



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura



Estudo

Texto de autor convidado. Recebido em 5 set. 2022: Aprovado em: 20 out. 2022.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto (1925). *Estudos Universitários: revista de cultura*, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 213-242, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.256351>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Joaquim Inojosa e a divulgação do Modernismo na Argentina: Cartas de Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto (1925)

Joaquim Inojosa and the promotion of Modernism in Argentina: Letters from Bráulio Sánchez-Sáez and Luis Emilio Soto (1925)

Giuseppe Roncalli Ponce Leon de Oliveira

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Doutor em História Social

E-mail: giuseppedeoliveira9@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0374-3355>

 <http://lattes.cnpq.br/3049179956990311>

Resumo

Ao se falar da efervescência cultural ocorrida em Recife em meados da década de 1920, não podemos esquecer-nos de Joaquim Inojosa, jornalista e estudante da Faculdade de Direito do Recife, que, em 1924, escreveu a plaquete A Arte Moderna, carta/panfleto que repercutiu em todo o Nordeste. No ano de 1925, Inojosa publicou O Brasil Brasileiro. Nesse texto, o autor convida a sua geração a construir uma obra de arte “brasileira” antes que o estrangeiro, mais poderoso, obrigasse-nos a aceitar uma que não nos pertencesse. Não podemos deixar de levar em consideração o valor documental dessas obras, em especial do Movimento Modernista em Pernambuco, que consiste em um grande dossiê que traz à luz crônicas, artigos da imprensa e o mais importante para o nosso estudo, ou seja, a sua correspondência com os dois escritores argentinos que aqui enfatizamos: Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, abordando a atuação de Joaquim Inojosa frente à divulgação do Modernismo na Argentina. Percebe-se que havia o estabelecimento de uma rede de sociabilidade

entre Câmara Cascudo, Inojosa, Sáez e Soto, por meio da qual temas, projetos e intenções eram compartilhados. Com efeito, testemunhamos que, ao longo da primeira metade do século XX, é possível ver nascer a percepção de que a América Espanhola estava apta a desenvolver seus próprios “meridianos intelectuais”, podendo as nações que a integravam buscar inspiração e referência umas nas outras e não apenas no Velho Mundo, cujo modelo foi, por muito tempo, tomado como única possibilidade de superação da “barbárie” local

Palavras-chave: Joaquim Inojosa. Modernismo. Correspondência. Argentina.

Abstract

When talking about the cultural effervescence that took place in Recife in the mid-1920s, we cannot forget Joaquim Inojosa, a journalist and law student at the Law School of Recife, who, in 1924, wrote the book *A Arte Moderna*, a letter/pamphlet that had repercussions throughout the Northeast of Brazil. In 1925, Inojosa published *O Brasil Brasileiro*. In this text, the author invites his generation to make a “Brazilian” styled art before the more powerful foreigner forced us into accepting one that did not belong to us. We cannot overlook the historical value of these works, especially the *Movimento Modernista em Pernambuco*, which consists of a large dossier which brings to light chronicles, press articles and the most important subject for our study, that is, his correspondence with the two Argentinian writers that are emphasized here: Bráulio Sánchez-Sáez and Luis Emilio Soto, addressing the role of Joaquim Inojosa in the dissemination of Modernism in Argentina. We perceive that there was the establishment of a social network between Câmara Cascudo, Inojosa, Sáez and Soto, through which themes, projects and intentions were shared. Indeed, we acknowledge that, throughout the first half of the 20th century, it is possible to testify the birth of the perception that Spanish America was able to develop its own “intellectual meridians”, and that its nations could seek inspiration and reference in each other and not just in the Old World, whose model was, for a long time, taken as the only possibility of overcoming the local “barbarism”

Keywords: Joaquim Inojosa. Modernism. Correspondence. Argentina.

Ao se falar da efervescência cultural ocorrida em Recife em meados da década de 1920, não podemos esquecer-nos de Joaquim Inojosa, jornalista e estudante da Faculdade de Direito do Recife, Pernambuco, que, em 1924, escreveu a plaquete *A Arte Moderna*, carta/panfleto que repercutiu em todo o Nordeste. A carta dava um destaque especial a Graça Aranha (em virtude do discurso de rompimento deste com a Academia Brasileira de Letras), historiava a semana de 1922, informava sobre o movimento em Pernambuco, falava de suas primeiras repercussões no Pará e no Rio Grande do Norte e apelava para que a Paraíba (especialmente o grupo da revista *Era Nova*, a quem a carta era dirigida) aderisse ao Modernismo. A importância da carta reside no fato dela ter divulgado o Modernismo no Nordeste e de ter exposto o que se passava no Nordeste/Norte do Brasil (ARAÚJO, 1995, p. 13; AZEVEDO, 1996, p. 61-62; OLIVEIRA, 2019, p. 70).

Durante o ano de 1922, a par de uma grande agitação política que abalava o país, desenvolvia-se, sobretudo nos setores oficiais, um largo movimento de propaganda em torno das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Tais fatos, somados à dificuldade de comunicação entre os diversos estados, retardaram a divulgação do Modernismo em solo brasileiro. Ademais, como as ligações das províncias se davam mais diretamente com o Rio de Janeiro, então capital da República, a circunstância da Semana de Arte Moderna ter sido realizada em São Paulo em nada ajudou a sua divulgação.

Justamente para participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes, por ocasião das festas do centenário da Independência, partia do Recife para o Rio de Janeiro, em agosto de 1922, uma comitiva de discentes. O secretário dessa comitiva era o jovem

estudante e jornalista Joaquim Inojosa. A bordo do *Curvelo*, pôde ele, juntamente com Raul Bopp ¹ – que deixava o Recife –, tomar contato com a obra de Antônio Ferro, pois a esposa deste, a poetisa Fernanda Castro, emprestava-lhes as obras do escritor futurista português. “Todas as noites”, escreveria Joaquim Inojosa em 1923, “realizávamos horas literárias. E ouvíamos a sua voz, no ritmo verde da poesia”. Esse teria sido o seu primeiro contato com o Futurismo, antecipando o que viria a acontecer em São Paulo (AZEVEDO, 1996, p. 41; OLIVEIRA, 2019, p. 71):

Nessas deliciosas horas de arte, de estilo, de vibração, Fernanda Castro, espôsa de Antônio Ferro, declamará versos de sua lavra. É poetisa que se libertou das fórmulas antigas. Não vai dizer o que D.^a Rosalina disse.

Conheci-a a bordo do “Curvelo”, de viagem ao Rio. Ela nos pôs em contato mais direto com Antônio Ferro, emprestando-nos obras que Raul Bopp devorara com a sua satisfação de boêmio intelectual e a sua cabeleira de filho legítimo das musas.

Tôdas as noites realizávamos horas literárias. E ouvíamos a sua voz, no ritmo verde da poesia (INOJOSA, 1968b, p. 28).

Em 1923, refletia Joaquim Inojosa em uma de suas crônicas: “Viajar ao Sul e não visitar São Paulo é cometer um erro; maior erro ainda, visitando São Paulo, não estudar a sua intelectualidade, especialmente seus novos” (INOJOSA, 1968b, p. 47). Assim é que do Rio ele foi a São Paulo, debaixo de certa apreensão, que logo seria desfeita. Procurando conhecer colegas de profissão, foi à redação do *Correio Paulistano*, onde o recebeu Menotti del Picchia:

1. Em nota, Inojosa informou que Raul Bopp, embora não integrasse a “embaixada”, seguia no mesmo navio, despedindo-se de Recife, onde estudara (INOJOSA, 1968, p. 28).

“Franco olhar de alegria”, recordaria Inojosa, “recebeu-me como se conhecidos fôramos”. Menotti falou-lhe de São Paulo e falou de literatura: “Em sessenta rápidos minutos havia destruído uma literatura e erguido sobre as cinzas dos livros empoeirados um templo moderno, onde ajoelhou e rezou fervorosamente o Evangelho Novo, o Credo de hoje”. Teria sido esse o seu ponto de partida para o contato com os modernistas. De fato, ainda na redação do *Correio Paulistano*, Inojosa é apresentado, por Menotti, a Oswald de Andrade, que se encarregou de catequizar o neófito sobre o “novo Evangelho da Arte”. Eles discutiram sobre o momento literário de Pernambuco, confessando o crítico literário pernambucano que, em Recife, eram todos... “passadistas” (AZEVEDO, 1996, p. 41-42; INOJOSA, 1968b, p. 20; OLIVEIRA, 2019, p. 72).

Os contatos se sucederam. Inojosa visitou Guilherme de Almeida no escritório de advocacia de seu pai. A “camaradagem” logo se transformaria em “amizade sincera e inquebrantável solidariedade intelectual” (INOJOSA, 1968b, p. 154). O jornalista também é convidado para uma visita ao ateliê de Tarsila do Amaral, onde passou uma “tarde de arte” juntamente com outros intelectuais paulistas; Anita e Tarsila pintaram o seu retrato; e ele ainda recebeu “um punhado de livros novos”, como escreveu o correspondente do *Jornal do Commercio* de Recife, em crônica publicada neste jornal, em 20 de outubro de 1922. O estudante também participou de uma reunião noturna do grupo de *Klaxon*, na casa de Mário de Andrade (AZEVEDO, 1996, p. 42; OLIVEIRA, 2019, p. 73):

Não se mede facilmente a importância dessa movimentação intelectual de São Paulo. Ali os propulsores principais trabalham muito com um espírito de solidariedade inquebrantável. Não desperdiçam talento em noitadas inúteis. Reúnem-se sempre; discutem, e dêsse trocar de idéias, idéias novas surgem. Numa dessas horas de arte em casa de Mário de Andrade (primeiro andar silencioso, mesas, estantes, revistas de arte, livros, quadros modernos pelas paredes): Oswald de Andrade lê capítulos fortes do segundo volume da ‘Trilogia do Exílio’, revelando na fisionomia o poder de observação da sua inteligência privilegiada; Mário de Andrade diz trechos de uma conferência sobre a poesia moderna; Menotti e Guilherme recitam com perfeição e encanto; Rubens de Moraes critica obras de arte, com todo o entusiasmo de seu talento mômico; [...] até alta madrugada, vendo-se lá fora o cair lento e sensual da garoa... (INOJOSA, 1968b, p. 11).

O jovem crítico pernambucano estava de todo contagiado pelo entusiasmo dos paulistas. Seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os “gentios” a mensagem do “credo novo”. O deslumbramento impedia-o de assumir uma posição crítica diante dos fatos que presenciava, diante das ideias que assimilava. Não importava discutir o conteúdo da mensagem ou, quem sabe, a sua aplicabilidade, mas difundir a nova mensagem, consubstanciada, na tarefa de destruir o passadismo, como agiam, segundo ele entendeu, os “klaxistas” de São Paulo. E é isso que fez tão logo chegou a Pernambuco (AZEVEDO, 1996, p. 42; OLIVEIRA, 2019, p. 74), como também conclamou a *Era Nova* a ser a “klaxon parahibana”:

E’ em síntese, essa a situação do movimento moderno no Recife. Resta-me, agora, pedir que a Parahiba nos acompanhe.
[...]

Porque, ou a Parahiba se filia ao movimento renovador, ou em arte ficará no Morro do Castello da antiguidade.

[...]

Está decretada, ahi tambem, a fallencia da arte antiga.

Seja a *Era Nova* o porta-voz de todos os clamores de renovação, e assim terá cumprido a sua mais nobre finalidade.

Seja a *Klaxon* parahibana (INOJOSA, 1984, p. 39).

De um modo geral, pode-se considerar que, em concomitância com outras situações regionais, o ano de 1924 foi um marco na história da divulgação do Modernismo no Nordeste brasileiro, onde a cidade do Recife desempenhou o papel de núcleo da vida cultural da região. Assim, quando Inojosa publicou *A Arte Moderna*, a importância histórica da carta residiu também no fato dela ter divulgado o movimento, além de servir como documentário sobre os eventos da época, do ponto de vista de seu autor como agitador cultural (ARÁUJO, 2022, p. 381).

No ano de 1925, Joaquim Inojosa publicou a plaquete *O Brasil brasileiro*, palestra realizada a convite da diretoria da *Société Foot-Ball Club*, em Moreno, Pernambuco. Nesse texto, o autor convida a sua geração a construir uma obra de arte “brasileira” antes que o estrangeiro, mais poderoso, obrigasse-nos a aceitar uma que não nos pertencesse. Inojosa diz que deveríamos fundar uma literatura inspirada nos nossos costumes e na nossa natureza, uma música que fosse feita de motivos brasileiros estilizados, uma pintura que refletisse as cores de nossas paisagens, uma escultura e uma arquitetura que dissessem dos nossos movimentos e da nossa inquietação, de nossas belezas refletidas através da visão artística (INOJOSA, 1977, p. 132). Inojosa enfatizou que essa condição era o que aconselhava a geração dos modernistas:

É o que aconselha a geração atual, senhores. É o que defendem os modernistas: eles veem que periga, ante a invasão estrangeira, o espírito de brasilidade: lembram que, ao desencadear-se a guerra europeia, o Brasil teve que procurar nas suas fontes de riqueza o necessário para substituir às grandes crises advindas. E clamam pela libertação do Brasil, por sua formação (INOJOSA, 1977, p. 132).

Para o autor, o movimento modernista havia se iniciado por onde, realmente, deveria começar: pelo livro, pelo jornalismo, pelas conferências públicas. A princípio, parecia extravagante, mas fora compreendido, depois, o fim, o ideal defendido por seus propugnadores, como ele próprio. No Brasil, o Modernismo traduziria o espírito de brasilidade que se deveria imprimir às coisas brasileiras. Inojosa acreditava que a agitação dos modernistas nessas batalhas mentais, como nos combates materiais, era utilizada para vencer, e para isso era preciso destruir a velha concepção de arte e cultura brasileira (INOJOSA, 1977, p. 132-133).

Joaquim Inojosa defendeu que o espírito de brasilidade não existia em nossas coisas, e que ao impor este credo, acreditava que somente desse modo, teríamos formado a nossa pátria. Na literatura, significava resgatar o brado não ouvido que, com *O Guarani*, deu o escritor José de Alencar no século XIX. Naquele momento, o jornalista dizia que os modernistas se uniam para o combate, e, embora tivessem que arrasar imensas fortalezas, venceriam decerto, “para prestígio da raça e vitória dos ideais” (INOJOSA, 1977, p. 134).

Inojosa, assim, finalizou sua preleção afirmando que a literatura de imitação não indicava a cultura de um povo, que no Brasil tudo se imitava, quando tudo se poderia criar, que tínhamos inte-

ligência e elementos inspiradores, mas preferíamos os céus da Itália e as ruas da França, a natureza de Portugal ao céu que nos envolvia num delírio indeciso de luz, à natureza que bailava numa fantástica exuberância de cores. Ele afirmou que desdenhar a obra dos modernistas, que desejavam realizar a criação de um “Brasil brasileiro”, era uma inconsciência, e fez um convite aos presentes naquele instante:

Vamos, senhores e senhoras, homens e mulheres, que me ouvis, vamos preparar a nossa pátria. Cabe à mocidade esta missão. Somente os moços têm audácia para esse surto de patriotismo e fé. Sigamos todos à oficina para trabalhar pelo Brasil brasileiro. Vamos vestir o Brasil, para que, no baile do futuro, ele seja o mais inteligente e o mais jovem, o mais forte e o mais elegante, consciente da sua força e dominador pelo seu espírito de cultura e de originalidade.

Somente assim teremos preparado a nossa pátria (INOJOSA, 1977, p. 135).

Como podemos ver, através dessa breve apresentação de *O Brasil brasileiro*, entre nós volta e meia reaparecem o nacionalismo e seu corolário, a recusa do “colonialismo cultural”. No terreno da cultura e das artes, a busca da identidade nacional brasileira teve dois grandes momentos: no século XIX, com o Romantismo, e no século XX, com o Modernismo. Nosso nacionalismo voltou-se, então, contra inimigos mal definidos, oscilando segundo as circunstâncias, misturando etnia, cultura, política e economia, atribuindo aos desígnios funestos de outros todas as nossas dificuldades em encontrar um lugar na cultura internacional. A busca de uma essência nacional, visando a conquistar um lugar honroso

no conjunto das nações, esbarra sempre no paradoxo de reforçar o localismo e o provincianismo, embora o objetivo maior seja provar o valor universal das nossas particularidades. Porém, opondo-se ao “mundo”, a cultura teimosamente nacional se reconhece como menor, como aldeã (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36).

Os nacionalismos literários latino-americanos, do Romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e das recusas, incorrendo sempre no risco de misturar razões políticas e econômicas com razões estéticas e de querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade. Na busca de criar culturas nacionais próprias, as jovens nações latino-americanas encontram-se, pois, em situações paradoxais, sem terem a consciência imediata desses paradoxos. Tal característica aparece claramente ao longo de todo o século XIX e ao decorrer do século XX. Como a dependência cultural tem razões e resultados mais sutis, e por vezes independentes de uma sujeição política e econômica, o primeiro paradoxo dos nacionalismos literários apareceu nas relações dessas novas literaturas com a velha literatura francesa (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36-37).

Na virada do século XIX para o XX, Paris era, sem contestação, a capital cultural da América Latina. A viagem a Paris, real ou imaginária, era um reencontro e uma busca de identidade. A volta à fonte europeia de eleição (deslocada em relação às fontes anteriores das metrópoles ibéricas) era, ao mesmo tempo, uma tomada de distância necessária para que a origem se tornasse visível em sua identidade própria. No momento da eclosão das vanguardas europeias, foi novamente a França (epicentro do sismo) que revelou aos

latino-americanos as possibilidades estéticas de suas culturas. A valorização da arte primitiva foi assimilada, com reconhecimento de causa, pelos países latino-americanos, que possuíam, em seu patrimônio, as manifestações ainda vivas da arte indígena e as contribuições ativas dos negros africanos. As vanguardas eram cosmopolitas. À medida que as culturas e literaturas locais se constituíam e se afirmavam, as relações idílicas com a França começaram a azedar e numerosas vozes se levantaram contra essa já então chamada dependência (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 38-39).

Entre os anos de 1968 e 1969, Inojosa reuniu, na forma de livro, uma farta documentação composta de matérias de jornais, cartas, trechos de livros, fotografias e depoimentos sobre o Modernismo. A obra *O movimento modernista em Pernambuco* compõe uma coleção de três volumes, contendo um *arquivo* documental dedicado à *geração de sua mocidade* (OLIVEIRA, 2019, p. 104).

Inojosa quis acreditar que a publicação do conjunto de documentos e sua narrativa introdutória, dividida em tópicos intitulados como *roteiro*, *senha*, *desafio*, *adesões*, *colaboradores*, *repercussão*, não constitui uma crítica do movimento. Reveste-se de modéstia e representa-se como relator de uma notícia, mas logo em seguida a perde ao instituir o movimento que desencadeou e dirigiu como o *acontecimento decisivo na vida intelectual de seu estado*. Seu propósito é combater a inclemência do tempo ou propósitos suspeitos. As narrativas davam conta da importância do Movimento Regionalista e da atuação de Gilberto Freyre na década de 1920, sendo estes os propósitos suspeitos combatidos pelo autor (BARROS, 2012, p. 119; INOJOSA, 1968a, p. 31; OLIVEIRA, 2019, p. 104).

O movimento modernista em Pernambuco constitui um apego visceral a um momento histórico, mantendo um grupo de intelectuais como devedores do passado que engendraram e que os engendrou. Pode-se afirmar ainda que a respectiva obra é um trabalho de “enquadramento da memória”, realizado através da seleção, celebração e eternização de determinados feitos e fatos colecionados, que são alçados à categoria de “prova” da veracidade do seu relato; alimentam e forjam, de forma subjetiva e intencional, a construção de imagem positiva de Inojosa, consolidando seu reconhecimento e legado pessoal pelas gerações seguintes (BARROS, 2012, p. 120; OLIVEIRA, 2019, p. 105).

Desse modo, vale o questionamento: sobre que desejo de memória e história atravessaria a publicação da respectiva obra? Natália Barros (2012) nos mostra que o “Inojosa narrador” de sua história parece querer narrar na tentativa de assegurar a continuidade dos tempos históricos; para manter-se vivo nas narrativas de si e dos outros. Nesse sentido, a obra se põe como *lugar de memória*, ou seja, criação não espontânea e portadora de sinais de reconhecimento e de pertencimento desse indivíduo, construído por meio de um diversificado conjunto de ações diretamente ligadas à escrita de si e à constituição de uma memória de si, pois acompanhar a produção da memória de Joaquim Inojosa representa caminhar entre discursos, práticas, representações e temporalidades variadas (BARROS, 2012, p. 27; 31-38; NORA, 1993, p. 13; OLIVEIRA, 2019, p. 105).

Quando publicou seus textos sobre o movimento modernista, o autor tentou afastar os seus interesses particulares, escondendo seu desejo de autopromoção, deslocando o empreendi-

mento para o campo da justiça à memória dos participantes dos acontecimentos da década de vinte (BARROS, 2012, p. 115-116; OLIVEIRA, 2019, p. 105):

Para que não desapareçam os vestígios dos participantes da mocidade pernambucana em tão importante movimento, ponto de partida do Brasil de hoje, é que escrevo este livro.

[...]

Publicando-o nada reivindico para mim. As ideias modernistas, estou certo, atingiriam Pernambuco de qualquer forma, e eu apenas as teria antecipado, pela coincidência de contatos com o grupo de São Paulo em 1922 (INOJOSA, 1968a, p. 32).

Sobre este aspecto, concordamos com Barros (2012) quando esta propõe que é preciso termos como horizonte o caráter autobiográfico das publicações sobre o Modernismo realizadas por Inojosa e desconfiarmos da coerência de seu relato, da sequência de acontecimentos com significado e direção aparentemente lineares, para que não nos conformemos com a ilusão retórica do nosso personagem/autor/narrador e, principalmente, para que possamos inserir esses escritos como uma estratégia de busca de uma autoestima intelectual e afetiva (BARROS, 2012, p. 116-117; OLIVEIRA, 2019, p. 106).

Contudo, não podemos deixar de levar em consideração o valor documental dessas obras, em especial *O movimento modernista em Pernambuco*, que consiste em um grande dossiê, que traz à luz crônicas, artigos da imprensa e o mais importante para o nosso estudo: a sua correspondência com os dois escritores argentinos que aqui enfatizamos, Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, abordando a atuação de Joaquim Inojosa frente à divulgação do Modernismo na Argentina.

No livro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, Patrícia Artundo (2004) faz referência à atitude de Câmara Cascudo como mediador entre Mário e os escritores argentinos Luis Emilio Soto e Vignale. Em um trecho do livro, a autora afirmou:

No que concerne ao Brasil e, particularmente, ao encontro de Mário com Soto e Vignale, os contatos iniciais foram estabelecidos em 1925 por meio de Luis da Câmara Cascudo, que atuou como intermediário entre uns e outros como se infere de sua correspondência com Andrade. Ele mesmo interessado em divulgar os autores argentinos como demonstrou em *Joio* (1924), já em 1923 a revista argentina *Inicial* havia publicado sua “Ronda de Muerte” (ARTUNDO, 2004, p. 64).

Embora a autora desconheça de que maneira Câmara Cascudo se relacionou com os jovens argentinos, percebe que essa amizade parece ter sido muito estreita, demonstrando que Câmara Cascudo:

[...] não só remeteu ao escritor paulista um exemplar de *Versos de la calle* (1924) de Álvaro Yunque, mas, além disso, fez chegar a Soto o de *A escrava que não é Isaura* (1925). Esse envio propiciou o único artigo de relevância dedicado a Andrade durante os anos de 1920 na Argentina – intitulado “Las nuevas Corrientes Estéticas em el Brasil: Un Importante Libro de Mário de Andrade” –, publicado por Soto em *Renovación* (1923-1930), a importante revista fundada por José Ingenieros, Aníbal Ponce e Gabriel Moreau. (ARTUNDO, 2004, p. 64).

Tal qual fez com Mário de Andrade, Câmara Cascudo também aproximou Joaquim Inojosa dos escritores modernos argentinos Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto. Em carta de 28 de dezembro de 1924, Cascudo pede para que Inojosa envie aos amigos platinos alguns exemplares da *Arte Moderna*:

Mande ao Saéz uns 5 exemplares do nosso trabalho – *Arte Moderna*. O endereço é – B. Sanchez-Saés – Rivadavia 1731. O do Luís Emílio Soto é 15 de Noviembre 1715. Ambos em Buenos-Aires. Mande os dois com dedicatórias. Ao Soto mande uns 4 exemplares (ARAÚJO, 2012, p. 89).

Em carta de 19 de fevereiro de 1925, Bráulio Sánchez-Sáez diz a Inojosa (OLIVEIRA, 2019, p. 79):

Es para mí sumo placer, reunir en mi extenso dominio de las amistades brasileñas, la de un culto espíritu, como lo es Vd. Al juzgar por su plaqueta 'El Arte moderno', que por intermedio del talentoso y siempre querido y propagador amigo Luis da Câmara Cascudo, tengo en mi poder, y termino en estos momentos de su lectura² (INOJOSA, 1969, p. 317).

Bráulio Sánchez-Sáez continua, nesta carta, questionando Joaquim Inojosa sobre o que significava sua arte e a evolução desse notável jovem. Sánchez-Sáez considerou a iniciativa muito interessante, porque imaginava que a juventude encarnava um estado de

2. É para mim um enorme prazer, reunir em meu extenso domínio de amizades brasileiras, a de um espírito culto, como é o senhor. Ao julgar pela sua plaquete 'Arte Moderna', que através do talentoso e sempre amado e propagador amigo Luís da Câmara Cascudo tenho em meu poder, e estou terminando nestes momentos a sua leitura (INOJOSA, 1969, p. 317, tradução nossa).

coisas possivelmente notáveis, embora não isenta de certos equívocos no que diz respeito à arte.

Na carta, o autor comentou que na Argentina, particularmente em Buenos Aires, havia algo dessa “arte moderna”, mas pedia permissão ao amigo para comentar que essa arte então produzida no Brasil estava totalmente dissociada, porque ele acreditava que na literatura, na filosofia e na arte havia apenas uma arte: dizer o que se sente, e com grande força. No que dizia respeito ao panfleto *A Arte Moderna*, demonstrou-se interessado em traduzi-lo e publicá-lo na *Inicial*, revista da nova geração e na qual o amigo em comum, Câmara Cascudo, já havia publicado. Ele informa, ao final da carta, ter enviado um número da revista que tinha em sua posse, para que Inojosa pudesse conhecê-la (INOJOSA, 1969, p. 318).

Em carta de 20 de junho de 1925, Sánchez-Sáez informou Joaquim Inojosa que este teria a redação de *Caras y Caretas* e *Plus Ultra* inteiramente à sua disposição, para o que desejasse; e que, caso o amigo se sentisse satisfeito com as publicações a que se referia, era só lhe enviar algumas colaborações literárias, e ele então teria o prazer de traduzi-las e publicá-las nestas revistas. Quanto à plaquete *A Arte Moderna*, o crítico portenho informou que havia mandado traduzi-la e entregá-la à revista *Inicial*, mas, como o periódico estava passando por um período de escassez econômica, não sabia informar em que número divulgariam o interessante trabalho; pontuou, ainda que, apesar de não concordar em todas as considerações de Inojosa na plaquete, não poderia deixar de reconhecer aquele ensaio como digno de se tornar popular entre os jovens escritores daquele país, que já estavam em comunicação com as ideias que Inojosa expunha. Por fim, afirma que, se por acaso não

publicasse imediatamente em *Inicial*, então publicaria em outro lugar, desde que pudesse enviá-lo imediatamente para o crítico pernambucano, em língua espanhola (INOJOSA, 1969, p. 319).

Em cartas de 10 de outubro e 7 de novembro de 1925, Bráulio Sánchez-Sáez tece comentários sobre a plaquete *O Brasil brasileiro*. Antes de tudo, desejava que Inojosa lhe mandasse um retrato, pois queria publicar um artigo sobre o amigo, tratando do manifesto, o qual acreditava ser infinitamente pensado e glosado em partes, na revista *Idea Latina*, que, na opinião de Sánchez-Sáez, era uma das publicações intelectuais mais sérias em Buenos Aires. Esperava que Inojosa enviasse o que ele solicitava, bem como um artigo ou conto para a revista *Plus Ultra*, prometendo que seria publicado com todo o crédito que seu autor merecia. Informou que pretendia enviar a sua opinião impressa em *Caras y Caretas* sobre seu interessante texto, por tê-lo como puro, ideal e, acima de tudo, forte e sincero. Em suma, Sánchez-Sáez lhe incentivava a professar sua amizade com franqueza e sinceridade (INOJOSA, 1969, p. 322-323).

A relação de amizade transcende os afetos das cartas enviadas e podemos ver, em texto publicado no *Jornal do Commercio*, de 8 de fevereiro de 1927, uma crônica que Joaquim Inojosa publicou sobre o amigo Bráulio Sánchez-Sáez. Nela, o crítico pernambuco informa que o amigo portenho era um curioso espírito, para quem o Brasil, literariamente, valeria tanto quanto a Argentina. Disse que não sabia se essa condição ocorreria apenas nas cartas que lhe dirigia e nos artigos que, por seu intermédio, ele estava enviando para os jornais de Pernambuco. Argumentou que Sánchez-Sáez teria feito mais pelo Brasil intelectual, na Argentina, do que muitos dos embaixadores brasileiros naquele período. Apontou a importância dele para a difusão dos nomes dos autores e das ideias modernis-

tas na Argentina, onde chegou a traduzir e publicar a *Arte Moderna* e fragmentos de *Joio*, de Luís da Câmara Cascudo, nas revistas de Buenos Aires. Além disso, traduzia e recomendava os nomes brasileiros (especialmente dos amigos) às gentes de sua pátria, enviando de lá – para o amigo pernambucano – artigos lapidares para o mesmo fim, ou seja, divulgar as vanguardas argentinas em terras brasileiras (INOJOSA, 1968b, p. 185-186).

Luis Emilio Soto também deu as boas-vindas a Inojosa e comentou o recebimento da *Arte Moderna* em sua primeira carta (OLIVEIRA, 2019, p. 79): “Por intermedio de nuestro común amigo Luis da Câmara Cascudo, recibí su opúsculo ‘A Arte Moderna’ por cuyo envío le doy las más expresivas gracias”³ (INOJOSA, 1969, p. 328).

Na mesma carta, Soto confessa a Inojosa que, como já teria dito a Câmara Cascudo⁴, a leitura daquele panfleto despertou o seu maior interesse, tanto pelo assunto como pela sua interpretação. Não poderia ser de outra forma, pois, no ponto de vista de Luis Emilio Soto, muitas seriam as analogias oferecidas por tal fenômeno literário com o que se desenvolvia na Argentina – a rigor, as diferenças eram apenas detalhes. Análogos preliminares, tinham a mesma oposição dos reacionários e a mesma tenacidade dos novos. Daí mais um valor de sua monografia: o prazer do confronto (INOJOSA, 1969, p. 328).

3. Através do nosso amigo em comum Luís da Câmara Cascudo, recebi seu livreto 'Uma Arte Moderna' pelo qual agradeço de forma expressiva (INOJOSA, 1969, p. 328, tradução nossa).

4. Referindo-se à carta que havia enviado para o folclorista potiguar no mesmo dia em que enviou esta carta para Joaquim Inojosa. Esse documento só veio a público em 1977, quando da publicação do livro *A Arte Moderna/O Brasil Brasileiro* (Cf. INOJOSA, 1977, p. 140-141).

Essa característica do estilo combativo na escrita de Joaquim Inojosa pode ser notada na crônica, *Um lutador jovem e invencível*, em que o crítico pernambucano elogia Luis Emilio Soto e sua ação na cena intelectual argentina, apresentando o crítico portenho como um dos espíritos mais figurantes da moderna geração portenha, e que, ao se tratar do Modernismo na vizinha república, o nome de Luis Emilio Soto se impunha à citação em primeiro plano, por este se dedicar especialmente à crítica, e por ser sujeito de raríssima cultura na sua idade. Inojosa ainda definiu Soto como entusiasta e ousado: nobre no combate, até onde a nobreza não parecesse transigência, recuo ou humilhação. Tornava-se um gigante se o feriam. Todo um grupo de inteligentes rapazes o acompanhava e o exortava (INOJOSA, 1968b, p. 89).

Joaquim Inojosa também afirmou que Luis Emilio Soto, ao vencer toda sorte de obstáculos, fundava revistas, colaborava com os periódicos mais independentes e, de forma tal, movimentava os círculos intelectuais de seu país, sendo o primeiro a reconhecer que, em arte nova, “ainda não havia uma produção homogênea”, traçando aos companheiros o caminho a seguir e fazendo-o com expressões de justa imparcialidade, chegando, às vezes, a desculpar seus críticos. Em uma das cartas que Soto lhe enviara, Inojosa destacou alguns aspectos que, ao seu ver, eram a revelação categórica da sua orientação crítica (INOJOSA, 1968b, p. 89):

En Buenos Aires, como en cualquier ciudad análoga, no puede hablarse de movimiento homogéneo. Hago referencia a la lucha entre un credo estético y otro. Igual a lo que ocurre en distintos países de América, la falta de tradición quita aquí violencia al choque entre la nueva generación y la anterior. [...]

[...] Por conseguinte, caro amigo Inojosa, son los nuevos, los que han aparecido después de la gran guerra – para precisarlos mejor – los que sin encerrarse en un localismo estéril, dieron la primer nota esencialmente ‘nuestra’, argentina⁵ (INOJOSA, 1969, p. 329).

Ao finalizar a crônica *Um lutador jovem e invencível*, Inojosa chamou atenção que, no Brasil, também foram os novos que deram o primeiro brado pela formação de algo essencialmente brasileiro. Luis Emilio Soto foi, para o crítico pernambucano, “um lutador jovem e invencível”, que muito lhe devia a Argentina, e mais ainda o tempo, “quando a grandiosa obra de renovação que ele dirige estiver realizada” (INOJOSA, 1968b, p. 90).

Ao que se vê, até certo ponto, a relevância da inflexão modernista poderia explicar que, embora o apelo para reconciliar a arte com a vida repercutisse amplamente em todo o território americano nos anos de 1920, os significados desse imperativo eram ligeiramente diferentes dos que predominavam entre seus pares europeus. Por um lado, não pesava o caráter destrutivo nem o combate à instituição Arte porque essas instituições estavam apenas precariamente instaladas em nosso meio. Por outro lado, nesse voltar-se para a “práxis vital”, o fato de incorporar os elementos da vida cotidiana e da cultura popular foi interpretado

5. Em Buenos Aires, como em qualquer cidade análoga, não se pode falar de um movimento homogêneo. Refiro-me à luta entre um credo estético e outro. Assim como acontece em diferentes países da América, a falta de tradição retira a violência aqui do embate entre a nova geração e a anterior. [...]

[...] Consequentemente, caro amigo Inojosa, são os novos, os que surgiram depois da grande guerra – para ser mais preciso – os que, sem se fechar em um localismo estéril, deram a primeira nota essencialmente ‘nossa’, argentina (INOJOSA, 1969, p. 329, tradução nossa).

no sentido de apelo para resgatar os traços do “particular”. Diante dos intelectuais das gerações anteriores, a quem acusavam de haver-se perdido na imitação dos modelos europeus, a reconciliação da arte com a vida, que propugnava essa nova geração, passava pela recuperação das características que afirmavam a própria particularidade, que – nacional por um lado –, se enxergava como parte de um conjunto mais amplo, do “mundo jovem” do horizonte americano (VASQUEZ, 2005, p. 66).

Em sua segunda carta, enviada a Cascudo no dia 9 de março de 1925, Inojosa agradece ao amigo, pois sua plaquete *A Arte Moderna* seria traduzida e publicada na revista *Inicial* (OLIVEIRA, 2019, p.79):

Não sei como agradecer-lhe as apresentações que me fez aos escriptores de Buenos-Aires. Ambos escreveram-me lindas cartas. O Sanchez-Saez, enviou-me o nº 6 de *Inicial*, e comunicou-me que iria traduzir, para publicar nessa revista, a minha plaquette – ‘*A Arte Moderna*’. Referem-se a v. com os elogios que v. merece (ARAÚJO, 2012, p. 95).

Em carta não datada, mas possivelmente posterior a esta, Cascudo convida o amigo a ser ponto de referência entre o Norte e o Sul e declara que ninguém poderia competir com Inojosa, pois este seria “o natural núcleo irradiante porque tem talento e tem bondade”, e somente esta característica seria capaz de aproximar as pessoas. Noutra carta, de 14 de março de 1925, ele sugere que Inojosa escreva para Sánchez-Sáez para agradecê-lo, e que fique saboreando a fama, pois não precisava mais de um intermediário. Conclui a carta então informando que confiava em sua acuidade

intelectual, pois, do contrário, deixaria de lado o seu trabalho (OLIVEIRA, 2019, p.80):

Seja V. o ponto de referência entre o Norte e Sul. Ninguém pode competir. V. é o natural núcleo irradiante por que tem talento e tem bondade. Somente esta virtude aproxima e prende. Eu sirvo de exemplo, caro e querido Inojosa, ou melhor Hinojosa (ARAÚJO, 2012, p. 97).

Muito bem. Agora é responder aos argentinos e ficar saboreando a fama. V. agora dispensa o intermediário e vá agindo... e vencendo. Se não tivesse inteira confiança em sua acuidade intelectual, deixaria quieto seu trabalho. Mas V. vale. E muito [...] (ARAÚJO, 2012, p. 101).

Em retribuição a esse processo de interlocução com escritores argentinos intermediado por Cascudo, vemos Joaquim Inojosa afirmar, em texto publicado no *Jornal do Commercio*, em Recife, no ano de 1925 (OLIVEIRA, 2019, p. 80):

O Sr. Luiz da Câmara Cascudo conhece todo o Brasil, e trabalha numa obra de aproximação mental entre os escritores argentinos e brasileiros, especialmente nortistas. Mantém, com os primeiros, assídua correspondência, informando-os da movimentação literária do nosso país. (INOJOSA, 1968b, p. 66).

Comprovando esse diálogo, Araújo (2012) afirma que a ação de Câmara Cascudo como divulgador do Modernismo para além das fronteiras nacionais teve como desdobramento a publicação de um artigo de divulgação do movimento brasileiro na Argentina, por Bráulio Sánchez-Sáez, na revista *Caras y Caretas*. Segundo Joaquim Inojosa, o argentino também traduziu *A Arte Moderna* para o espa-

nhol (ARAÚJO, 2012, p. 53; INOJOSA, 1968a, p. 119-120; MEDEIROS, 2012, p. 89-90; OLIVEIRA, 2019, p. 81).

Em carta de 10 de março de 1925, vemos Cascudo tratar da aproximação de Inojosa com os escritores argentinos, aludindo à publicação da segunda plaquete do divulgador modernista pernambucano, *O Brasil brasileiro* (1925), da primeira tentativa de viagem de Mário de Andrade ao Nordeste, como de um projeto de revista idealizada ao modo da *Klaxon*, *Modernicéia* (OLIVEIRA, 2019, p. 81):

Não se espante recebendo noutro envelope um retalho de jornal. Revolvendo papeis descobri não ter enviado a V. a transcrição dum artigo do Sáez. [...] O Brasil brasileiro deve ser esplendido... mas V. não pôs meu nome na lista dos presenteados. Luis Soto escreveu-me de S. Paulo. Fez-se amigo do Mario de Andrade a quem eu apresentara. Soto publicou em *Renovación* um artigo sobre a *Escrava*. Mario esteve vem não vem ao Norte. Fiquei encarregado de avisar a V. e combinar *las cosas*. Agora diz não vir em 1926. Quer publicar a História da Música. [...] E a *Modernicéia*? Recife é a terra das revistas nominaes. *Lobis-Homen* morreu antes de nascer. *Morto-Vivo* não sahiu. *Modernicéia* continuará a tradição passadista de abolôecer no nascedouro? Revista de expressão Recife desconhece. V. está indicado pra ter a segunda coragem. A primeira foi a campanha modernista (ARAÚJO, 2012, p. 100).

Observando o contexto desta última carta, percebe-se que havia o estabelecimento de uma rede de sociabilidade entre Cascudo, Inojosa, Sáez e Soto, por meio da qual temas, projetos e intenções eram compartilhados. Com efeito, conforme sugeriu Gabriela Pellegrino Soares (2006), vemos que, ao longo da primeira metade do século XX, é possível ver nascer, em diferentes movimentos, a

percepção de que a América – Espanhola, para uns; para outros Latina, ao incluir o Brasil – estava apta a desenvolver seus próprios “meridianos intelectuais”, podendo as nações que a integravam buscar inspiração e referência umas nas outras e não apenas no Velho Mundo, cujo modelo foi, por muito tempo, tomado como única possibilidade de superação da “barbárie” local. Em lugar do olhar detrator, a nova percepção sugeria representações afirmativas sobre as sociedades latino-americanas e aguçava o desejo de conhecimento mútuo, pois, ao lado das aspirações identitárias, os países vizinhos Brasil e Argentina passavam, em certos contextos, a figurar como referências de desenvolvimento e concepções de modernidade, que iam ao encontro das premências nacionais. Ao mesmo tempo, eles apresentavam-se como potenciais mercados de bens culturais a serem explorados (SOARES, 2006, p. 243; SOARES, 2017, p. 27).

Nos dois casos, emergiram, na década de 1920, vanguardas atinadas com a renovação estética, embora na Argentina isso tenha ocorrido de maneira conflituosa em função da ameaça concreta que sentia sua elite letrada, acuada pelo imigrante educado – a oposição entre os grupos de Boedo (imigrantes) e Florida (*criollos*) é expressiva desse contexto. Essa circunstância condicionou o componente conservador e xenófobo da vanguarda argentina (a de Florida) e poderíamos supor que a brasileira seria, em contraponto, progressista. Devemos notar, entretanto, que as orientações assumidas pela vanguarda brasileira se deram na ausência de um oponente equivalente, numa situação social mais protegida, típica de uma sociedade e de um sistema político fechados, como era o da República Velha. Em contrapartida, a mobilidade social propiciada

pela edificação do sistema educacional argentino e pela democratização política do começo do século XX implicou num choque inevitável – também na esfera cultural – entre os imigrantes (e seus descendentes) e as antigas elites *criollas* estabelecidas (JACKSON; BLANCO, 2014, p. 226-227).

A despeito das diferenças morfológicas entre os países mencionados – concernentes ao perfil dos respectivos sistemas de ensino e, por conseguinte, aos níveis de alfabetização, às características do Ensino Superior, ao tamanho do público consumidor de obras culturais e à diferenciação e diversificação internas, logradas pelos respectivos campos de produção cultural –, existem outras injunções estruturais capazes de justificar tal abordagem, sendo a mais importante delas a posição periférica das sociedades latino-americanas em relação às metrópoles culturais europeias, situação histórica peculiar que lhes permitiu, ao mesmo tempo, desvencilhar-se dos entraves e ditames impostos pelas potências colonizadoras declinantes, Espanha e Portugal.

Se comparada à situação prevalecente no mercado latino-americano de bens culturais, pautado, concomitantemente, pelo predomínio da língua espanhola e pela alternância dos centros aspirantes ao papel hegemônico, como atesta a concorrência entre a Cidade do México e Buenos Aires, a unificação linguística brasileira se viabilizou a preço de um domínio crescentemente centralizado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em torno do qual passaram a girar os principais núcleos regionais de alguma expressão (sendo Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e Recife os de maior envergadura) (MICELI, 2018, p. 20-21).

É preciso chamar a atenção, ainda, em sentido inverso, para o fato de que o movimento de despertar para as raízes culturais da nação se deu quando as principais cidades da América Latina já respiravam os ares cosmopolitas trazidos pelos imigrantes, pela escola primária pública, pelo bonde, pela exuberância das economias exportadoras. Nessas cidades, ampliaram-se os espaços dedicados à publicação, à circulação e à leitura de livros, jornais e revistas em que se entrecruzavam os repertórios locais e universais.

Nas primeiras décadas do novo século, as vanguardas artísticas, criativas e inquietas compartilharam com os cânones literários e filosóficos, clássicos ou modernos, o espaço das oficinas de imprensa e edição situadas em São Paulo, Buenos Aires, Natal e Recife. De lá, afluíam para distintas partes, em busca dos mercados e públicos da América Latina e para além dela (SOARES, 2017, p. 27-29; OLIVEIRA, 2022, p. 227-228).

Muitos dos aspectos aqui discutidos partem de estudos anteriores (OLIVEIRA, 2022; OLIVEIRA, 2019) e são tomados como apontamentos para pesquisas futuras, por não termos tido acesso ao acervo dos escritores aqui analisados. Em momento oportuno, esperamos verificar a existência ou não das traduções de *A Arte Moderna* e *O Brasil Brasileiro*, bem como investigar outros elementos apontados no *Movimento modernista em Pernambuco*, como, por exemplo, o envio de outros textos de Inojosa para as revistas portenhas citadas nas correspondências ou o encaminhamento de colaborações dos interlocutores argentinos para a imprensa pernambucana.

Podemos concluir, através das respectivas cartas, que houve uma mobilização iniciada por Luís da Câmara Cascudo, continuada pela rede de sociabilidade intelectual estabelecida por Joaquim Inojosa, Bráulio Sánchez-Sáez e Luis Emilio Soto, com o intuito de divulgar as estéticas modernistas e vanguardistas no Brasil e na Argentina.

Referências

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Vislumbres modernistas no Nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos: 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 380-404.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Consciência Moderna e Movimentos: o modernismo nas cartas trocadas entre Câmara Cascudo e Joaquim Inojosa*. 2012. Relatório Final (Estágio de Pós-Doutorado). PPGTLLC/FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: EDUFRRN, 1995.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2 ed. João Pessoa: EDUEPB; Recife: Editora UFPE, 1996.

ARTUNDO, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP, 2004.

BARROS, Natália Conceição Silva. *Arquivos da vida, Arquivos da História: as experiências intelectuais de Joaquim Inojosa e os usos da memória do Modernismo*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 2012.

INOJOSA, Joaquim. *A arte moderna: 60 anos de um manifesto modernista*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1984.

INOJOSA, Joaquim. *A Arte Moderna/O Brasil Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Meio-Dia, 1977.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1969.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1968a.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora Tupy, 1968b.

JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no Espelho – Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MEDEIROS, Joatan David Ferreira. Câmara Cascudo e os latinos da América: diálogos culturais na década de 20. *Imburana*, Natal, n. 6, p. 85-95, 2012.

MICELI, Sérgio. *Sonhos da Periferia: Inteligência argentina e mecenato privado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. “Contribuir al ‘descubrimiento’ de inúmeros literatos brasileños cuya importante obra es aquí desconocida”: modernismo, vanguarda e mediações culturais nas cartas de Luis Emilio Soto a Luís da Câmara Cascudo (1923-1925). *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 90, p. 211-231, maio/ago. 2022.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. *Correspondência Modernista e Regionalista de Luís da Câmara Cascudo (1922-1984)*. 1. ed. João Pessoa: CCTA/UFPB, 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Escrita e edição em fronteiras permeáveis: mediadores culturais da nação e da modernidade na América Latina (Século XIX e primeiras décadas do XX)*. São Paulo: Intermeios / USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Diálogos culturais latino-americanos na primeira metade do século XX. *Projeto História*, São Paulo, v. 1, n. 32, p. 241-256, jun. 2006.

VASQUEZ, Karina R. Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 55-80, jun. 2005.