinte e cinco anos, precisamente um quarto de século, houve público para *Amor de perdição* no Rio de Janeiro. O sucesso parece ter ocorrido pela primeira vez em 1905, com a representação da Companhia Lucinda-Christian, isto é, dos famosos atores portugueses Lucinda Simões e Christiano de Souza. Pela data é razoável supor que a iniciativa de encenar a peça no Brasil decorreu da representação em Lisboa no ano anterior, no teatro D. Maria II, da versão adaptada para o teatro por João da Câmara. Ainda em 1904 apareceram notícias no *Correio da Manhã* de que iria trabalhar no Rio, no teatro S. José, a companhia dramática portuguesa Ângela Pinto e Maria Falcão, e que entre as peças do seu repertório constava *Amor de perdição*.⁷ Ângela Pinto havia atuado na representação em Lisboa, no papel de Mariana. Na representação de 1905 no Teatro Recreio Dramático, no Rio, o papel de Mariana ficou com a brasileira Lucília Perez, e Christiano de Souza fez João da Cruz.

⁶ V. a respeito os capítulos incluídos em “O teatro no pré-modernismo”, na *História do teatro brasileiro* dirigida por João Roberto Faria.

⁷ Não encontramos, até o momento, documentos que comprovem esta representação no Rio em 1904.

Lucinda Simões assumiu a direção do guarda-roupa e da *mise-en-scène*. Em anúncio publicado no dia da estreia, 27 de outubro, havia, para além da relação dos atores e descrição dos quadros, aviso com indicações relevantes para quem deseja imaginar detalhes da encenação e conceber o cuidado com que se preparou o espetáculo, que contava também com orquestra e banda de música (para os intervalos): “Esta peça sobe à cena com a maior propriedade de roupas e cenários, observando-se todas as exigências do romance, o que, de certo, constitui um excelente atrativo para os inúmeros leitores do *Amor de perdição*, o mais popular de todos os romances do imortal escritor português que foi Camilo Castelo Branco”. Na adaptação brasileira, feita por Álvaro Perez, a peça foi dividida em cinco atos e oito quadros. O que se vê pelos anúncios é que houve representações seguidas entre o fim de outubro e durante toda a primeira metade de novembro de 1905, e que a peça era qualificada como “único e legítimo sucesso teatral desta época”, ou *apenas* “grandioso sucesso”.

Em 1906, a companhia de Ângela Pinto apresentou no teatro S. José, em julho, o *Amor de perdição* na versão de João da Câmara. Em dezembro de 1906, no Theatre-Palace, foi reprisada a representação da Companhia Lucinda-Christian. Desta vez assumiu o papel de Mariana a atriz Itália Fausta. No ano seguinte, no Recreio Dramático, *Amor de perdição* voltou à cena em outubro, pela Companhia Dias Braga, com a versão dramática de Álvaro Perez, e a volta aos palcos de Lucília Perez no papel de Mariana. Houve destaque para os cenários novos, pintados por Caetano Carrancini e montados por Antonio Novellino. Foram apresentações seguidas em outubro, e outras únicas em novembro e dezembro. Da mesma montagem houve apresentações em janeiro e abril de 1908. Em julho de 1909 foi a vez de o *Amor de perdição* ir à cena no Teatro Carlos Gomes, pela Companhia Dramática do Príncipe Real, de Lisboa, com os atores Maria Falcão (papel de Mariana), Ferreira da Silva (João da Cruz) e Pato Moniz (Tadeu de Albuquerque), e direção de Christiano de Souza, que também fez o papel de Camilo de S. Miguel (o Camilo enxertado no drama, na versão de João da Câmara). No mesmo ano, em setembro e outubro, a peça voltou ao palco do Recreio Dramático, pela Companhia Arthur de Azevedo, com “a primeira atriz brasileira Lucília Perez” e *mise-en-scène* de Álvaro Perez. A mesma representação foi vista em 1910. Neste ano, em junho, na versão de João da Câmara, *Amor de perdição* foi levado ao palco do Teatro Municipal em “festa artística do aplaudido ator Ignácio Peixoto”. Ainda em 1910, em

dezembro, nova representação no teatro Carlos Gomes, com encenação de João Barbosa. A mesma representação entrou em cena em janeiro de 1911, pela Companhia Dramática Nacional, com Adelaide Coutinho no papel de Mariana. A esta altura, indicação interessante da popularidade do drama de Camilo é uma notícia que relata, durante uma crise de falta d'água no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1911, a existência de um sujeito que, numa pequena fonte da travessa da Vista Alegre, “brandindo um pedaço de bambu”, quebrando moringas e “pondô em debandada o mulherio, tinha ares de Simão Botelho, do *Amor de perdição*”.

Amor de perdição voltou ao teatro do Recreio em setembro de 1911, pela Companhia Alves da Silva. Em junho de 1912, no mesmo teatro, foi a vez de a Companhia Dramática Portuguesa de Pato Moniz representar o *Amor de perdição*, em novo formato, “ajeitando a peça ao espetáculo rápido”. Em julho de 1912, pela Empresa Germano Machado e Nazareth, *Amor de perdição* esteve no palco do teatro Polytheama, com *mise-en-scène* de Bruno Nunes. Em setembro, pela Companhia Dramática Portuguesa, com Ângela Pinto, *Amor de perdição* foi representado no Teatro Apollo. Em novembro de 1912 ainda, houve representação de *Amor de perdição* no Royal Cine (em Cascadura, Zona Norte), pela Empresa Castro, Pereira & Silva. Em março de 1913, a peça voltou ao Teatro do Recreio, pela Companhia Pereira da Costa, ou Companhia Dramática Popular, de que fazia parte a atriz Apolônia Pinto. No mês seguinte, a mesma companhia iniciou uma segunda temporada, com a mesma peça, no teatro Polytheama, com apresentações ainda em junho, julho e agosto. Em outubro em 1913, voltou ao palco do Teatro Apollo, agora com a Companhia Adelina Abranches e Azevedo. Adelina Abranches fez o papel de Mariana. No fim do mesmo mês, no Teatro Apollo, teve lugar um *Amor de perdição* transformado em opereta, ou melodrama, por Mario Monteiro, com música de Luz Júnior. Em novembro de 1913, houve representação de *Amor de perdição* no Teatro Carlos Gomes pela Companhia Dramática Eduardo Pereira, com Adelaide Coutinho no papel de Mariana. Em 1914 esteve no palco do Teatro Recreio pela Companhia Simões Coelho, com Maria Falcão no papel de Mariana. Também em 1914, em diferentes datas, esteve no Carlos Gomes, pela Companhia João Caetano, com Cecília Neves no papel de Mariana. Em 1915 voltou ao Teatro do Recreio em janeiro, pela Companhia de Dramas, Comédias e Revistas; passou depois pelo Teatro S. José, novamente com Adelaide Coutinho. Em janeiro de 1916, esteve no Teatro República, em maio no

Circo Spinelli. E assim por diante, até a década de 1930, *Amor de perdição* não ficava fora de cartaz por muito tempo no Rio de Janeiro. Como se vê, era representado muitas vezes nos principais teatros da cidade e por importantes companhias, atores e atrizes brasileiros e portugueses, com marcada predileção pelo papel de Mariana. Era comum que se reportassem “enches”, quer dizer, as casas lotadas nas encenações. Consequência dessa popularidade, era estampada na primeira página do *Correio da Manhã* em 31 de outubro de 1913 uma tirada de Bastos Tigre (sob o pseudônimo de Cyrano & C.): “Anuncia-se, em um dos nossos teatrinhos, a peça *Amor de perdição*./ Não confundir com a peça que o governo nos está pregando: A perdição do amor”.

Em 1917, sem que fosse interrompida a série das representações do popular romance nos teatros, houve um acontecimento especial: apareceu a primeira versão cinematográfica, e brasileira, de *Amor de perdição*. É informação pouco conhecida hoje. Habitualmente, atribui-se o pioneirismo das filmagens de *Amor de perdição* à película de Georges Pallu, de 1921. O filme brasileiro, do qual não se tem muita informação e que está possivelmente perdido, estreou no Cinema Íris, na rua da Carioca, em 11 de junho de 1917. Os fotogramas circularam antes disso, expostos em vitrines de casas como Sucena, La Royale, Chapelaria Motta e outras. Uma dessas imagens talvez seja a que se pode ver abaixo, em anúncio publicado em 10 de junho de 1917 no *Correio da Manhã*:

Imagen 1 – Anúncio do filme brasileiro *Amor de perdição* (1917)



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Num dos anúncios do filme, no dia 11 de junho (*Correio da Manhã*), é possível ler os nomes dos principais atores. Eram atores em começo de carreira, como Álvaro Fonseca (no papel de Simão Botelho), Diana Kaly (Mariana) ou Eduardo Arouca (João da Cruz). Em outro dos anúncios, em 16 de junho no *Correio da Manhã*, são reproduzidas críticas publicadas em diferentes veículos da imprensa, e que dão testemunhos elogiosos da qualidade do trabalho, assim como das atuações dos novatos.

Como se sabe, 1917 é também o ano da exposição dos quadros de Anita Malfatti em São Paulo, marco do modernismo brasileiro, e já muita vanguarda tinha dado as caras mundo afora. De uma perspectiva atual, é interessante pensar a concorrência, a variedade e como vão próximos os fenômenos estéticos tão conflitantes entre si. Passar dos palcos à tela do cinema era um salto modernizante na estética de *Amor de perdição*, mas não uma inflexão no sentido que sua popularidade havia adquirido. Ainda em 1917, com o filme nos cinemas, houve pelo menos mais três montagens teatrais (no Carlos Gomes, no Palace Theatre e no República), e nos anos seguintes não diminuiu esse ritmo. Mas a continuidade dessa história fica para outra ocasião.

3. Em busca do ouro: O Camilo dos filólogos

Um dos principais e entre os mais atuantes camilianistas no Brasil das primeiras décadas do século XX foi Laudelino Freire. No prefácio do volume que organizou com trechos das obras de Camilo para a série Estante Clássica, ele diz: “É hoje o nome de Camilo, entre os clássicos antigos e modernos, o mais querido, escolhido, preferido e disputado no Brasil” (Freire, 1922, p. 7). Quando diz “hoje”, refere-se ao momento da publicação do livro, precisamente em fevereiro de 1922, mês e ano da Semana de Arte Moderna. À altura, claro, não tinha importância a coincidência. Só de um ponto de vista atual ela adquire efetivamente algum significado. Para Laudelino Freire, importante então era explicar por que Camilo tinha a “primazia”, a “prioridade”, o “primeiro lugar” (1922, p. 7) no gosto do leitor brasileiro. Dois são os motivos oferecidos como resposta. O primeiro tem a marca de um substancialismo, já que a linguagem de Camilo, no seu modo de ver, “condiz com a natureza, índole e qualidades do sentimentalismo e imaginação de nossa gente” (Freire, 1922, p. 7), isto é, a brasileira. Nesse sentido, diz o seguinte dos livros de Camilo:

Neles, ora o seu estilo é veio ou filete de linfa cristalina, ribeiro ou arroio, sинuoso, fugaz e vago, de momento é branda torrente e carril entre montes, rocio de fresca madrugada, orvalho no lírio, o rosicler na pétala, torrente branda, mansa, tranquila e serena; depois, impetuosa, ruidosa, despenhada, impaciente; aqui é regato turbinado e limoso, escoadouro turvo e lodoso; além, íris no espaço, cascata que se desprende sob os resplendores da luz celeste; não raro é rio violento, embravecido, abundante, soberbo, turbulentão e indomável. (Freire, 1922, p. 7-8)

O segundo motivo tem razões tomadas de empréstimo a certa concepção histórico-literária, e relaciona a preferência por Camilo no Brasil de inícios do século XX com o esgotamento do romantismo e o amor à língua renovado com a importação do parnasianismo francês. Não obstante as muitas dúvidas que os argumentos causam, os dois motivos que Laudelino Freire propõe, como se vê, trazem em primeiro plano a linguagem. Menciona ainda, a esse respeito, o prestígio naquele momento de Ruy Barbosa e a influência então dos estudos de Mário Barreto. A influência dos textos de Mário Barreto, a cada passo citando Camilo, seria tão decisiva, para Laudelino Freire, “que hoje [1922] toda a gente quer ter a sua camiliana, todos leem a Camilo, todos admiram a Camilo” (1922, p. 9), e mais: “Chegamos a esquecer-nos de que Camilo não fora amigo do Brasil, para só nos lembarmos da grandeza da sua pena e exuberância da sua linguagem. Olvidamos o homem para glorificarmos o escritor, que não tem rival no colorido, na abundância” (1922, p. 9), e assim por diante. É interessante a observação, em primeiro lugar, porque mostra a necessidade de justificar a admiração pelo escritor visto como um “inimigo” do Brasil; depois por sugerir que o interesse na obra é suficiente. Isso não se interpreta, está claro, como algum anúncio do formalismo que só posteriormente se impôs por obediência às diretrizes da teoria da literatura. A formulação é sobretudo indicativa do modo como se convencionou ler, na época, os livros de Camilo no Brasil. Acima de tudo o interesse manifesto pela literatura de Camilo era de ordem filológica, desde que não se esquecesse, aqui e ali, o atrativo das tribulações biográficas. Laudelino Freire mesmo, na introdução à edição da Estante Clássica, não fala do estilo de Camilo sem antes passar pelas seduções da “torturante atormentação psíquica” do autor (1922, p. 5).

Para o leitor atual, é emblemática essa antologia publicada em 1922. Chama a atenção o que ela tem e o que não tem. O livro reproduz

passagens de diversos títulos de Camilo, e traz notas de Silva Ramos, a maioria delas dedicada a explicar os usos linguísticos. Não há palavra sobre os critérios utilizados para a seleção dos textos. Nas notas, Silva Ramos, que estudou em Coimbra e foi professor no Colégio Pedro II, só raramente comenta a ação ou os personagens de algum romance. Não se trata de caso isolado. Nos anos 1920, era justamente a abordagem corrente da filologia. Nos artigos da *Revista de Língua Portuguesa*, dirigida por Laudelino Freire e publicada entre 1919 e 1935, é comum o leitor deparar com o nome Camilo, mas a variedade da literatura que deixou é principalmente pressuposta e não devidamente discutida. Ainda que a revista publicasse às vezes textos do próprio Camilo e com isso ampliasse o conhecimento da obra, nos seus artigos de crítica em geral a visão ficava restrita ao culto da personalidade ou à autoridade em assuntos de língua. Com poucas exceções, entre as quais deve ser mencionada a conferência de Homero Pires publicada no número 51, “Camilo, mestre do sarcasmo e da sátira”, o mais das vezes o aprofundamento no estudo da obra é deixado de lado. Às vezes, no lugar da discussão da obra, surge o elogio desmedido, capaz de provocar antipatias até, como numa comunicação do Gabinete Português de Leitura, no número 17, que põe Camilo acima de João de Barros, Manoel Bernardes, Francisco Manoel de Melo, Vieira, Garret, Castilho, Herculano e Eça, e só o deixa abaixo de Camões, que não foi prosador (1922, p. 10). Esse tipo de idolatria não parece entrar em conflito com certos propósitos do periódico. No programa divulgado no primeiro número da *Revista*, com o título “Intenções”, o diretor Laudelino Freire apresenta como objetivos da publicação “cooperar no desenvolvimento literário”, “cuidar no cultivo e conservação da língua, estudá-la nos seus monumentos, comentá-la nos seus modelos, interpretá-la nas suas normas, venerá-la no trato dos seus representantes e propagá-la qual a menearam os mais versados exemplares das boas letras” (1919, p. 5). Nesse contexto, portanto, Camilo estava mesmo predestinado a ser modelo e venerado monumento.

Além dos volumes da Estante Clássica e da *Revista de Língua Portuguesa*, Laudelino Freire também publicou, em 1927, um livro chamado *Livros de Camilo: Lexicografia, sintaxe, estilo*. Nele, compila palavras e usos diversos encontrados em Camilo, oferece definições para os termos menos conhecidos e comentários para as construções que merecem atenção, como se o valor dessas palavras e usos não saísse prejudicado pela abstração das situações originais que os requisitaram.

Não que seja vã a tarefa da catalogação, antes pelo contrário: não só tem utilidade, isto é, não só auxilia no entendimento do texto, como é prazeroso acompanhar ou mesmo tomar para si o trabalho de extrair as ocorrências linguísticas interessantes e procurar decifrar suas qualidades. O problema parece ganhar dimensão, porém, com o estabelecimento de uma tendência dominante, praticamente exclusivista. Essa forma de ler Camilo é a principal forma de ler Camilo no Brasil, por exemplo, à época em torno do ano do primeiro centenário do nascimento do escritor. Em maio de 1925, no número 41 da *Revista da Academia Brasileira de Letras*, há três textos publicados por ocasião do primeiro centenário: um de Garcia Redondo (“Um Camilo curioso”), um de Coelho Neto (“O grande desventurado”) e outro de João Ribeiro (“Camilo e a literatura brasileira”). No texto de Coelho Neto é possível encontrar a imagem que se oficializava para traduzir o modo de ler Camilo naquele momento: “Os que timbram em escrever com esmero o português buscam a obra do solitário de Seide, disputam-na a peso de ouro, porque sabem que nela encontrarão filões preciosos de linguagem” (1925, p. 427). Ir aos livros de Camilo é como ir a mina de ouro, atrás dos filões. Já em 1924 era publicado no estado do Amazonas o livro de João Leda intitulado *Os áureos filões de Camilo* (1924). Outros seguiam pelo mesmo tempo a mesma tendência, como *Camilo e as caturrices dos puristas* (1924), de João Curioso; *Linguagem camiliana: Camilo torturado* (1927) e *Crítica miúda: Camilo torturado* (1928), de Pedro Augusto Pinto; o livro citado já de Laudelino Freire de 1927 e *Camilo e a lexicografia de Laudelino Freire* (1927), de Pinheiro Domingues.

Quem neste momento procurou tomar alguma distância e se aproximar de um sentido crítico à tendência dominante nas leituras de Camilo no Brasil foi João Ribeiro, no texto que saiu na *Revista da Academia*. Nele, se por um lado afirma que no Brasil “Camilo cada vez mais se impõe com a lentidão e a segurança dos que têm por si a eternidade”, diz também, por outro lado, que “sua assombrosa longevidade pouco tem que ver com a literatura” (1925, p. 423), ou seja, tem a ver com a língua, infelizmente separada da literatura. Reitera assim, e com marca própria, a imagem favorita da mineração: “Entre nós, toda gente perlustra Camilo como para descobrir no imenso minério as fagulhas esplêndidas do ouro. Os livros do melancólico romancista de São Miguel de Seide são como bateias em que se lava o cascalho com a certa esperança e o regalo compensador dos faiscadores

afortunados” (Ribeiro, 1925, p. 424). Quer dizer, é essa a forma como se impõe cada vez mais no Brasil, em 1925, a leitura de Camilo, e ainda que João Ribeiro fizesse reparos à predominância dessa tendência, por exemplo, à maneira como ela injustamente faria esquecer o mestre na criação de figuras populares ou o polemista, não chega a acusar tão diretamente suas desvantagens. Possivelmente também porque não eram visíveis como são hoje. Exemplo do superficialismo a que pôde chegar essa tendência é o livro de Tenorio D’Albuquerque, *O vocabulário de Camilo: Palavras ainda não dicionarizadas* (1937). É basicamente um levantamento de vocábulos encontrados em Camilo e não encontrados no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo. Na introdução do volume a imagem da busca ao tesouro sofre uma variação com o “agadanhar riquezas sem par em um mar perolizado” (1937, p. 18). Agora as palavras são “pérolas preciosas, de valor indiátilico para engastar em nossos dicionários” (D’Albuquerque, 1937, p. 19). De fato, outros dicionaristas souberam tirar um bom proveito das leituras de Camilo. O próprio Laudelino Freire preparou um, publicado só depois da sua morte, o *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*, em cinco volumes, ao qual não faltam citações de Camilo. Um trabalho de referência como o *Dicionário de verbos e regimes* de Francisco Fernandes, publicado em 1940, também é repleto de exemplos tirados dos livros de Camilo. Aliás, dele, disse Carlos Drummond de Andrade: “Eu, na minha labuta diária, não o dispenso, e sei de muitos outros que também o guardam como informante seguro de toda hora” (*apud* Fernandes, 1985, p. 23). São obras de valor inestimável, sem dúvida, mas não são meios para o conhecimento da literatura propriamente de Camilo. Como efeito colateral, é como se, nas sucessivas edições que tiveram, contribuissem para arquivar o Camilo que as informou.

4. Modernismo e Camilo

Em meados da década de 1920, já está em pleno andamento a divergência entre os que caçavam tesouros de linguagem em Camilo e os que se lançavam como a renovação da cultura literária no Brasil. No início de 1924, Ronald de Carvalho publicou uma espécie de programa na imprensa carioca, aliás, na primeira página de *O Jornal*, “A revolta dos anjos”, declarando a mais aberta e aguerrida oposição dos novos, em nome dos quais fala, à geração dos “remanescentes do parnasianismo

e do arcadismo”, os “almofadinhas do soneto”, como diz (Carvalho, 1924, p. 1). O texto, que não deixa de mencionar a precursora Semana de Arte Moderna em São Paulo e defende a ideia de uma literatura que corresponda à vida brasileira, ataca igualmente os “gramaticalhos rebarbativos, incapazes de compreenderem o verdadeiro alcance da filologia, dessa profunda metafísica da linguagem, e que, empenhados em rinhas inúteis, ignoram ser o idioma um instrumento que se transforma continuamente, zombando de quantos se esforçam inutilmente por tolher-lhe o ímpeto vital” (Carvalho, 1924, p. 1). É uma censura em bloco, por exemplo, aos muitos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Em consequência, a crítica é também dirigida ao “virtuosismo superficial e tímido, cultivador dos bustos (especialmente os de Dante, Platão, Eça de Queiroz e Camilo, o famigerado), esse virtuosismo que delira por Bataille, chama a Anatole France, simplesmente, ‘o Anatole’” (Carvalho, 1924, p. 1), e assim por diante. Como se vê, é a atitude que se reprova. Ronald de Carvalho faz questão de afirmar que não é contra o passado em si que se manifesta, mas contra os que, no presente, no seu modo de ver, parecem querer continuar “passivamente” a lição dos clássicos. Não é tanto com Camilo, portanto, que se indispõe, mas com os associados do culto. O uso do adjetivo “famigerado” – único na enumeração que faz dos bustos cultivados – não engana. Camilo tinha fama à altura, sobressaía como um fetiche predileto, e não podia mesmo escapar, como tal, às investidas dos modernistas.

De certo modo, nessa primeira metade da década de 1920, é possível até acompanhar a mudança na forma de significar o nome de Camilo, por exemplo, olhando mais de perto “um modernista em formação”, por assim dizer, como Carlos Drummond de Andrade. No primeiro e muito jovem Drummond, em março de 1921, ele dizia, em artigo publicado no *Diário de Minas*, que era preciso ler sempre e ler de tudo; que não poderiam ser esquecidos autores como “Forjaz [Albino Forjaz], Nietzsche, Santo Agostinho, Luciano de Samósata, Goethe, Camilo, Austregésilo [Antônio Austregésilo]” (Andrade *apud* Begname, 2023, p. 311), ainda que houvesse entre eles pessimistas e o século favorecesse os otimistas e construtores. A lista não interessa exatamente pelo estranhamento resultante das aproximações disparatadas, que, no artigo, para defender o hábito da leitura, ele justifica dizendo ser, em literatura, o único critério estético válido o critério da ausência de critérios estéticos. Poucos anos depois, em 1925, após o estreitamento da

relação com Mário de Andrade, Drummond acaba revelando sem querer o sentido da listagem, que, por esse tempo, fosse rememorada, deveria parecer-lhe um resquício de outra era. Diz então em carta ao amigo Mário de Andrade: “Quando penso que também eu andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e expulsou-me do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra” (Andrade; Andrade, 2002, p. 95). As cartas de Mário continuam “valentes” e problematizam, pouco depois, a regência do verbo “chegar” no verso de abertura do poema “Nota social”. Drummond escrevia na primeira versão: “O poeta chega à estação”, e Mário propunha o uso próximo da fala brasileira, ou seja, “na estação”. Nesse momento, Drummond, que diz preferir a preposição “a”, alega que foi um “escrúpulo inocente” a escolha e não “homenagem a Camilo e caterva” (Andrade; Andrade, 2002, p. 108). No ano seguinte, na correspondência que trocava com Ribeiro Couto, parece um consumado estágio modernista reagir como reage, não sem ironia, ao saber que o autor dos *Poemetos de ternura e de melancolia* preparava um estudo sobre Camilo: “Fiquei inteiramente alucinado com aquele pedacinho de sua carta em que você me comunicou estar escrevendo um estudo sobre... Camilo – Camilo Castelo Branco, não é? Já ouvi falar nesse autor. Mas não conheço. É sério, Ribeiro Couto? Você escrevendo um estudo sobre.../ É impossível!” (Andrade; Couto, 2019, p. 76). Naturalmente era possível, e Drummond sabia que era, mas não perderia a oportunidade da graça irreverente que era fingir no momento ignorar Camilo e mesmo poder substituí-lo no texto por reticências. Continuando o assunto, dirá ainda, na carta seguinte, que leu outros portugueses, “Camões (para exame de português), Eça, Fialho, Oliveira Martins, Aquilino Ribeiro, António Patrício” (Andrade; Couto, 2019, p. 78), e se deu por satisfeito. “Camilo deve ser um bicho, não tem dúvida, mas cheira terrivelmente a caldo de [ilegível] e tamancos. Sai!” (Andrade; Couto, 2019, p. 79).⁸

O processo do modernista aparentemente acabado no Carlos Drummond de 1926 não significa, contudo, que seja unívoco o sentido desse desenvolvimento. No número inaugural de *A Revista*, publicação

⁸ Muito mais tarde, entrevistado por Leonor Xavier, Drummond inclui Camilo entre as primeiras leituras, mas completa: “Camilo também não é do meu gosto, não” (*apud* Saraiva, 2004, p. 617).

do grupo modernista de Belo Horizonte, em julho de 1925, o texto de Drummond discutia justamente a relação dos novos com a tradição. É nesse texto que ele propõe sacrificar Machado de Assis com o argumento de que seria o “menos representativo” dos escritores brasileiros e um “entrave à obra de renovação da cultura geral” (Andrade, 1925, p. 33). Mas o raciocínio com apelo radical na verdade é um convite à revisão do conceito de tradição. Quer dizer, tradição, como Drummond entende aí, é algo que se renova, e que deve ser “desrespeitado”, justamente, para que não se falsifique:

E só assim faremos dessa matéria morta e pegajosa dos séculos uma argila dúctil que sirva às nossas criações. Será mantendo essa independência espiritual, talvez ingenuamente feroz, mas francamente construtiva, que reataremos o fio tantas vezes perdido do classicismo. Os nossos avôs inteligentes não desejariam de nós outra coisa. Copiá-los é o mesmo que injuriá-los. Recolhamos o seu espólio, sem excesso de veneração; temos que proceder a um grave inventário de suas pretendidas riquezas. (Andrade, 1925, p. 32)

É sugestão razoável, formulada nesses termos. Não fica distante da ideia de Ronald de Carvalho, de que não se deveria aceitar passivamente o que vem do passado. É pertinente por isso mesmo perguntar se houve, no contexto do modernismo brasileiro, apropriações criativas de Camilo. É possível avançar com uma resposta em duas frentes, por um caso particular e de uma perspectiva geral. O caso particular é Monteiro Lobato. A perspectiva geral implica pensar o estabelecimento de uma tendência na prosa brasileira do período. Os dois se completam sob determinados aspectos, mas aqui serão tratados em separado, a seguir, e de forma resumida.

Como se sabe, Monteiro Lobato foi leitor apaixonado dos livros de Camilo. Nas cartas enviadas ao amigo e escritor Godofredo Rangel, reunidas em *A barca de Gleyre* (1944), isso fica patente em vários momentos. Diz por exemplo não passar um dia sem umas páginas de Camilo (1950, vol. II, p. 139); ou que, diante das estantes, corre os olhos sobre centenas de lombadas para sempre de novo pegar um Camilo (1950, vol. II, p. 148); e chega a dizer que só lê Camilo e não vê graça em outros (à exceção de Machado), que fazem sentir remorso pelo tempo perdido (1950, vol. II, p. 111). É uma predileção que deve ser vista como um acréscimo à complexidade de Monteiro Lobato, e não como sintoma de um passadismo mal-resolvido. É importante

frisar este ponto, afinal foi bastante comum ver Monteiro Lobato assim, como se estivesse na contramão do modernismo, sobretudo por causa da crítica “a propósito” da exposição das pinturas de Anita Malfatti em 1917. Com alguma concessão, Lobato foi visto também como “escritor dividido”, isto é, não inteiramente moderno, como se o adjetivo aí não admitisse ambivalência. Alfredo Bosi assinalou a “contradição moderno-antimoderno” na obra e no pensamento de Lobato, reparando nele um “resto de purismo (que ele próprio tão bem satirizou em ‘O colocador de pronomes’)” que o levava a Camilo atrás de “vozes e torneios castiçamente lusos” (1973, p. 68). No lado oposto, Oswald de Andrade, já no fim dos anos 1940, reconhecia Lobato como “primeiro reformador da prosa brasileira”, e acrescentava: “Não é de hoje que me bato pela inclusão de Lobato nas fileiras do modernismo. O fato dele se ter colocado contra nós de 22, produzindo a pavorosa injustiça que inutilizou a pintora Anita Malfatti, de modo algum lhe retira a missão revolucionária que teve na nossa escrita” (1996, p. 276). A esse respeito, notou Wilson Martins que foi Monteiro Lobato quem produziu o mais incisivo diagnóstico da situação das letras brasileiras na passagem para a década de 1920. Trata-se de um prefácio que Lobato escreveu para os contos de *No silêncio...*, de Borges Netto. No texto, ele reconhece as modas provocadas pela influência no Brasil primeiro de Eça, depois de Fialho de Almeida. Passadas as modas, diz ele que a prosa dos que estreiam por volta de 1918 é “frouxa, enxudiosa, molenga, espapaçada, sem osso nem nervo, sem predomínio das riquíssimas qualidades que fazem da prosa de Camilo a maravilha da língua portuguesa” (Lobato *apud* Martins, 1969, p. 24). É algo certeiro o que diz em seguida, e vale a pena observar do que poupa no trecho a literatura de Camilo:

O adjetivo erigido a funções de maria-mole em tiguera, copioso, excessivo, afogando o desenho no empastamento da cor; o verbo composto amolentador da ação — ia andando, estava fazendo — usado e abusado com o fim expresso de amaciar o período; o descritivo naturalista, pegado como bexiga de Zola, e preposto, parece, a enfadar o leitor; o propósito de dizer mal em dez palavras o que em duas se diria otimamente; a dose cada vez menor de ideias; a tolice da tortura; a cipoceria... Estes vícios fizeram da nossa prosa um mingauzinho de polvilho sem cor, sem gosto, e de baixo índice alimentar. E se pusermos ainda em linha o vezo da psicologia à *outrance*, pegado, talvez, de Bourget, Goncourt

e outros maçadores de talento, o conto sem ação, a novela sem movimento, o romance fios d'ovos no começo, no meio e no fim, teremos a explicação do porquê refugou o público essa prosa desinteressante como forma e inútil pelo muito que remexe para nada dizer (Lobato *apud* Martins, 1969, p. 24).

Tudo quanto no seu entendimento não presta na literatura brasileira de então, Lobato vai distinguir do que aprecia em Camilo. Dessa perspectiva, que reflete também a orientação própria à prática literária de Lobato, nem o autor de *Urupês* vai muito distante da renovação modernista,⁹ nem o gosto por Camilo é dela excluído. Nesse sentido interessa principalmente como Lobato lia Camilo, como aproveitava do prazer que tinha na leitura de Camilo. Em carta a Godofredo Rangel, em janeiro de 1915, diz algo importante a esse respeito: “Minhas incursões pelos romances do Camilo têm duas intenções: uma, passarinhlar naquela desordenada mata virgem, apanhando as boas locuções que não tenho em meus viveiros; outra, mariscar os idiotismos, que são as pérolas da língua” (Lobato, 1950, vol. II, p. 7). Vê-se aí, uma vez mais, o lugar-comum da caça à pedraria, mas já a identificação das pérolas com os idiotismos distancia Lobato do comum dos caçadores. Não há exatamente, nessa atitude, sujeição à autoridade do que é feito para contemplar com admiração ou imitar sem fugir à regra. Lobato repreende até mesmo o comportamento do amigo Rangel, que parece preparar um glossário com citações de Camilo:

Na tua carta levas ao extremo o estudo camiliano. Leva-lo ao extremo de esfarelá-lo num glossário metodicamente disposto para a rebusca de frases feitas. [...] Com o teu sistema de glossário, sabe o que acontece? Tornamo-nos uns Camilos enfezados, uns puros camelinhos, quando o que eu quero é que de Camilo tu saias mais Rangel do que nunca e eu saia bestialmente Lobato [...]. (Lobato, 1950, vol. II, p. 7)

Não poderia ser mais claro: ler Camilo, no sentido que Lobato recomenda, não é para “fazer gramática” (Lobato, 1950, vol. II, p. 8), mas para adquirir estilo próprio. É outro modo, totalmente contrário à ideia de uma recepção passiva, o que se define aí. É pensar a leitura de Camilo

⁹ Para uma atualização do tema, v., de Lajolo *et alii*, “De papéis a documentos: Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros” (2022).

como fator para a originalidade estilística, e isso leva à pressuposição, complementar ao caso particular de Monteiro Lobato, de que se estabeleceu e atingiu mesmo um nível de excelência na prosa literária da época modernista no Brasil uma tendência que partilhou desse princípio.

Mantendo sempre em mente a noção expandida do conceito de modernismo, não se deve esquecer que no início do século XX, no Brasil, entre as principais referências em matéria de literatura estavam nomes como os de Rui Barbosa, Coelho Neto e Euclides da Cunha. Cada qual a seu modo, os três foram leitores de Camilo. Rui Barbosa cita passagens de muitos livros de Camilo em muitos trechos da famosa *Réplica* (1902). Coelho Neto era um declarado amigo da obra camiliana, como faz ver o texto, já mencionado, que publicou na *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 1925. Francisco Venâncio Filho não hesita em afirmar que, ao redigir sua obra máxima, Euclides da Cunha “leu muito Camilo e sobretudo Herculano” (1940, p. 36), emprestados da biblioteca do amigo Francisco Escobar em São José do Rio Pardo. Ainda que os três se distanciem em inúmeros aspectos, aproxima-os também determinada inclinação para a opulência vocabular e a frase recamada de efeitos. Visto como um gosto para a ornamentação, José Paulo Paes (1985) chegou a sugerir que o estilo desse período é um *art nouveau*. Pelos critérios que adota, ora a ornamentação é decorativa, como enxerga a literatura de Coelho Neto, ora é consubstancial, isto é, reúne, com proveito e eficácia, os excessos da forma às exigências do conteúdo, como enxerga *Os sertões* (Paes, 1985, p. 74). A despeito da tentativa de ver nisso um estilo unificante da época, é uma questão crítica do modernismo brasileiro, ou melhor, é uma questão para a crítica do modernismo brasileiro, que procura distinguir, no que respeita à prosa, a concorrência nesse tempo de linguagens tão diversas. Tristão de Athayde e José Osório de Oliveira ao que parece foram os primeiros interessados no assunto e dividiram o conjunto dos escritores da época entre os que descendiam de Machado de Assis, e por isso teriam estilo irônico, ático e moderado, e os que derivavam de Euclides da Cunha, e por isso teriam estilo desconcertado, colorido e imaginativo.¹⁰ Neste segundo grupo, em que estariam, por exemplo, na visão de Osório de Oliveira (*apud* Salla, 2021, p. 48), autores como Alcides Maya e Hugo de Carvalho

¹⁰ V. a esse respeito o capítulo sobre José Osório de Oliveira no estudo de Thiago Mio Salla *Graciliano na terra de Camões* (2021).

Ramos, Xavier Marques e Mario Sette, encontram-se também, para o crítico português, os camilianos Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. A separação é esquemática em certa medida, poderia ser relativizada, provavelmente, com o estudo de casos a meio caminho entre um e outro grupo. De todo modo, compreendido como conflito estilístico que atravessa e disputa os diferentes registros na prosa modernista no Brasil, a discussão não só é relevante como envolve o nome de Camilo.

Quem falou com especial interesse sobre essa dicotomia estilística na prosa literária de inícios do século XX no Brasil foi Augusto Meyer. Num ensaio sobre Alberto Rangel, Augusto Meyer reconheceu a existência de uma família de escritores que qualificou de “farfalhantes”, e na qual incluiu, além do autor de *Inferno verde*, como predecessores Raul Pompeia e Euclides da Cunha:

Na literatura de língua portuguesa, há uma família de escritores que não podem imaginar a prosa sem o gosto do desenho minudente, a forma copiosa, a abundância da cor, o adjetivo generoso e, de vez em quando, a rica frase de cauda irisada. Como dizia um mineiro amigo, boêmio então e agora médico integrado em seu papel: “É a família dos farfalhantes”...

Família indispensável, direi eu, corrigindo a malícia, pois representa um contrapeso ao excesso de secura e dieta vocabular, ao estilo “pão e água” da receita anatoleana; ao preconizar as virtudes do trivial da língua – simplicidade e clareza – arranja-se muitas vezes em norma, o que não passa de carência e anemia expressiva. (Meyer, 1971, p. 171)

É importante observar que Augusto Meyer fala em “literatura de língua portuguesa”, e não pensa apenas em escritores brasileiros. Ele menciona como integrantes da mesma família apenas três escritores portugueses: Camilo, Fialho de Almeida e Aquilino Ribeiro. Não é demais reconhecer a precedência de Camilo no conjunto e nesse sentido é consequente presumir sua influência nos adeptos da “forma copiosa” em geral. Também tem importância observar que o ensaio de Augusto Meyer foi publicado em livro pela primeira vez em 1956. O texto parece de algum modo querer contrabalançar a ideia de que a passagem do modernismo, no que respeita à prosa de ficção, teve como um dos seus efeitos principais estabelecer na literatura brasileira a norma do estilo comedido, contrário aos excessos, como propôs, por exemplo, Lúcia Miguel Pereira. Ela dizia então que, depois do modernismo, “a frase já

não se alça e desdobra em espirais, nunca mais readquiriu os volteios de outrora” (Pereira, 1952, p. 32). Avaliando em balanço as letras da primeira metade do século XX, o seu parecer em linhas gerais foi que, nesse período, tanto a ficção como a poesia brasileira passaram “da eloquência ao comedimento” (Pereira, 1952, p. 9). Lúcia Miguel Pereira não descuida da complexidade dos processos e das relativizações sugeridas pelos desvios, mas por isso mesmo pode afirmar que o caminho é sem volta, não obstante o “colorido verbal” de um livro como *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, que faria lembrar “os parnasianos lavores estilísticos”, ou algo como o hermetismo dos livros de José Geraldo Vieira, que faria lembrar as formas trabalhadas dos decadistas (Pereira, 1952, p. 32). A julgar pela literatura e pelo gosto que se afirmaram em seguida, ela não poderia estar mais correta. Mas não deixa de transparecer, nas posições que assume, preferência condizente com as escolhas da própria geração, que se lançou na década de 1930. Sem dúvida o romance brasileiro nos anos 1930 amadureceu também com a simplificação da linguagem literária e com a proximidade que se esforçou para obter assim do registro brasileiro da língua. Antonio Cândido, pensando na escrita de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, ou seja, no melhor do chamado “romance de 30”, fala mesmo em “despojada secura” (2006, p. 225).

Ainda que a predileção de críticos como Lúcia Miguel Pereira e Antonio Cândido se justifique por uma série de razões, não é menos verdadeira a centralidade que na prosa do modernismo brasileiro obtiveram também os que optaram por investir em estilo copioso. Para ficar nos limites da questão estilística, dado o contexto, Camilo não pode ser ignorado como referência nesses casos. Não espantaria que fosse uma referência, por exemplo, para o Oswald de Andrade que escreveu *Os condenados* e foi depois acusado por Antonio Cândido de ter sido prejudicado, nessa trilogia, pela prática de um gongorismo duplo, verbal e psicológico (2004, p. 14). Já o escritor que inaugurou a série dos romances de 30 com *A bagaceira* teve mesmo em Camilo uma referência. Em entrevista concedida a Homero Senna, José Américo de Almeida afirmou ter lido, nos tempos da sua formação, nada menos que “todo o Camilo” (Senna, 1968, p. 206). Talvez seja compreensível, nesse sentido, que Luís Bueno, historiador do romance de 30, qualifique *A bagaceira* como “verdadeiro monstrengue no qual o preciosismo, que revela a mentalidade de quem considera Camilo Castelo Branco grande escritor por conta do vocabulário que domina, convive com o registro

coloquial, com a fala regional e com a prosa fragmentária, nominal, próxima à de um Oswald de Andrade” (2006, p. 94).¹¹ Pelo ângulo dos romances de 30, isto é, se forem tomados como a pedra de toque da narrativa modernista no Brasil, tudo quanto lembrar Camilo será deslocado no tempo como resquício indevido. Na verdade tudo quanto parecer excessivo nesse contexto será artifício indesejado, contrário à impressão do “natural” que se buscava atingir. Por isso José Lins do Rego pôde afirmar que a linguagem de Mário de Andrade em *Macunaíma* lhe pareceu “tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira”, “língua de fabricação”, “mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito” (*apud* Bueno, 2006, p. 61). Algo não muito diferente, afinal, dos “parnasianos lavores estilísticos” com que Lúcia Miguel Pereira viu o texto de Guimarães Rosa.

Ora, mas não foram também os excessos nas línguas fabricadas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa fundamentais para o romance modernista na literatura brasileira? Não foram os excessos que produziram também decisivos para pensar a variante brasileira em língua literária? E, guardadas as diferenças das composições e nos efeitos, não foram *Macunaíma* e *Grande sertão: Veredas* os artifícios que deram ao romance brasileiro estaturas nunca antes conseguidas? Naturalmente não há intenção nem possibilidade de discutir aqui os estilos que fazem desses livros excessos extraordinários. Cabe somente aludir, de um modo geral, à vasta cultura dos dois autores; e dizer que não foram por isso mesmo indiferentes ao uso do idioma na obra de Camilo. Nas bibliotecas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, hoje preservadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), consta um número razoável de títulos de Camilo pertencentes a ambos os escritores. Entre os livros de Mário de Andrade, há doze títulos de Camilo;¹² entre os de Guimarães Rosa são nove.¹³ Muitos deles contêm sublinhados e anotações à margem do texto. Mário de Andrade às vezes

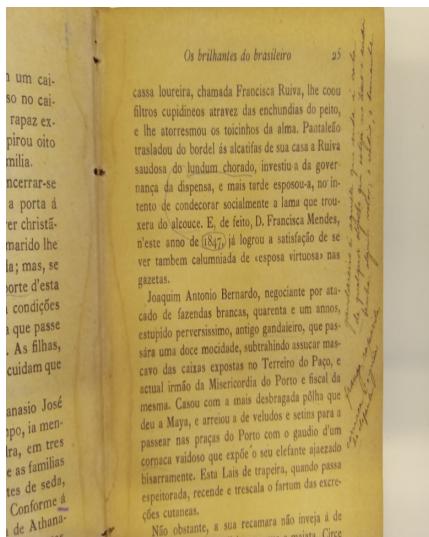
¹¹ Não por acaso, não é o Oswald de Andrade de *Os condenados* que serve de exemplo aí, mas o das *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*.

¹² *A brasileira de Prazins*, *A corja*, *A doida do Candal*, *A filha do doutor negro*, *Cancioneiro alegre*, *Cavar em ruínas*, *Estrelas funestas*, *Eusébio Macári*, *Novelas do Minho*, *O demônio do ouro*, *Os brilhantes do brasileiro*, *O senhor do Paço de Ninães*.

¹³ *A doida do Candal*, *Coração, cabeça e estômago*, *Doze casamentos felizes*, *Horas de paz*, *Noites de Lamego*, *Novelas* (antologia brasileira, editora Agir), *O bem e o mal*, *O esqueleto*, *Serões de S. Miguel de Seide*.

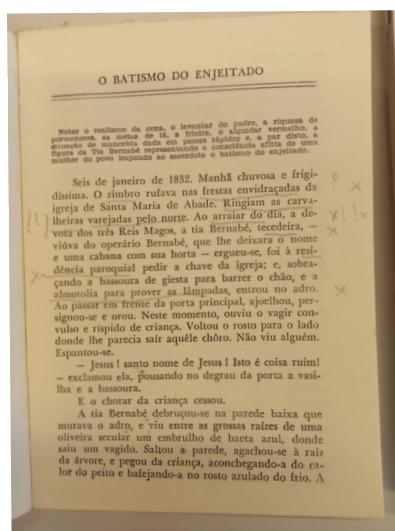
puxa notas e inclui explicações para os termos não conhecidos, Guimarães Rosa às vezes acrescenta pontos de exclamação ou interrogação, como mostram os exemplos abaixo, fotografados dos livros disponíveis para consulta na Biblioteca do IEB. Na imagem à esquerda, vê-se uma página de *Os brilhantes do brasileiro* com sublinhados e anotações de Mário de Andrade. Os termos sublinhados e explicados à margem são: “gandaieiro”, “polha” e “cornaca”. Mário também sublinha “lundum chorado” e marca o ano de 1847. A edição utilizada por Mário é a 4^a, de 1904, da Parceria Antonio Maria Pereira. À direita, vê-se uma página de “O batismo do enjeitado” (excerto de “O comendador”, das *Novelas do Minho*, na antologia da editora Agir, de 1957) com marcas a lápis de Guimarães Rosa. Aparecem sublinhadas palavras, expressões e frases como: “Ringiam as carvalheiras varejadas pelo norte”:

Imagen 2 – Página de *Os brilhantes do brasileiro* em exemplar que pertenceu a Mário de Andrade



Fonte: Coleção Mário de Andrade.
Biblioteca do Instituto de Estudos
Brasileiros – USP

Imagen 3 – Página de “O batismo do enjeitado” em exemplar que pertenceu a Guimarães Rosa



Fonte: Coleção Guimarães Rosa.
Biblioteca do Instituto de Estudos
Brasileiros – USP

Os exemplos mostram o interesse na língua, na literatura de Camilo até certo ponto, mas sobretudo devem atestar a procedência

daquilo que dizia Monteiro Lobato, isto é, que conhecer Camilo deve, para quem escreve literatura, contribuir na criação do estilo próprio. E ninguém dirá que não têm estilo próprio os autores de *Macunaíma* e *Grande sertão: Veredas*. Aliás, ao ler Guimarães Rosa, Óscar Lopes afirmaria que era “o ponto extremo de diferenciação da literatura e até da língua literária do Brasil relativamente a uma longa tradição luso-brasileira comum” (1969, p. 309). A conquista de autonomia que marca a diferença do modernismo brasileiro com relação às letras portuguesas não é simplesmente excludente nesse sentido, e o exemplo das leituras de Camilo em Mário e Rosa é só um exemplo. Não é demais por fim recordar que Mário de Andrade, no ensaio que dedicou ao estudo das *Memórias de um sargento de milícias*, emblema do romance brasileiro, para elogiar a qualidade dos diálogos em Manuel Antônio de Almeida, dirá que eles têm no livro “uma energia sintética, um vigor acerbo de dizer que só Camilo igualaria em nossa língua” (1967, p. 131). E recordar ainda que Guimarães Rosa, por sua vez, era um admirador confesso das cartas de Monteiro Lobato para Godofredo Rangel, isto é, do mais camilianista dos livros brasileiros.¹⁴

5. Conclusão

Caso possam vir à luz em conjunto e por uma certa organização crítica as referências tanto em forma de recusa como de valorização de Camilo Castelo Branco no período modernista, para além da oposição simplificada entre conservadorismos e vanguardismos, talvez seja outro não só o entendimento do lugar e do sentido que sua obra adquire na visão da época, mas também o próprio entendimento do modernismo em alguma medida. Exemplos como os oferecidos aqui estão longe de esgotar o assunto. Para cada um dos aspectos tratados nas seções anteriores, poderiam ser acrescentadas outras tantas informações de interesse. Sobre o Camilo dos palcos no Rio de Janeiro deveria ainda ser mencionada a

¹⁴ *A barca de Gleyre* consta de uma lista com os quatorze “melhores livros da literatura brasileira, para Guimarães Rosa”, publicada pela primeira vez no livro de Suzi Frankl Sperber, *Caos e cosmos* (1976, p. 141). Em carta a Antonio Azeredo da Silveira, em 27 de outubro de 1945, Guimarães Rosa diz que principalmente lhe agrada em *A barca de Gleyre* “as anotações da técnica literária e as experiências, insistidas, apuradas, nos domínios da composição artística”, mas critica a “linguagem desabusada e à vontade do Lobato” nas cartas (Rosa, s. d., p. 7).

ópera *Riccarda*, de Giovanni Giannetti, com libreto inspirado no romance *O retrato de Ricardina*, e noticiada na imprensa carioca na passagem para a década de 1930; e que o popular *Amor de perdição* ganhou ainda versões para o rádio (1944) e para a televisão (1958).¹⁵ Com relação aos autores dos estudos filológicos sobre Camilo, deveria ser lembrado que Laudelino Freire editou *Ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira, em 1924, pela mesmíssima *Revista de Língua Portuguesa* que o poeta havia desmoralizado na versão primeira do poema “Poética”.¹⁶ Manuel Bandeira não poupou tampouco os elogios a João Ribeiro e a Silva Ramos, que foram seus professores, o primeiro de História, o segundo de Português, evocados com saudade nas crônicas reunidas em *Andorinha, andorinha*.¹⁷ Até Mário de Andrade confessou de passagem em carta ao amigo Bandeira que trazia consigo das gerações anteriores “um desejinho secreto de falar bem o português e escrevê-lo sem erro” (1958, p. 349). Quanto ao modernismo programático da fase heroica, não se pode deixar de mencionar que no segundo número da revista *Klaxon*, do grupo de São Paulo, em junho de 1922, Couto de Barros discorre longamente sobre Camilo para distinguir humorismo e concepção humorística do universo. E que João Dornas, um dos diretores da revista *Leite Criollo* em 1929, na década de 1940 publicaria livro intitulado *Eça e Camilo*. Já no domínio do romance de 30, cabe dizer que um Cornélio Penna declarou a paixão que tinha por Camilo, que lia e relia na juventude, e que talvez o tenha feito “triste o resto da vida” (Penna *apud* Ivo, 1958, p. LVI). E que Octávio de Faria imputou à obra de Lúcio Cardoso uma “envergadura camiliana”, vendo proximidade entre a caracterização dos personagens e o mundo do escritor brasileiro com o do português (Faria, 1996, p. 664). Enfim, não são apenas exemplos que complementam as discussões das seções anteriores, é também a visão de um conjunto de novas dificuldades.

A enumeração acima reforça finalmente a ideia de que há muito mais por pesquisar e discutir. A recepção brasileira de Camilo é em grande medida ainda terra desconhecida, quer dizer, não há estudo sistemático

¹⁵ Sobre a versão radiofônica não tenho outros detalhes até o momento para além de uma notícia no *Correio da Manhã* da transmissão em 9 de novembro de 1944 na Rádio Mayrink Veiga. Já a telepeça foi uma adaptação de Ilza Silveira para o Teatro de Equipe da TV Tupi, com direção de Ribeiro Fortes.

¹⁶ A história divertida é contada em *Itinerário de Pasárgada* (1954).

¹⁷ Crônicas “Mestre Silva Ramos”, de 1953, e “Ensaio, crônica”, de 1960.

e abrangente, e continuam referências válidas nesse sentido opúsculos como o de Othon Costa, *Camilo Castelo Branco e o Brasil*, na verdade a transcrição de uma conferência realizada em 1955. De uma perspectiva atual, e com recursos de pesquisa atuais, talvez se possa descortinar um cenário nunca visto nas suas mais instigantes variedade e amplitude. Nesse cenário, as primeiras décadas do século XX têm tudo para ocupar um lugar central. Mais que isso, não parece inteiramente possível compreender o lugar reservado hoje à obra de Camilo no Brasil sem compreender o que ocorreu durante o período de afirmação do modernismo no país. Para leitores de Camilo, pode ser evidente a novidade sempre renovável nos seus textos. Entre os familiarizados com a obra, tampouco se duvida do prazer na leitura dos seus textos. Mas, para leitores em geral no Brasil, o Camilo de que se tem notícia às vezes é quase sempre um marcado pela passagem e pelo estabelecimento do modernismo que o deslocou. Isto é, deve estranhar a diferença entre o conhecimento mínimo que se tem hoje no Brasil, mesmo entre leitores cultos, de um título ou outro de Camilo, geralmente *Amor de perdição* ou, por circunstâncias locais, *Coração, cabeça e estômago*;¹⁸ deve estranhar esse conhecimento mínimo, portanto, diante da situação tão diversa de cem anos atrás mais ou menos. Agora que o próprio modernismo se historicizou, é momento oportuno para a revisão do sentido e das atualidades que a obra de Camilo preserva, para o conhecimento do seu tempo e do nosso, e para o conhecimento dos tempos que já não são os nossos e não foram os de Camilo, como os da época modernista. Separar o interesse da obra de Camilo do interesse pelo modernismo é de uma obviedade suspeita, e a primeira incursão nesse território, como se fez aqui, é um desafio a essa obviedade. Parece mostrar que há uma dialética complexa, necessária à reflexão do objeto, porque a vanguarda modernista pode até produzir uma retaguarda, e também se opor às estéticas de entretenimento, mas esses domínios vão criando igualmente uma interdependência, para que

¹⁸ Entendo que as circunstâncias locais que favoreceram a atenção especial dedicada a *Coração, cabeça e estômago* no Brasil foi a publicação de uma edição deste romance em 1961 pela editora Civilização Brasileira, com introdução e notas de Adolfo Casais Monteiro. Não parece pequena a importância dessa introdução para a recepção brasileira de Camilo por duas razões: pela forma como aproxima Camilo e Machado de Assis e porque provavelmente influenciou a reedição do romance em 2003 com introdução e notas de Paulo Franchetti, pela editora Martins Fontes. Depois disso, o título adquiriu certa visibilidade como leitura recomendada em exames vestibulares.

se estabeleçam como tais, e o nome de Camilo ao que tudo indica vai fixando significados específicos em cada um deles, ao mesmo tempo que vai costurando, por fora, justamente porque esses domínios ligam-se uns aos outros e são diversos em si mesmos, significados imprevistos ou só vistos à distância do tempo.

Referências

- ANDRADE, C. D de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*, Belo Horizonte, n. 1, p. 32-33, julho de 1925.
- ANDRADE, C. D. de; ANDRADE, M. de. *Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Organização de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- ANDRADE, C. D. de; COUTO, R. *Correspondência*. Organização de Marcelo Bortoloti. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora da Unesp, 2019.
- ANDRADE, M. de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1958.
- ANDRADE, M. de. Memórias de um sargento de milícias. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967. p. 123-137.
- ANDRADE, O. de. Monteiro Lobato. In: ANDRADE, O. de. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996. p. 276-277.
- BANDEIRA, M. *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARROS, A. C. C. de. Notas sobre o *humour*. *Klaxon*, São Paulo, n. 2, p. 10-12, junho de 1922.
- BEGNAME, S. M. *Os anos de formação de Drummond e a experiência de uma modernidade periférica*. 2023. 480 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.
- BOSI, A. *O pré-modernismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

- BROCA, B. *A vida literária no Brasil*: 1900. 5. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; José Olympio, 2005.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANDIDO, A. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 219-240.
- CANDIDO, A. Estouro e libertação. In: CANDIDO, A. *Brigada ligeira*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11-27.
- CARVALHO, Ronald de. A revolta dos anjos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1543, p. 1, 16 de janeiro de 1924.
- CASTELO BRANCO, C. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. Braga; Porto: Ernesto Chardron, 1879.
- CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. Introdução e notas de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- CASTELO BRANCO, C. *Estante Clássica da Revista de Língua Portuguesa – Camilo Castelo Branco*. Direção de Laudelino Freire. Rio de Janeiro: Lith. Typ. Fluminense, 1922.
- CASTELO BRANCO, C. *Novelas*. Organização de Paulo Castro. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- CASTELO BRANCO, C. *Os brilhantes do brasileiro*. 4. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1904.
- COELHO NETO, H. M. O grande desventurado. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 41, p. 426-430, maio de 1925.
- COMUNICAÇÃO do Gabinete Português de Leitura. Camilo Castelo Branco. *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 9-10, maio de 1922.
- COSTA, O. *Camilo Castelo Branco e o Brasil*. Rio de Janeiro: Continental, 1956.

D’ALBUQUERQUE, A. T. *O vocabulário de Camilo*: Palavras ainda não dicionarizadas. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.

DORNAS FILHO, J. *Eça e Camilo*. Curitiba; Rio de Janeiro; São Paulo: Guaíra, s. d.

FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2012. v. I.

FARIA, O. de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 659-680.

FARO, A. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

FERNANDES, F. *Dicionário de verbos e regimes*. 34. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1985.

FONSECA, G. da. *Camilo compreendido: Sua vida e suas obras, Seus impulsos para o incesto e o matricídio*. São Paulo: Martins, 1953. v. 2 .

FREIRE, L. Intenções. *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-9, 1919.

IVO, L. A vida misteriosa do romancista Cornelio Penna. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LIII-LXVIII.

LAJOLO, M. et al. De papéis a documentos: Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 131-142, 2022.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*: Quarenta anos de correspondência entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. 3. ed. (da 1^a Série das *Obras completas*). São Paulo: Brasiliense, 1950. v. 2.

LOPES, Ó. Guimarães Rosa. In: LOPES, Ó. *Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1969. p. 309-360.

MARTINS, W. *O modernismo (1916-1945)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

- MEYER, A. A família dos “farfalhantes”. In: MEYER, A. *Preto & Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 171-174.
- PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, J. P. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- PEREIRA, L. M. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço de Documentação, 1952.
- PIRES, H. *Rui Barbosa e os livros*. 5. ed. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1949.
- RIBEIRO, J. Camilo e a literatura brasileira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano XVI, n. 41, p. 422-426, maio de 1925.
- ROSA, J. G. *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*. Organização de Flavio Azeredo da Silveira. S. l.: Éditions FAdS, s. d.
- SALLA, T. M. *Graciliano na terra de Camões: Difusão, recepção e leitura (1930-1950)*. Cotia; São Paulo: Ateliê; Nankin, 2021.
- SARAIVA, A. *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SENA, J. de. Sobre o modernismo em Portugal e no Brasil: Alguns problemas e clarificações. In: SENA, J. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, p. 363-369, 1988.
- SENNA, H. *República das letras: 20 entrevistas com escritores*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.
- SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- VENANCIO FILHO, F. *A glória de Euclides da Cunha*. Porto Alegre; Recife; Rio de Janeiro; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

Data de submissão: 16/11/2024.

Data de aprovação: 06/03/2025.