



O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores

*Brazilian Books in the 1920's: Graphic Aspects and Writers' Performance*¹

Milena Ribeiro Martins

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil.

milenamartins@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0003-1453-4532>

Resumo: Este artigo analisa textos e paratextos da literatura brasileira da década de 1920 a fim de caracterizá-la como um momento de transformações determinantes para a história do livro brasileiro. Observa-se no período um processo de nacionalização da produção livreira, em consonância com uma progressiva nacionalização da linguagem e dos temas. Com o crescimento significativo do número de editores brasileiros atuando na publicação de literatura, tornaram-se mais estreitos os vínculos entre diferentes agentes do processo de produção, venda e recepção de livros, propiciando, como consequência, formas novas de profissionalização dos intelectuais. Casos como o dos escritores-editores Benjamin Costallat e Monteiro Lobato são apresentados e analisados, de forma a tornar mais compreensíveis algumas das ações colocadas em prática por eles. Para que tal análise seja possível, é necessário atentar para elementos paratextuais (prefácios, epígrafes, capas) presentes em edições antigas dos livros estudados, além de documentos pessoais. Dentre os livros mencionados, estão *Urupês* (1918), de Lobato; *Histórias e sonhos* (1920), de Lima Barreto; *Fim* (1921), de Medeiros e Albuquerque; *Mademoiselle Cinema* (1923), de Costallat; e *Amar, Verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade. A atividade editorial é aqui compreendida como uma ação essencialmente plural, que envolve diversos agentes, dentre os quais os próprios escritores, que estão incluídos entre os responsáveis não apenas pelo texto, mas também por aspectos da materialidade dos livros. O sistema

¹ Versão preliminar deste texto foi apresentada no Congresso da Sharp (The Society for the History of Authorship, Reading and Publishing), em Victoria, Canadá, em junho de 2017. Para participar desse congresso, a autora contou com o inestimável apoio financeiro da Fundação Araucária, via Pró-reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa/UFPR.

literário brasileiro conquistava sua independência e maturidade, ao passo que, por meio de dispositivos textuais e editoriais, formava-se um novo tipo de leitor.

Palavras-chave: história do livro; modernismo; editores.

Abstract: This article analyzes texts and paratexts of the Brazilian literature of the 1920s, in order to characterize it as a moment of decisive transformations in the Brazilian books history. During this period, it is noticeable, a process of nationalization of book production, in concord with a progressive nationalization of language and themes. With the significant increase in the number of Brazilian publishers working with the publication of literature, the network between different agents of the process of production, sale and reception of books have become closer, consequently providing new forms of professionalization of intellectuals. Cases such as the ones of Benjamin Costallat and Monteiro Lobato are presented and analyzed in order to make their actions more understandable as writers-publishers. For such analysis to be possible, it is necessary to pay attention to paratextual elements (prefaces, epigraphs, covers) present in old editions of the studied books, as well as personal documents. The books investigated are *Urupês* (1918), by Lobato; *Histórias e Sonhos* (1920), by Lima Barreto; *Fim* (1921), by Medeiros and Albuquerque; *Mademoiselle Cinema* (1923), by Benjamin Costallat; and *Amar verbo intransitivo* (1927), by Mário de Andrade. Publishing activity is understood as an essentially plural action, involving several agents responsible not only for texts, but also for aspects of the materiality of the books. The Brazilian literary system gained its independence and maturity, whereas, through textual and editorial devices, a new type of reader was formed.

Keywords: book history; modernism; publishers.

Este artigo analisa textos e paratextos (GENETTE, 2009) da literatura brasileira da década de 1920, a fim de caracterizá-la como um momento de transformações determinantes para a *história do livro* brasileiro. Nessa década, percebe-se um crescimento significativo da produção livreira nacional, em detrimento da edição por empresas portuguesas e francesas que, desde o final do século XIX, tinham “a reputação de só interessar-se pelos grandes nomes da velha geração, cujas vendas eram seguras” (HALLEWELL, 1985, p. 186), como é o caso, por exemplo, de Hippolyte Garnier, a quem se refere o historiador britânico no trecho citado. Cresce o número de editoras e tipografias brasileiras, que produzem transformações importantes no *aspecto gráfico* dos livros nacionais, além de darem vazão à produção de escritores brasileiros. A instalação de tipografias em solo nacional, em substituição à prática de mandar imprimir livros na Europa

(HALLEWELL, 1985, p. 214; referindo-se a Francisco Alves), também aproxima os diferentes agentes do processo de produção e venda de livros: escritor, tipógrafo, diagramador, revisor, ilustrador, editor, distribuidor, livreiro e outros (Cf. DARNTON, 1990, p. 112).

A década de 1920 também é paradigmática para a *história da literatura* brasileira, por conta da progressiva e substancial nacionalização da linguagem e dos temas da produção literária, ao mesmo tempo em que diferentes atores do sistema literário buscavam uma progressiva independência em relação à produção cultural portuguesa e francesa. Embora houvesse um forte interesse em disseminar ideias e estilos acalentados pelas vanguardas europeias – às quais escritores modernistas tinham acesso principalmente através de revistas –, poetas de vanguarda e outros escritores (mesmo aqueles considerados mais conservadores) estavam engajados em projetos nacionalistas que pareciam colidir com a tendência tradicionalmente orientada para a cultura europeia.

A produção literária nacional manteve-se fortemente ligada seja às correntes de vanguarda, seja a tradicionais modelos narrativos e poéticos europeus; mas o processo de progressiva independência da literatura nacional produziu um olhar crítico com relação às literaturas estrangeiras, tanto quanto um esforço de pesquisa sobre temas nacionais e um investimento em vínculos editoriais com países sul-americanos, cujas raízes culturais e cuja formação social produziram um sentimento de fraternidade entre intelectuais brasileiros (Cf. BIGNOTTO; MARTINS, 2014).

Essas transformações materiais e culturais devem ser compreendidas num contexto de mudanças sociais de que fazem parte: o aumento da população urbana (como resultado de movimentos migratórios internos somados a massivas ondas imigratórias ao longo das primeiras décadas do século XX); a industrialização, como consequência da política de substituição de importações, antes e ao longo da Primeira Guerra Mundial; o aumento progressivo no grau de escolarização da população brasileira e, portanto, no número de leitores potenciais. Tudo isso, porém, sem que o número de alfabetizados chegasse a trinta por cento da população brasileira.

A década de 1920 assistiu ao surgimento e consolidação de importantes editoras em todo o país, especialmente nas grandes cidades: Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG) e Recife (PE). Outras cidades podem ser incluídas nesta

lista, embora com produtividade menos expressiva. A concentração de editoras na região sudeste já era significativa, como se pode ver. Algumas das editoras que nasceram nos anos 1910 e 1920 permaneceram ativas por décadas. Algumas delas foram dirigidas por escritores que se tornaram editores, seja fundando suas próprias empresas, seja unindo-se a editores estabelecidos ou ainda sendo contratados como tradutores. Ao aproximar escritores de editoras, o crescimento da indústria editorial nacional permitiu novas formas de profissionalização dos intelectuais.

Como se sabe, alguns importantes escritores já haviam atuado como tipógrafos durante o século XIX – é o caso de Machado de Assis (1839-1908); da mesma forma, alguns editores foram também autores de obras literárias. No entanto, o desempenho concomitante dos dois papéis – editor e escritor – foi intensificado de forma inédita durante a década de 1920. A profissionalização dos homens de Letras (e de algumas mulheres de Letras), até então predominantemente associadas a jornais, à política e à administração pública, convergiu significativamente para atividades relacionadas à produção de livros. Dentre os escritores que se tornaram editores, destacam-se: Monteiro Lobato (1882-1948), Menotti Del Picchia (1892-1988), Benjamin Costallat (1897-1961) e, na década seguinte, Erico Veríssimo (1905-1975). Se a tradução fosse adicionada a essas duas funções, a lista aumentaria exponencialmente.

A editora Benjamin Costallat & Miccolis representou um papel importante no mercado de livros populares durante a década de 1920. *Mademoiselle Cinema* (1923), o romance de maior sucesso de Costallat, foi considerado “um succès d’escandale”, (HALLEWELL, 1985, p. 335) tendo vendido sessenta mil cópias em três anos. A despeito desse enorme sucesso de público, o nome do escritor e de sua obra não são mencionados pelos historiadores da literatura. Aos historiadores do livro, porém, o sucesso do romance e a audácia de seus editores são dados bastante relevantes. *Mademoiselle Cinema* foi reeditado em 1999; desde então, novos pesquisadores dedicaram-se a expandir os dois parágrafos que Hallewell dedicou à editora em um movimento acadêmico que não apenas reúne informações sobre editores e público leitor, mas também desafia o cânone literário, permitindo a reinterpretação de elementos estéticos e morais da obra, de sua recepção e, com isso, uma melhor compreensão do passado (FRANÇA, 2011).

Esse romance, seu sucesso e o silêncio que os historiadores da literatura dedicaram a ele ilustram como fatos importantes para a história do livro não são relevantes para a história da literatura. Apesar dessa diferença, as obras literárias populares são uma fonte notável de informações sobre as possibilidades de um determinado mercado de livros, sobre as escolhas dos leitores e também sobre tabus sociais.

Monteiro Lobato não teve o mesmo destino que Costallat, embora também tenha sido um escritor controverso. Ele é mencionado e estudado por historiadores da literatura devido a uma série de fatores, incluindo seus livros de alta qualidade para crianças e adultos, e sua participação política – presente também em suas obras literárias. A seguir, apresentam-se alguns elementos significativos de sua dupla atuação – como editor e escritor –, que ganharam visibilidade simultaneamente, desde que ele fundou sua editora em 1918, com a publicação de seu primeiro livro de contos, *Urupês*.

Inicialmente, a editora de Lobato atuava sob o nome *Edições da Revista do Brasil*, periódico de que ele foi proprietário e diretor. Alguns anos depois, seu nome comercial mudou para *Monteiro Lobato & C. Editores* e, posteriormente, para *Cia. Gráfico Editora Monteiro Lobato*, justamente quando a editora investiu em equipamentos de impressão de última geração. Em 1925, dada a combinação de uma série de fatores, sobretudo econômicos e políticos, a empresa foi à falência (BIGNOTTO, 2018). No ano seguinte, porém, Lobato já daria início a outra empresa, em associação com Octalles Marcondes Ferreira, que trabalhava com Lobato na empresa anterior. A *Companhia Editora Nacional* – uma “fênix nacional”, nas palavras de Hallewell – sobreviveu a seus fundadores (HALLEWELL, 1985, p. 267).

Nessas diferentes empresas, Lobato investiu em alguns aspectos então considerados revolucionários na indústria do livro – não porque fossem inéditos, mas porque juntos representavam uma mudança impressionante na cena moderna. Entre suas ações inovadoras estava o apoio a escritores inéditos, o pagamento sistemático de direitos autorais, mesmo antes da venda de livros (em um momento em que o autofinanciamento era corriqueiro), a criação de uma rede nacional de distribuição (que não é desprezível num país de proporções continentais) e a transformação nos padrões de *design* dos livros. Lobato investiu em outros formatos além do tradicional formato

francês (12x19 cm), de acordo com Hallewell (1985, p. 252).² Ele também investiu em edições populares, com grandes tiragens e preços baixos (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997; BIGNOTTO, 2018; LAJOLO, 2000; MARTINS, 2003).

Um de seus investimentos mais visíveis foi em capas ilustradas, em vez do estilo tipográfico sóbrio preferido por editoras de prestígio. Capas ilustradas eram usadas principalmente para livros populares e *best-sellers*. Lobato contratou artistas renomados para produzir capas artísticas para os livros que lançava (BIGNOTTO, 2018, p. 269), produzindo livros sofisticados para a época. Também investiu maciçamente em publicidade e distribuição, constituindo uma rede de intelectuais por todo o país, além de alguns no exterior. Significativamente, esses intelectuais eram colaboradores da *Revista do Brasil*, trabalhavam como seus agentes e às vezes eram publicados por Monteiro Lobato & C. Eles formavam uma “rede de Quixotes”, de acordo com Cilza Bignotto:

A princípio, Monteiro Lobato apresenta os traços mais característicos da figura do editor de vanguarda, encontrados em [André] Gide, [Gaston] Gallimard, [Sylvia] Beach e [Horace] Liveright: a capacidade de ‘descobrir’ novos talentos, a audácia de publicá-los, a autoridade de formar o gosto dos seus contemporâneos para apreciá-los. Não se pode esquecer, porém, de que editores não trabalham sozinhos, muito pelo contrário [...]. Monteiro Lobato, como seus contemporâneos estrangeiros, contou com uma série de agentes do campo literário para selecionar os livros que publicou, para promovê-los nas rodas literárias e na imprensa, para atrair autores que se dispusessem a orientar seus projetos criadores pela tendência literária representada por ele. (BIGNOTTO, 2018, p. 280).

Os elementos paratextuais dos livros de autoria de Lobato são documentos especialmente importantes para entender a complementaridade do trabalho de escritor e editor, precisamente porque ele atuou em ambas as funções.

² Na mesma página, Hallewell informa que o “novo padrão” posto em prática por Lobato era mais próximo do dos folhetos de cordel: 16,5x12 cm. Sabe-se que ele investiu também em outros formatos, sendo que os seus menores livros foram os da Coleção da Biblioteca da Rainha Mab.

Seu primeiro livro de contos, *Urupês* (1918), é uma coleção de doze narrativas e um artigo (que dá nome ao livro), todos publicados anteriormente em jornais. Lobato já era um escritor conhecido, dentre outras razões, porque o artigo “Urupês” havia sido reproduzido em vários jornais, causando desconforto ao mostrar um personagem pobre e analfabeto, o Jeca Tatu, indiferente aos aspectos centrais da cidadania. Sua representação realista, irônica e cheia de crítica social contrastava com a imagem romantizada dos pobres do campo, que era frequente na literatura e nas artes da época. Em um momento em que os discursos sobre modernidade urbana e modernização tecnológica povoavam os jornais, Lobato trouxe para o centro do palco personagens socialmente negligenciados, simbolizados por trabalhadores rurais analfabetos e miseráveis, cuja existência uma parte importante da elite brasileira teria preferido negar (LAJOLO, 1987).

Urupês foi um sucesso. Em um mês esgotou-se a primeira edição, com tiragem de mil exemplares. Em seguida, imprimiu-se uma segunda edição com dois mil exemplares, aos quais Lobato acrescentou um artigo, um pequeno prefácio e algumas alterações textuais. Dois meses depois, a terceira edição foi lançada, com quatro mil exemplares e uma nova capa: sendo um produto comercial, uma nova capa para o livro era um pré-requisito para chamar a atenção do consumidor para um suposto “novo produto” nas livrarias. Segundo o depoimento de Léo Vaz (1957, p. 84), escritor que atuava como agente da *Revista do Brasil*, Lobato considerava que “Livro é sobremesa: tem que ser colocado sob o nariz do cliente, para provocar sua ganância”. Em 1919, o livro e seu personagem mais emblemático foram mencionados por Rui Barbosa, então candidato à Presidência da República. Seu discurso funcionou como uma propaganda gratuita para o livro e, ao mesmo tempo, pode ser entendido como um sintoma do sucesso já conquistado pelo escritor. Em cinco anos, Lobato imprimiu nove edições de *Urupês*, totalizando trinta mil exemplares, um número impressionante num tempo em que obras literárias comumente saíam em tiragens de mil cópias, e apenas algumas delas eram reeditadas.

A nona edição do livro foi lançada em 1923, mesmo ano em que o editor comprou novas máquinas impressoras. O escritor-editor usou então o prefácio de seu livro de contos para fazer publicidade do uso de uma moderna tecnologia de impressão:

Prefácio

O extraordinário, embora imerecido favor com que o público persiste em acolher este livro, leva-nos a reeditar aqui, a título de curiosidade, os vários prefácios e notas das edições anteriores. Ha bibliófilos que gostam disto e para outra cousa não se fez o corpo oito das Margenthallers [sic]. (LOBATO, 1923).

O referido prefácio funciona como um índice do sucesso de vendas do livro e também como uma peça de *marketing*, que anuncia a modernidade tecnológica da editora e ajuda a consolidar a imagem do editor moderno: bem-sucedido em termos de público e de crítica e atualizado com relação às novas tecnologias. Ao explicar por que estava incluindo naquele paratexto os prefácios das oito edições anteriores, o editor ironicamente se refere à máquina de linotipo que representava a tecnologia de ponta da impressão livreira. A máquina citada fora criada por Ottmar Mergenthaler em 1884, e ainda seria muito usada no Brasil até pelo menos a década de 1950 (Cf. LINOTIPOS, [201-?]).

Nos anos 1920, “a grande maioria das oficinas gráficas no Brasil ainda realizava todo o trabalho manualmente; as novas máquinas permaneciam praticamente desconhecidas fora das oficinas de jornais das grandes cidades” (HALLEWELL, 1985, p. 252). A máquina de linotipo referida por Lobato era, portanto, uma das tecnologias mais avançadas disponíveis no Brasil.

Numa primeira leitura, parece sensato supor que a referência técnica ao nome de uma máquina de linotipo fosse desconhecida do leitor comum – e talvez até mesmo do intelectual.³ Talvez seja possível ir além e afirmar que, mesmo sem a possibilidade de avaliar o avanço tecnológico, os leitores do referido prefácio são levados a perceber na referência tecnológica um índice inequívoco do conhecimento de uma autoridade no assunto.

Em 1924, um ano depois de publicar esse prefácio, Lobato anunciou que importaria máquinas de impressão ainda mais modernas – as monotipos. Em carta a um escritor e amigo, que também fora publicado por sua empresa, Lobato descreveu entusiasticamente a nova sede editorial: “Cinco mil metros quadrados de área coberta, todos cheios de máquinas; entre elas, novidades:

³ As estatísticas oficiais indicam que o índice de analfabetismo no país era de cerca de 80%. Portanto, esse leitor comum era parte de uma parcela pequena da população brasileira. O leitor intelectual, ínfima minoria.

os primeiros monotipos entrados em São Paulo. O linotipo compõe linhas inteiras; o monotipo funde tipo por tipo. Maravilha” (LOBATO, 1948, p. 264).

Nessa descrição inserida num texto de caráter privado, o editor foi mais generoso ao explicar como as novas máquinas funcionavam e qual seu significado naquele momento, naquele ambiente. Ele assumiu que, diferentemente dele, seu amigo talvez não entendesse de modernização tecnológica e, como editor moderno, explicou-lhe mais detalhadamente a razão de sua alegria. Essa alegria, porém, duraria pouco: uma crise financeira provocaria a depreciação da moeda brasileira em relação ao dólar e multiplicaria as dívidas assumidas em dólar, levando a editora à falência. A abertura da *Companhia Editora Nacional* no ano seguinte justifica o mencionado epíteto de *fênix*, que Hallewell lhe atribui.

Por ser um editor, Lobato estava familiarizado com terminologias relacionadas à impressão. Como alguns editores eram também escritores, e como outros escritores trabalhavam para jornais, o conhecimento sobre máquinas de impressão estava supostamente espalhado entre esses intelectuais, cuja opinião não deveria ser negligenciada. Presumivelmente, portanto, muitos atores centrais do sistema literário – críticos, jornalistas, editores e escritores – compreenderiam a referência à linotipia, estariam familiarizados com aspectos do processo de impressão, não recebendo com estranheza a referência tecnológica.

Se não chegasse a ser compreendido por muitos, o prefácio era compreensível para um seletor grupo.

Na moderna literatura brasileira, percebe-se um fascínio pela indústria cinematográfica e sua linguagem, pelas estratégias linguísticas publicitárias, pelos diferentes dispositivos tecnológicos que faziam parte da vida social. Em algumas obras mais tradicionais, a tecnologia aparece como assunto; nas mais modernas, cortes e montagens cinematográficos invadem a sintaxe narrativa e lírica, criando novas formas de expressão literária. Segundo Flora Süssekind, que analisou a transformação dos procedimentos literários em face da modernização tecnológica,

é possível rastrear, portanto, via literatura, a tentativa de constituição de um horizonte técnico moderno no país desde fins do século XIX. É possível rastrear, igualmente, na produção literária brasileira do período, ora marcas leves, ora inscrições bem nítidas dessas novas formas de reprodução e difusão gráfica e sonora. (SÜSSEKIND, 1987, p. 89).

Considerando o contexto de modernização social, a referência à tecnologia de impressão no prefácio de Lobato não soa incomum nem inesperada. O editor despontava como *expert* em tecnologia de impressão, em propaganda e distribuição de livros – um ícone da indústria livreira nacional. Essa imagem da modernidade, no entanto, pode a alguns parecer entrar em conflito com o tema de suas primeiras narrativas: uma vida rural monótona, da qual a modernização estava ausente na maioria de seus aspectos. A aparente contradição é enganosa, talvez (dentre outros motivos) por ser estruturante da sociedade brasileira: a modernização não atingiu igualmente todos os lugares e espaços. A ficção de Lobato trata dessa coexistência do moderno com o tradicional, da velocidade ao lado da monotonia, e representa ficcionalmente grupos sociais que não puderam desfrutar da modernização, embora sofressem seus efeitos (MARTINS, 2013).

Num sistema literário que estava conquistando sua independência e maturidade, os papéis simultâneos desempenhados pelos escritores mencionados contribuíram para a profissionalização de homens e mulheres de Letras, e transformaram a maneira pela qual textos se transformavam em livros. Roger Chartier refere-se a uma certa divisão do trabalho na produção livreira, aludindo sobretudo aos sentidos que o trabalho editorial também imprime ao texto. Ele chama a atenção para a coexistência, nos livros, de elementos textuais e editoriais, ambos atuando na produção de significados:

essas primeiras instruções [autorais, puramente textuais] são cruzadas com outras, trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto. Uma segunda maquinaria, puramente tipográfica, sobrepõe seus próprios efeitos, variáveis segundo a época, aos de um texto que conserva em sua própria letra o protocolo de leitura desejada pelo autor. (CHARTIER, 1996, p. 96).

O estabelecimento de limites claros separando as funções de autor, editor, crítico e tradutor parece não ter ocorrido no Brasil dos anos 1920. Vários escritores brasileiros de então reivindicaram para si certas decisões que Chartier atribui aos editores. Afinal, ter editores morando no país, acessíveis para uma prosa num café e, além disso, interessados pela cultura nacional representou um ganho inestimável para o sistema literário

brasileiro. Medeiros e Albuquerque (*apud* MARTINS, 2003, p. 138) tirou proveito dessa proximidade – e talvez de relações permeadas por certa informalidade – quando explicitou ao seu editor algumas características desejadas para seu livro de poemas, *Fim*, cuja primeira edição é de 1921:

[...] O que eu mais desejo é que o livro fique bonitinho. Ha um requisito, na impressão dos Sonetos, a que, nos ultimos tempos, o Bilac ligava muita importancia: que começassem nas pajinas pares e acabassem nas impares. É justo. Assim não se corta o fio do pensamento enquanto se volta a pajina. [...] De mais, muitas vezes a mão erra e passa mais de uma folha. [...] Se fôr possível, eu gostaria muito que a letra inicial do 1o verso de cada soneto seja em tinta vermelha. Isso dá muito relevo á impressão.

Medeiros e Albuquerque era um escritor experiente, já havia sido editado anteriormente por diferentes editoras nacionais ou por empresas com filiais instaladas no país. Apesar de experiente, ou por isso mesmo, o poeta opina a respeito do que comumente seria considerado domínio do diagramador e do tipógrafo. A autoria do livro estende-se, portanto, para além dos aspectos textuais, incidindo sobre o tipo de letra e sobre a disposição do texto na página, numa tentativa do escritor de exercer algum controle sobre o percurso da leitura, como sugere Chartier.

Não é difícil documentar que escritores também assumiram tarefas comumente atribuídas a distribuidores. A mencionada pesquisa de Cilza Bignotto (2018) traz exemplos substanciais da rede que escritores formaram, por todo o país e mesmo no exterior, auxiliando na distribuição e na recepção de livros das editoras de Monteiro Lobato. Essa atuação, que ajuda a entender como se deu a profissionalização do escritor na década de 1920, deixa pistas sobre a indeterminação das fronteiras entre as funções da empresa editora e as dos escritores de então.

Uma outra função que se admite ser editorial é a revisão de provas. Pode-se perceber que a qualidade do trabalho de revisão deixou a desejar nas edições de muitas obras brasileiras dos anos 1920 (e também antes), seja pela menção constante da crítica à baixa qualidade das revisões, seja pela quantidade de vezes em que edições de obras literárias carregaram como paratexto páginas de errata. Essas páginas em geral vinham encabeçadas por pedidos de desculpas dos escritores que, com um tom um pouco envergonhado,

assumiam a responsabilidade pela qualidade do livro, embora o livro seja (e fosse) produto de trabalho coletivo.

Veja-se a seguir um excerto da errata da primeira edição do livro de contos *Histórias e sonhos*, de Lima Barreto,⁴ cujo texto introdutório deixa entrever a ação do escritor em funções e responsabilidades que tradicionalmente se assume serem do editor:

ERRATA

Durante a impressão deste livro, por motivos totalmente íntimos, foram atormentadas as condições de vida, tanto da do autor como da do seu amigo que se encarregou da revisão das respectivas provas. Não foi possível, por isso, que o primeiro seguisse esse trabalho enfadonho, como era do seu dever, e que o segundo puzesse toda a sua atenção na ingrata tarefa a que se havia imposto com a máxima boa vontade. [...]

Como [os erros] são, relativamente, muitos, a errata que se segue, sai um pouco longa. O editor e o autor pedem ao leitor mil desculpas por esse defeito do livro, que, embora pequeno, os acabrunha immensamente; mas são obrigados a fazel-o, no proprio interesse do leitor. (BARRETO, 1920, p. 185).

Referindo-se discretamente a um lance de sua vida privada, Lima Barreto desculpa-se pela má qualidade da revisão e alude a uma relação entre dever profissional e amizade. Ao autor, atribui o dever da revisão das provas; ao amigo e revisor, atribui “a máxima boa vontade” no desempenho da mesma tarefa. O nome do revisor não aparece nos créditos dos livros brasileiros dos anos 1920; menções esporádicas a nomes ou pessoas são feitas em paratextos que, em geral, não permitem documentar o número de pessoas envolvidas na produção de um livro. O editor aparece mencionado e também responsabilizado ao final.

Como se sabe, o editor Francisco Schettino também era amigo pessoal de Lima Barreto. A biógrafa do escritor menciona a primeira edição

⁴ Fac-símiles de edições deste e de outros livros do escritor estão disponíveis on-line no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP, em www.bbm.usp.br. Consultando-se, por exemplo, as duas edições ali disponíveis do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, observa-se que há erratas em ambas, atribuídas primeiro à distância geográfica entre o escritor e seu editor português e, depois, à impossibilidade humana de produzir um livro sem erros.

de *Histórias e Sonhos* e identifica os profissionais que participaram dessa edição: segundo ela, o revisor foi Antônio Noronha Santos, outro amigo do escritor que “não era um profissional de livros, e [por causa disso] o resultado não saíra a contento, conforme lamenta Lima” (SCHWARCZ, 2017, p. 402). Hallewell informa que a livraria e editora Gianlorenzo Schettino foi fundada em 1922, informação que ajuda a explicar a edição não profissional feita dois anos antes, em 1920, quando a editora ainda não estava totalmente estruturada (HALLEWELL, 1985, p. 334).

A relação de amizade entre editor e escritor pode ter contribuído para tornar ainda menos claros os limites entre as responsabilidades de cada um deles. Segundo Schwarcz, alguns anos depois Lima Barreto revisou dois livros publicados por Schettino, o que fez não profissionalmente, mas por afeto: “fazendo assim sua parte no que não deixava de ser uma ação entre amigos” (SCHWARCZ, 2017, p. 458).

Erros de impressão não resultavam sempre de descuido humano ou da variedade de regras ortográficas. Questões técnicas também eram mencionadas como justificativa para a quantidade de erros nos livros editados nesse período. Numa crônica de jornal de 1919, o autor que assinava apenas com a inicial “P.” caracterizou a revisão no Brasil como

uma lastima [...] sobretudo depois que se introduziram nas officinas as grandes machinas de linotypos – aparelhos complicadissimos que são verdadeiras maravilhas pela tarefa complexa que realisam, mas que tornam quase impossivel um longo trabalho sem erros (P., 1919, p. 83).

Essa crônica, que atribui méritos e defeitos às linotipos, fora publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* antes de ser reproduzida na *Revista do Brasil* (pelo que a própria revista informa). A mais moderna tecnologia de impressão usada no Brasil era assunto desse texto jornalístico de tom leve, composto por anedotas e reflexões, e que não se presta apenas à compreensão de editores e tipógrafos, mas destina-se a leitores em geral.

A soma de diferentes referências a equipamentos e métodos de impressão parece tornar possível afirmar que o conhecimento da mais moderna tecnologia de impressão usada no Brasil não estava restrito aos profissionais da imprensa e da edição. As máquinas e os profissionais que as manipulavam figuravam, aqui e ali, como um sintoma do interesse (potencial ou disseminado?) pela tecnologia, por suas possibilidades e limitações.

Em lugar de aludirem às potencialidades ilimitadas das máquinas (o que configuraria um louvor com sabor futurista), nota-se com alguma frequência em textos e paratextos a alusão a limitações e a erros dos equipamentos de impressão – de tal forma que o reconhecimento das limitações das máquinas convive com o elogio entusiástico às suas qualidades.

Como último exemplo, vale a pena mencionar a curiosa epígrafe da primeira edição do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927, às expensas do escritor. A personagem principal do idílio, como se sabe, é Fräulein Elza, ora mencionada pelo pronome de tratamento alemão, ora mencionada pelo seu prenome. A palavra alemã é usada recorrentemente nesse romance, no qual é central o tema da imigração alemã e das diferenças entre alemães e brasileiros. Apesar disso, no paratexto que aparece *apenas* na sua primeira edição, o escritor se lamenta de uma imperfeição provocada por uma limitação tecnológica. Em suas palavras:

A pobre da Fraulein vive sem trema nesta edição por amor da facilidade. Não tinha a tremado na máquina e o inocente do linotipista ficava condenado a cortar um desproposito de circunflexos... Tive receio de bancar o Dante (ANDRADE, 1927, p. 4).

A segunda edição brasileira foi publicada muitos anos depois, em 1944, quando a limitação técnica já havia sido superada. Então o trema foi usado corretamente, e a epígrafe se tornou desnecessária.

Na primeira edição, no entanto, o trema só foi usado adequadamente sobre a letra “u”, sempre que necessário para a correta grafia de palavras da língua portuguesa; no entanto, na palavra alemã “fräulein”, ele configurava uma dificuldade por exigir trabalho extra do linotipista, já que não se usa trema sobre a letra “a” em português. Em vez de apenas operar a máquina (que talvez fosse de fato um aparelho complicadíssimo, como o caracterizou o cronista P.), o linotipista até que poderia interferir no seu funcionamento e burlar sua limitação: com esforço, conseguiria alcançar a representação gráfica mais adequada. Em vez de lhe exigir esse trabalho – condenando-o a um inferno dantesco – o escritor declara ter preferido optar pela imperfeição, isto é, pela ausência do “a tremado” em todas as ocorrências da palavra alemã. Não fosse uma palavra central à trama, esse seria um detalhe desimportante. A ausência do trema acrescenta um sabor brasileiro à grafia da palavra alemã – como que um *sotaque* por escrito.

Os paratextos se inscrevem em espaços privilegiados do livro, reservados ao diálogo entre escritor e público leitor. Mário de Andrade apostou que haveria interesse de seu público por técnicas de impressão, por saber quem trabalhava na produção material dos livros, quem era responsável por eventuais erros e como eles poderiam ser evitados. O escritor não atuou tradicionalmente, já que não escreveu uma errata: ele optou por entrar no jogo fictício desde o paratexto, usando um comentário metaliterário, envolvendo alguns tipos selecionados de leitores em detalhes técnicos e, ao mesmo tempo, premiando-os com uma referência literária.

Esta epígrafe é um sinal em potencial de que os livros também eram percebidos como objetos por parte do público leitor. Esses leitores, atentos aos variados elementos que compõem o livro – para além do texto propriamente dito –, foram chamados a ficarem ainda mais atentos a pequenos detalhes que envolviam a produção de livros. Numa época em que havia, em comparação com décadas anteriores, mais livros disponíveis no mercado, e em que multiplicavam-se os formatos de livros, suas capas, cores e outros elementos tipográficos, é fácil supor que um novo tipo de leitor estava sendo formado e, ao mesmo tempo, selecionado.

Críticos literários também foram sensíveis aos modos pelos quais os textos se transformavam em livros. Ao indicá-los, eles ajudaram a melhorar a percepção dos leitores quanto à materialidade dos livros. Um dos críticos literários mais importantes da época destacou a diversidade de formatos e cores de livros e expressou sua compreensão dos significados dessa aparente desordem. Ao analisar livros publicados apenas em 1920, ele simbolizou essa diversidade/desordem da produção editorial por meio da imagem de uma estante cheia de livros, colorida pela sua variedade:

Uma imagem vulgar e evidente dessa desordem, é o aspecto de uma estante de livros em que se reúna a produção literária de um ano, como a tenho presente a meus olhos. A literatura, está para a sociedade como a feição tipográfica dos livros para o seu conteúdo. Não é possível imaginar maior variedade de tipos, de capas, de formatos, de cores. Pode-se mesmo dizer que não há dois idênticos e cada autor procura dar ao aspecto externo de sua obra o cunho do seu gosto ou do contrário... É a imagem da nossa produção intelectual e imagem aliás animadora. Esse individualismo pode significar falta de solidez e estabilidade na vida literária, mas indica um seguro desejo de independência e portanto de criação. É do gosto anárquico

de inovação que provêm as obras originais e fortes, simbólicas das épocas de vitalidade. (ATHAYDE, 1921, p. 249-250).

Embora sejam documentos essenciais para a história do livro, as primeiras edições de livros brasileiros dos anos 1920 e, com eles, seus paratextos estão desaparecendo. Por mais preciosos que sejam, paratextos tendem a ser apagados no processo de reedição (quando há reedição) de obras ficcionais. No caso desses livros de há um século, capas e páginas inteiras chegaram a desaparecer devido à fragilidade do material em que foram impressos. A baixa qualidade do papel em que foram impressos dos livros brasileiros da década de 1920 os converteu em objetos raros, encontrados em pouquíssimas bibliotecas e sebos.

A materialidade gráfica dos livros, seus paratextos e a correspondência de escritores exibem informações relevantes sobre os diferentes papéis que profissionais dos livros desempenharam na sua publicação, bem como sobre as limitações tecnológicas da indústria editorial da época. Estudiosos de diferentes áreas, atentos a esses detalhes, identificam, documentam e analisam o trabalho daqueles que participaram do processo técnico e criativo de produção de livros. Isso é possível, por exemplo, quando diferentes edições de um livro estão disponíveis para comparação – o que acontece em raras bibliotecas e arquivos. As bibliotecas digitais desempenham (e desempenharão) um papel ainda mais importante no campo da história do livro se, no processo de digitalização e disponibilização de seus acervos, forem preservados também elementos da materialidade gráfica dos impressos.

Ao mesmo tempo, numa área interdisciplinar como a da história do livro, os estudiosos são desafiados por suas limitações diante de objetos produzidos por múltiplos agentes, usando uma variedade de técnicas e materiais, que também devem ser investigados para produzir significação. Nessa busca, a imagem romântica do escritor como criador vale menos do que a percepção da pluralidade de agentes envolvidos no processo ao mesmo tempo técnico e criativo de produção de livros. A significação – do maior interesse da crítica literária – deriva portanto de um trabalho que não é apenas do escritor. Roger Chartier reitera (ecoando outros historiadores do livro e da leitura) o caráter inseparável entre texto e materialidade, ao afirmar que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)” e ao acrescentar que

não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor. Daí a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras (CHARTIER, 1999, p. 17).

No Brasil dos anos 1920, parece ter se tornado progressivamente mais complexa a identificação da autoria de tarefas levadas a cabo por diferentes agentes do processo editorial. Na busca pela transformação do texto literário em livro, escritores brasileiros se converteram em ou se aproximaram de editores, distribuidores, críticos, revisores e tradutores.

Referências

ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*. Idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

ATHAYDE, T. A literatura em 1920. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 66, p. 248-253, jun. 1921.

AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

BARRETO, L. *Histórias e sonhos: Contos*. Rio de Janeiro: Gianlorenzo Schettino, 1920.

BIGNOTTO, C. C. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: Unesp, 2018.

BIGNOTTO, C. C.; MARTINS, M. R. The Brazilian Publishing Industry at the Beginning of the Twentieth Century: The Path of Monteiro Lobato. In: VASCONCELOS, S. G.; SILVA, A. C. S. (ed.). *Books and Periodicals in Brazil 1768-1930: A Transatlantic Perspective*. Oxford: Legenda, 2014. p. 246-261.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, R. Do livro à leitura. In: _____. (org.). *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 77-104.

COSTALLAT, B. *Mademoiselle Cinema*: novella de costumes do momento que passa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

DARNTON, R. O que é a história dos livros? In: _____. *O beijo de Lamourette*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FRANÇA, P. S. *Livros para leitores*: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/es/node/995>. Acesso em: 30 jul. 2019.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato*: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, M. O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo. *Remate de Males*, Campinas, n. 7, p. 39-48, 1987.

LINOTIPOS. *Imprensa Nacional*. [S. l.: s. n., 201-?]. Disponível em: http://www.in.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/museu-da-imprensa/acervo/-/asset_publisher/t9VtcTqConVR/content/id/50039879/linotipos. Acesso em: 30 jul. 2019.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1948. v. 2.

LOBATO, M. *Urupês*. 9. ed. São Paulo: Monteiro Lobato & C. Editores, 1923.

MARTINS, M. R. Lobato de olho na modernidade brasileira. In: SALES, G.; BUENO, L.; AUGUSTI, V. (org.). *A tradição literária brasileira*: entre a periferia e o centro. Chapecó: Argos, 2013. p. 157-182.

MARTINS, M. R. *Lobato edita Lobato*: história das edições dos contos lobatianos. 429f. 2003. Tese (Doutorado em Letras na Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2003.

P. Revisão e revisores. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 45, p. 82-83, set. 1919.

SCHWARCZ, L. M. *Lima Barreto – triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SÜSSEKIND, F. 1987. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VAZ, L. *Páginas vadias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 15 de janeiro de 2020.