Milena Ribeiro Martins

Lobato edita Lobato:

história das edições dos contos lobatianos

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras na Área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Marisa Lajolo

Universidade Estadual de Campinas
20 de março de 2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/Unicamp
M366L
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 55894
PROC 16-124/03
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 19/09/03
Nº CPD ____

CM00189202-7
Bibid 301166

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Martins, Milena Ribeiro
M366L Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos. / Milena Ribeiro Martins. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Marisa Lajolo
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Literatura brasileira. 3. Revista do Brasil - História e crítica. 4. Literatura brasileira - Conto. 5. Livros - Indústria - Brasil - 1920. 6. Livros - Editoração. 7. Livros - História. 8. Livros - Comércio. I. Lajolo, Marisa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Para meus avós tão queridos:

Benedito e Anna Luíza,

Faustino e Mathilde.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que participaram, de alguma forma, do percurso desta tese.

À Marisa Lajolo, professora tão inventiva, orientadora tão amiga, agradeço pelo incentivo, pela calma, e pela seriedade das inúmeras leituras.

À FAPESP, agradeço pelo financiamento desta pesquisa. Ao parecerista da FAPESP, agradeço pela leitura, pela presteza e pelo incentivo a cada relatório.

Aos professores Márcia Abreu e Nelson Schapochnik, membros da banca de qualificação, e aos professores Antonio Dimas, Enid Yatsuda Frederico, Márcia Abreu e Regina Zilberman, membros da banca de defesa, agradeço imensamente pelas leituras e sugestões.

Ao professor Randal Johnson, pela orientação durante o estágio que desenvolvi na University of California (Los Angeles), sob financiamento da FAPESP.

Ao Luís Camargo e à Cilza Bignotto, pela leitura da versão quase final da tese, pelas valiosas sugestões e pelo incentivo.

À Márcia Cabral, pela gentileza da revisão de um manuscrito na Biblioteca Nacional. E também pela simpatia, pelos sorrisos e pela amizade.

Ao grupo de orientandos do Projeto Memória de Leitura, pelos frutos de tantos encontros, conversas, debates, palestras, leituras compartilhadas.

Aos funcionários da Biblioteca do IEL e do CEDAE, agradeço a gentileza do atendimento e a seriedade.

Aos meus amigos tão queridos, de perto e de longe, em especial a: Célia, Germana e Márcia Cabral; Cristina e Juliana; Andréa, Ana Cláudia Suriani, Maria Claudia, Samira, Simone e Uliana.

À minha família, em especial aos meus sobrinhos — Marcela e Arthur — pelo amor, pela companhia, vivacidade, alegria, pelos cinemas, pipocas e passeios nos intervalos da tese.

Um agradecimento especial à minha mãe, pelo apoio incondicional.

E ao Marcelo, meu grande incentivador.

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar a atuação de Monteiro Lobato como editor de sua própria obra, mais especificamente de seus livros de contos: *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *O macaco que se fez homem* (1923), *Contos escolhidos* (1923), *Contos leves* (1935) e *Contos pesados* (1935). A cada nova edição destes livros, Lobato os alterava substancialmente: além de ter alterado os textos, o escritor-editor também modificou capas, prefácios, dedicatórias; incluiu textos; excluiu outros; extinguiu um livro inteiro, *O macaco que se fez homem*, cujos contos passaram a ser publicados em outros livros.

Para estudarmos a atuação deste escritor-editor, fizemos inicialmente um mapeamento das condições do mercado editorial brasileiro dos anos 1920, a partir de dados extraídos da *Revista do Brasil* (1916-1925) e da correspondência de alguns escritores, dentre os quais Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto e Graciliano Ramos.

Comparando diferentes edições dos livros de contos de Lobato, construímos hipóteses para analisar os objetivos editoriais e as concepções literárias presentes nas diferentes estruturações das coletâneas de contos. Também nos interessaram questões relativas ao gênero literário das produções lobatianas e a possíveis efeitos de leitura provocados pelas diferentes edições.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze Monteiro Lobato's activity as the publisher of his own short stories: *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *O macaco que se fez homem* (1923), *Contos escolhidos* (1923), *Contos leves* (1935) and *Contos pesados* (1935). Whenever Lobato issued a new edition of these books, he substantially changed the text, the book front-page design, the forewords and the acknowledgements. He included also new short stories, or excluded stories from the new editions that were previously part of one collection. Moreover, Lobato stopped republishing *O macaco que se fez homem*, whose stories appeared in other books.

To study Lobato's activity as publisher-writer, we first delineate the Brazilian editorial market conditions in the 1920's, based on data obtained from *Revista do Brasil* (1916-1925) and from the correspondence between writers such as Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto and Graciliano Ramos. Second, we compare the different editions of Lobato's short stories and state a number of hypothesis about the editorial objectives and literary conceptions of the short stories' collections. The literary genre of Lobato's texts and the reading effects provoked by the different editions are further fundamental subjects in this thesis.

SUMÁRIO

	Página
Ficha Catalográfica	ii
Banca Examinadora	iii
Dedicatória	v
Agradecimentos	vii
Resumo e Abstract	ix
Sumário	xi
Introdução	01
Primeira Parte	09
Capítulo 1 - Monteiro Lobato e a *Revista do Brasil*	11
1.1 Histórico: como nasce a *Revista do Brasil*	13
1.2. A Revista e a Editora	18
1.3. Um capítulo curto na história editorial de Lobato	27
1.4. O mundo dos livros na Revista do Brasil	29
1.4.1. A crítica segundo os críticos	35
1.4.2. Crítica e Publicidade	41
1.4.3. Números do mundo dos livros	43
1.4.4. Movimento editorial	55
1.5. Discursos sobre o mundo dos livros	60
1.5.1. Diagnóstico dos problemas – 1916 e 1917	61
1.5.2. Ano de transição – 1918	72
1.5.3. Fome de livros – 1919 e 1920	74
1.5.4. Revista e Editora: Simbiose – 1921 a 1924	83
1.5.5. Fim do expediente – 1924 a 1925	94
1.6. Ponto final. Parágrafo.	95
Capítulo 2 - Editores, Escritores e Críticos	97
2.1. O Editor	99
2.2. Imagens Caricaturais	103
2.3. Editor, um Sujeito Prático	107
2.4. Escritores e Editores	111
2.5. Escritor, Editor e Outros Escritores	121
2.6. Crítico e Editor	123
2.6.1. Julgamento, Seleção e Valor	125
2.7. Leitor, Escritor, Crítico, Editor	129
Segunda Parte	131
Capítulo 3 - Literatura & Edição	133
3.1. Autor-organizador	140
3.2. Antologias e Coletâneas	146
3.3. Duas teses e algumas direções	148
Capítulo 4 - História Editorial de *Urupês*	157
4.1. Primeiras Edições – 1918	166
4.2. Terceira Edição – 1918	169
4.3. Quarta edição – 1919	172
4.4. Quinta e sexta edições – 1919 e 1920	174
4.5. Coleção Brasília – 1921	179
4.6. Nona edição – 1923	182
4.7. Editorial Pátria	186
4.8. Os grandes livros brasileiros – 1935	187
4.9. Edição do Jubileu – 1943	195
4.10. Livraria Martins Editora – 1944	197
4.11. Obras Completas – 1946	201
4.12. El Ateneo	205
4.13. "Vendendo bestialmente"	208

Capítulo 5 - História Editorial de *Cidades Mortas* 211
5.1. Contos de Oblivion e Itaoca 213
5.2. Editando coisas velhas? 222
5.3. Teorias da Narrativa 230
5.4. Memória, crônica e conto 239
5.5. Uma certa unidade 245
5.6. Primeira edição – 1919 250
5.7. Segunda edição – 1920 255
5.8. Terceira edição – 1921 259
5.9. Quarta edição – 1923 273
5.10. *Contos Leves* 268
5.11. Edição ônibus 271
5.12. *Obras completas* 273
5.13. Conclusão: Costurando os fios soltos 284

Capítulo 6 - História Editorial de *Negrinha* 287
6.1. Um editor atribulado 289
6.2. *Negrinha* 293
6.3. Quando os interesses se cruzam 298
6.4. Contos trágicos: uma estrutura subjacente 305
6.5. *Os Negros* 308
6.6. Recepção crítica de *Negrinha* 312
6.7. Edições de *Negrinha* na década de 1920 317
6.8. *Negrinha* em *Contos Leves* e *Contos Pesados* 333
6.9. A caminho das *Obras Completas* 335

Capítulo 7 - *O Macaco que se Fez Homem*: Uma breve história editorial 341
7.1. Um grito de guerra contra o macaco 343
7.2. Idéias de um Macaco que se Fez Homem 347
7.3. Primeira (e única) edição 357
7.4. O destino dos contos de *O Macaco que se Fez Homem* 363

Capítulo 8 - Contos Escolhidos e Outras Antologias 373
8.1. *Urupês* em primeiro lugar 382
8.2. *Negrinha*: quatro contos escolhidos 385
8.3. *Cidades Mortas* e *O Macaco*: contos intercalados 389
8.4. Mescla de gêneros 392
8.5. Outras antologias 393

Conclusão 397
Anexo - Quadro de Valores 403
Bibliografia 415

INTRODUÇÃO

Introdução

Esta tese é o resultado de quatro anos de pesquisas, leituras, reflexões e discussões, a fim de compreender o processo de edição dos contos de Monteiro Lobato. Cada um dos seus livros de contos é fruto de um projeto editorial específico, passível de ser alterado nos momentos de reedição. Como houve várias reedições de quase todos os livros, havia muitas informações a serem coletadas e analisadas. Isso justifica, talvez, a extensão da tese.

Mas por que Lobato alterava tanto os seus livros?

Lobato deve ter sido um sujeito muito inquieto. Profissionalmente, envolveu-se em atividades de diversas áreas: direito, agricultura, jornalismo, literatura, crítica de arte, editoração, política, educação. E, como amador, também enveredou pela pintura, fotografia e cinema. Atuando em diferentes áreas, Lobato produziu uma espécie de liga entre algumas das atividades às quais se dedicou, fertilizando uma com elementos trazidos de outra. Assim, estudar *uma* das facetas de Lobato é isolar um elemento que não foi produzido isoladamente, e que está articulado aos demais. O que não seria impossível de se fazer, mas talvez não revelasse a complexidade de sua produção.

Esta pesquisa se situa no cruzamento de duas áreas: a literatura e a editoração. E, como veremos ao longo dos oito capítulos de que esta tese é composta, estas duas áreas não estão isoladas de outras. Assim, mesmo que brevemente, também abordamos elementos da literatura infantil, da ilustração, do cinema e da crítica literária.

Por que, dentro de uma produção literária também tão múltipla, escolhemos estudar justamente os contos? Por que não, por exemplo, a literatura infantil, em que estes cruzamentos de áreas também se manifestam, talvez com maior intensidade?

Ora, se queríamos estudar a produção literária e editorial de Lobato, se queríamos analisar conjuntamente produção e edição de literatura, era importante que começássemos do começo. E as primeiras produções editoriais (e literárias) de Lobato não foram outras senão os contos. É verdade que o primeiro livro organizado por ele não foi um livro de contos — foi *O Saci-Pererê, resultado de um inquérito*, coletânea de textos diversos, de diversos autores. Mas em *O Saci* Lobato foi o organizador, autor de alguns textos, mas não de todos. Em *Urupês, Cidades mortas, Negrinha e O macaco que se fez homem*, diferentemente, ele atuou ao mesmo tempo como escritor, organizador e editor. E também, às vezes, como ilustrador.

Lobato está presente em quase todas as etapas do *processo*. Inquieto e incansável.

O interesse pelo *processo editorial* é um pouco anterior a esta pesquisa. Tem sua origem no estudo do *processo de escrita* dos contos lobatianos, desenvolvido em nossa *Dissertação de*

Mestrado, concluída em 1998. Naquele momento, comparamos diferentes versões dos contos, publicados em periódicos e em livros. Para efetuar tal tipo de comparação, valemo-nos do subsídio teórico da Crítica Genética, que estuda a criação de obras artísticas e literárias através de documentos que registram etapas do processo criador, chamados *documentos de processo*[1].

Com freqüência, tais documentos são anteriores à publicação do texto literário, já que, uma vez publicado, o texto adquire forma fixa. Fixa, sim; mas não necessariamente única, nem definitiva. Pelo menos não no caso de Lobato. A análise de diferentes versões publicadas e editadas de contos de Lobato permitiu-nos verificar que o escritor não dá descanso a seus textos: mesmo depois de publicados, eles ainda sofrem alterações a cada nova publicação, a cada nova edição.

Dada a diferença dos textos das primeiras edições em relação aos textos das *Obras Completas*, optamos por citar, sempre que possível, os textos conforme aparecem nas primeiras edições, mais difíceis de serem encontradas. Assim, o leitor que tiver em mãos exemplares das Obras Completas pode, eventualmente, comparar os excertos aqui citados com os textos de sua coleção, observando as mudanças efetuadas por Lobato. Fizemos apenas a atualização ortográfica dos textos citados, independentemente da edição utilizada.

Além de alterar os textos, o escritor-editor também alterava outros elementos dos seus livros: nas reedições, modificava a capa, o prefácio, a dedicatória; incluía textos; excluía outros; extinguia um livro inteiro, inserindo seu conteúdo em livros anteriores. Tais atividades nem sempre podem ser realizadas por um escritor, que, em geral, tem controle de uma parte do processo, que é a criação. A edição já é campo de trabalho de outros profissionais. Pelo menos em tese, já que, como veremos, os escritores também interferem, quando podem, em elementos *editoriais* da produção do livro. Esta interação entre escritores e seus editores é um campo de pesquisa muito produtivo para a compreensão da transformação do *texto* em *livro*. Mas esta mesma interação é, em geral, vista de maneira um tanto maniqueísta por aqueles que se dedicam ao texto literário. Para estes, o produtor do texto merece as glórias: foi ele quem elaborou metáforas, criou personagens, encontrou a forma perfeita para o verso. Quanto ao editor, ele cuida de uma parte material do livro, freqüentemente negligenciada pelos estudos literários. Freqüentemente, mas não sempre.

O fato de Lobato ter sido ao mesmo tempo escritor e editor faz com que ele se torne um importante *objeto* de estudo, tanto para os estudos literários, como para os estudos de editoração. E para estudos que cruzem estas duas áreas do conhecimento. O seu interesse

[1] SALLES, Cecília Almeida. "Documentos de processo" in http://utopia.com.br/apml/debates/debate02.html.

parece-nos ainda maior devido ao *contexto* em que Lobato atuou: um mercado editorial incipiente, mas ainda insuficiente para atender à demanda de escritores e leitores.

Tendo procurado um editor para seus contos, Lobato encontrou a difícil e insatisfatória situação de ter que pagar para ser editado. Este era o caminho dos escritores não consagrados. Para os medalhões, havia editores franceses e portugueses dispostos a *exportar* manuscritos para a Europa e, de lá, *importar* livros impressos. De certa forma, Lobato pagou para ser editado: não pagou a um editor, mas a uma tipografia. A distribuição ficou por sua conta. Esta sua primeira experiência editorial foi um sucesso: os mil exemplares de *Urupês* se esgotaram em um mês. O livro foi o embrião de uma atividade editorial considerada revolucionária.

Edgard Cavalheiro já apresentara alguns dados e hipóteses relativos à história editorial dos contos de Lobato, no seu caudaloso *Monteiro Lobato vida e obra*. Livro de referência para qualquer "lobatólogo", foi nele que encontramos as primeiras pistas para este estudo. Numa passagem do livro, comparando diferentes edições de *Cidades mortas*, segundo livro de contos de Lobato, Cavalheiro explica:

> "Entre a primeira, e as edições posteriores de 'Cidades Mortas', há cortes e retificações. Muitos cortes, por sinal. Pequenas manchas como 'As Crianças', 'O Beijo das Moças' e 'A Idade Feliz' foram retiradas e posteriormente incluídas em 'Mundo da Lua'. Trabalhos como 'Duas Dançarinas', 'Em Casa de Fídias', 'Tragédia de Salão' e outros, sacrificados nas edições que se seguiram, não mais serão aproveitados pelo autor. O artigo 'A Poesia e o Poeta', no qual fala de Ricardo Gonçalves, passou a fazer parte do volume 'Prefácios e Entrevistas'. Todos os cortes, é preciso reconhecer, foram úteis à unidade de 'Cidades Mortas'. (...) O mais que foi excluído, são em geral pequenas anotações, no gênero das que integram 'Mundo da Lua'. (...) ['Viagem de Dantes', 'O Rei', 'Salto Alto', 'Tragédia de Salão', 'Os Pios', 'Desequilíbrio', 'Cabecinha de Boneca', 'Seis Decepções', 'O Avô', 'Talento de Caranguejo', 'A Religião'] São todas elas pequenas manchas não desenvolvidas: germens de contos ou crônicas que publica na primeira edição de 'Cidades Mortas', mas que retira das tiragens posteriores, talvez com a intenção de aproveitá-las, dar-lhes mais tarde outro desenvolvimento. Não o fez, porém. Ficaram perdidas nos exemplares raros da edição princeps. É só na quarta edição que Lobato estrutura definitivamente 'Cidades Mortas', dando-lhe novo prefácio e dividindo a obra em duas partes." [2]

O crítico e biógrafo indica a existência de diferenças entre edições de *Cidades mortas* e encontra algumas razões para tais alterações. Segundo ele, Lobato teria retirado do livro alguns textos, que o crítico classifica como "pequenas manchas", artigos, "pequenas anotações", "germens de contos ou crônicas". Os cortes destes textos todos teriam contribuído, ainda de acordo com Cavalheiro, para uma maior unidade do livro.

[2] CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato vida e obra* (3.ª edição). 1° Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1962. p. 218-220.

Trata-se, ainda que sem usar uma terminologia tradicional, da exclusão de textos em função do seu gênero literário, e em busca de maior unidade. *Gênero* e *unidade* passaram a ser, portanto, critérios importantes para a análise dos livros, se quiséssemos perseguir a hipótese formulada por Edgard Cavalheiro.

E queríamos.

Uma breve consulta ao livro *Cidades mortas*, porém, já nos fez perceber que Lobato também mantivera textos do mesmo "formato" que aqueles que haviam sido excluídos. E incluíra outros textos em edições posteriores, sobretudo na edição das Obras Completas (1946). Portanto, a informação de que Lobato teria estruturado definitivamente o livro em sua quarta edição (1923) não era verdadeira.

Além desta hipótese interpretativa de Edgard Cavalheiro, tínhamos pelo menos mais uma informação importante, cuja análise nos parecia crucial: *O macaco que se fez homem*, quarto livro de contos de Monteiro Lobato, editado em 1923, teve apenas uma edição. Nas Obras Completas, seus contos foram incorporados a *Cidades mortas* e *Negrinha*. Por que Lobato teria decidido não editar mais este livro?

A partir destes dados e da comparação prévia entre algumas poucas edições dos seus livros, formulamos as seguintes questões iniciais:

1. Que objetivos editoriais e que concepções literárias estariam presentes nas diferentes estruturações das coletâneas de contos?

2. Se a concepção de gêneros literários, como sugere Cavalheiro, interfere na contínua reestruturação de *Cidades mortas*, quais seriam essas concepções para o autor?

3. Quais as conseqüências, na leitura, destas diferentes disposições dos contos?

Perseguimos, então, dois objetivos: escrever a história das edições dos contos de Monteiro Lobato e, ao mesmo tempo, procurar entender as razões que teriam presidido as alterações efetuadas a cada edição. Construímos, então, hipóteses interpretativas para as alterações efetuadas pelo editor e as suas conseqüências.

Pareceu-nos necessário, senão imprescindível, consultar todas as edições dos livros de contos de Lobato, comparando-as inicialmente quanto ao seu conteúdo e, posteriormente, quanto aos seus elementos paratextuais (capas, prefácios, publicidade, etc.). Uma simples consulta ao índice de diferentes edições de uma mesma obra já se mostrava produtiva. Em relação a *Negrinha*, por exemplo, uma constatação simples: o livro é composto por apenas seis contos em sua primeira edição; na segunda edição, são nove contos; na terceira, onze contos; e, nas Obras Completas, nada menos que 22 contos.

Os índices de diferentes edições serviram de ponto de partida para esta comparação e para a análise dos dados. Mas nem sempre os índices foram tão eloqüentes como no caso de *Negrinha*. Em *Urupês*, a comparação dos índices não nos trouxe quase nenhuma informação. Mas havia, mesmo assim, muitas informações a serem analisadas.

Organizamos a tese em duas partes maiores, explicitamente desiguais: na **Primeira Parte** (composta pelos capítulos 1 e 2), analisamos o *contexto*, dados relativos ao mercado editorial brasileiro; na **Segunda Parte** (capítulos 3 a 8), analisamos especificamente as edições dos contos lobatianos.

Ao editar seu primeiro livro de contos, Lobato não tinha quase nenhuma experiência editorial. Poderia ter suas preferências, provavelmente era um apaixonado por livros, mas era um amador no ofício editorial. O que teria servido de subsídio para os seus primeiros passos nesta área? Palpites de amigos, leituras que eventualmente tivessem sido feitas, conversas com editores, visitas a tipografias... Nada que pudéssemos documentar ou analisar. Estávamos em busca de algo mais concreto. A *Revista do Brasil*, que Lobato dirigia (e da qual era dono), continha uma série de discursos e dados sobre livros, sua produção, recepção, distribuição e crítica. É provável que o dono da revista tivesse uma estreita ligação com estes textos, que fosse seu leitor e autor de alguns deles. Mesmo que discordasse de algumas idéias, não deixava de ter contato com elas. Assim, a *Revista do Brasil* tornou-se uma fonte importante para entendermos o *contexto* em que se inseriram as atividades deste editor novato. No primeiro capítulo, apresentamos informações sobre a atividade editorial de Monteiro Lobato, vinculando-a à *Revista do Brasil*, cujos textos e números ajudam a compor um panorama do *mundo dos livros* em São Paulo e no Brasil de então.

No segundo capítulo, ainda com a intenção de compreender o funcionamento do mercado editorial, discutimos os papéis desempenhados por escritores, editores e críticos, e a interação entre estes "personagens" dos livros. Consideramos que Lobato, ao editar seus livros, agia como escritor e editor, e, enquanto previa a recepção, também agia como crítico. Assim, a análise das três funções nos pareceu importante para mostrar que as decisões editoriais também são tomadas em outros momentos da escrita, que não são isoladas da prática literária.

O terceiro capítulo é, de certa forma, um capítulo de transição. É nele que apresentamos algumas categorias de análise de edições literárias, procurando verificar a pertinência e (se possível) propor respostas às seguintes questões: o que o escritor leva em consideração ao editar uma obra? como ele escolhe os textos que compõem o livro? como ele

explica, através de prefácios ou cartas a tradutores, a organização da obra? e o que, nesse processo, tem interessado e pode interessar aos estudos literários?

Partimos, então, para a história e análise das edições dos contos de Lobato. A cada livro, dedicamos um capítulo. Assim, o quarto capítulo trata da história editorial de *Urupês*; o quinto capítulo, de *Cidades mortas*; o sexto, de *Negrinha*; o sétimo, de *O macaco que se fez homem*; e o oitavo, de *Contos escolhidos*, primeira antologia de contos do escritor.

Havia ainda dois outros livros a serem analisados — *Contos leves* e *Contos pesados* —, coletâneas dos contos anteriormente publicados nos quatro livros citados (*Urupês*, *Cidades mortas*, *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*). Como estes dois livros reeditam, em novas organizações, os mesmos contos já editados nos quatro títulos citados, optamos por analisar estas duas novas coletâneas dentro da análise da história editorial dos demais livros. Assim, embora tenhamos que repetir alguns dados, evitamos a *quebra* que significaria analisá-los separadamente. Pareceu-nos ser a melhor opção.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, consultamos diversos arquivos e bibliotecas. Dentre eles, destacamos a Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp), o Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-Unicamp), a Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), a Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), a Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato (SP), a Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP) e a Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ). Além disso, contamos com a generosa colaboração de dois lobatólogos de plantão — Cilza Bignotto e Emerson Tim —, que gentilmente nos emprestaram exemplares valiosos de suas coleções.

Em síntese, esta tese é uma reunião de várias informações e algumas hipóteses interpretativas, as quais esperamos que sejam convincentes.

Primeira Parte

"— Dá-me licença?
— Quem é?
— Papel e Tinta.
Na sala atravancada de livros da Revista do Brasil, ao estalido seco e contínuo das máquinas de escrever, fomos recebidos por um senhor pequeno e vivo, de olhos irônicos, sobrancelhas e bigodes bem desenhados no rosto moreno, de cabelos lisos para trás. Estava em mangas de camisa, à americana.
— O escritor Monteiro Lobato?
— Não está.
— A que horas?
— Nunca.
— Informaram-nos que era aqui o seu escritório...
— Ele nunca existiu. É um símbolo.
— Como o Jeca Tatu?
— Mais que o Jeca Tatu.
— Com quem temos a honra de falar?
— Com o negociante matriculado Monteiro Lobato. Dá-me licença..."

("Oswald de Andrade entrevista Monteiro Lobato" in AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.)

Capítulo 1

Monteiro Lobato e a Revista do Brasil

"Não será, nem quis ser, uma revista exclusivamente de história, exclusivamente de literatura ou exclusivamente de ciência.

Se-lo-à de tudo isso."

[Editorial de abertura do primeiro número da *Revista do Brasil*. in *Revista do Brasil*, n.° 01, janeiro de 1916, p. 02]

Capítulo 1. Monteiro Lobato e a Revista do Brasil

1.1. Histórico: como nasce a Revista do Brasil

Dentro de uma certa tradição de estudos sobre periódicos do início do século XX, é comum atribuir-se à *Revista do Brasil* (1916-1925)[1] um lugar diferenciado em relação a outras publicações. O *Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistana 1870-1930* define a RB nos seguintes termos:

> "**Conteúdo**
>
> A *Revista do Brasil* é possivelmente a publicação cultural-literária de maior destaque do panorama intelectual paulista dos anos 10 e 20. Inicialmente publicada sob o patrocínio editorial do grupo d'*O Estado de S. Paulo*, é, posteriormente, assumida por Monteiro Lobato. Publicada em fascículos, que colecionados constituíam um volume, era uma revista de "leitura séria" pensada como um espaço de educação, reflexão e discussão para com as elites letradas.
>
> Na sua grande variedade de artigos o temário da revista traduz o universo de preocupações, propostas e concepções dos intelectuais que nela colaboram, principalmente com relação as questões colocadas para a construção da cultura nacional. Aí encontramos inúmeros artigos sobre: artes plásticas, literatura, língua, educação sociologia, política, história, política internacional etc."[2]

Em oposição à denominação "revista de variedades", aplicada a *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *O Pirralho* e *Fon-Fon*, dentre outras, a RB é denominada "revista cultural"[3]. Alguns dos motivos dessa diferenciação são:

a) o caráter cultural que ela mesma se atribui, em seu editorial de abertura;
b) o seu aspecto físico, em que predominam textos, desde a capa, em detrimento de ilustrações ou fotos;
c) a importância cultural dos seus colaboradores;
d) a sua ligação umbilical com o jornal *O Estado de S. Paulo*.

Detenhamo-nos um pouco mais neste último aspecto.

---

[1] Em sua primeira fase, a *Revista do Brasil* – doravante RB – foi editada mensalmente, sem interrupções, no período de janeiro de 1916 a maio de 1925, formando uma coleção de 113 exemplares. Seu formato era de 15 x 21,5cm. [*vide* **Figura 1**]

[2] CRUZ, Heloísa de Faria (org.). *São Paulo em revista. Catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997. (p. 221)

[3] Ver também o capítulo "Revista: espaço de produção literária", em MARTINS, M. R. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica. O processo de escrita do conto lobatiano*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1998.

Figura 1



REVISTA DO BRASIL

SUMMARIO

Redacção.	Revista do Brasil.	1
Pedro Lessa . . . . . da Academia Brasileira	O preconceito das reformas constitucionaes	6
Adolpho Pinto	O Centenario da Independencia	12
L. P. Barreto	O ultimo passo da cirurgia.	19
Alberto de Oliveira. . . . . da Academia Brasileira	A rima e o rythmo . . .	24
Amadeu Amaral	O elogio da mediocridade	31
Valdomiro Silveira.	Desespero de Amor . . .	36
José Verissimo . . . . . da Academia Brasileira	O modernismo.	43
Victor da Silva Freire . . .	Factos e idéas	53
Collaboradores.	Resenha do mez	64

(Continúa na pagina seguinte)

PUBLICAÇÃO MENSAL

N. 1 - ANNO I VOL. I JANEIRO, 1916

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
RUA DA BOA VISTA, 62
S. PAULO - Brasil

Primeiro número da *Revista do Brasil*, janeiro de 1916.

in AZEVEDO, C.L.; CAMARGOS, M.M.R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*, op. cit., p.109.

Júlio de Mesquita, auxiliado por Plínio Barreto e José Pinheiro Machado Jr., idealizou o periódico, inicialmente intitulado *Cultura*. Esta foi mais uma de suas realizações enquanto gerente d'*O Estado de S. Paulo*:

> "A forma como ele gerenciava *O Estado de S. Paulo*, matutino, que ao longo da década de 1910, firmou-se como um dos mais importantes do país, pode ser considerada paradigmática. Tido pelos contemporâneos como dinâmico, ágil e capaz de inovar, Mesquita esteve sempre atento à atualização tecnológica. (...)
>
> Em 1912, o jornal lançou mão de empréstimos por debêntures visando a compra de imóveis para a construção de novas instalações para as oficinas, redação e administração, além de haver encomendado uma nova impressora e linotipos. No ano seguinte foram inauguradas as oficinas, a redação e a sessão de obras, e no final de 1916 a sede administrativa, que contava até com um pequeno teatro, o Boa Vista."[4]

Foi, portanto, dentro de um conjunto de inovações gráficas, administrativas e culturais, que a RB foi idealizada. Ao mesmo tempo, porém, que vinculada ao grande jornal, a RB mantinha certa autonomia, ao menos idealmente, na medida em que fora constituída economicamente como outra empresa, por um sociedade anônima:

> "(...) do ponto de vista estritamente comercial, o lançamento de uma publicação de cultura em um país que possuía altos índices de analfabetismo, não deveria ser o melhor investimento para uma empresa como *O Estado de S. Paulo*, que enfrentava problemas de caixa. Possivelmente por isso o novo periódico, apesar de idealizado e gestado na redação do jornal, tenha sido criado sob a forma de uma sociedade anônima, composta por 66 acionistas, cada um detendo uma única cota. O controle da linha editorial da publicação ficaria a cargo de Júlio de Mesquita, porém os riscos financeiros que envolviam o empreendimento seriam divididos entre todos os investidores.
>
> Coube a Pinheiro Júnior a tarefa de angariar os acionistas da revista, que deveriam adquirir cotas no valor de 300$000, quantia significativa para a época."[5]

Uma lista com os membros da dita sociedade "anônima" seria apresentada no primeiro número da RB. Dentre eles, estão: Alfredo Pujol, Alarico Silveira, Amadeu Amaral, Armando de Sales Oliveira, Armando Prado, Gelásio Pimenta, Júlio C. F de Mesquita, Júlio de Mesquita Filho, José Martins Pinheiro Júnior, Nestor Rangel Pestana, Numa de Oliveira, Plínio Barreto, Ricardo Gonçalves, Ricardo Severo e Valdomiro Silveira.

Nesta época, Monteiro Lobato era proprietário da fazenda que herdara de seu avô, o Visconde de Tremembé, e, embora suas relações culturais em São Paulo não tivessem sido rompidas (ele já escrevia contos e artigos em jornais e revistas da capital, de cidades do

---

[4] LUCA, Tânia R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999. (p. 37-38)

[5] idem, p. 44-45. – Nesta época, Lobato escrevia artigos para o jornal *O Estado de S. Paulo*, recebendo, por cada artigo, 25$000 (vinte e cinco mil réis). O valor da cota para tornar-se acionista equivaleria, então, à produção de 12 artigos para este jornal. (Apresentamos alguns outros dados relativos a preços de livros, produtos, salários, valores de custo de vida e remuneração de trabalho intelectual em anexo, no "QUADRO DE VALORES".)

interior e do litoral), ele não chegou a fazer parte do corpo de acionistas. A razão que Tânia de Luca apresenta nos parece bastante plausível:

> "A situação desfavorável da economia brasileira nos anos 1913-1914, a restrição dos créditos, as constantes flutuações nos preços do café e o início da guerra na Europa, conjuntura que afetava indistintamente os produtores agrícolas, tornava ainda mais aflitiva a saúde financeira de Lobato. Em 1915, época em que já se havia decidido pela venda da propriedade, seu passivo beirava a casa dos vinte contos de réis. Tais dificuldades possivelmente expliquem porque Lobato não figurou entre os acionistas da *Revista do Brasil*."[6]

Apesar disso, Lobato acreditou no empreendimento, tanto que insistiu, numa carta ao amigo Godofredo Rangel, para que ele participasse da sociedade. Na mesma carta, Lobato dá pistas de que suas relações pessoais no *Estado* iam muito bem. A primeira é quando indica que continua publicando no jornal:

> "Tenho escrito alguma coisa, mas ando exigente e refaço muito. Vai sair no *Estado* um meu estudo sobre a caricatura, em duas partes."[7]

E a segunda é quando anuncia que irá participar de uma série de conferências da Sociedade de Cultura Artística, por convite de Pinheiro Júnior:

> "O Pinheiro me escreve e proporciona-te um cartão de ingresso nas letras paulistas. S. Paulo já é alguma coisa, e vale a pena entrar no Palco por essa porta. E iremos juntos. Eu atirei-me. Imagine que estou arrolado no rol de conferencistas da Sociedade de Cultura Artística para este ano."[8]

Há, neste trecho, duas metáforas importantes: o palco e a porta. Lobato vislumbrava no *Estado* uma chance de entrar no mundo das letras paulistas. Na verdade, ele já publicava em outros periódicos, já fazia parte deste mundo, mas ainda não tinha a visibilidade que planejava alcançar. A imagem da *porta* também é clara — o *Estado* seria um caminho para Lobato ir além. Mais de uma vez ele insistiria neste tema, lembrando o número de assinantes e leitores do jornal.

O interesse era recíproco. O *Estado* também queria Lobato, esse fazendeiro interiorano que não deixava de lado seus fortes laços com a capital:

> "Mas estive em S. Paulo três dias e todos me falaram da minha literatura com certo calor, achando que eu sou coisas. Ouvi os elogios de pé atrás, como sempre. (...) Pinheiro é amigo e me ficou atrás do quadro, como Apeles, para pegar o que dizem de mim pelas costas. Contou-me que na sala do Nestor, no *Estado*, houve uma séria discussão sobre aquele artigo *Urupês*, na qual poucos concordaram comigo totalmente, mas todos foram unânimes em que sou 'novo de forma' e uma 'revelação'. Será Rangel, que com tão pequena amostra se possa chegar a

---

[6] idem, p. 64.
[7] LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1948. Carta de 23/01/1915. (p. 10-12)
[8] Idem.

> esse veredicto? (...) E disso resultou que o *Estado* vai pagar-me os artigos a 25 mil réis, logo que a folha volte à normalização financeira e se refaça dum desfalque de 150 contos que lá deu o velho gerente — foi o que ouvi. Atualmente não pagam a ninguém."[9]

A imagem anedótica que muitas vezes se construiu sobre Lobato, do fazendeiro que, casualmente, por mérito de um único artigo, teria se transformado em literato, não condiz com os fatos. Lobato ganhou popularidade com "Uma velha praga" e "Urupês", mas já escrevia e publicava em jornais e revistas, já exercia a mesma função que desempenharia até ser editado (em 1918), embora ainda não estivesse no *palco* (ou pelo menos não no palco principal). Grande parte de sua produção literária para adultos, reunida nas Obras Completas em *Literatura do Minarete* e nos livros de contos *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha*, foi escrita e publicada nesse período pouco iluminado de sua carreira, em jornais como *A Tribuna de Santos*, *O Minarete*, *O Povo* e *O Estado de S. Paulo*. Para alguns deles, Lobato já escrevia desde os primeiros anos do século.

O *Estado* é, então, uma porta que se abre para o escritor. Mas, conforme a carta acima indica, o jornal também não estava numa situação financeira muito boa. Mesmo assim, Lobato tem algumas boas oportunidades no jornal. Primeiro, a promessa de remuneração pelos artigos. Depois, a possibilidade de edição:

> "Apareceu-me um editor, isto é, apareceu-me um papudo com uma proposta (...). Não é um editor profissional, é um 'cara'. Ora, cara por cara, por que não a minha?"[10]

Apesar das oportunidades que o jornal parecia lhe propiciar, havia uma situação desestruturadora nesta relação aparentemente amigável entre o escritor e o jornal. Lobato não partilhava das mesmas posições políticas, nem das atitudes pessoais da "*rodinha do Estado*", que ele considerava "*aliadófila demais*":

> "Ando meio enjoado do *Estado*, daquela gravidade conselheiral. Eles se têm como o umbigo do universo (...). A 'feição' do *Estado* é um Censor que me espia sobre o ombro quando para ele escrevo. (...) Que belo jornal ou revista não faríamos nós, do nosso grupinho, acrescido do Plínio Barreto, do Heitor de Morais e mais uns tantos rebeldes sem medo de chegar fogo aos estopins!..."[11]

Simultaneamente à gestação e aos primeiros passos da RB, Lobato começa a elaborar com mais racionalidade e trabalho duas idéias que já haviam aparecido, vez ou outra, em seus planos: a criação de um jornal próprio e de uma editora. A realização das duas idéias, porém, ainda levaria algum tempo para se concretizar. A correspondência de Lobato atesta que estes

[9] Idem, carta de 12/02/1915 (p. 19-23).
[10] Idem.

anos, de 1915 a 1918, foram de trabalho intenso e constante na escrita dos seus contos, muita experimentação e discussão literária, ao lado do crescimento e de uma certa profissionalização de suas relações no mundo das letras. O escritor preocupa-se com a divulgação de seu nome, a edição de seu primeiro livro, a edição de livros de outros autores, a publicação de contos na RB e em outros periódicos (*A Cigarra, O Estado, O Estadinho, o Pirralho, O Povo, A Vida Moderna*); procura associar-se a outras pessoas para a formação de um possível grupo dentro da RB; envolve-se, em função de seus escritos, com pintores e escultores; planeja fazer adaptações de obras infantis – enfim, envolve-se em várias atividades que teriam algum tipo de desdobramento nos anos seguintes de sua carreira.

Em 1917, Lobato volta a morar em São Paulo, depois de vendida a fazenda Buquira. É só então que, mais experiente e com dinheiro no bolso, ele cria condições materiais para a realização das suas idéias. As duas se efetivariam em 1918, mas é em 1917 que o processo ganha corpo.

1.2. A Revista e a Editora

Tratemos dos dois processos conjuntamente, porque foi assim, da maneira mais entremeada possível, que Lobato se tornou editor e dono de revista.

Sem ser sócio da publicação, Lobato parecia ver seriedade e solidez na RB, com cuja linha temática – nacionalista – se identificava. Foi um dos mais assíduos colaboradores do periódico[12], tanto em textos literários quanto em crítica de arte e crítica social. Apesar de também publicar em várias outras revistas e jornais, a RB era a "menina dos olhos" de Lobato. Era aí que ele costumava publicar as versões mais trabalhadas de seus contos. Isto é, publicava em outros periódicos as primeiras versões dos textos, reescrevia-os e voltava a publicar, desta vez na RB, os textos cada vez mais próximos das versões que comporiam as primeiras edições de seus livros[13].

É com entusiasmo que ele descreve sua freqüência nas páginas da revista:

> "Acabo de receber carta da R.B., anunciando que figurarei nos números de novembro, dezembro e janeiro. Isto é sintoma de que minha cotação cresce."[14]

---

[11] Idem.
[12] O mais assíduo, segundo LUCA, T. R. op. cit, p. 54.
[13] Esse processo de escrita dos contos foi analisado em minha Dissertação de Mestrado, já citada.
[14] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit. Carta de 13/11/1916. (p. 120-121)

Além de publicar na revista os contos que vinha produzindo ao longo dos anos, num processo constante de escrita e reescrita, Lobato também era estimulado a produzir especificamente para o periódico. Plínio Barreto insistia[15] para que ele escrevesse um romance para a revista, gênero no qual Lobato só se aventuraria em 1926, com *O Presidente Negro*.

Apesar da produção intensa, a RB lhe exigia cada vez mais, a tal ponto que Lobato chegou a pedir a Rangel que lhe enviasse algum *"esqueleto de conto"*, ainda não utilizado, para ser *"revestido de carnes"* e enviado para publicação na revista. E reclamava:

> "Aquilo está se tornando um Moloch insaciável. Querem dar um conto meu em cada número, como se eu fosse uma máquina."[16]

Não era só o excesso de trabalho o alvo de suas reclamações. Lobato se preocupava sobretudo com o futuro da revista – sabia como eram efêmeras as publicações do gênero no Brasil[17] e acreditava na necessidade de manutenção da linha nacionalista:

> "A Revista está se afastando do seu programa. Neste número só falamos de coisas nossas, o Medeiros [e Albuquerque] e eu. Tudo mais é coisa forasteira. Anda a nossa gente tão viciada em só dar atenção às coisas exóticas, que mesmo uma 'revista do Brasil' vira logo revista de Paris ou da China."[18]

Constantemente chamado a dar palpites sobre os rumos da RB, Lobato seria convidado a dirigi-la. Mas isso só aconteceria depois da venda da fazenda.

Em agosto de 1917[19], é formalizada a venda da fazenda. E, embora Lobato afirmasse *não ter planos*, os meses seguintes seriam cheios de novidades, diversas e simultâneas. Segundo Edgard Cavalheiro, vendida a fazenda, Lobato mudou-se para Caçapava (onde ficaria até outubro do mesmo ano), e lá teria fundado, com Carlos Freire e Pereira Matos, a revista *Paraíba*:

> " 'Paraíba' publica 12 números, e nela colaboram Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Veiga Miranda, Coelho Neto, Bilac e outros. Lobato, além da capa, contribui com uma série de desenhos, o conto 'Suplício Moderno' e várias crônicas."[20]

As referências a esta revista são escassas[21]. É difícil saber qual foi o envolvimento real de Lobato com a revista e com seus colaboradores. O fato é que, muito ou pouco envolvido,

---

[15] Idem, carta de 10/01/1917. (p. 127-129)
[16] Idem, carta de 22/04/1917 (p. 135-137)
[17] Idem, carta de 23/04/1916 (p. 81)
[18] Idem, carta de 1917 (p. 129-130)
[19] Idem, carta de 03/08/1917 (p. 149)
[20] CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1962. 3ª edição. Tomo 1. (p. 156, em nota)

Lobato continuava mantendo contatos importantes em São Paulo. Embora tivesse a intenção de ter uma revista própria, os fatos que ocorreram nestes mesmos meses que morou em Caçapava indicam que esta publicação não satisfazia seus objetivos.

Em agosto de 1917, Lobato anuncia ter recebido de Pinheiro Júnior proposta de edição:

> "O Pinheiro Júnior pensa numa série de 'edições' da *Revista do Brasil* e estamos em sua lista. Só aguarda a 'baixa do papel'."[22]

É a primeira vez que o escritor parece levar a sério uma proposta deste tipo. Ele já sabia que poderia se editar por conta própria, utilizando os serviços da *Seção de Obras do Estado de S. Paulo* — assim como fizera Guilherme de Almeida, com quem conversara a respeito[23] em junho de 1917. As suas cartas trazem uma série de referências à intenção de ser editado, mas nenhuma tão precisa quanto esta, em que indica preço da edição e o número de textos por livro:

> "Quanto ao meu livro, espero completar aí uns quinze contos que me agradem; publico-os na *Revista do Brasil* e depois de impressos dou-lhes a forma definitiva. Só então arriscarei nos quinze contos os dois contos de réis que me custará a edição. Não tenho pressa nem entusiasmo."[24]

Tendo racionalizado os objetivos e pesquisado preços com quem já experimentara a auto-edição, Lobato não parece ter paciência de esperar a resolução de Pinheiro Júnior, e acaba atropelando a proposta do amigo. Porém, seu objetivo inicial não era editar a se próprio (ou não apenas isso), mas tornar-se editor:

> "Para fazer alguma coisa, resolvi tornar-me editor. Começo publicando os contos do Valdomiro Silveira, outros do Agenor Idem e o Saci-Pererê. Faço a experiência com estes três livros e, conforme correrem as coisas, ou continuo ou vou tocar outra sanfona."[25]

Exatamente no mesmo dia, bem menos entusiasmado, ele escreve para o cunhado, Heitor, mostrando já ter pesquisado também com editores os números do processo editorial, e ter saído desta pesquisa um tanto decepcionado:

> "Estudei o negócio editorial. Uma lástima.
>
> Informou-me o Jacinto que o usual é darem os editores 10% sobre o preço da edição, ou 300, 500, 600$ pela propriedade dela. Faço envergonhadíssimo uma proposta miserável ao

---

[21] Azevedo, Camargos e Sacchetta, dizem apenas que é em setembro de 1917 que *"Surge em Caçapava a revista Parahyba, em que [Lobato] colabora com textos e ilustrações. A partir do número três, desenha também sua capa."* — in AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1997. (p. 97)

[22] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 09/08/1917. (p. 150-151)

[23] Cavalheiro, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit. (p. 152)

[24] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 21/07/1917 (p. 145-149)

[25] idem, carta de 24/09/1917. (p. 151-152)

> Valdo [Valdomiro Silveira] mais ou menos a que qualquer outro livreiro fará, e você me será o portador dela, certo não ter eu tomado o endereço do V."[26]

Alguns dados reativos a contratos editoriais de escritores já consagrados revelam números bastante diferentes destes levantados pela pesquisa de Lobato. Alguns exemplos[27]:

- em 1903, a editora Laemmert pagou a Euclides da Cunha pouco mais de dois contos de réis (Rs 2:198$750) em direitos autorais pela primeira edição de *Os Sertões*. O valor equivalia a 50% dos lucros líquidos da edição.
- em 1908, Francisco Alves pagou Rs 1:500$000 em direitos autorais a Emílio de Menezes, pela edição de *Poemas da Morte (e Outros Poemas)*.
- em 1909, a Garnier pagou 1:000$000 (um conto de réis) a João do Rio pela publicação de *Dentro da noite*.
- em 1910, a mesma editora pagaria 6:000$000 (seis contos de réis) ao mesmo João do Rio pela propriedade de cinco obras (*Psicologia urbana, Vida vertiginosa, Portugal d'Agora, Lisboa antes da República* e *A profissão de Jacques Pedreira*).
- em 1916, Francisco Alves pagou 2:250$000 (dois contos, duzentos e cinqüenta mil-réis) em direitos autorais a Olavo Bilac, pela edição de *Ironia e Piedade*.

É provável que escritores estreantes tivessem maior dificuldade em encontrar editores, e ainda que uma editora nova não pudesse pagar direitos autorais tão elevados — o que explicaria os números encontrados por Lobato e a sua decepção.

Já era antigo o plano de Lobato de se tornar editor. O escritor se referia a ele como a um sonho para o futuro:

> "Queres negociar comigo a publicação da Vida Ociosa? O Monteiro Lobato editor do Godofredo Rangel — que maravilha!"[28]

Ricardo Gonçalves e Godofredo Rangel estavam na sua lista e, de fato, seriam editados sob o seu selo anos depois. Valdomiro Silveira também não seria dos primeiros.

O primeiro livro viria de uma preocupação muito lobatiana: a prática da imitação da cultura estrangeira, sobretudo francesa, em função do desconhecimento da cultura brasileira.

---

[26] LOBATO, M. *Cartas escolhidas* (1.ª edição). São Paulo: Brasiliense, 1959 (p. 174-175)

[27] Ver também, em anexo, o QUADRO DE VALORES. Os dados acima apresentados foram extraídos das seguintes fontes: Projeto Memória de Leitura (http://www.unicamp.br/iel/memoria); BRAGANÇA, Aníbal. "A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil". in ABREU, Márcia (org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999; GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

[28] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 04/08/1916 (p. 44-5)

A esse respeito escrevera artigos tanto no *Estado* quanto na RB (muitos dos quais viriam a compor, em 1919, as *Idéias de Jeca Tatu*).

Naquele ano de 1917, em que trabalho não lhe faltava, quando a RB lhe solicitava cada vez mais e mais textos, Lobato recebeu um pedido *sui generis*:

> "O Pinheiro tem a mania de 'enquetes'. Quer abrir lá uma 'enquete' mas não acha sobre o quê, e pediu-me a opinião. Sobre que enquetear, Rangel? Cutuca o cérebro a ver se sai o piolho duma idéia."[29]

Ocorre que a RB, diferentemente de outras revistas, não costumava ter seções deste tipo – painel do leitor, seção de cartas, ou algo equivalente. Nenhuma enquete havia ainda sido publicada. Essa experiência, fosse boa ou ruim, seria novidade na revista. Mas a enquete não foi adiante. Não na RB.

A carta que se encerra com o excerto acima está sem data, apenas com a indicação do ano (1917), mas ela vem posta, na *Barca de Gleyre*, logo depois da primeira carta do ano (10/01/1917). Provavelmente, então, foi escrita em janeiro. Coincidentemente, em 28 de janeiro de 1917, o *Estadinho* lança uma enquete. Talvez haja alguma relação entre esta e aquela proposta por Pinheiro; afinal, a RB e o *Estado* ainda eram coordenados por um mesmo grupo, ainda contavam com os mesmos colaboradores. E Lobato era um deles.

A tal enquete, porém, não surge de uma *cutucada no cérebro*, mas de uma polêmica criada por Lobato, ao tentar defender a incorporação de elementos nacionais nas artes plásticas. Azevedo, Camargos e Sacchetta apresentam a cronologia dos fatos. Explicam que Lobato havia publicado um artigo no *Estado*, em 06/01/1917, em que recuperava a imagem do saci como símbolo do folclore nacional:

> "[Lobato] Conclama os artistas da terra a realizar o que ele chama de 'nosso 7 de setembro estético', emblematizado na efígie do saci (...). Apesar de a 'parentela do Conselheiro Acácio' reclamar do desperdício de tinta e papel com aquela 'grosseira superstição popular, dessas que depõem contra os nossos créditos de civilizados perante as nações estrangeiras', o leitor gostou de ver relembrada, em letra de fôrma, uma crendice que povoara sua infância. A redação do jornal pegou fogo com a polêmica, mas aos poucos a discussão foi se transformando em troca de reminiscências, cada qual puxando da memória relatos e impressões em torno do singular personagem. Os casos eram tantos, tão ricos e diferentes, que valia a pena registrá-los. (...) Em 28 de janeiro de 1917, a edição vespertina de *O Estado de S. Paulo*, sob o título 'Mitologia brasílica', anuncia: 'O Estadinho inaugura hoje uma série de estudos em que todos são chamados a colaborar. Abre um inquérito, ou *enquête*, como diz o Trianon na sua meia-língua. Sobre o futuro Presidente da República? Não. Sobre o Saci'."[30]

---

[29] idem, carta de 1917 (p. 129-130)
[30] AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit. (p. 65-66)

O *inquérito* tentava recuperar a *memória popular* a respeito do saci, a literatura oral que sobre este personagem folclórico se produzira nos vários cantos do país. Era, no mínimo, inovador. Como decorrência do inquérito, houve um concurso de artes plásticas com o mesmo tema, uma exposição[31] e, enfim, a publicação do livro *O Saci-Pererê, resultado de um inquérito*. Pairam algumas dúvidas quanto aos números e ao financiamento dos custos da edição. Cavalheiro afirma[32] que a primeira edição teria sido de 5300 exemplares, e que a publicação teria sido feita às expensas de Lobato. Azevedo, Camargos e Sacchetta dão número bem menor e mais próximo da realidade da época — dois mil exemplares —, número citado numa carta de Lobato[33], e ainda acrescentam um dado importante:

> "Lobato colocou sete anúncios no início e final do livro, com o saci divulgando inúmeros produtos — de máquinas de escrever a chocolate e cigarros. Especialmente desenhados por Voltolino — pseudônimo do caricaturista Lemmo Lemmi —, a publicidade que veiculou foi uma saída encontrada para cobrir parte dos gastos e viabilizar a impressão na gráfica do jornal *O Estado de S. Paulo*."[34]

Lobato não atuou apenas na impressão da obra, ou na pesquisa de custos, mas foi o organizador, foi quem despertou (ou descobriu) o interesse dos leitores pelo tema, criou canais de divulgação do assunto, e ainda conseguiu algum tipo de financiamento para a edição. Nascia ali o editor.

Em 04 de novembro e 08 de dezembro de 1917, Lobato diz que o *Saci* está no prelo. Seu lançamento foi feito no início de 1918[35], não se sabe exatamente quando, e o livro alcançou sucesso. Não se sabe ao certo em quanto tempo a primeira edição se esgotou, mas em julho do ano seguinte ele já anunciava que a segunda edição caminhava para o fim:

> "O *Saci Pererê* também se vende bem; estou já só com um resto — talvez um quarto da 2ª edição."[36]

Outras novidades, porém, rondavam a carreira do editor iniciante. Em novembro de 1917, em plena tarefa de impressão do *Saci*, Lobato já estava sabendo que receberia um convite para a direção da RB:

> "Lá pela *Revista do Brasil* tramam coisas e esperam a deliberação da assembléia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plínio na direção; mas minha idéia é substituir-me à assembléia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai. Mas a coisa é segredo"[37]

---

[31] Esta exposição é noticiada pela RB em novembro de 1917, num artigo de Monteiro Lobato. (RB, n.° 23, p.403-413)
[32] Cavalheiro, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*, tomo 1. op. cit., p. 153.
[33] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre, carta* de 28/12/1917, p. 166-169.
[34] AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit. (p. 71 e 74)
[35] idem (p. 74)
[36] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 08/07/1918 (p. 173-174)
[37] idem, carta de 04/11/1917 (p. 158-160)

O convite vem anunciado na última carta de 1917, já com a recusa formulada e os motivos expostos:

> "O Plínio Barreto oferece-me a direção da *Revista do Brasil*, mas sou um burrinho muito rebelde e chucro para ter patrão — e iria ter dois: Júlio Mesquita e Alfredo Pujol."[38]

Lobato já revelara o seu descontentamento em relação aos rumos da RB em cartas anteriores. Agora, planeja tomar-lhe a direção, sem as amarras dos acionistas e do *Estado*. Suas reclamações vão se tornando atitudes. Começa, então, a concretizar os planos tantas vezes formulados e reformulados: primeiro, assume a direção da RB; depois, usa-a como trampolim para o início de sua atividade editorial.

Mas, ao assumir a direção da RB, Lobato ainda não buscava nela um canal de divulgação para seus produtos, porque ainda não tinha produtos editoriais senão *O Saci*, que já vendia bem. A RB também não era um produto lucrativo. Era uma revista cultural importante, sólida, à qual Lobato se afeiçoara, e através da qual ele poderia interferir no mercado de bens culturais.

Foi em maio de 1918 que a assembléia de acionistas decidiu pela venda da RB a Monteiro Lobato. E em 3 de junho a venda se efetivou, segundo informa a própria RB, no número de junho de 1918, em nota que transcrevemos integralmente:

> "REVISTA DO BRASIL
>
> A Sociedade Anônima "Revista do Brasil" transferiu a 3 do corrente por escritura pública, ao sr. Monteiro Lobato, a propriedade desta publicação, transferência autorizada pelos acionistas em assembléia extraordinária realizada no dia 20 de maio. O presidente da diretoria desta sociedade, dr. Ricardo Severo, não podendo comparecer à assembléia, por motivo de força maior, dirigiu aos seus companheiros de diretoria a carta que abaixo transcrevemos:
>
> "Meus amigos: — 'Tendo sido chamado ao Rio, não me foi possível assistir à sessão extraordinária da Soc. Anônima 'Revista do Brasil' convocada para o dia 20 do corrente.
>
> Teria aprovado francamente a proposta de Monteiro Lobato e teria cumprido um dever, chamando a atenção dos acionistas para o trabalho de redação e gerência, salientando o valoroso esforço dos que deram à 'Revista do Brasil' o impulso e direção que a colocam na situação de evidente realce em que se encontra.
>
> Cumpriria ainda o dever de esclarecer sumariamente a situação perante a proposta apresentada. Simples é o caso. Houve um erro original na organização da empresa, erro apenas sob o ponto de vista da sua textura financeira.
>
> Parece-me que não deveríamos ter-nos congregado em coletividade anônima, de capital parcelado em pequenas quotas de numerosos acionistas, e porque, das dificuldades que sobrevieram para integralização do capital social, provieram as primeiras e continuas dificuldades da vida financeira desta empresa de literatos.

[38] idem, carta de 28/12/1917 (p. 166-9)

Deveria, quando muito, ter-se constituído sob a forma de parceria ou grupo mínimo de associados, que desde o começo realizasse o capital-base, necessário à edição dos primeiros tomos, e aguardasse pacientemente o equilíbrio comercial correspondente ao brilhante sucesso literário da revista.

Como, porém, assim não foi desde o principio, avolumou-se extraordinariamente o passivo, sem que o capital social concorresse senão com uma reduzida porcentagem; e desta sorte estabeleceu-se o desequilíbrio que embaraçava o desenvolvimento comercial da empresa.

Com a unidade de ação e de responsabilidade, individualizando-se a iniciativa e dando-lhe a liberdade pessoal que não compete a um anonimato de limitado campo, certo estou de que a nossa Revista progredirá, conquistando mais espaço no vasto meio brasileiro e mais gloria entre as iniciativas literárias deste tempo.

O proponente Monteiro Lobato tem os requisitos para realizar este 'desideratum'. Podemos confiar-lhe o pendão desta nossa cruzada, que, nem por ser platônica, deixa de representar um empreendimento literário de notoriedade, um ato real de revigoramento das letras brasileiras. M. Lobato será um continuador leal, com fé e entusiasmo, tomando o encargo com a obstinação quixotesca de prosseguir um ideal, assim como nós outros; e se isto não é um sinal do pragmatismo de atualidade, representa ao menos uma afirmativa de vigorosa ação, é uma rutilante emanação de nosso espírito étnico.

Cumpre, porém que nomeadamente se denuncie à consagração dos nossos campanheiros *[sic]* a dedicação de Plínio Barreto, zeloso e assíduo redator-chefe, que não regateando o seu esforço, totalmente se devotou à sua espinhosa missão, sem outra paga que não seja a glória da obra executada, do labor bem cumprido. E deve assinalar-se a operosa colaboração do secretário-gerente Pinheiro Júnior que movimentou a Revista desde a tipografia até ao difícil mercado das letras; e a atitude amiga do 'Estado de S. Paulo' com a franca propaganda de sua vasta publicidade, com a hábil e constante colaboração das suas oficinas.

E pelo que todos havemos feito a bem das letras brasileiras — simples colaboradores acionistas — dar-nos-emos por satisfeitos com a série de tomos publicados da **Revista do Brasil**, que constituem em sua formação global uma **Obra** de mérito e de patriotismo, que é de todos nós, de nosso justo orgulho.

Aos amigos, o meu muito saudar.

S. Paulo, 22 de maio de 1918.

Ricardo Severo"

Em conseqüência dessa transferência deixou o lugar de redator-chefe da *Revista do Brasil* o dr. Plínio Barreto, que desde o seu inicio, em 1916, a vinha dirigindo com o superior critério e a alta inteligência que lhe são característicos, continuando o dr. Pinheiro Júnior como secretário-gerente. Na mesma assembléia foi proposto e aprovado unanimemente um voto de agradecimento e louvor aos srs. drs. L. P. Barreto, Júlio de Mesquita e Alfredo Pujol, antigos diretores da Revista, e também ao jornal *O Estado de S. Paulo*, pelos relevantes serviços prestados a esta publicação."[39]

Ricardo Severo, presidente da diretoria da sociedade anônima, parece ver-se na obrigação de explicar os motivos pelos quais a RB teria que ser vendida. O principal motivo, segundo ele, é a constituição da empresa a partir de uma sociedade anônima, de vários acionistas. Apesar do grande número de sócios, a revista começou sem os recursos necessários, teve dificuldades para obter o capital inicial *"necessário à edição dos primeiros*

[39] *Revista do Brasil*, n.° 30, junho de 1918.

tomos"[40]. Melhor seria que ela tivesse se constituído num grupo pequeno, que, no entanto, tivesse esse capital. Sem o capital necessário, as dívidas da empresa cresceram desde o começo — "*avolumou-se extraordinariamente o passivo*". Em outras palavras, com muita gente, pouco dinheiro e muitas dívidas, tornava-se difícil conduzir esta sociedade.

A solução apareceu materializada num *grupo mínimo* menor ainda do que o imaginado por Severo. Um grupo de uma só pessoa, que cuidaria, como lhe conviesse, da estrutura financeira da empresa. Nesta situação, Ricardo Severo já não tinha mais a obrigação de propor soluções financeiras. É por isso que, quando diz que o proponente teria os requisitos para conduzir a empresa, seus argumentos já não utilizam mais o jargão econômico. A empresa seria mais facilmente conduzida se administrada por uma só pessoa, teria "*unidade de ação e de responsabilidade*", "*individualizando-se a iniciativa*", "*dando-lhe a liberdade pessoal que não compete a um anonimato*". Em outras palavras, repete o que Lobato afirmara a Rangel: "*Revista sem comando único não vai.*"

Além das formalidades que a carta apresenta, ao agradecer a atuação de um e outro, há que se notar a imagem que o presidente da diretoria constrói da RB. Depois de utilizar tantos argumentos econômicos, de tratar a revista como uma *empresa*, parte para um léxico bem diferenciado ao caracterizá-la como uma *cruzada platônica*, "*um empreendimento literário de notoriedade, um ato real de revigoramento das letras brasileiras*", que deve ser levado adiante com lealdade, "*fé e entusiasmo*", com "*obstinação quixotesca*". É uma duplicidade característica de uma *empresa de literatos*.

Em junho, Lobato passa, então, a ser o dono da revista. Em julho, edita seu segundo livro — ainda numa editora sem nome e sem registro comercial, mas desde já em funcionamento. Um ano depois de comprada a revista, Lobato comemora:

> "Saiu melhor do que esperei. Para o comprovar, basta uma olhadela no balanço. Quando fiz a compra, o ativo era de 3 contos e o passivo de 16; custou-me portanto 13 contos. Hoje, um ano depois, estamos com um ativo de 70 contos e um passivo de zero. Isto me induziu a tomar a coisa a sério e criar uma Empresa Editora 'Revista do Brasil' com o capital de cem contos."[41]

---

[40] Com pessoas importantes escrevendo para a RB, é possível que boa parte de seus recursos estivessem comprometidos com a remuneração destes colaboradores. Tânia de Luca (citando PINHEIRO, P. da S. "Plínio Barreto, jornalista, advogado e político". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 de julho de 1975.) apresenta respostas de três pessoas quando solicitadas a escrever para a RB. João Ribeiro praticamente dispensa remuneração:
"Já disse que não faço questão de receber dinheiro, se a revista paga, aceitarei como bom tônico, mas não é coisa indispensável e nem faço mesmo questão". José Veríssimo já apresenta sua pretensão salarial: "se se tratasse de uma empresa forte, com elementos seguros de renda... pediria duzentos mil réis por artigo mensal sobre o movimento literário porque a leitura que esse trabalho obriga toma muito tempo. Mas, sendo uma empresa que começa, aceito a incumbência e deixo a remuneração ao critério ou discrição da revista". Medeiros e Albuquerque é menos preciso: "quanto aos honorários, é o que tem de menos importância. E mesmo o que não tem nenhuma. (...) dar-me-à o que dá a outros colaboradores". LUCA, T. R. op. cit., p. 43-44.

Neste período, Lobato já era editor, embora não o fosse oficialmente, isto é, não tivesse registrado comercialmente a sua empresa editora. Tudo indica que já havia uma relação estreita entre a editora e a revista. Os livros editados por Lobato já recebiam o selo da Editora da Revista do Brasil.

Seria essa relação também comercial? Isto é, a contabilidade da empresa levaria em consideração também as edições de livros? Afinal, se os livros eram divulgados e vendidos pela RB, é possível que este sucesso comercial, representado pelo ativo de setenta contos, fosse resultado das duas atividades – da revista, que poderia ter conseguido novos assinantes, e da editora, que poderia estar vendendo bem seus livros. Afinal, quando a editora abre falência, em 1925, encerra-se também a primeira fase da RB. Se a relação de simbiose entre editora e revista existiu quando elas já eram empresas diferenciadas, quando Lobato já era um *editor matriculado*, pode ter funcionado também desta forma anteriormente à oficialização da editora.

1.3. Um capítulo curto na história das editoras de Lobato

Parece ter se dado apenas em 1919 o registro da Editora da Revista do Brasil na Junta Comercial, numa associação de Lobato com Clóvis Ribeiro. Em carta de 20 de fevereiro de 1919, lê-se:

> "O negócio vai crescendo de tal modo que já estamos montando oficinas próprias, especializadas na fatura de livros. (...) Que sórdido fiquei! Como estou traindo o Ricardo! Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Limitada – vê que horror! Meu nome, que aparecia no alto dos livros ou em baixo dos artigos, virou agora objeto de registro na Junta Comercial."[42]

Em 04 de março do mesmo ano, a firma volta a ser assunto:

> "Aqui morre-se de trabalhar. Já temos oficinas próprias e problemas operários. E firma registrada na Junta Comercial. Chamamo-nos, na 'praça', Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Limitada! A 'Praça'! Uma coisa seríssima, Rangel. Temos dum lado, literariamente, o Público Ledor; e de outro, comercialmente, a Praça!... O próximo número da Revista já será impresso em nossas oficinas, com tintas nossas, tipos nossos – e verás como melhorará de fatura."[43]

Segundo Efraim de Figueiredo Beda, um dos poucos que se referem a esta sociedade,

> "A sociedade de Lobato com Clóvis Ribeiro, pelo que se depreende, durou pouco tempo. Talvez não tenha passado do mero registro na Junta Comercial. Ambos conheciam-se d'O Estado, no qual colaboravam (...). Lobato esperava, com a sociedade, poder utilizar a oficina gráfica de Clóvis, para imprimir a *Revista do Brasil* e os livros que pretendia editar. (...) Cedo,

[41] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 06/07/1919. (p. 202)
[42] idem (p. 189-190)
[43] idem (p. 192)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

> porém, percebeu que os seus assuntos não se casavam com os do sócio, e que a oficina, por pequena e desaparelhada, mal dava conta da própria *Revista do Comércio & Indústria*. Ao que consta, o único livro lá impresso foi o *Cidades Mortas*, em meados de 1919, que saiu sob o sinete da 'Olegário Ribeiro, Lobato & Cia Ltda'. Os demais, continuou Lobato a editar sob a chancela da Revista do Brasil. O distrato entre ambos surgiu naturalmente, quando Clóvis passou a publicar *A Novela Semanal*, inspirada na publicação homônima em castelhano, do argentino Benjamin de Garay. (...) A separação, entretanto, foi tão-somente comercial."[44]

Azevedo, Camargos e Sacchetta também explicam a história, que teria se dado em dois momentos distintos: uma primeira associação com Olegário Ribeiro, Lobato e outros, e uma segunda com Clóvis Ribeiro:

> "Em 5 de março, associado a Olegário Ribeiro & Cia., Lobato forma uma empresa denominada **Olegário Ribeiro & Cia.** Os dois participam em cotas iguais, agregando outros sócios menores — dentre eles Octales Marcondes Ferreira, Waldemar Ferreira e Alfredo Costa. (...) Olegário Ribeiro & Cia. realizaria sua participação transferindo à sociedade o direito de propriedade sobre o estabelecimento denominado Oficinas Gráficas da Revista de Comércio e Indústria. Mas a associação não durou muito. Uma assembléia no final de julho de 1919 autorizava Monteiro Lobato e Alfredo Costa a vender suas respectivas cotas, enquanto os demais sócios permaneceriam. Em seguida, com a morte de Olegário Ribeiro, seu filho Clóvis decide-se pela fusão da **Olegário Ribeiro & Cia.** com a Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Em novembro de 1919 outra assembléia aprova a dissolução de ambas as empresas e dá origem à Sociedade Editora Olegário Ribeiro."[45]

Se a sociedade se desfez, as relações, porém, parecem ter se mantido. Lobato foi editado, posteriormente, pela Sociedade Editora Olegário Ribeiro, numa iniciativa de edição de livros populares, a coleção *A Novela Nacional*. Tal iniciativa editorial (que depois se desdobraria em *A Novela Semanal*, revista de contos e novelas) seria anunciada nas páginas de publicidade da RB, em 1920 e 1921.

Em 1922, anuncia-se na RB uma suposta revitalização das ligações entre a Ed. Monteiro Lobato e a Olegário Ribeiro & Cia. Trata-se de um anúncio publicitário em que se lê:

> "Trabalhos Tipográficos
> Executa-se qualquer espécie de trabalho tipográfico nas excelentes e modernas oficinas que a S. A. E. Olegário Ribeiro acaba de instalar à Rua dos Gusmões 70, conjuntamente com a empresa Monteiro Lobato & Cia."[46]

Cumpre observar que o endereço da Revista do Brasil e da Editora Monteiro Lobato & Cia., presentes em muitos anúncios publicitários, é justamente o endereço anunciado na

---

[44] BEDA, E. de F. *Octales Marcondes Ferreira: formação e atuação do editor*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1987. (p. 112-113)
[45] AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit. (p. 124)
[46] *Revista do Brasil*, n.º 76, abril de 1922. (Repete-se o mesmo anúncio em edições subseqüentes, até novembro de 1922.)

propaganda acima, a partir de 1922. Provavelmente Lobato se associara mais uma vez a Clóvis Ribeiro, motivo pelo qual mudara de endereço.[47]

Efraim Beda parece ter razão ao dizer que a separação de Lobato e Clóvis Ribeiro não fora motivada por nenhuma razão mais séria.

1.4. O mundo dos livros na Revista do Brasil

Tendo sido editada com um objetivo cultural, era de se supor que a RB tivesse na literatura um de seus temas centrais, e assim o foi. Em todos os números, há sempre um ou mais textos literários, em prosa ou verso, de extensão variada. Além deste lugar de divulgação da literatura, de publicação, também havia outros espaços e maneiras de a literatura se fazer presente. Em várias seções e artigos, por diversas vezes e com diferentes finalidades, o **mundo dos livros** foi eleito como tema privilegiado.

Por essa expressão – *mundo dos livros* – queremos nos referir, de maneira sucinta, a diferentes aspectos que envolvem a produção e recepção da leitura, ou seja: as condições de escrita do livro, de sua produção material, de sua distribuição e venda; as condições de leitura do livro, seja em bibliotecas ou através da compra; a situação econômica e de letramento do público-leitor; a convivência ou concorrência com outros meios de comunicação; as instâncias de consagração da literatura. Informar, criticar, divulgar, reclamar ou sugerir – estes eram alguns dos objetivos da RB e de seus colaboradores ao produzirem discursos em torno deste tema tão amplo.

Considerando que este periódico foi talvez o mais importante instrumento *discursivo* de divulgação da editora presidida por Lobato até 1925[48], e também um importante lugar de divulgação e crítica da produção livreira do período, acreditamos que sua análise possa fornecer uma visão mais ampla do *mundo dos livros* no Brasil e, mais especificamente, das atividades editoriais de Monteiro Lobato.

Os diferentes discursos sobre o *mundo dos livros* aparecem por toda a revista, desde o editorial até as páginas finais, inclusive nas capas e contracapas. Apesar dessa dispersão e diversidade, podemos verificar a existência de três categorias de discursos: (a) publicidade

---

[47] Antes disso, a editora de Monteiro Lobato se localizara também na Rua Boa Vista, 52 (o mesmo endereço anunciado na publicidade da Revista dos Tribunais), e na Rua Santa Efigenia, 3-A. O endereço muda novamente a partir do segundo semestre de 1923 (Rua Victoria, 47), e mais uma vez em 1924 (Praça da Sé, 34), quando a empresa passa a usar o nome *Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato.*

[48] O primeiro nome da sua editora foi *Editora da Revista do Brasil*. Depois, ela recebeu também os nomes de *Monteiro Lobato & Cia. Editores*, e em seguida *Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato*. Depois da falência desta editora, em 1925, Lobato começa uma nova fase, através da famosa Companhia Editora Nacional, que Lobato abriria em sociedade com Octales Marcondes Ferreira.

dos lançamentos do mercado editorial; (b) crítica-notícia dos lançamentos; e (c) análise e crítica do *mundo dos livros*.

A publicidade propriamente dita aparece sempre em papel de qualidade inferior, em páginas do início ou final da revista, separadas dos textos que compõem o corpo da publicação. Também nas contracapas e na quarta-capa encontra-se publicidade de livros recém-lançados.

Os outros dois tipos de textos estão dentro da revista, fazem parte de seu corpo, portanto. E, eventualmente, se misturam. Isto é, um texto que se proponha a fazer uma crítica de um lançamento *específico* acaba, por vezes, a dissertar sobre algum aspecto *geral* do mundo dos livros.

Mas as fronteiras são ainda uma vez nubladas quando tentamos identificar se os textos que procuram fazer a crítica dos lançamentos estão de fato noticiando e analisando ou estão cumprindo a função de divulgação e publicidade. Considerando que a divulgação é uma das etapas do comércio de livros, diretamente associada a práticas editoriais, e que o crítico está inserido neste processo, embora não trabalhe para a editora, parece-nos pertinente repensar a relação existente entre a função do crítico e a do editor[49].

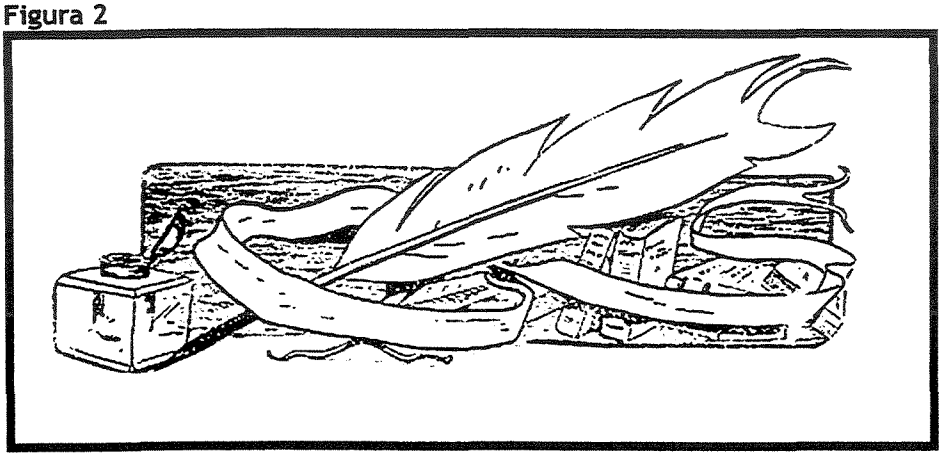
As fronteiras, por vezes, são muito pouco nítidas. Apesar disso, estes textos (que chamaremos doravante de *crítica-notícia*, nome duplo para dupla função) têm seções fixas na revista, lugar cativo, e são assinados por nomes de peso na crítica literária daquele período. As seções, cujos títulos já são, por se, uma identidade, são as seguintes: "Bibliografia", "Livros...", "Movimento Literário" e "Movimento Editorial". [*vide* **figuras 2 a 6**]

Os textos apresentados nestas seções são críticas feitas em relação a lançamentos, não a obras canonizadas. Também não são especializados, isto é, são destinados a um público amplo e diversificado. E, ainda, são assinados por vários autores, apresentam diferentes pontos de vista, compondo, portanto, um painel colorido da recepção das obras "bibliografadas".

[49] Desenvolveremos tal relação no Capítulo 2 desta tese.

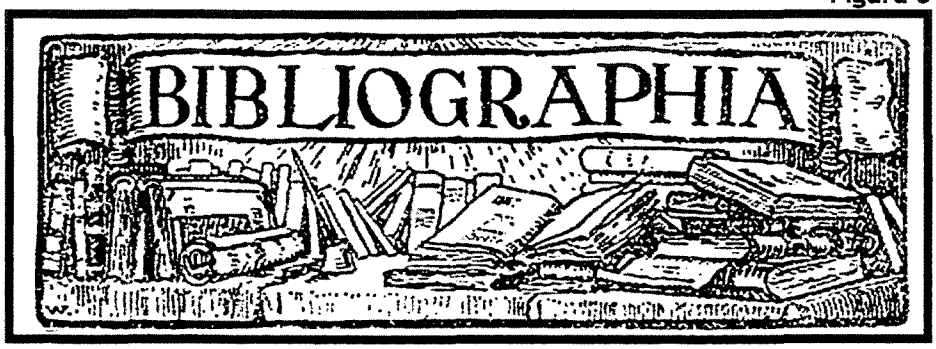
Vinhetas das seções de Crítica e Notícia de Livros na *Revista do Brasil*

Figura 2



Vinheta da seção "Bibliografia" (RB, agosto 1919)

Figura 3



Vinheta da seção "Bibliografia" (RB, novembro 1919)

Figura 4



Vinheta da seção "Resenha do Mês" (RB, janeiro 1920)

Na seção *Resenha do Mês*, transcreviam-se artigos já publicados em outros jornais. Daí esta representação, na figura ao lado, do ato de recortar e colar.

Figura 5

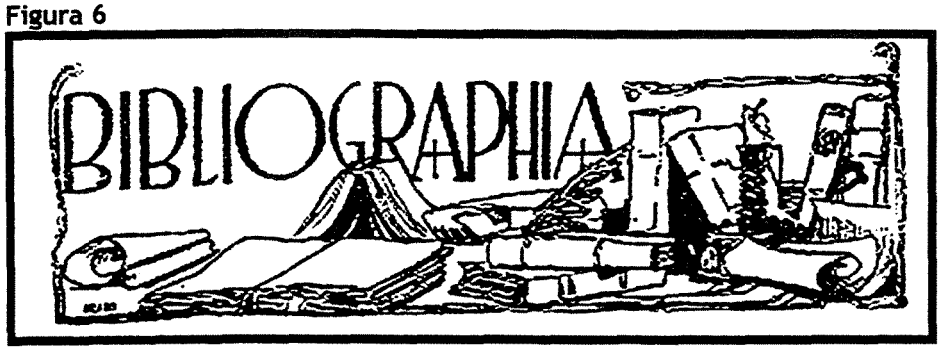


Vinheta da seção "Bibliografia" (RB, fevereiro 1921)

Observe-se que as representações de aspectos da atividade de crítica-e-notícia de livros são feitas a partir do cruzamento de ícones que remetem a tempos diferentes e a diferentes tecnologias. Convivem a ampulheta, o papiro e a pena de tamanho desproporcional (figuras 2 e 5) com os livros encadernados e jornais (figuras 3, 4 e 6). A estes elementos somar-se-ia, em seguida, a máquina de escrever (figuras 14 e 15).

As figuras 3 e 6 indicam a quantidade e a diversidade de livros que seriam objeto de trabalho do "bibliógrafo". A este trabalho de leitura segue-se a escrita, representada na figura 5. E, por se tratar de crítica feita para um periódico, era também imprescindível a representação do *tempo* que rege este trabalho, representado pela ampulheta, em primeiro plano, na figura 5.

Figura 6



Vinheta da seção "Bibliografia" (RB, janeiro 1922)

Nem todos os livros anunciados são de literatura. Divulgam-se e criticam-se obras de história, política, economia, biografias, conferências, filosofia, lingüística, geografia, biologia, além, é claro, de crítica literária, história literária e literatura de diversos gêneros (que predominam numericamente, além de receberem maior atenção da crítica). Isso se deve ao programa da RB, revista de cultura, de interesses diversificados.

Em não poucos casos, a crítica tão somente *noticia* o lançamento de um livro, devido à falta de espaço ou ao excesso de obras a serem analisadas. Poderia, então, ser chamada de *crítica*? A função desse tipo de texto está mais próxima da notícia ou da publicidade. A seção, porém, em que se encontra essa crítica-notícia é a mesma da crítica propriamente dita, o que, se não indica que há entre elas alguma semelhança, também não estabelece hierarquia entre a *crítica* e a *notícia*.

O mesmo se dá em outros periódicos, e a justificativa para isso parece estar na própria natureza do periodismo, que, buscando atingir um público amplo e diversificado, precisa também *informar*, antes de *analisar*:

> "A informação jornalística recai normalmente na paráfrase do livro examinado, nas digressões abundantes a propósito de qualquer assunto, e se transforma então em noticiário. De outro lado, pode recair afinal no mero exercício de estilo por parte do crítico, que na realidade está menos interessado em escrever sobre a obra que simplesmente em escrever.(...) É claro que muitas vezes observações críticas mais pertinentes surgiam em meio ao palavrório com que se enchiam as colunas."[50]

A verborragia não é característica da RB no que diz respeito à crítica. Muitos de seus artigos são bastante curtos, embora comumente apresentem densidade. Abaixo, transcrevemos integralmente, a título de exemplo, uma crítica curta, mas não desprovida de julgamento estético. A crítica é feita a propósito de *Carnaval*, de Manuel Bandeira:

> "É este um folhetinho de versos como os outros. Bem como os outros não: porque não há em todos belezas como estas, de um subjetivismo complicado que, noutro tempo, se chamava tolice:
>
> *Para cá, para lá...*
> *Para cá, para lá...*
> *Um novelozinho de linha...*
> *Para cá, para lá...*
> *Para cá, para lá...*
> *Oscila no ar pela mão de uma criança*
> *(Vem e vai)...*
> *que delicadamente quase a adormecer o balança.*
> *— Psiu... — para cá e para lá...*
> *Para cá e...*
> *O novelozinho caiu.*
>
> Escola muito conhecida, como se vê. Há quem goste e tem papa francês em S. Paulo."[51]

---

[50] LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974. (p. 31-32)

[51] "Bibliografia" in *Revista do Brasil*, n.° 61, janeiro de 1920. (sobre BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. Rio de Janeiro, 1919, sem indicação de editora)

Apesar do número reduzido de linhas, que ainda abre espaço para a citação, percebem-se alguns julgamentos críticos: desde o diminutivo "*folhetinho*", até a comparação pouco elogiosa "*como os outros*", e a ironia com que mantém o termo "*tolice*" para qualificar os versos de "*subjetivismo complicado*". No "*há quem goste*" também se nota o desapreço do crítico, num tom de pouco caso que, no entanto, parece guardar uma certa ambigüidade. Afinal, este livro ao mesmo tempo não é "*bem como os outros*", tem "*belezas*", é de "*escola muito conhecida*" que "*tem papa em São Paulo*".

A proximidade entre a crítica e a notícia não é uma especificidade da crítica literária. Tadeu Chiareli, tratando da crítica de arte (sobretudo na *RB* e no jornal *O Estado de S. Paulo*), classifica-a em duas categorias:

> "a crítica de arte em São Paulo se dividia em dois tipos: a *crítica de arte de serviço* e a *crítica de arte militante*.
>
> A *crítica de serviço*, sobretudo no *Estado*, teria o propósito de **informar** sobre as obras expostas no circuito artístico paulistano. Essa informação, porém, se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto seu justo **valor enquanto obra de arte**, uma vez que a crítica se colocava o propósito de **não só informar**, mas também de **orientar o gosto do público** em geral e o próprio expositor.
>
> Essa mescla de necessidades retira de parte dos textos sobre arte do *Estado* o caráter de meras notícias ou crônicas, pois em muitos será encontrado, **submerso na pretensa objetividade descritiva das informações, índices de parâmetros estéticos**, servindo como fiéis para o **julgamento** das obras. Por outro lado, essa crítica supostamente neutra e aparentemente anódina será o campo de reflexão privilegiado sobre a produção artística veiculada em São Paulo no início do século, contendo em germinação os critérios estéticos da crítica militante do período.
>
> Entende-se como *crítica militante* os textos onde se percebe o desejo de intervir decisivamente na cena artístico-cultural, propondo sua transformação, sempre a partir de um parâmetro ético, estranho à especificidade artística — no caso, o forte nacionalismo.
>
> A crítica militante é igualmente fundamental para o entendimento da cena artística local pelos seguintes fatores: denuncia uma situação de desconforto em relação à arte e à cultura 'oficiais' do período; dá vazão a um projeto para a arte brasileira, projeto este compartilhado por segmentos da intelectualidade local, que num futuro próximo se tornariam opositores — regionalistas, modernistas etc.; apresenta um grau de qualidade literária até então pouco visto na crítica de arte no Brasil — caso de alguns textos de Mário de Andrade publicados na *Revista do Brasil* e, sobretudo, os textos de Lobato veiculados na *Revista* e no *Estado*."[52] [53]

---

[52] CHIARELI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995. (p. 70) (destaques nossos)

[53] É bom notar que Wilson Martins usa o termo *crítica militante* em outro sentido, para se referir àqueles "*(...) que 'arriscam a sua glória' dia a dia, nos folhetins ou nos livros, e cujo trabalho, precisamente por se exercer sem interrupção e com viva consciência de suas responsabilidades, vale mais, em potência, que as páginas brilhantes dos que se dedicaram a um tema que conheciam melhor ou que lhes falava mais de perto às preferências. O crítico militante (...) não escolhe os seus temas: é escolhido por eles, tem que se pronunciar sobre os que se apresentam ao azar, como um enigma exigindo resposta.*" MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952. (p. 113-114)

Da mesma forma, a crítica de que nos ocupamos também apresenta um certo padrão de análise que tende a valorizar a arte nacional – base do programa da RB – e, em muitos casos, tradicional, no que diz respeito à forma (sobretudo da poesia) e à linguagem.

A análise e crítica do mundo dos livros (última das três categorias) encontra-se tanto entremeada na crítica-notícia quanto em artigos dispersos pela RB. Não tem o objetivo de fazer a crítica ou a publicidade de publicações determinadas, mas de refletir sobre os diferentes aspectos que envolvem o livro, objeto tão caro aos intelectuais da RB.

1.4.1. A crítica segundo os críticos

"A crítica é o olhar avisado do público."
(Tristão de Ataíde)[54]

Em dezembro de 1916, a seção *Movimento Literário* anuncia a entrada de Medeiros e Albuquerque na função de crítico literário, responsável pela seção "Livros...":

> "A crítica literária da *Revista do Brasil* foi confiada a Medeiros e Albuquerque, que já no próximo número de janeiro a iniciará. Medeiros e Albuquerque tratará, em todos os números da Revista, dos livros novos que a esta forem enviados pelos seus autores ou pelas livrarias, acompanhando assim regularmente a produção literária do país."[55]

Delineia-se, então, a função da crítica literária: tratar dos livros que chegarem ao conhecimento da RB por meio dos autores ou dos livreiros. O termo "tratar" é vago (resenhar, criticar, estudar, anunciar), e assim é bom que seja, para dar maior possibilidade de movimento para o crítico, que pode escolher a importância que vai dar ao livro e que tipo de texto escreverá sobre ele.

O movimento editorial seria medido pela chegada de livros – não pela sua edição, não pela consulta a catálogos das editoras. Se, desta forma, o registro se torna sempre parcial, porque nem tudo chega ao conhecimento nem aos escritórios da RB, por outro lado a revista passa a se configurar como um *locus* da cultura, para onde os livros editados podem ser enviados, e no qual têm lugar reservado. Esse fato não só destaca a importância cultural da RB, mas também estabelece um elo muito forte entre o periódico e o mundo dos livros – o que pode ter propiciado a criação da Editora Revista do Brasil (em 1918), e o que torna a revista fonte para o estudo de questões relativas ao mundo dos livros no Brasil de então.

---

[54] "A Literatura em 1920". *Revista do Brasil*, n.° 64, abril de 1921. (p. 04)

[55] "Movimento Literário". *Revista do Brasil*, n.° 12, dezembro de 1916. – Medeiros e Albuquerque (1867-1934) foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, e viria a ser seu presidente em 1924. Autor de diversos livros de contos, romances, poesia, teatro, crítica literária e memória. Participou também da política nacional, como deputado federal. (COUTINHO, A.; SOUZA, J. G. de. (dir.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Volume 1, p.169-170.)

Medeiros e Albuquerque inicia sua crítica, didática e cautelosamente, expondo seus conceitos sobre a *função* da crítica. É uma *profissão de fé*, que elege o leitor como figura fundamental:

> "— Que é, com precisão, o que procuram os leitores de uma revista, quando lêem artigos do que se chama crítica literária?
>
> — Em geral, uma opinião que lhes indique se devem ou não devem ler certos livros. A indicação do artigo pode ser seguida ou repelida. Há, por exemplo, na França, uma excelente revista bibliográfica, uma das mais antigas e mais celebres, o *Polybiblion* que é redigida por Jesuítas. Suas opiniões em matéria filosófica e religiosa são, portanto, as da rigorosa ortodoxia católica. Desse modo, o leitor advertido, quando nela acha um elogio às boas doutrinas de qualquer obra, pode logo saber — se é católico, que lhe convém o livro; — se não é, que com ele estará em desacordo. O *Polybiblion* serve por isso muito bem de indicador positivo ou negativo. Como ele tem um ponto de vista fixo, quem o lê já sabe o que significam as suas opiniões.
>
> Com as revistas de certos cenáculos literários, há também a mesma vantagem. Conhece-se o que valem os seus elogios e censuras. Ninguém, por exemplo, tinha hesitação alguma, quando, na famosa revista *Poesia*, de Marinetti, lia um rasgado encômio a qualquer volume de versos. Eram versos futuristas.
>
> Essa fixidez de ponto de vista falta na maioria dos críticos literários. As apreciações variam e contradizem-se. Variam com as influências de amizade e de inimizade, variam mesmo com certas tendências pessoais. Só se pode ter idéia da significação da crítica, conhecendo o critico."[56]

Antes desta data, não tinha havido nenhuma teorização explícita sobre a crítica na RB, o que faz do artigo de Medeiros e Albuquerque um marco na atividade crítica do periódico. Ele salienta a importância do crítico como um guia autorizado, mas munido de um ponto de vista nem sempre condizente com o do leitor. Deixa claro, então, que sua leitura não é a única, e que suas opiniões não são decisivas. É, porém, uma resposta oficial à demanda dos leitores, que buscam uma indicação especializada a respeito dos lançamentos literários.

Depois dessas considerações, e tendo já feito ressalvas a determinadas posturas críticas, Medeiros trata de diferentes tipos de crítica: de Sílvio Romero; José Veríssimo; da crítica que usa o livro a ser analisado como pretexto para a escrita de um artigo sobre o mesmo assunto do livro, sem no entanto analisá-lo; da crítica científica, que *"não satisfaz o desejo do leitor, que quer informações estéticas sobre as obras"*; e, enfim, da crítica impressionista, eleita por ele como a mais adequada às revistas:

> "Assim, de todas as possíveis formas de crítica — principalmente em artigos de revista, que ainda os mais pensados são sempre um pouco apressados — a única que convém é realmente a impressionista. Que o apreciador dos trabalhos diga a impressão que eles lhe produziram!

---

[56] "Livros...". *Revista do Brasil*, n.º 13, janeiro de 1917 (p. 24-34). — Artigo posteriormente publicado em *Páginas de crítica*, sob o título de "A crítica literária" (Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurilo, 1920).

> Parecerá uma tarefa vã, porque eles podem não causar o mesmo efeito em outras pessoas.
>
> Mas, em primeiro lugar, ele deve justificar a sua apreciação, pondo assim as peças do processo à vista do leitor. Depois, se as apreciações obedecem mais ou menos aos mesmos critérios constantes, os leitores, após algumas verificações, acabarão por conhecer as preferências habituais do crítico — e isso lhes servirá, ou para segui-lo ou para fazer justamente o contrario do que ele disser... E, se esta segunda hipótese é pouco lisonjeira para o autor das apreciações, não deixa de ter uma grande utilidade para o leitor, que fica, de todo modo, com um ponto de referência nas suas escolhas. Ponto de referência para dele se aproximar ou dele se afastar..."[57]

Só então tem início a crítica, propriamente dita, a propósito da tradução feita por Victor Godinho do *Don Quichote*, drama heróico de Jean Richepin:

> "— Como seria fácil não fazer essa tradução!
>
> Não é, entretanto, que ela seja má. Pelo contrario. Vê-se que o autor seguiu de perto o original. Vê-se que gastou tesouros de habilidade para ser fiel ao seu modelo, dando-lhe forma, colorido e expressão. Mas o modelo é que não valia grande cousa."[58]

Esta sua consideração final expressa um ponto de vista bastante pragmático: a questão não é se a obra merece ou não ser lida, mas se ela teria merecido ou não ser escrita e editada. Inúteis são a tradução, a sua edição e leitura.

Não é este o único texto crítico em que o autor estabelece os princípios sob os quais julgará a obra. Este parece ser um procedimento bastante comum. Talvez esteja implícita aí a dificuldade de identificar, na prática, a função da crítica. Como a sua função nem sempre é clara, o crítico precisa começar pela sua exposição, buscando dentre os diferentes procedimentos críticos aquele que adotará, e indicando também, como fez Medeiros e Albuquerque, aqueles que desmerece. Assim como a crítica do *Polybiblion*, o leitor pode aceitá-las ou não, mas deve saber quais são as regras do jogo.

Para conhecer, porém, um crítico, seguindo o conselho de Medeiros e Albuquerque, é preciso que o leitor conheça minimamente o periódico no qual ele publica, e que forme dele uma impressão a partir da leitura. Conhecer o crítico pressupõe, portanto, algum tipo de fidelidade ao periódico em que ele publica.

Dois anos depois da entrada de Medeiros e Albuquerque, Sud Menucci, menos assíduo nas páginas da RB (pelo menos nos artigos assinados), mas sem fugir do padrão anterior, retoma a estrutura do texto de Medeiros e Albuquerque, ao propor novamente a discussão sobre a função da crítica literária, apontando seus erros e delimitando seu espaço:

---

[57] Idem.
[58] Idem.

"Devo iniciar este breve escorço crítico por uma digressão.

Entre os vários modos de crítica que o espírito humano criou para o estudo das obras de arte, um se tem imposto vitoriosamente como o mais aproximado da imparcialidade.

É o de começar a análise pela personalidade do autor, encarada pela sua vida prática, destrinçar o feitio moral e sentimental do artista pela influência direta do meio e lobrigar-lhe assim, menos erroneamente, o perfil intelectual. (...)

Bem examinadas as cousas, porém, crítica assim não passa de uma hipertrofia da vaidade e redunda, de ordinário, num esplêndido meio de ataque de que os aristarcos se utilizam para desancar os incautos autores desafetos.

Tal maneira de análise, bem que aparatosa, tem visíveis defeitos.

Em primeiro lugar o estudo dos literatos, iniciado pela sua vida íntima ou pública, leva-nos, invariavelmente, a bordar comentários que dependem de nossos preconceitos sentimentais, religiosos, filosóficos, mesmo políticos e isso num caso em que eles não deveriam intervir.(...)

Eu, positivamente, não amo essa crítica do "homem social" porque não há meios de me esquecer que os censores também o são e só podem assim criticar sob o seu estreito ponto de vista pessoal."[59]

Embora ainda não tenha estabelecido todos os pressupostos de sua atitude crítica, Sud Menucci já apontou, neste trecho, seu desprezo pela crítica biográfica. Ao recusar esse tipo de crítica, defende a imparcialidade do crítico — ou, para usar suas palavras, do *censor*. Resguarda, ainda, através deste termo, a autoridade do guardião da literatura. Se tem autoridade, porém, e se age equivocadamente, evitando pronunciar-se de maneira racional e imparcial, ao crítico cabe, então, a *culpa* pelos excessos que corrompem a literatura:

"No entanto o Brasil enxameia de poetas. Há-os às carradas, proliferando com uma fecundidade de cogumelos.

E a explicação desse fenômeno, se a poesia é tão difícil e a natureza tão sovina em distribuir tipos?

Está no acolhimento dos críticos. Estes sabem que a poesia se presta sempre a um exame minucioso e com vantagem de ser, por mais prolixo, sempre superficial.

Vai daí meteram-se com os parnasianos a moer o estribilho da **forma**.

A um poeta novo examina-se-lhe a técnica dando-se assim amostras de profundos conhecimentos. (...) Quanto à parte essencial, o elemento ideológico, a concepção filosófica... ficamos às escuras.

— Por que?

— Ora, por que! Porque os críticos costumam ser, ou pelo intelecto ou pela preguiça, gente que não gosta de pensar. (...)

E depois porque, enfim, é sempre mais fácil tratar da técnica, pois ali não há duas opiniões contraditórias."[60]

Tendo se desfeito de dois tipos de crítica, a biográfica e a formal-tecnicista, Sud Menucci faz, então, a sua incursão pelo mundo da crítica, através daquilo que ele disse ser o

---

[59] "Uma nova expressão de arte" in *Revista do Brasil*, n.° 37, janeiro de 1919, p. 03-13. [Sud Menucci (1892-1948) foi professor, exerceu também cargos administrativos, tendo sido Delegado Regional de Ensino em Campinas (1920-1921) e em Piracicaba (1921-1925). Paralelamente, foi também jornalista, redator crítico. Membro da Academia Paulista de Letras, publicou livros de ensaios, de crítica literária e deixou um romance inédito. — vide MELO, Luís Correa de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954. p.382.]

[60] idem.

mais difícil, aquilo que só faz quem não tem preguiça de pensar — a análise da "*parte essencial*, [d]*o elemento ideológico*, [d]*a concepção filosófica*" da obra. Procura diferenciar-se, pois, da maioria dos críticos, solicitando para sua análise a autoridade de quem sabe pensar.

Othoniel Motta também pronunciara enfaticamente seu distanciamento em relação aos críticos. Não apenas à maioria deles, mas a *todos*. Recusa, para se, o nome de crítico, embora desempenhe as funções de um deles. Enquanto Sud Menucci culpa os críticos pelo excesso de poetas na literatura brasileira, Motta os culpa pela desorientação dos leitores e dos escritores estreantes:

> "Uma das coisas mais desencorajantes em nosso país é a maneira por que, em regra geral, são os livros recebidos.
>
> Se o autor não tem camarilha literária e é um desconhecido no meio social, o seu livro, regra geral, fica em silêncio, muito embora revele talento promissor. Quando muito, como obra de caridade, uma noticiazinha pálida, vaporosa, um nariz de cera inócuo, aplicável a todas as noticias de livros que não se lêem.
>
> Se o autor tem camarilha favorável, aí nos vem pela proa o elogio altissonante, guindado ao quinto céu da adjetivação superlativa.
>
> Se o que ele tem é uma camarilha hostil, estruge a descomponenda rubra e candente.
>
> O que raro aparece é uma crítica severa, minuciosa, mas sem ódio, que oriente o autor e o público.
>
> E, assim, os espíritos que produzem vão a tatear nas trevas, mormente os estreantes; e o público a perder às vezes bom ouro literário que se esquece nas livrarias, ou a pagar caro muito pechisbeque que os louvores insensatos encareceram. (...)
>
> Como obscura parte integrante do zé-povo a quem o livro se dirige, trago aqui as minhas impressões, com o mesmo direito com que um cidadão da multidão arengada bate palmas ou aparteia, mas com todo o respeito para com o orador.
>
> Começo por bater palmas, saudando o aparecimento do livro como simples livro."[61]

A crítica, em geral, não é séria, é parcial e pessoal, afirma Othoniel Motta. Deveria ser severa e minuciosa, orientar o público e o escritor. Novamente, o crítico sério deveria ser guia, bússola que orientasse o escritor estreante e o público, sem envolver-se em questões pessoais, sem julgar a obra pelo autor, sem desempenhar a função da "camarilha". Curiosamente, a orientação devida ao público é feita em função da *compra* do livro, não da sua leitura. O crítico poderia referir-se a bibliotecas públicas, gabinetes de leitura, a empréstimo de livros, mas faz referência a livrarias; poderia ter se referido ao valor abstrato *(literário, artístico)* da obra, mas o fez em termos concretos (*ouro e pechisbeque*).

---

[61] "Breves anotações ao livro 'Aérides', do sr. Alberto Faria." *Revista do Brasil*, n.° 33, setembro de 1918 (p. 68-84) [Segundo o *Dicionário de autores paulistas*, Othoniel de Campos Motta (1878-1951) foi professor em Ribeirão Preto e Campinas, membro da Academia Paulista de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, filólogo, historiador, folclorista, crítico e sociólogo. In MELO, Luís Correa de. op. cit., p.408.]

Diante da inexistência de crítica minuciosa e severa, o crítico se desfaz desse título e, ainda que faça *crítica*, põe-se em meio ao povo, como mais um leitor comum, anônimo (*zé-povo*), cuja leitura são apenas impressões, não oficiais, embora respeitosas.

A crítica parece estar sendo alvo do descrédito dos seus próprios membros.

Certamente, o autor das linhas seguintes hesitaria em (ou não ousaria) se atribuir o título de censor, ou de juiz; em oposição ao que é definitivo, recusa (ainda que ironicamente) qualquer tipo de autoridade:

> "Como se vê, [Maurilo Araújo] é um inovador e como todos os inovadores corre o risco de não ser compreendido. Lemos com atenção uma boa parte desta copiosa coleção de versos e com pesar nada vimos de extraordinário. Nada nos impressionou nem à alma nem ao cérebro, mas como isso pode ser defeito do crítico e não do poeta, de medo de errar, calamo-nos."[62]

É a esse descrédito que atribuímos a aceitação da falibilidade do julgamento crítico, da parcialidade de suas observações, como nos trechos seguintes, que, embora publicados em meio à crítica, e usando recursos da crítica, recusam-se a utilizar seu nome:

> "É difícil perceber-lhe a trama, através do intrincado cenário amazônico e por entre esses arabescos de linguagem.
>
> Provavelmente, o autor teve muita razão para proceder como procedeu. Não lhe discutimos a técnica nem a estética. Apenas, registramos o fato."[63]

> "Limitamo-nos a uma constatação, a única que ao nosso mister compete, mister que não é o de crítico, com idéias e princípios, mas o de simples noticiarista: — Perilo Gomes escreve bem, é um escritor com todas as qualidades que se lhe exigem."[64]

A tal ponto vai o descrédito com relação à função do crítico que ele se destitui lentamente do seu papel. Assume o título de *noticiarista*, embora continue exercendo a mesma função que anteriormente, quando se autodenominava crítico.

Ainda que sintam a necessidade de redesenhar constantemente seu espaço e sua função, ainda que se autodefinam de maneira vaga, os críticos da RB continuam exercendo suas três funções — de análise, interpretação e julgamento.[65]

Dentro da tarefa de julgar a obra, percebem-se, nos textos críticos, preocupações constantes com questões que seriam, em princípio, concernentes ao editor[66]. É claro que, tendo por objeto de trabalho o livro, não há nada de errado no interesse do crítico (ou em sua

---

[62] "Bibliografia" (sobre ARAÚJO, Maurilo. *Carrilhões* e *A cidade*. Rio de Janeiro: E. Brasil Editora, 1921). *Revista do Brasil*, n.° 68, agosto de 1921.

[63] FERRAZ, Brenno. "Bibliografia" in *Revista do Brasil*, n.° 64, abril de 1921. (Sobre VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados (romance)*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro & Maurilo, 1921.)

[64] "Bibliografia". *Revista do Brasil*, n.° 67, julho de 1921. (Sobre GOMES, Perilo. *Penso e creio*. Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil, s/d.)

[65] Estas são as funções da crítica, segundo Alfredo Bosi e Massaud Moisés. (Vide capítulo 2, itens 2.6 e 2.6.1.)

aptidão) em opinar também sobre outros aspectos da obra que não especificamente o estético, formal, filosófico ou artístico-literário.

1.4.2. Crítica e Publicidade

Os textos até aqui analisados correspondem a certas balizas, a marcos que procuram delimitar a função e o objetivo da crítica-notícia na RB. É dentro destes limites, com algumas extrapolações, que os textos vão agir.

Há momentos em que o espaço reservado para a crítica literária é tão escasso que ela não pode passar de um breve anúncio do lançamento de determinados livros, como se se tratasse de publicidade. O espaço destinado à publicidade na RB, porém, era bem delimitado, aparecendo na maioria das vezes no início e no final da revista, separado do corpo de textos da revista até pela qualidade (inferior) do papel.[67]

A contingência do espaço reduzido para desenvolver textos a propósito de diversos livros parece forçar alguns dos críticos a reduzirem drasticamente a extensão e a profundidade de seus textos, privilegiando a quantidade de livros a serem anunciados. Outros, porém, optam por reduzir o número de livros a serem analisados, para poderem se estender mais sobre cada título.

A proximidade da crítica e da publicidade também se dá de outra forma. Três exemplos deixam clara a utilização de textos críticos na propaganda de livros na RB — ou a utilização de textos de publicidade na crítica. Ou, ainda, a semelhança de alguns recursos usados por essas duas instâncias. Em outubro de 1920, foi publicado um artigo de João Pinto da Silva, sobre *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, de que extraímos o seguinte excerto:

> "Não é possível prever se a crítica vai dar, ou não, mais tarde, **padroeiro** à *Madame Pommery*. Em todo caso, pelas duvidas, **eu reclamo**, desde já, essa homenagem para **Rabelais...**"[68]

Meses antes, porém, em junho de 1920, publicou-se nas páginas de publicidade um anúncio do mesmo *Madame Pommery*, cujo texto diz:

> "Romance satírico de HILARIO TÁCITO, pseudônimo dum dos nossos mais finos humoristas. Neste **livro, que lembra Rabelais**, o autor estuda a vida e a ação d'uma cortesã de alto bordo

---

[66] Desenvolveremos esta relação no Capítulo 2.
[67] Constituem exceção os anúncios do Biotônico Fontoura, que aparecem espalhados pela revista, em papel colorido e de muito melhor qualidade.
[68] SILVA, João Pinto da. "Resenha do Mês". *Revista do Brasil*, n.º 58, outubro de 1920. (destaques nossos)

> em S. Paulo, e mostra como tudo se rojou aos pés dela, desde a alta governança até eminentes homens da ciência."[69]

A citação do nome de Rabelais parece nos permitir afirmar que a crítica e a publicidade estão se valendo de elementos semelhantes. Em ambos os casos, nota-se a exigüidade de maiores comentários sobre a suposta influência recebida por Tácito. O artigo crítico poderia ser mais desenvolvido, trazendo elementos que trabalhassem essa associação do escritor paulista com o criador do *Gargantua*, mas não o faz. A reflexão fica a cargo do leitor. O mesmo se dá no texto publicitário.

É de um crítico menos desconhecido que trata este segundo caso. Em maio de 1920, Tristão de Ataíde escreve um artigo incomum (para os moldes da seção) pela sua extensão, a propósito de *O professor Jeremias*, de Léo Vaz (São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1920). Ao final do artigo, declara:

> "E é nesse meio e nesse momento (...) que surgem esses tipos de admirável e apenas prematuro equilíbrio de Machado de Assis, dos srs. Afrânio Peixoto e Lima Barreto e agora do sr. Léo Vaz, cuja estréia, ao que parece, é uma formosa revelação. Da estirpe intelectual de J. P. Richter, de **Sterne**, de **France**, de **Machado**, conquista, com este livro, um posto de certo relevo em nossa literatura."[70]

É também anterior à crítica a publicidade que se faz do mesmo *Professor Jeremias*, já em janeiro de 1920. O texto da publicidade é o seguinte:

> "O AUTOR revela-se aqui um fino humorista da família dos **Sternes, Anatoles e Machado de Assis**, vindo ocupar o lugar deste, vago até agora."[71]

A semelhança dos três nomes, indicando a família literária a que pertenceria Léo Vaz, é um bom recurso publicitário, por aproximar um novo escritor de grandes nomes da literatura universal. Também é um recurso constante da crítica, que procura dizer se a obra literária tem ou não valor.

Seja através do discurso crítico, seja através do publicitário — discursos cujos limites nem sempre são claros —, a RB vai se consolidando como uma grande fonte de informações sobre o mundo dos livros.

---

[69] *Revista do Brasil*, n.° 54, junho de 1920. (destaques nossos)
[70] "Bibliografia". *Revista do Brasil*, n.° 53, maio de 1920. (destaques nossos)
[71] *Revista do Brasil*, n.° 48, janeiro de 1920. (destaques nossos)

1.4.3. Números do mundo dos livros

Assim com qualquer periódico, a RB seleciona os dados da realidade que lhe interessam. Não é, é claro, uma fotografia da realidade, não tem a função de apresentar dados oficiais sobre o seu período, embora possa transmitir este tipo de informação através dos recortes que faça e das preferências que tenha.

É assim que analisaremos os dados que apresentaremos neste item: como **um recorte parcial do movimento editorial brasileiro**. É menos um documento do período do que um **documento de como a RB vê e quer que seja visto esta sua época no que diz respeito ao mundo dos livros no Brasil**.

Para iniciarmos a análise desta sua visão sobre o mundo dos livros, organizamos os dados da RB em forma numérica, isto é, identificamos em cada ano o número de livros anunciados tanto pela crítica-notícia quanto pela publicidade. Muitas vezes, um mesmo livro se repete, mas a cada vez que um título aparece ele é contabilizado numericamente.

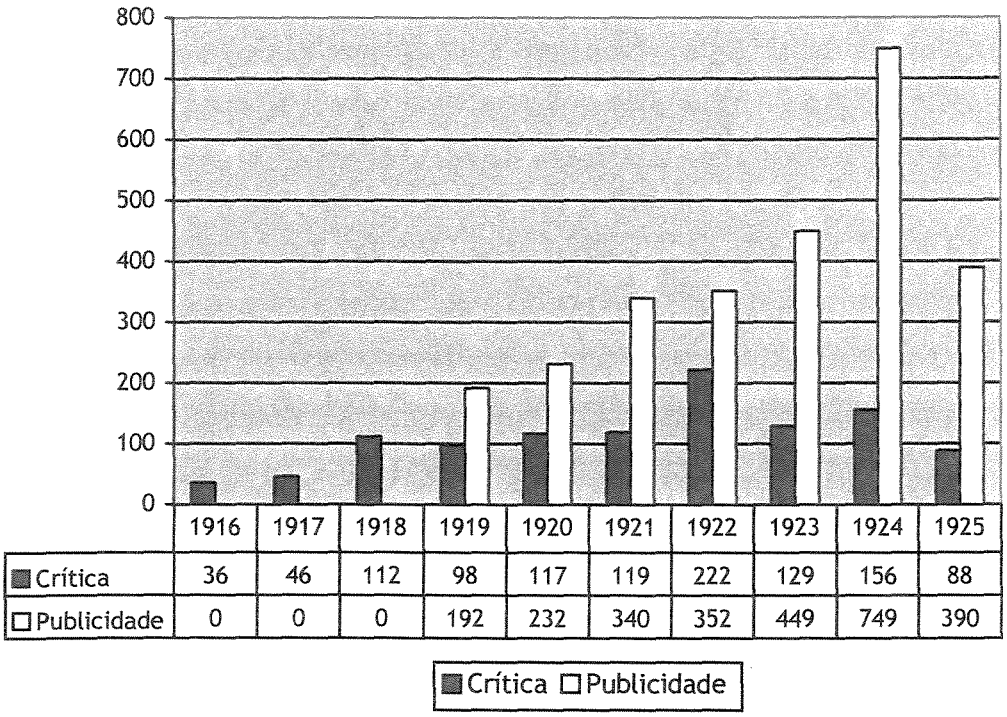
Vejamos, então, os dados mais gerais: quantos livros são anunciados pela crítica e pela publicidade da RB. É o que apresentamos no **Gráfico 1**.

Os anos de 1916 e 1917, conforme os números sistematizados no gráfico, noticiam um pequeno número de lançamentos (36 em 1916 e 46 em 1917), e sequer fazem publicidade de livros. Em 1918, embora ainda não haja publicidade, o número de livros anunciados pela crítica aumenta consideravelmente (112). Em 1919, observa-se uma queda no número de textos críticos (98) que causaria espanto, não fosse o surgimento inovador e quantitativamente surpreendente da publicidade de livros (192). A partir daí, os números só crescem, atestando a íntima ligação da RB com o mercado editorial brasileiro.

O que dizer, porém, a respeito da informação tão conhecida de que o movimento editorial brasileiro não existia? O que existiria, segundo se sabe, seria um movimento incipiente de mercados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mas onde eram editados (em que cidade/país e em que editora) os livros anunciados pela RB? Para responder a esta questão, não podemos lançar mão dos dados da publicidade, pois eles preferem indicar onde se poderia encontrar o livro, e não quem o teria editado. Trata-se, ao que parece, de um momento em que o nome da editora não seria informação relevante ou indispensável num texto que primasse pela concisão, como é o caso do texto publicitário.

Gráfico 1

Quantidade de livros anunciados pela *Revista do Brasil* nas seções de Crítica e Publicidade



	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925
Crítica	36	46	112	98	117	119	222	129	156	88
Publicidade	0	0	0	192	232	340	352	449	749	390

As informações sobre o local de edição são, portanto, pouco freqüentes nas páginas publicitárias. É no espaço do texto crítico que encontraremos estas respostas. Nem sempre, porém, os dados são completos[72].

Em **1916**, os dados são escassos. Dos 36 títulos anunciados, temos:

1916	
n.° de livros	Local de Edição
32	Sem dados
03	Rio de Janeiro
01	São Paulo e Rio de Janeiro (co-edição)

1916	
n.° de livros	Editora
25	Sem dados
05	Francisco Alves
02	A Cigarra
01	Jacintho Ribeiro dos Santos
01	Jornal do Comércio
01	Sociedade de Cultura Artística
01	Tipografia da Revista dos Tribunais

Em **1917**, os dados também são escassos. De um total de 46 títulos anunciados, temos:

1917	
n.° de livros	Local de Edição
37	Sem dados
04	São Paulo
03	Rio de Janeiro
01	Bahia
01	São Carlos

E, quanto às editoras, temos:

1917	
n.° de livros	Editora
34	Sem dados
03	Sociedade de Cultura Artística
02	A Cigarra
01	Arquivos do Museu Nacional
01	Boletim do Instituto de Engenharia
01	Casa Weiszflog Irmãos
01	Renascença Portuguesa
01	Jacintho Ribeiro dos Santos
01	Livraria Francisco Alves
01	Oficinas do Estado de S. Paulo

[72] Optamos por manter exclusivamente os dados fornecidos pela RB, sem procurar completá-los, porque, com relação às grandes editoras, poderíamos adicionar dados, mas não com relação às pequenas.

Apesar da escassez de dados, estes dois anos iniciais já trazem algumas informações que se tornarão constantes nos anos seguintes. Uma delas é a supremacia das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, encabeçando a lista dos locais de edição. Outra, a importância de tipografias ou oficinas, como a d'*O Estado de S. Paulo* e de outros jornais e revistas na edição de obras que, provavelmente, teriam sido financiadas pelos próprios escritores. As informações sobre editoras, portanto, nem sempre podem supor a existência de editoras propriamente ditas, mas de tipografias às quais pudessem recorrer escritores sem editores.

É em 1917 que aparece, pela primeira vez, a publicidade da Seção de Obras do Estado de S. Paulo. Em 1925, ela reaparece, já modificada. [vide **figuras 7 e 8**]

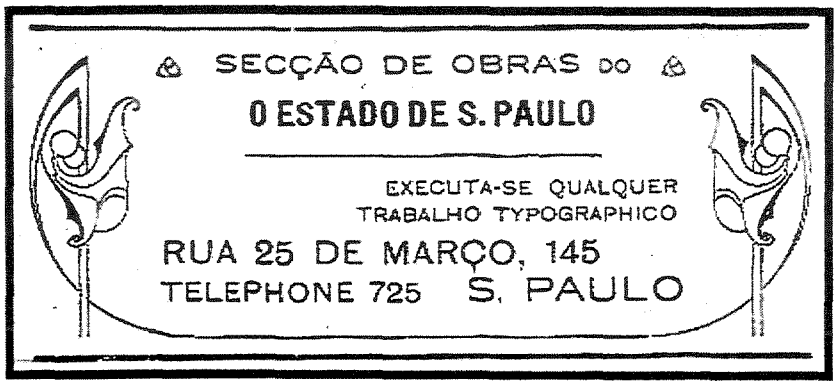
Em **1918**, os dados fornecidos aumentam, proporcionalmente, o que pode indicar um maior cuidado e também uma maior aproximação entre a RB e o mercado editorial. De fato, este ano marcaria a inauguração do selo da *Editora da Revista do Brasil*, embora seu nome ainda não aparecesse em meio à já longa lista de livros anunciados.

Temos, então, em um total de 112 livros anunciados,

1918	
n.° de livros	Local de Edição
40	Sem dados
24	Rio de Janeiro
21	São Paulo
07	Porto
03	Recife
02	Bahia
02	Belo Horizonte
02	Buenos Aires
02	Curitiba
02	Lisboa
02	Porto Alegre
01	Campinas
01	Costa Rica
01	Fortaleza
01	Manaus
01	Santos

Estes dados podem parecer, a alguns leitores, pouco interessantes, mas revelam a existência de movimento editorial inclusive em lugares que julgássemos de pouca relevância cultural naquele período. Outro aspecto a ser ressaltado é o aparecimento de dois títulos de Buenos Aires (das editoras L. J. Rosso & Cia. e José Tragant) nas páginas da RB. Veremos, posteriormente, a íntima relação que se procurou estabelecer entre a literatura brasileira e a argentina.

Figura 7



Anúncio publicitário (RB, março de 1917)

Figura 8



Anúncio publicitário (RB, maio de 1925)

Quanto às editoras, os dados de 1918 são:

1918			
n.° de livros	Editora	n.° de livros	Editora
34	Sem dados	01	Edição do Centro de Letras do Paraná
12	Renascença Portuguesa	01	Empresa Literária Fluminense
06	Tipografia Revista dos Tribunais	01	Globo
06	Francisco Alves & Cia.	01	Imprensa Nacional (Rio de Janeiro)
04	Oficinas do Estado de S. Paulo	01	Imprensa Oficial (Bahia)
03	Pocai & Cia.	01	Imprensa oficial (sem cidade especificada)
03	Tipografia do Jornal do Comércio	01	L. J. Rosso & Cia.
02	Boletim do Instituto de Engenharia de S.P.	01	Leite Ribeiro & Maurilo
02	Empr. Tip. E. O Pensamento	01	Liv. Mundial Coritiba
02	Imprensa Industrial (Recife)	01	Livraria Castilho
02	Imprensa Oficial (Belo Horizonte)	01	Manuel Bandeira editor
02	Jacintho Ribeiro dos Santos	01	Oficina Labor
02	Weiszflog Irmãos	01	Oficinas G. Robatto
01	A. J. Castilho	01	San José
01	Barcelos, Bertaso & C.	01	Santos e Vieira
01	Cardoso Filho & C.	01	Tipografia da Imprensa Pública
01	Casa Duprat	01	Tipografia F. A. Pinto
01	Cunha, Rentzsch e C.	01	Tipografia Livro Azul
01	Ed. Casa Garraux	01	Tipografia Minerva
01	Ed. I. Nery Fonseca	01	Tipografia Piratininga
01	Ed. J. Faço	01	Tipografia Riedel & Cia
01	Ed. José Tragant	01	Tipografia S. Lázaro
01	Ed. Martins de Araújo		

De agora em diante, citaremos apenas as editoras numericamente mais importantes. Mas fizemos este breve levantamento relativo a 1918 para que pudéssemos indicar que, assim como a história literária premia alguns escritores e relega tantos outros ao esquecimento, da mesma forma acontece com editoras que, tendo participado do mercado livreiro com maior ou menor projeção, tendem a desaparecer da história por motivos variados, dentre eles o do fracasso ou da pequena representatividade comercial. Mas se o sucesso ou fracasso comercial não servem para caracterizar a qualidade de um livro, da mesma forma o fracasso e o esquecimento histórico da empresa editorial não deveria diminuir sua importância aos olhos dos pesquisadores.

Em **1919**, São Paulo encabeça a lista das cidades de onde provêm os lançamentos, e as Oficinas do Estado de S. Paulo ganham importância. Há uma única menção à *Editora da Revista do Brasil*, com a obra de Lima Barreto *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Nas páginas de *publicidade*, o nome da Editora da Revista do Brasil é o mais constante, e esta obra de Lima Barreto é a que merece maior destaque publicitário, com 8 citações. Já se pode perceber que a indústria editorial paulista vai ganhando importância nas páginas da RB.

De um total de 88 livros anunciados, temos:

1919	
n.° de livros	Local de Edição
35	São Paulo
24	Rio de Janeiro
06	Porto
03	Santos
02	Belém
02	Ceará
02	Porto Alegre
08	Outras (com 1 única citação)[73]
06	Sem dados

1919	
n.° de livros	Editora
10	Oficinas d'*O Estado de S. Paulo*
06	Ed. Renascença Portuguesa
06	Leite Ribeiro & Maurilo
04	Tipografia Piratininga
03	Casa Duprat
03	Casa Vanorden
03	Livraria Castilho
03	Tipografia do Instituto D. Escolástica Rosa
03	Weiszflog Irmãos
02	Livraria Americana
02	Livraria Drummond
02	Tipografia Cardoso [Filho] & Cia
35	Outras (com 1 único título)
06	Sem dados

É só em **1920** que a *Editora da Revista do Brasil* aparecerá com algum destaque entre os títulos anunciados pela crítica, participando, ao lado de outras, da supremacia paulista nas páginas da RB. Rio de Janeiro e São Paulo ainda estão muito próximos, como não poderia deixar de ser. De um total de 117 títulos, temos:

1920	
n.° de livros	Local de Edição
37	São Paulo
35	Rio de Janeiro
09	Lisboa
03	Belo Horizonte
03	Porto
03	Porto Alegre
03	Recife
02	Paraíba
02	Rio Grande do Sul
01	Co-edição (S.P.+R.J.)
15	Outras (com 1 única citação)
04	Sem dados

[73] Belo Horizonte, Niterói, Paraíba, Pernambuco, Recife, Rio Grande [do Sul], São Leopoldo e Cruz Alta (RS), e Uberabinha.

Curiosamente, há, neste ano, um livro editado em Milano, pela Ed. Bietti. Trata-se de *O Guarani*, de José de Alencar, que mereceu sérias críticas e que propiciou também um grande puxão de orelhas no mercado editorial e nos leitores brasileiros que teriam permitido tal edição e que a endossariam com a sua aquisição.[74]

Quanto às editoras, neste ano de 1920 acontece um fenômeno surpreendente. São 60 as editoras e tipografias citadas pela crítica-notícia. Um número que espanta se nos lembrarmos que as notícias sobre o mercado editorial brasileiro desta época são decepcionantes. Dentre elas, destacam-se:

1920			
n.° de livros	Editora	n.° de livros	Editora
10	Editora (ou Tipografia) Weiszflog Irmãos	02	Clássica editora
06	Ed. Leite Ribeiro & Maurilo	02	Ed. da Imprensa Industrial -Recife
05	Ed. da Revista do Brasil	02	Ed. Garnier
05	Ed. Livraria F. Alves	02	Ed. Saraiva & Cia
04	Ed. Jacintho Ribeiro dos Santos	02	Imprensa Nacional
03	Ailaud e Bertrand	02	Olegário Ribeiro & Cia.
03	Casa Editora O Livro	02	Rotschild & Cia.
03	Ed. Renascença Portuguesa	02	Tipografia d'*O Estado de S. Paulo*
03	Tipografia do Jornal do Comércio	02	Tipogr. da Revista dos Tribunais
02	Barcelos, Bertaso & Cia.	40	Outras (com 1 único título)
02	Casa Mayença	13	Sem dados

É sintomático o aparecimento da Editora Weiszflog Irmãos, no topo da lista. Seu nome é *sempre* seguido de elogios relativos à qualidade gráfica de seus trabalhos.

Já aparece com destaque, nas páginas de publicidade, o nome da Editora Monteiro Lobato & Cia., ao lado da Editora da Revista do Brasil.

Em **1921**, uma das grandes novidades é o aparecimento significativo de Buenos Aires entre os locais de edição (através das editoras Cooperativa Editorial Ltda., Editorial Pátria, e Editora Revista Argentina de Ciências Políticas), superando os títulos editados em Portugal. Outra novidade é o aparecimento da Editora Monteiro Lobato & Cia, que já era importante nas páginas de publicidade de 1920, mas ainda não aparecera na crítica-notícia até este ano. Curiosamente ela convive com a Editora da Revista do Brasil, quando as informações são de que esta teria sido substituída por aquela, isto é, a Editora Monteiro Lobato & Cia. seria uma nova denominação comercial da empresa editorial dirigida por Monteiro Lobato, anteriormente chamada Editora da Revista do Brasil.

Vamos aos números. De um total de 119 livros anunciados, temos:

[74] ver "Resenha do Mês" in RB, n.° 49, janeiro de 1920.

1921	
n.° de livros	Local de Edição
34	São Paulo
28	Rio de Janeiro
08	Buenos Aires
04	Recife
03	Bahia
03	Belo Horizonte
03	Lisboa
02	Maceió
02	Paraíba
02	Porto Alegre
15	Outras (com apenas 1 título cada)[75]
15	Sem dados

E, quanto às editoras, os números são os seguintes:

1921	
n.° de livros	Editora
09	Ed. Monteiro Lobato & Cia
06	Ed. Anuário do Brasil
05	Casa Editora O Livro
05	Leite Ribeiro & Maurilo
04	Ed. Revista do Brasil
03	Companhia Melhoramentos (antiga Weiszflog)
03	Cooperativa Editorial Ltda.
03	Sociedade Editora Olegário Ribeiro
03	Tipografia Piratininga
02	Ed. Jacyntho Ribeiro dos Santos
02	Ed. [Livraria] Garnier
02	Casa Pátria
02	Imprensa Industrial (Recife)
02	Imprensa Inglesa (RJ)
02	Imprensa Oficial (Belo Horizonte)
02	Livraria [Francisco] Alves
02	Oficinas d'*O Estado de S. Paulo*
02	Portugal-Brasil Limitada
02	Livraria Econômica
32	outras (com um único título cada)
26	Sem dados

Em **1922**, novamente a divulgação da produção literária argentina (com 15 títulos) é muito maior que a da produção portuguesa, que tem apenas um título anunciado neste ano. Poderíamos estender a comparação e observar que a produção européia recebe menor divulgação (12 títulos) que a latino-americana (18 títulos). Veremos, num momento seguinte, que, de maneira complementar a esses dados numéricos, os textos também trazem informações muito mais importantes a respeito do mercado editorial argentino que do europeu. Vejamos os números. Num total de 222 livros anunciados no ano de 1922, temos:

[75] Curitiba, Fortaleza, Itatiba, Maranhão, Natal, New York, Paraná, Pelotas, Pernambuco, Petrópolis, Porto, Rio de Janeiro/Paris, Rio de Janeiro/Porto, Santos, Tours.

1922	
n.° de livros	Local de Edição
69	São Paulo
53	Rio de Janeiro
15	Buenos Aires
10	Paris
07	Bahia
06	Paraíba
04	Recife
04	Santos
29	Outras 21 localidades
25	Sem dados

E quanto à editora, temos:

1922	
n.° de livros	Editora
39	Ed. Monteiro Lobato & Cia[76]
09	Ed. Anuário do Brasil
07	Ed. Gauthiers-Vilars et Cie.
05	Ed. Leite Ribeiro
04	Ed. Garnier
04	Imprensa Oficial da Bahia
04	Casa Mayença
03	Ed. Agencia G. de Libreria y Publicaciones
03	Cia. Melhoramentos de São Paulo
03	Empresa Brasil Editora
03	Ed. [Livraria] Francisco Alves
03	Oficinas d'O Estado de S. Paulo
99	Outras 84 editoras e tipografias[77]
36	Sem dados

Também na seção de publicidade, os números relativos ao movimento editorial argentino são importantes. Dos 352 títulos anunciados, 40 são argentinos[78], sendo os principais escritores Hugo Wast, Horacio Quiroga e Manoel Galvez. Comparativamente, observamos que 39 dos 352 títulos anunciados na publicidade são obras de autoria de Monteiro Lobato.

Em **1923**, porém, as páginas de publicidade já não anunciam nenhum título produzido na Argentina. Aparece apenas uma *Revista da América Latina*, mas editada em Paris. Na crítica, porém, Buenos Aires continua tendo grande importância (com 7 citações, além de uma que indica ter sido editada na República Argentina, e outra co-edição da capital argentina com Berlim), ao lado de outros países latino-americanos (que comparecem com outros 8 títulos). A Europa aparece com 7 citações, sendo 5 delas de língua espanhola (2 de Madrid e 3 de Barcelona), o que pode estar indicando uma aproximação brasileira não apenas do mercado

[76] Sendo 4 anúncios das Oficinas Gráficas Monteiro Lobato e 1 da Tipografia Monteiro Lobato.
[77] Com um ou dois livros cada. A Editora da Revista do Brasil aparece com apenas um livro (*O elogio do amigo*, de Nestor Victor).
[78] Voltamos a salientar que estes números não correspondem a 40 títulos diferentes, pois alguns deles se repetem.

editorial argentino ou latino-americano, mas de língua hispânica. De um total de 129 livros anunciados, temos:

1923	
n.° de livros	Local de Edição
49	São Paulo
27	Rio de Janeiro
07	Buenos Aires
05	México
03	Pelotas
03	Barcelona
22	Outras 17 localidades
13	Sem dados

Nota-se, portanto, que São Paulo aparece cada vez com maior destaque, distanciando-se do Rio de Janeiro, que, embora apareça sempre em posição de destaque, vai perdendo a primazia.

1923	
n.° de livros	Editora
39	Ed. Monteiro Lobato & Cia.[79]
05	Anuário do Brasil
05	Universidade Nacional do México
04	Livraria Editora Leite Ribeiro
03	Livraria Garnier
03	Casa Mayença
03	Editorial Cervantes
46	Outras 40 Editoras[80]
21	Sem dados

Numericamente, a Editora Monteiro Lobato & Cia. vai se tornando cada vez mais assídua nas páginas da RB. Já era de se esperar que esta *simbiose* entre a revista e a casa editora se refletisse numa espécie de privilégio de divulgação dos títulos desta editora. A predominância da Editora Monteiro Lobato & Cia. deixa de ser exclusiva da publicidade e passa a se infiltrar também na crítica.

Em **1924**, confirma-se a tendência do ano anterior de maior permanência dos países de língua hispânica (com 16 citações) e, dentre eles, os latino-americanos (13 citações, das 16), sobre o conjunto dos países europeus de outro idioma (apenas 3 citações de Portugal e 7 da França). Nas páginas de publicidade, já encontramos vários anúncios de obras argentinas traduzidas para o português, editadas no Brasil.

Dentre as cidades brasileiras, São Paulo se distancia cada vez mais do Rio de Janeiro, como se se indicasse, assim, que o mercado editorial paulista teria estabelecido raízes sólidas.

[79] Sendo 03 da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato.

Nos textos, como veremos a seguir, o discurso é este. De um total de 156 livros anunciados, temos:

1924	
n.° de livros	Local de Edição
67	São Paulo
24	Rio de Janeiro
11	Buenos Aires
08	Porto Alegre
07	Paris
04	Bahia
20	Outras 14 localidades
15	Sem dados

E, quanto às editoras, os dados são:

1924	
n.° de livros	Editora
47	Ed. Monteiro Lobato & Cia.[81]
04	Anuário do Brasil
04	Editora Barcelos, Bertaso & Cia.
62	Outras 52 Editoras[82]
39	Sem dados

Em **1925**, são editados apenas 5 números da RB (janeiro a maio). Embora isso prejudique qualquer comparação numérica com os anos anteriores, podemos perceber, nestes poucos exemplares, que algumas tendências se mantiveram, sobretudo a manutenção da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato no topo das editoras mais freqüentes nas páginas de crítica da RB. São Paulo também continua sendo a primeira cidade em número de obras anunciadas. Dos 88 títulos anunciados, temos:

1925	
n.° de livros	Local de Edição
48	São Paulo
20	Rio de Janeiro
04	Paris
03	Paraíba
02	Belo Horizonte
05	Outras 5 localidades
06	Sem dados

Quanto às editoras, os números são os seguintes:

[80] Com um ou dois livros cada.
[81] Sendo 26 da Ed. Monteiro Lobato & Cia e uma das Oficinas Monteiro Lobato.
[82] Com um ou dois livros cada.

1925	
n.° de livros	Editora
39	Ed. Monteiro Lobato & Cia.
07	Anuário do Brasil
04	Imprensa Nacional (Rio de Janeiro)
02	Ed. Brasileira Lux
02	Edição do Autor
02	Ed. Nova Era
22	Outras 22 Editoras
10	Sem dados

As editoras latino-americanas não aparecem nas páginas da RB neste cinco números de 1925, nem na crítica, nem na publicidade. Aparecem, porém, alguns anúncios de obras argentinas traduzidas para o português, editadas no Brasil.

A seguir, no **Gráfico 2**, procuramos apresentar visualmente três aspectos para os quais já vínhamos chamando a atenção. Os números da tabela referem-se, *percentualmente*, à quantidade de anúncios apresentados nas seções de crítica-notícia. Nosso objetivo é permitir:

I. que se estabeleça uma comparação entre a quantidade de anúncios de livros editados no Rio de Janeiro e em São Paulo, verificando-se a crescente importância da indústria editorial paulista em oposição à fluminense;

II. que se estabeleça uma comparação entre a quantidade de anúncios de livros editados na Europa (com exceção da Espanha) e aqueles editados em países de língua hispânica (América Latina e Espanha), verificando-se a supremacia destes últimos a partir de 1921;

III. que se perceba o predomínio crescente, nos últimos anos da RB, das editoras de Monteiro Lobato.

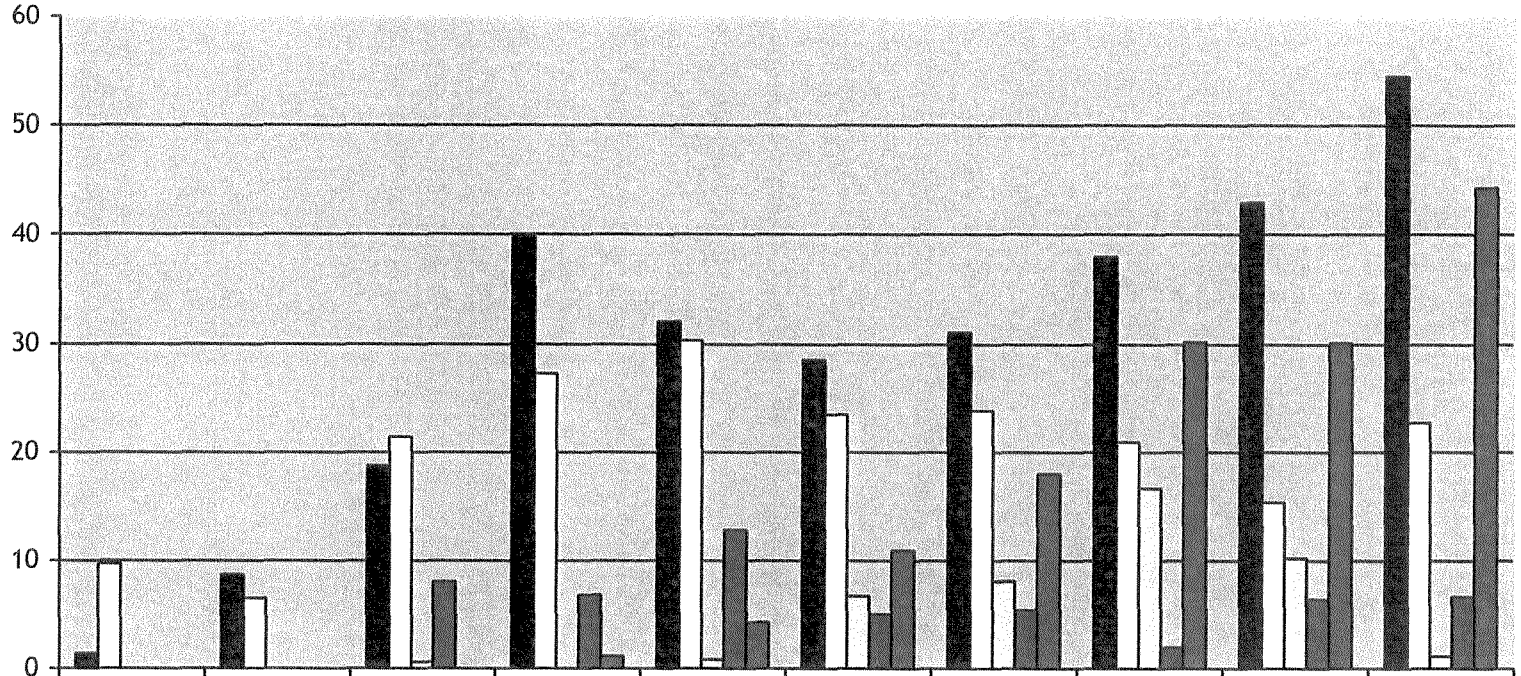
1.4.4. Movimento Editorial

Pelo que se pode depreender do Gráfico 2, a editora dirigida por Monteiro Lobato (que recebeu os nomes de Editora da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., e Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato) tem maior visibilidade nas seções de crítica-notícia da RB a partir de 1921, quando seus lançamentos representam pouco mais de 10% de todos os livros anunciados nestas seções[83]. Este número chegaria a 30% em 1923 e 1924, e superaria os 40% em 1925.

[83] Não estão incluídos nesta porcentagem os números da Publicidade.

Gráfico 2

Quantidade de livros anunciados nas seções de crítica da Revista do Brasil- Dados percentuais



	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925
São Paulo	1,38	8,69	18,75	39,77	32,05	28,57	31,08	37,98	42,94	54,54
Rio de Janeiro	9,7	6,52	21,42	27,27	30,34	23,52	23,87	20,93	15,38	22,72
Hispânicos	0	0	0,62	0	0,85	6,72	8,1	16,66	10,25	1,13
Europa	0	0	8,03	6,81	12,82	5,04	5,4	1,93	6,41	6,68
Lobato editor	0	0	0	1,13	4,27	10,92	18,01	30,23	30,12	44,31

Essa sua maior visibilidade também se faz presente através de uma nova seção, publicada entre 1921 e 1923, intitulada "Movimento Editorial", inicialmente uma sub-seção da *"Resenha do Mês"*, que posteriormente ganha autonomia. O *"Movimento Editorial"* tenta mapear, principalmente através de dados numéricos, o funcionamento de editoras no Brasil (sobretudo em São Paulo) e, muito eventualmente, do exterior. Configura-se como um espaço intermediário entre a notícia e a publicidade, já que, apesar de se encontrar fora das páginas propriamente publicitárias, numa seção informativa e analítica, divulga a produção de diversas editoras. Evidencia-se nesta seção um esforço analítico, na medida em que são feitos certos comentários críticos acerca do mercado livreiro e do aspecto temático de certas editoras. Por outro lado, ao caracterizar as editoras e fornecer dados sobre suas tiragens, a seção acaba por propagandeá-las.

Em 1921, são fornecidos dados de várias editoras; em 1922 e 1923, os dados são exclusivamente da Editora da Revista do Brasil e da Monteiro Lobato & Cia. Inicialmente panorâmica, a seção se torna cada vez mais um retrato da produção local.

Em janeiro de 1921, a seção anuncia lançamentos de três editoras, todas paulistas, sendo que apenas uma apresenta as tiragens dos seus livros: segundo estas informações, as Edições da Revista do Brasil, apenas no final de ano de 1920, teriam alcançado uma tiragem superior a 60 mil volumes[84], com uma média de 3730 exemplares por edição. Apesar das poucas informações, conclui-se:

> "Como se vê desta resenha incompleta, o movimento livreiro em S. Paulo tem crescido admiravelmente, nos últimos tempos, sendo de se notar que este Estado é ainda o melhor dos clientes das livrarias do Rio. Este progresso um tanto repentino foi preparado, principalmente, pelo grande encarecimento dos livros estrangeiros, durante e depois da guerra. Varias causas concorreram em seguida: o aparecimento de editores ousados, inteligentes e conhecedores da psicologia do nosso público, o auxílio esclarecido e simpático da imprensa, e talvez, ainda, um certo aumento do gosto pela leitura, produzido pelos quatro anos de noticiário guerreiro, devorado por toda a gente capaz de ler. São ainda causas mais antigas e gerais, o aumento da população (S. Paulo conta hoje, seguramente, 4 milhões e meio), o progresso das artes gráficas, que permite hoje uma factura perfeitamente satisfatória, o aparecimento de bons ilustradores, etc."[85]

Em março de 1921, transcreve-se um artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, com dados relativos ao movimento editorial de 1920. O redator da seção desconfia da veracidade dos dados apresentados pelas editoras, alegando que quatro delas haviam se

[84] Este dado contradiz uma outra informação, de janeiro de 1922, segundo a qual a editora da Revista do Brasil teria editado 50 mil exemplares em 1920 e 150 mil exemplares em 1921. In "O Momento". *Revista do Brasil*, n.° 73, janeiro de 1922. p.04.
[85] "Movimento editorial". *Revista do Brasil*, n.° 61, janeiro de 1921.

recusado a provar a exatidão dos dados fornecidos. Apesar disso, chega às seguintes conclusões:

> "A tiragem total das 203 obras editadas em 1920, atingiu, segundo as declarações dos livreiros, a 901.000 exemplares (...).
>
> Pouco mais de dois terços da tiragem total cabe aos livros didáticos. Do terço restante, cerca de 100.000 exemplares representam as edições de livros de literatura, isto é, livros de boa literatura: os demais compreendem as edições de livros de direito, medicina, comércio, conhecimentos úteis, literatura de cordel, etc. (...)
>
> Deste números e de outras notas avulsas que colhemos, tiram-se as seguintes conclusões: as tiragens dos livros didáticos oscilam entre 5.000 e 50.000 exemplares[86] por edição; as dos livros de direito, medicina e comércio, entre 1.000 e 2.000 exemplares; as dos livros de boa literatura, entre 1.000 a 4.000 exemplares, sendo excepcional a tiragem de 8.000 alcançada pelo "Urupês" de Monteiro Lobato (...)."[87]

Embora tenha que lidar com informações parciais, a RB não perde o interesse por dados que quantifiquem o mercado editorial brasileiro, do qual ela faz parte:

> "Aceitaremos com prazer qualquer informação que os srs. Editores de todo o Brasil nos queiram enviar, no sentido de nos pôr ao corrente dos seus trabalhos realizados e em vias de realização."[88]

Informação de utilidade pública, mas também privada. De posse dos dados, além de informar, a RB poderia estruturar melhor a sua produção em função das demandas do mercado.

Em julho de 1923, a Monteiro Lobato & Cia. apresenta, mais uma vez, seus números:

> "No Brasil é pequena a produção de livros, se a comparamos com a dos grandes países cultos, mas já representa alguma se voltamos os olhos para o passado. Apesar da carestia do livro, conseqüente à desvalorização da nossa moeda e alto preço do papel e das máquinas, a saída cresce de ano para ano. Dos Srs. Monteiro Lobato & Cia., obtivemos algumas notas relativas à produção da casa no decurso deste semestre e delas se vê que foi auspicioso o movimento. Esses editores lançaram no mercado, apesar da greve dos gráficos que os trouxe paralisados mais de um mês, um total de 208 mil volumes, ou sejam 78 milheiros a mais que durante todo o ano de 922. (...)
>
> As novidades que a casa edita não ficam nas capitais, como acontecia antigamente, mas infiltram-se pelo país inteiro e vão procurar os leitores onde quer que eles se encontrem. Duas cousas, infelizmente, prejudicam esta expansão: a baixa do câmbio, que põe o livro por um preço muito alto para um país pobre como o nosso, e o abuso de certos revendedores que ainda elevam o preço das obras, criminosamente."[89]

Estes balancetes permitem a comparação de alguns dados relativos às edições de Monteiro Lobato, que indicam o crescimento numericamente impressionante de sua produção:

---

[86] Este dado desproporcional, de uma edição de 50.000 exemplares, refere-se à edição escolar de *Narizinho Arrebitado*.
[87] "Movimento editorial". *Revista do Brasil*, n.º 63, março de 1921.
[88] "Movimento editorial". *Revista do Brasil*, n.º 64, abril de 1921. – A mesma solicitação repete-se em junho.

Monteiro Lobato Editor	
Final de 1920	60 mil volumes
1920	50 mil exemplares
1921	150 mil exemplares
1922	130 mil exemplares
1.° semestre de 1923	208 mil exemplares

Além destes dados, a seção "Movimento Editorial" também permite verificar alguns dos títulos cujas tiragens foram numericamente superiores à média (de *até* 4 milheiros por edição). Abaixo, uma seleção destes títulos, acompanhados das informações disponibilizadas pela seção:

Movimento Editorial – 1921 e 1922 – Livros de maiores tiragens	
Monteiro Lobato. *Narizinho Arrebitado* (edição escolar). São Paulo: Revista do Brasil, 1921.	50 mil exemplares
Almanaque agrícola brasileiro. São Paulo: Chácaras e Quintais, 1920.	48 mil exemplares
Thales de Andrade. *Saudade*. São Paulo: Jornal de Piracicaba, 1921	12 mil exemplares
Almanaque do criador de aves domésticas. São Paulo: Chácaras e Quintais, 1920	10 mil exemplares
A. de Sampaio Dória. *O que o cidadão deve saber*. São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia., 1920.	10 mil exemplares
Vademecum do criador de porcos. São Paulo: Chácaras e Quintais, 1920.	10 mil exemplares
O que todo comerciante precisa saber. São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia., 1920.	10 mil exemplares
Monteiro Lobato. *Os negros*. São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia., 1921. (Col. Novela Nacional)	8.500 exemplares
Athanassof. *Os suínos*. São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia., 1920.	8 mil exemplares
Monteiro Lobato. *Urupês*. São Paulo: Revista do Brasil / Monteiro Lobato & Cia., 1920.	8 mil exemplares
Paulo Setúbal. *Alma cabocla*. São Paulo: Revista do Brasil / Monteiro Lobato & Cia., 1920.	6 mil exemplares
Monteiro Lobato *Negrinha*. São Paulo: Revista do Brasil /ML & Cia., 1920.	6 mil exemplares
Monteiro Lobato. *O saci*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921	5.300 exemplares
Monteiro Lobato. *Fábulas*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921.	5.200 exemplares
Amadeu Amaral. *A pulseira de ferro*. São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia.,1920.	5.200 exemplares
Monteiro Lobato. *Urupês*. São Paulo: Revista do Brasil, 1921. (7.ª edição)	5 mil exemplares
Monteiro Lobato. *Cidades Mortas*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921 (3.ª ed.)	5 mil exemplares
Mário Pinto Serva. *A Alemanha saqueada*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921. (2.ª ed.)	5 mil exemplares
Carlos Dias Fernandes. *A Renegada*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921. (2.ª ed.)	5 mil exemplares
Cornélio Pires. *Cenas e paisagens*. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1921.	5 mil exemplares
Monteiro Lobato. *Narizinho Arrebitado*. São Paulo: Revista do Brasil /ML & Cia., 1920.	5 mil exemplares
Dicionário das plantas úteis para as hortas do Brasil. São Paulo: Chácaras e Quintais, 1920.	5 mil exemplares

Estes dados não pretendem ser representativos, apenas *ilustrativos*, já que não há indicações completas sobre o número de edições de cada livro. Assim, um livro que tenha tido uma edição tradicional, de 3 mil exemplares, pode alcançar uma tiragem de 9 mil exemplares na terceira edição, enquanto que um livro cuja primeira edição tenha sido de 10 mil exemplares pode ser um encalhe de livraria e não render uma segunda edição.

[89] "Movimento editorial". *Revista do Brasil*, n.° 91, julho de 1923. p.230.

1.5. Discursos sobre o mundo dos livros na Revista do Brasil

Os números trazem informações importantes. Mas, ao lado da quantidade de livros anunciados (através da crítica e da publicidade), verifiquemos também que tipo de texto se produziu a respeito desses livros e de tudo aquilo que envolve sua produção e recepção.

Nos anos anteriores a 1918, antes portanto de a RB ter sido assumida por Monteiro Lobato, a relação da revista com o mercado editorial não era tão promissora quanto viria a ser depois. Isto é, a quantidade de lançamentos anunciados aumenta a partir de 1918, o que não indica necessariamente *apenas* um crescimento do mercado editorial, mas também uma maior preocupação da RB em diagnosticar esse mercado, fazendo parte dele. Esta sua participação, parece-nos, deu-se de duas maneiras complementares:

1. através dos discursos que, por problematizarem e denunciarem as condições do mercado editorial (e de outros aspectos do mundo dos livros), buscaram abrir caminhos para a tomada de atitudes;
2. através da prática, como produtora de livros, a partir da criação da Editora da Revista do Brasil.

É possível que as duas idéias (a discursiva e a prática) não tenham nascido juntas, até porque o trabalho propriamente editorial começa, com Lobato, meses antes da dissolução da sociedade anônima que presidia a RB. Em outras palavras, o discurso nasce dentro da RB, mas a editora é idealizada e inicia suas atividades fora dos limites do periódico.

Alguma ligação existia, é certo, porque tanto a RB quanto as primeiras edições de Lobato (*O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* e *Urupês*) são produzidos nas Oficinas Gráficas do Estado de S. Paulo, o que lhes confere uma irmandade gráfica, tecnológica. Além disso, a irmandade se estende intelectualmente, se considerarmos que muitos dos escritores que viriam a ser editados pela Editora da Revista do Brasil já eram velhos conhecidos do periódico, já haviam publicado em suas páginas.

Vejamos, então, como o livro é tematizado nos primeiros anos de vida da revista, quando ainda não se estabelecera nenhum vínculo formal entre os discursos e a prática.

1.5.1. Diagnóstico dos problemas — 1916 e 1917

Como vimos através dos dados numéricos, este é um período de nenhum anúncio publicitário e poucos textos críticos. A RB ainda não tem, em 1916, uma linha explicitamente clara quanto aos objetivos e fundamentos da atividade crítica. Também não identificamos correntes teóricas a partir dos autores dos textos críticos, porque a maioria deles, neste ano, não é assinada.

Unifica-os a tentativa de diagnosticar os problemas e, em meio a eles, apontar possíveis soluções. É o que acontece, por exemplo, por ocasião do anúncio da edição das obras de Rui Barbosa:

> "Rui Barbosa vai ter, enfim, a sua obra dignamente acondicionada numa série de volumes impressos. (...) No Brasil, porém, não se lê, e mesmo quando o autor é um Rui Barbosa, os editores sabem que é uma temeridade, comercialmente idiota, lançar a lume um livro que exija muitas folhas e uma composição regularmente esmerada. Não ler é a regra: essa regra sofre algumas exceções — quando se trata, por exemplo, de um libelo escandaloso, de um romance apimentado, de uma coleção de versos fesceninos, de um estudinho gramatical e outras inconveniências por esse gosto. Por isso até hoje Rui Barbosa esperava o seu editor, e o editor não veio, e o grande Rui esperaria até a eternidade, se um grupo de admiradores não tivesse resolvido constituir-se em sociedade anônima, especialmente para converter os seus manuscritos em letra de fôrma. Eis aí um movimento que honra muito os admiradores de Rui, mas não honra nada o país. É o pregão mais alto, dos que nos últimos tempos têm denunciado a incultura nacional."[90]

Dois são os problemas aí apontados que nos interessam: a ausência de leitura e a ausência de editores audaciosos. O tipo de discurso sobre a leitura — *no Brasil não se lê* — é o mesmo que ainda hoje se ouve. Se o discurso não mudou, as condições reais de produção e recepção do livro no Brasil são outras. Poderíamos, talvez, verificar neste tipo de reclamação um considerável tom de conservadorismo, de permanência, talvez até mesmo em decorrência da dificuldade de se obterem dados a respeito das reais condições de leitura naquela época e agora.

Não se lê, mas há exceções; não se lê o que deveria ser lido. Lêem-se obras desmerecidas pelos críticos, sobretudo pelo seu teor moral. O que se lê é escandaloso, apimentado, fescenino, [vide **figuras 9, 10 e 11**] ainda que sejam produções literárias (romances e versos). Mas a qualidade de determinadas produções não-literárias também é desmerecida através do diminutivo *estudinhos*.

---

[90] YORIK. "Monólogos" (P.385). in "Resenha do Mês", *Revista do Brasil*, n.° 08, agosto 1916.

Figura 9



Ainda que a RB não tematizasse a moralidade da leitura com muita freqüência, há alguns exemplos desse tipo de preocupação tanto nos textos críticos quanto nas *Caricaturas do Mês*. A figura ao lado foi publicada em janeiro de 1924, extraída da revista *D. Quixote*. (Era de praxe a RB publicar caricaturas de outros periódicos.)

Em outubro de 1923, a *literatura fescenina* apareceria como tema nas páginas de crítica:

"A literatura fescennina é muito acceita a grande numero de leitores de ambos os sexos, que nella mergulham ás escondidas, menos diversão que por interesse de buscar alimento para o proprio instincto. O que não ha são escriptores desse gênero; se o genero, entretanto, existe, é porque a elle se dedicam os que, não sendo propriamente homens de letras, pois lhes faltam qualidades para isso, não têm outro objectivo senão forçar o escandalo. D'ahi essa clandestina literatura de pornéo, sem nenhuma voluptuosidade, que repugna pela brutalidade aos mais robustos estomagos. "O padre Eusebio" não pertence a esse genero. Nesse romance não se encontra nenhum vocabulo suspeito, e os episodios de amor são tratados com excessiva delicadeza. Não aconselharemos, por certo, ás moças solteiras que o leiam, porque nelle iriam aprender coisas que não devem saber, mas aconselhamol-o a todos os demais leitores, porque é um romance muito interessante, em que o autor estuda alguns typos, despindo-os de toda astipalidade literaria e apresentando-os tais como elles são na vida. A acção decorre muito naturalmente, e para que augmentem-lhe o interesse ha uma porção de episodios muito bem narrados, cheios de vivacidade e graça. Um bom romance, emfim." [RB, n.° 94. A propósito de CELESTINO, Antonio. *O padre Eusébio, romance realista.*]

A preocupação com a moralidade acaba levando a uma preocupação com as leituras femininas e com a produção literária de autoria feminina:

"O que é de louvar-se é o facto de serem todos elles [os contos] limpos de scenas ou frases de duvidosa moralidade. O autor timbra em eliminal-as a umas e outras, de sorte a que o livro não faça corar á leitorazinha desprevenida, qualidade não somenos, quando a tendencia predominante é para o amoral." [RB, n.° 102, junho de 1924. A propósito de LEITÃO, Tranquilino. Dona Glorinha. São Paulo, 1924.]

"É sempre com agrado que vemos nomes femininos a encimar capas de livros. Quando nada, estão a provar-nos que o nivel intellectual da mulher brasileira vai ascendendo, em evolução lenta, por certo, mas natural, sem saltos subitos nem descahidas lamentaveis.

Alias, essa convicção parece arraigada. Porque, em se tratando de livro de senhoras, tudo se conjuga para lhe dar apresentação condigna. O proprio operario graphico parece que se deixa levar pela galanteria e põe o melhor de sua arte em confeccional-o. É o caso desta brochura da Sra. Basto Cordeiro, da qual as officinas da casa editora fizeram um mimo, que por si só recommendaria a industria tipographica paulista.

E não andaram mal. Merece-o a obra." [RB, n.° 102, junho de 1924. A propósito de CORDEIRO, Francisca de V. Basto. Jardim secreto. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1924.]

Figura 10

A mulher também está presente nas páginas de publicidade da RB. O anúncio abaixo figurou em muitos números do periódico. Se a mulher é alvo da publicidade da revista, é porque ela está entre os seus leitores presumidos.



O Que Todas as SENHORAS e SENHORITAS, devem
Saber e Ensinar ás suas Amigas ! ! !

A PASTA RUSSA do Doutor C. RICABAL, é o unico Remedio existente no Mundo inteiro, que em menos de um mez dá á Mulher a Belleza dos SEIOS, fazendo **Crescer, fortificando e aformoseando, produzindo rapidamente ENDURECIMENTO E FIRMEZA.**

Milhares de attestados affirmam o grande valor curativo da **Pasta Russa** do Doutor C. Ricabal. — Cautela, com as **falsificações e imitações perigosas !** — Exijam sempre "A PASTA RUSSA" do Doutor C. Ricabal.

NÃO SE ILLUDAM ! ! !

A' venda em todas as Pharmacias, Drogarias e Perfumarias do Brasil

Aviso — Remette-se registrado pelo Correio para qualquer parte do Brasil, mediante a quantia de **12$000**, enviada em carta com VALOR DECLARADO, ao Agente Geral

J. DE CARVALHO — CAIXA POSTAL N.o 1.724 — **Rio de Janeiro**

GRAVIDEZ Evita-se usando os **Pessarios Americanos.**

São inoffensivos, commodos, de effeito seguro e antisepticos. — Encontram-se á venda nas principaes DROGARIAS de S. PAULO

AVISO — Remette-se registrado pelo Correio, para qualquer parte do Brasil, mediante a quantia de 8$000, enviada em carta com VALOR DECLARADO, ao Agente Geral

J. DE CARVALHO — CAIXA POSTAL No. 1.724 — **Rio de Janeiro**

Figura 11

Assim como apresenta publicidade de métodos contraceptivos (figura 10), a RB também traz outros assuntos tabus para a época, como o do tratamento da Sífilis, na publicidade abaixo:



NÃO FAÇA ISSO!...

JA EXISTE O

ELIXIR 914

SYPHILIS!!!

Abortos! Chagas! Invalidez!

Rheumatismo! Eczemas!

UM HORROR!!!

A syphilis produz Abortos, enche o corpo de Chagas, destróe as Gerações, faz os filhos Degenerados e Paralyticos! Produz Placas, Queda do cabello e das unhas, faz as pessoas Repugnantes! Ataca o Coração, o Baço, o Figado, os Rins, a Bocca, a Garganta, produz o Rheumatismo, Purgações dos ouvidos, Eczemas, Erupções de pelle, Feridas no corpo todo, a Cegueira, a Loucura, emfim, ataca todo o organismo. Elimine a Syphilis de casa porque não havendo Saude, não ha Alegria.

ELIXIR 914 E' o melhor depurativo do sangue. Deve ser usado em qualquer manifestação da Syphilis e da Bôba.

AINDA MAIS !...

O ELIXIR 914 não é só um grande Depurativo como um energico preparado contra a Syphilis, porque contem Hermophenyl o qual destróe os microbios do sangue. E' o unico sal que deve ser usado por via gastrica pela sua acção bactericida e porque não ataca o estomago nem os dentes, não produz erupções, ao contrario, sécca e faz desapparecer as feridas. Não contem arsenico nem iodureto, sendo inoffensivo ás creanças.

O que o doente sente com o uso do ELIXIR 914:

Appetite, regularidade dos intestinos, melhorando os que soffrem de prisão de ventre. Desapparecimento de todas as manifestações syphiliticas especialmente do Rheumatismo e affecções dos Olhos; finalmente a saude em pouco tempo.

ATTESTADOS:—

E' o unico Depurativo que tem attestados dos Hospitaes, de especialistas dos Olhos e da Dyspepsia Syphilitica.

CASAMENTOS:

Não se case sem primeiro tomar 6 vidros de ELIXIR 914.

E' o mais barato de todos os Depurativos porque faz effeito desde o 1.º vidro.

Não deixe para amanhã, comece hoje mesmo a tomar o ELIXIR 914.

Vende-se em todo o Brasil e nas Republicas do Prata.

NOTA: — Enviaremos GRATIS um livrinho scientifico sobre a syphilis e doenças do sangue, a toda a pessoa que o desejar. Pedidos a GALVÃO & Cia. — CAIXA 2-C — SÃO PAULO.

A obra de valor, porém, não encontra editores, seja por culpa da inviabilidade comercial deste tipo de edição, seja por culpa dos editores pouco ousados, que não querem correr riscos. São capitalistas muito temerosos. A *salvação* (o tom é quase religioso) veio através de uma iniciativa não editorial, não comercial, mas cultural. A tal sociedade anônima *"que muito honra os admiradores de Rui"*, por ser uma exceção, *"não honra nada o país"*.

A *"incultura nacional"* é, portanto, produto da conjugação de dois fatores — da falta de leitores preparados e de editores com intenções culturais. Em outras palavras, edita-se o que o leitor quer, e que não tem qualidade; lê-se o que é editado, e que não tem qualidade. A saída deste círculo vicioso, se existe, estaria em atitudes coletivas quase clandestinas, de fundamentação cultural e não comercial. Cultura e comércio, portanto, teriam que estar dissociados.

Numa linha divergente, encontramos, um mês depois, o seguinte texto:

> "Acabam de aparecer dois livros de valor: a *Historia da Literatura Brasileira*, obra póstuma de José Veríssimo, e *Ironia e Piedade*, vários escritos de Olavo Bilac, edições da Livraria Alves. (...)
>
> A propósito: estes dois livros surgiram sem o mais leve ruído. Algumas rápidas linhas de noticiário em um ou outro jornal, e mais nada. Isto, num país onde se faz tanto rumor em torno de quanto folheto surge a lume com assinaturas desconhecidas, constitui um contraste chocante e inexplicável. Mas não é dos jornais a maior culpa: a grande culpa é dos editores, que ainda não se convenceram de que o comércio de livros precisa absolutamente, como todo comércio, de anúncio e de *réclame*. Não é com meia dúzia de linhas em três ou quatro jornais que se há de levar a todo o publico ledor do país a nova do aparecimento de um livro, muito menos mover a curiosidade e despertar o interesse dos refratários. É indispensável chamar a atenção do público, insistentemente, por intermédio da imprensa, do prospecto, da circular, do *affiche*, de todos os meios decorosos. Nada disto se faz, — mas depois proclama-se que o público não lê, não sabe ler, não quer ler."[91]

Novamente, a diferença que se estabelece é entre o que se faz e o que se deveria fazer. Mas, como se se constituísse numa resposta para o texto anterior, temos aqui a repetição do refrão *"o público não lê, não sabe ler, não quer ler"*. Desta vez o crítico assume que o proclamado, embora verdadeiro, poderia ser modificado de acordo com atitudes que encarassem o livro como mercadoria, e que submetessem a cultura, portanto, aos mecanismos comerciais.

Os livros anunciados, de Veríssimo e Bilac, são "livros de valor", assim como os de Rui. Os nomes, por se sós, já seriam uma espécie de incentivo à leitura. Segundo este outro crítico, porém, o problema está na falta de divulgação das obras de valor. Ele se refere a *"todo o público leitor do país"*, o que significa que, embora percentualmente pequeno, o público existe e precisa ser encontrado.

A falta de editores para estas obras é produzida pela atitude pouco comercial destes profissionais. Se, no primeiro texto, criticava-se o comércio da cultura, neste assume-se a necessidade de tratar o livro como objeto comercial, de produzir a sua divulgação lançando mão *"de todos os meios decorosos"*. (Quais seriam os meios indecorosos?)

Trata-se, não nos esqueçamos, de uma lição aos editores em geral, mas também a estes editores, da Livraria Alves, uma das mais importantes da época. Segundo Laurence Hallewell,

> "Ao fim da primeira década do século vinte, contudo, ele já não podia ser ignorado, pois (...) havia usurpado o lugar de Laemmert e estava tirando de Garnier sua tradicional preeminência."[92]

Até mesmo os mais importantes editores pecavam, portanto, quanto aos métodos comerciais de divulgação de suas edições. Ainda segundo Hallewell:

> "Antes de 1918, parcela muito pequena do que se publicava em literatura no Brasil conseguia alguma distribuição eficiente ou qualquer impacto real fora da elite intelectual do Rio de Janeiro e de algumas das maiores capitais dos estados."[93]

Estaria aí, na divulgação, um dos aspectos pelos quais Lobato viria a ser considerado um editor revolucionário. Talvez tivesse aprendido algo a esse respeito na própria RB. Em fevereiro de 1917, a revista apresenta uma longa lista de seus agentes, espalhados por todo o país. Se as dificuldades de distribuição de livros no Brasil eram grandes, se o número de livrarias era escasso, é de causar espanto que uma revista, no início de seu segundo ano de funcionamento, tivesse agentes espalhados por tantas cidades. É claro que temos que levar em consideração que ela nasceu atrelada a *O Estado de S. Paulo*, o que lhe confere uma estrutura de distribuição muito mais ampla que a de uma revista destituída deste importante vínculo. Se ela teve a penetração que o número de seus agentes permitiria, se atingiu um grupo ainda que pequeno de leitores em tantas cidades do país e mesmo algumas do exterior, é possível que sua importância seja ainda maior do que se imagina.[94]

Assumir sem pudores, como fez o texto de setembro de 1916, a necessidade do comércio de livros como comércio — repetindo a palavra *"comércio"*, como se o qualificativo *"de livros"* pudesse diminuir ou modificar o significado da palavra — não é atitude das mais correntes na

---

[91] "Movimento literário" (p.99-100), *Revista do Brasil*, n.° 09, setembro 1916.
[92] HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T.A.Queiroz: Edusp, 1985. (p. 203)
[93] idem. (p. 214)
[94] Em 1919, a RB tinha aproximadamente 3 mil assinantes, segundo Lobato declara numa carta a Godofredo Rangel (ver LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, carta de 20/04/1919, p. 194). A partir de algumas cartas recebidas por Lobato (Fundo Monteiro Lobato - Centro de Documentação Alexandre Eulálio - IEL/Unicamp), é possível identificar leitores, assinantes e colaboradores da RB em localidades tais como: Campinas-SP, Itatiba-SP, Porto Ferreira-SP, Santos-SP, Niterói (RJ), Rio de Janeiro (RJ), Natal (RN), Recife (PE), Ceará, Buenos Aires (Argentina), Londres (Inglaterra), Paris (França). Érico Veríssimo foi leitor da RB, que também chegava a Porto Alegre - RS (in VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973 - p.10).

RB. Por enquanto, pelo menos. A cultura precisa ser uma instância separada do comércio, como dá a entender a notícia de novembro de 1916:

> "Segundo noticiou *O Estado de S. Paulo*, acha-se em vias de organização, nesta capital, uma sociedade por ações, cujo fim é editar obras de escritores paulistas. A Sociedade encarregar-se-á da propaganda dos livros que publicar, procurando extrair para se apenas os lucros necessários à sua manutenção.
>
> A idéia é por certo muito boa, pois todos sabem que a falta de editores ativos e cultos, entre nós, entrava lamentavelmente o nosso desenvolvimento literário. Como o *Estado* fez notar, há entre nós não poucos escritores que têm livros prontos, e entretanto não os publicam por não encontrarem facilidades nem compensações para isso e por não se resignarem a exercer as funções de mercadores dos próprios livros."[95]

A informação das linhas finais, apesar de secundária, traz aquela já referida duplicidade característica de muitos discursos, inclusive literários, sobre o posicionamento do escritor face à função editorial. Ao mesmo tempo em que assumem a natureza comercial do livro, procurando *facilidades* e *compensações*, querem também, ao editar, minimizar essa relação comercial à qual eles não se resignariam e à qual se referem de maneira negativa. O escritor quer compensações de mercador, sem se resignar a sê-lo, como se a resignação de alguma forma o maculasse.

Embora cultura e comércio se apresentem novamente separados, destaca-se no mesmo texto a necessidade de que a cultura seja um atributo necessário à formação do bom editor. Na falta de "*editores ativos e cultos*", novamente surgem os redentores, benfeitores que agem na contracorrente do sistema editorial vigente. Esta sociedade por ações, sem fins lucrativos, faria aquilo que deveriam fazer os editores: editar, propagandear (divulgar, de novo), promover o desenvolvimento literário. Tudo isso sem lucro.

Não encontramos na RB outras referências a esta sociedade. Não podemos, portanto, verificar quão bem ou mal sucedida ela foi. Uma outra sociedade, porém, viria a ser constituída no ano seguinte, conforme anuncia a RB de fevereiro de 1917. (Teria sido uma decorrência daquela anteriormente anunciada?) O objetivo principal era a busca de alternativas para a ineficácia do sistema que então regulava e garantia a propriedade literária:

> "MOVIMENTO LITERÁRIO
>
> Organizou-se em S. Paulo uma sociedade que vai prestar sem duvida muitos serviços: a Sociedade dos Autores de que farão parte homens de letras, juristas, cientistas, artistas, etc.
>
> A Sociedade dos Autores, que tem por fim defender os direitos autorais em juízo e fora dele, representa, positivamente, uma excelente iniciativa de que há muito a esperar. Com efeito, entre nós não se tem noção alguma de propriedade literária. Como não há quem viva exclusivamente da sua pena, os autores ainda não conseguiram convencer o público de que,

assim mesmo, a produção intelectual é tão digna como as outras, e tanto como as outras merece a proteção das leis. Foi para reagir contra isso que se fundou a Sociedade dos Autores. D'ora avante a lei dos direitos autorais não existirá apenas no Código – mas terá aplicação freqüente, e servirá realmente para proteger os autores.

Os estatutos, que já estão assinados por grande numero de sócios, serão publicados brevemente. Em reunião há dias realizada, ficou assim composta a primeira diretoria: presidente, sr. dr. Vicente de Carvalho; secretario, sr. Amadeu Amaral; tesoureiro, sr. dr. Armando Prado; sub-presidente, sr. dr. Luiz Carlos da Fonseca; sub-secretário, sr. dr. Cyro Costa; sub-tesoureiro, sr. dr. Roberto Moreira. Na forma dos estatutos, esta diretoria organizou a lista das pessoas que devem compor o conselho superior, as quais são os srs. drs. Adolfo Pinto, Affonso d'Escragnole Taunay, Alberto Seabra, Alfredo Pujol, Augusto Freire da Silva, Carlos de Campos, Firmino Witacker, José Carlos de Macedo Soares, Júlio Mesquita, Luiz Pereira Barretto, Ramos de Azevedo, Reynaldo Porchat, Silvio de Almeida, Theodoro Sampaio, Valente de Andrade, Veiga Miranda e Washington Luís. Para o cargo de secretário geral foi escolhido o sr. Gomes Cardim.

Os estatutos cogitam ainda da criação de "conselhos seccionais" de cinco membros, destinados a velar por determinados departamentos da atividade autoral."[96]

Muitos dos nomes presentes nos estatutos desta "Sociedade dos Autores" fizeram parte da RB e d'*O Estado de S. Paulo*, de onde podemos supor que havia um grupo bastante coeso de intelectuais agindo em diferentes órgãos e instâncias culturais do período.

Brito Broca faz referência a uma "Sociedade dos Homens de Letras", fundada em 1916 e extinta em 1917, mas criada no Rio de Janeiro:

"Em 1916 volta a agitar-se a idéia da fundação de uma academia literária no Rio. Mas se o modelo da primeira [Academia Brasileira de Letras] havia sido a "Academie Goncourt", o desta agora era a "Société des Gens de Lettres", fundada em Paris nos meados do século 19, com o propósito de defender os direitos autorais dos escritores. A idéia parece ter sido lançada por Oscar Lopes, numa crônica de 10 de maio, no "País", em que clamava ele contra a constante exploração dos intelectuais pelos editores. (...)"

"Instalada na rua Gonçalves Dias, a Sociedade dos Homens de Letras durou até 1917. Mas de suas atribuições muito pouco se realizou: limitou-se a promover palestras, conferências e saraus artísticos, que constituíam principalmente sucesso mundano. (...) Quanto à proteção aos intelectuais, não consta que tenha feito algo de positivo. Na verdade, reivindicar direitos autorais numa época em que o grande, o maior problema dos escritores se resumia simplesmente em encontrar quem os editasse a qualquer preço, era uma espécie de demagogia literária inócua, soando falso. Para uma ação eficiente o caminho da Sociedade dos Homens de Letras seria antes o de promover aliança entre os editores e os escritores, a fim de obter do governo medidas que, favorecendo a difusão do livro, tornassem possíveis as reivindicações desejadas."[97]

Estas duas associações de escritores (a paulista e a fluminense) ecoam clamores de outros escritores e intelectuais brasileiros, que, reunidos em associações anteriores[98], também buscavam a profissionalização da atividade literária e a garantia de direitos autorais.

---

[95] "Movimento literário" (p.297), *Revista do Brasil*, n.° 11, novembro 1916.

[96] *Revista do Brasil*, n.° 14, fevereiro de 1917 (p. 205)

[97] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960 (p.57 e p.60).

[98] Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, as primeiras associações brasileiras de escritores (1883: Associação dos Homens de Letras no Brasil; 1890: "Sociedade dos Homens de Letras") já tinham em pauta a profissionalização do escritor e a garantia de

Inócuas ou não, as três sociedades representam tentativas de pôr em prática uma certa profissionalização do intelectual e, sobretudo, dos escritores. Tendo apresentado ou não resultados positivos, podem ter suscitado idéias e discussões não de realização imediata, mas de influência em outros órgãos de imprensa, editoras ou instituições culturais de que fizeram parte seus membros, como é o caso da própria RB.

Em março do mesmo ano, 1917, anuncia-se uma certa novidade que pode se somar a estas anteriores. Pela primeira vez, as páginas de publicidade trazem um anúncio da *Seção de Obras do Estado de S. Paulo*. Oportunamente (ou de maneira oportunista, conforme se interprete o fato), este anúncio parece pegar carona na verificação das dificuldades que um escritor encontra para ser editado; e, também, seguindo a linha das ditas sociedades, propõe ações alternativas ao sistema editorial vigente.

Além da produção e divulgação, também a *leitura* é tematizada pela RB neste 1917, através do artigo "As Bibliotecas no Brasil", transcrito do jornal *O Estado de S. Paulo*. Neste breve texto, de pouco menos de uma página, apresentam-se dados numéricos que atestam a precariedade das condições de leitura no país:

> "Em recente trabalho da Diretoria de Estatística do Rio, figura o Estado de S. Paulo com 72 bibliotecas, inclusive as oficiais e públicas, as de estabelecimentos de ensino, repartições, etc. Vêm em seguida o Distrito Federal, com 45; Minas, com 36; Pernambuco, 27; Rio Grande do Sul, 27; Bahia, 23; Estado do Rio, 15; e outros Estados com menos de dez cada um. Ao todo, 304 bibliotecas públicas e semi-públicas (associações, repartições, casas de ensino, etc.), oficiais e não oficiais, gerais e especiais. Devemos notar que essa estatística não é completa; refere-se apenas às bibliotecas de que a citada Diretoria teve informações em 1915. Segundo os cálculos dessa Diretoria, cálculos muito falíveis, o total deve elevar-se a 712. (...) todas essas bibliotecas juntas, sempre segundo a mesma Diretoria, não possuem mais de um milhão de volumes. Para um país de 25 milhões de habitantes, ninguém dirá que não seja uma ridicularia. Só uma cidade britânica, Edimburgo, com 300.000 habitantes, possui outro tanto... Não é isso: possuía um milhão de volumes, nas suas diversas bibliotecas "públicas", públicas de verdade, há vários anos atrás. É esmagador? Pois há melhor. Os Estados Unidos, só no que se refere a livrarias abertas ao público, franqueadas a toda a gente, criadas para o povo, fizeram os seguintes e modestos progressos, de 1859 para cá:

Anos	Livrarias públicas	Volumes
1859	1.297	4.280.866
1875	5.687	12.329.526
1885	8.326	20.522.393
1896	11.210	34.596.258
1900	14.644	46.610.509

> Em 1900, mais de quatorze mil bibliotecas públicas, com quarenta e seis milhões de volumes... Depois disto, é natural que continuemos a repetir que a pátria de Washington é uma terra de materialões preocupados exclusivamente com a caça ao dólar, e que em matéria

---

direitos autorais. LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. "Associações e Legislação" in *O preço da leitura. Leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

de intelectualidades não há, no continente, como este nosso Brasil, vadio sim, mas inteligente como o diabo."[99]

Esse texto indica a pouca confiabilidade dos dados (inclusive dos oficiais), no que diz respeito à leitura. Não é só o mercado editorial que demanda reforma geral, mas também outros órgãos de promoção cultural. A preocupação da RB em reproduzir o artigo, mesmo com dados tão imprecisos, revela que sua ligação com o livro não se dá apenas através das tentativas de melhorar o mercado editorial, mas também de promover a leitura através de outras instâncias.

Mesmo neste caso, porém, em que o assunto não é o comércio, mas a leitura de livros, cabe uma agulhadinha final, com terminologia econômica, na ignorância — ou na pretensa sabedoria — do brasileiro: *"vadio sim, mas inteligente como o diabo."*

Enquanto se diagnosticavam as precárias condições da saúde da leitura no país, com eventuais sugestões de tratamentos alternativos, a crítica literária também dava passos mais seguros nas páginas da RB. Em dezembro de 1916, anunciava-se a entrada de Medeiros e Albuquerque na função de crítico literário. Esta denominação é importante porque nos permite chamar seus textos de críticos, sem especificar que qualidade de crítica realizam, sem o qualificativo *-notícia.*

Assume-se ser função do crítico acompanhar *"regularmente a produção literária do país"*. Legitima-se o que a RB já vinha fazendo e faria cada vez com mais insistência. A legitimação se dá não só pelo título — crítico literário —, mas também pelo peso do nome do crítico.

Esse acompanhamento da produção literária não se dá em direção oposta àquela que já vinha sendo tomada pelos críticos anônimos. Medeiros e Albuquerque, assim como os anteriores e muitos posteriores, também aponta problemas em aspectos do mundo dos livros. Alguns deles são:

a) o aspecto material dos livros, que, segundo ele, deveria levar em consideração o gênero da produção:

> "O volume, que ele agora dá, é tipograficamente feio. Feio para um livro de versos. Tem o aspeto de um relatório, de uma obra jurídica — de tudo enfim que possa ser grave e solene. São 350 páginas maciças, em cada uma das quais há espaço para 9 quadras.
>
> Livros de versos com tantas páginas só se admitem, quando são feitos em papel finíssimo, como certas edições italianas de Stechetti, Carducci, Fogazzaro e outros.
>
> Por que essa regra? Talvez porque o verso, devendo ser leve e alado, concilia-se mal com o aspeto pesado de um volume espesso.
>
> Esta crítica vai apenas ao editor."[100]

---

[99] *Revista do Brasil*, n.° 13, janeiro 1917. (p. 96-7)

b) problemas relativos à distribuição do livro:

> "Está aqui um livro precioso, e honesto. Editado na Bahia em 1911 só agora chega a S. Paulo. Gastou na viagem cinco anos apenas. Foi feliz o autor. Outros há, igualmente valiosos, dados à luz no Norte e no extremo Sul, que ainda não chegaram, e não chegarão nunca, talvez. No entanto as nossas livrarias andam pejadas de novidades beligerantes francesas, dadas a prelo este ano (...). Isto mostra que a França está muito mais perto do Brasil do que o próprio Brasil."[101]

c) o necessário cuidado do autor com o livro, o que demandaria tempo e um processo de escrita cuidadoso:

> "Se ela aspira, como tem o direito de aspirar, a ser entre nós o que é a Condessa de Noailes na França, precisa pôr um intervalo maior entre a publicação dos seus livros — e decidir-se a poli-los e repoli-los mais carinhosamente."[102]

d) a profissionalização do escritor:

> "Paulo Barreto é um escritor torrencial. Tem-se pelo menos essa impressão ao ver como os seus livros se sucedem com pequeno intervalo. O ultimo é o vigésimo. (...) O caso se explica, porque Paulo Barreto tem uma singularidade entre os nossos homens de letras: ele só é isso. Quem tome a lista de membros da Academia Brasileira verificará que todos os outros acumulam o trabalho literário com a advocacia, a medicina, a administração, a política... A originalidade de Paulo Barreto é a de ser um literato que não faz senão literatura. Só por um breve espaço de tempo esteve à frente de um jornal, onde se empenhou em discussões políticas."[103]

São, já, temas suficientemente marcantes para o período, se considerarmos que sua presença (assinada pelo menos) na crítica ocorreu por apenas sete meses. A seção em que Medeiros e Albuquerque escrevia era a *"Livros..."*, publicada com esse nome apenas em 1917 e 1918, tendo sido também assinada por outros nomes importantes da crítica da época — Alberto Rangel (em agosto 1917) e Amadeu Amaral (fevereiro a abril 1918). Depois disso, a seção desaparece, o que provavelmente está associado ao ganho de importância de outra seção semelhante — *"Bibliografia"* — (o que se deu em junho de 1918), como uma das mudanças talvez introduzidas por Lobato, que iniciava a função de diretor e dono da publicação.

---

[100] MEDEIROS E ALBUQUERQUE. "Livros..." (p.158-171) *Revista do Brasil*, n.° 14, fevereiro de 1917 (A propósito de MURAT, Luiz. *Poesias escolhidas*. Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, s/d). — Artigo posteriormente publicado em *Páginas de crítica* (Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurilo, 1920).

[101] LOBATO, Monteiro. "Bibliografia" (p.503-505) *Revista do Brasil*, n.° 16, abril de 1917. (a propósito de *Artistas baianos*, de Manuel R. Querino)

[102] MEDEIROS E ALBUQUERQUE. "Livros..." (p.444-456) *Revista do Brasil*, n.° 16, abril de 1917. (a propósito de *Estados de alma*, de Gilka da Costa Machado) — Artigo posteriormente publicado em *Páginas de Crítica* (Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurilo, 1920).

[103] MEDEIROS E ALBUQUERQUE. "Livros..." *Revista do Brasil*, n.° 18, junho de 1917. (a propósito de *No tempo de Wenceslau*, de Paulo Barreto)

Outra seção que coexistiu ao lado da *"Livros..."* foi a *"Movimento Literário"*, que durou até maio 1917. A seção *"Bibliografia"*, semelhante às anteriores no intuito de divulgar os lançamentos editoriais, ganha mais espaço e importância em junho de 1918, quando deixa de ser uma sub-seção da *"Resenha do Mês"* (seção que preferencialmente transcrevia notícias de outros periódicos) e passa a ocupar várias páginas, ao invés das poucas colunas de que dispunha até então.

Esse rearranjo parece organizar o que, até então, tinha estado disperso. A seção *"Bibliografia"* dura (a partir de então) por todos os anos da RB, com pequenas interrupções. Até julho de 1918, seus textos eram anônimos. Em agosto, foram assinados por Monteiro Lobato e P. (?). Em 1919, 1920 e 1921, ela é eventualmente assinada por Monteiro Lobato, Brenno Ferraz, Sud Menucci, P. e A. Depois desse período, volta a predominar o anonimato.

1.5.2. Ano de transição – 1918

Como vimos, algumas mudanças "estruturais" marcaram a entrada de Lobato na direção da RB. Além dessa reorganização, que serviu para centralizar os textos de crítica-notícia numa só seção (com menor freqüência, ainda haveria alguns na *"Resenha do Mês"*), a grande alteração ficou por conta da quantidade de novos anúncios de livros, como se, por ter iniciado suas funções de editor, Lobato estivesse querendo configurar a RB como um veículo de divulgação editorial. Porém, não se anuncia na RB nenhum lançamento da Editora da Revista do Brasil durante todo o ano. *Urupês*, grande lançamento de julho de 1918, não é sequer citado. É feita referência apenas a *O Saci-Pererê*, em fevereiro de 1918, anteriormente à chegada de Lobato à direção.

Teria havido qualquer desejo de separar as esferas de atuação da revista e de sua editora? Ou algum tipo de pudor em usar a RB como órgão de divulgação de suas próprias edições, como se isto configurasse uma espécie de corporativismo? Quaisquer que tenham sido os motivos para o silêncio da RB sobre a Editora da Revista do Brasil, que dava seus primeiros (e já largos) passos, a função da revista como órgão de divulgação livreira só ganhou importância a partir deste ano, 1918. Apesar disso, os discursos críticos deixam de fazer tanta referência ao mercado editorial para se aterem mais aos livros.

É possível que o mercado editorial estivesse em expansão, mas o que é ainda mais provável, a considerar o número de editoras citadas pela *"Bibliografia"*[104], é que a RB estivesse se consolidando como um espaço de divulgação da produção editorial brasileira, estivesse se tornando conhecida por editoras de diversos cantos do Brasil.

Começa a haver, também, uma abertura para o mercado latino-americano. São anunciadas duas obras editadas em Buenos Aires e uma na Costa Rica. Dois desses anúncios se dão logo em julho. Sobre a primeira obra anunciada, de José Ingenieros, o texto se restringe a enaltecer a obra sem, no entanto, analisá-la:

> "O alto apreço que nos merecem as idéias expendidas neste livro nos levam a adiar para mais tarde a análise delas, e, se o autor no-lo autorizar, daremos, traduzidas, as notáveis conclusões a que ele chega."[105]

Trata-se de um autor que despertaria grande interesse de Lobato. Vários de seus títulos seriam editados por ele em 1924, todos largamente anunciados nas páginas publicitárias de RB. Esse interesse inicial (teria sido Lobato o autor da *"Bibliografia"* do mês?) seria promissor.

Também em julho, anuncia-se, de José Fabio Garnier, *Pasa el ideal...!* (Costa Rica, 1918), num texto bem pouco elogioso:

> "Às vezes vêm ter à nossa redação obras publicadas em países exóticos, que nos revelam faces ignoradas da literatura estrangeira. Tão afeitos estamos a só conhecer das letras européias, ou melhor francesas, que fazemos papel de escolar espantadiço ao dar de cara com besouros raros. Mas quase sempre tais obras não revelam exotismo nenhum, e tanto poderiam vir de lá como de qualquer centro europeu. (...) Concluída a leitura sentimo-nos desapontados por não ter encontrado ali o esperado travo costa-riquense. E é pena, porque a Costa-Rica deve ser um país muitíssimo curioso."[106]

O tom é bem lobatiano, no repúdio à imitação dos padrões literários franceses e no elogio ao nativismo. O *"besouro raro"*, embora *"pouco exótico"*, serve de pretexto para mostrar a sede de conhecimento que despertam os países vizinhos, tão próximos e tão ignorados da intelectualidade brasileira.

---

[104] 44 editoras e/ou tipografias são citadas pela RB em 1918. São elas: A. J. Castilho; Barcelos, Bertaso & C.; Boletim do Inst. de Engenharia de São Paulo; Cardoso Filho & C.; Casa Duprat; Cunha, Rentzsch e C.; Ed. Casa Garraux; Ed. I. Nery Fonseca; Ed. J. Facó; Ed. José Tragant; Ed. Martins de Araújo; Edição do Centro de Letras do Paraná; Empr. Tip. E. O Pensamento; Empresa literária fluminense; Francisco Alves & C.; Globo; Imprensa Industrial (Recife); Imprensa Nacional (Rio de Janeiro); Imprensa oficial (Bahia); Imprensa oficial (Belo Horizonte); Imprensa oficial (sem indicação de cidade); Jacintho Ribeiro dos Santos; L. J. Rosso & Cia.; Leite Ribeiro & Maurilo; Liv. Mundial Coritiba; Livraria Castilho; Manuel Bandeira editor; Oficina Labor; Oficinas do Estado de São Paulo; Oficinas G. Robatto; Pocai & C.; Renascença Portuguesa; San José; Santos e Vieira; Tip. do Jornal do Comércio; Tip. Revista dos Tribunais; Tipografia da Imprensa pública; Tipografia F. A. Pinto; Tipografia Livro Azul; Tipografia Minerva; Tipografia Piratininga; Tipografia Riedel & Cia; Tipografia S. Lázaro; Weiszflog Irmãos.

[105] "Bibliografia", *Revista do Brasil*, n.° 31, julho de 1918. (a propósito de INGENIEROS, José. *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofia*. Buenos Aires: L. J. Rosso & Cia., 1918)

[106] "Bibliografia", *Revista do Brasil*, n.° 31, julho de 1918.

Definidos os padrões e a função da crítica, nos números de 1917, o ano de 1918 parece silenciar quanto a isso. Entendemos que o ano de 1917 foi um ano de consolidação dos princípios críticos quanto ao lançamento de livros, daí a maior necessidade de "profissões de fé", isto é, de discursos fundadores (discursos programáticos) a serem seguidos pelos críticos da revista. O discurso crítico poderia já estar consolidado pela revista, que não vê mais necessidade de redefinir com tanta freqüência os seus princípios. Afinal, ainda que a direção da RB tenha mudado no meio deste ano, ela parece não ter sofrido, de imediato, alterações mais sérias.

1.5.3. Fome de livros – 1919 e 1920

1919 é um ano importante para se analisar sobretudo a divulgação de livros na RB. Os números indicam um decréscimo da crítica-notícia, que, no entanto, é compensado pela publicidade, nova categoria de divulgação de livros na RB. A publicidade é nova na RB, mas não é estratégia desconhecida de outros periódicos e de editoras. Uma das novidades introduzidas (por Lobato?) na publicidade da RB foi o anúncio de livros usados. Eles aparecem em três números da revista: em janeiro, apenas oito itens; em junho, 72 itens; em julho, 65 itens, sendo a lista deste mês semelhante à do anterior, com exceção de 7 títulos, talvez vendidos neste espaço de um mês. Predominam títulos em francês, literários e não literários; com preços que variam entre 2$000 e 60$000 (estes mais caros são obras em vários volumes).

No espaço crítico, as informações são cada vez mais completas (local de edição, editora, ano de edição). Na publicidade, interessa menos informar a casa editora que o lugar onde se possam comprar os títulos anunciados. A esses dados soma-se a inédita categoria de preço, útil para este tipo de discurso, que tem o intuito de vender a obra, não apenas de favorecer a leitura. Porém, poderíamos considerar que, sendo os canais de acesso ao livro tão precários no Brasil, a crítica, quando sugere a leitura de um livro, também sugere sua compra.

É o que podemos observar no texto a seguir, excerto de uma crítica ao livro *O Cadete Bonifácio*, de Zeferino Galvão:

> "Redator da "Gazeta de Pesqueira", lá imprime as suas obras, não podendo, portanto, dar-lhes a fatura material que o público pagante requer. Materialmente, não são convidativas as edições de Pesqueira; mas quem abra um destes livros e inicie a leitura, irá até o fim, fundamente interessado pelo romancista, pelo pensador, pelo sociólogo exilado naquele recanto do país."[107]

[107] *Revista do Brasil*, n.° 45, setembro de 1919. (Pernambuco: Tipografia "Gazeta de Pesqueira", 1911)

Os aspectos materiais das obras são mencionados com bastante freqüência na RB. Quase sempre, a esse tipo de comentários acrescentam-se elogios ou críticas ao editor, que teria cuidado bem ou mal de seu produto. As edições de Weiszflog Irmãos são sempre elogiadas quanto a isso:

> "o livro vem da Casa Weiszflog, a mais caprichosa, sem duvida, de todas as nossas casas editoras atuais."[108]

Por outro lado, críticas contundentes são dirigidas à produção editorial de didáticos e/ou infantis:

> "Não sabemos que má sorte tem a literatura didática no Brasil. Cada nova contribuição que nos cai sob a vista é uma nova prova do nosso mau gosto, da nossa incompetência ou da nossa inaptidão para a factura dos livros escolares. Faz pena, faz pena, realmente, pensar que as nossas crianças tenham de educar-se com semelhante aparelhamento, tão defeituoso, pobre e infeliz. (...) Má impressão, mau papel, má distribuição, e sobretudo, *horresco referens*, desenhos dos menos adequados, se é que a isso possa chamar-se desenhos. (...) Fazer bons livros para crianças é das coisas mais sérias, nas quais é preciso não só trabalhar com inteligência e coração, mas com uma elevada argúcia e cuidado."[109]

Coincidentemente ou não, seriam de Lobato (editor e escritor) grandes inovações materiais e de conteúdo na literatura infantil e didática, como se o editor fosse aprendendo com os erros alheios.

Mais do que as funções da crítica, a inexistência de público-leitor ou o gosto discutível/inadequado dos leitores, agora são os aspectos da indústria do livro os que mais têm interessado aos "bibliógrafos" da RB. O discurso é escrito por quem está habituado a funções gráficas e editoriais, podendo portanto criticar com conhecimento de causa:

> "No Brasil, a revisão é geralmente uma lástima, sobretudo depois que se introduziram nas oficinas as grandes máquinas de linotipos — aparelhos complicadíssimos que são verdadeiras maravilhas pela tarefa complexa que realizam, mas que tornam quase impossível um longo trabalho sem erros."[110]

Elogios também são feitos com um discurso de editor, isto é, dirigidos aos autores de livros de boa vendagem:

> "O melhor elogio que se poderá fazer a este belo poema é verificar que já está na segunda edição. De fato, muito mais alto que os louvores incondicionais de que foi alvo o A. ao publicá-lo, louvores copiosos tanto na imprensa indígena como na de Portugal, muito mais alto fala esse acontecimento, quase inédito, de uma obra de um 'novo' chegar tão depressa à

---

[108] *Revista do Brasil*, n.° 45, setembro de 1919. (a propósito de BRAGA, Erasmo. *Leitura*. São Paulo: Weiszflog irmãos, 1919).
[109] *Revista do Brasil*, n.° 46, outubro de 1919. (a propósito de RUBANO, Luiz. *Prossigamos*. Niterói: Casa Jeronymo Silvas, 1919.)
[110] "Revisão e Revisores" (p.82-83) in *Revista do Brasil*, n.° 45, setembro de 1919. (Transcrito d'*O Estado de S. Paulo*).

> segunda edição, sendo de mais a mais um poema. Parece vencer a inércia e a apatia do nosso público ledor".[111]

Boas vendagens, algumas edições graficamente bem acabadas, menor apatia do público-leitor. Ao lado do diagnóstico das mazelas do mundo dos livros, começam a surgir boas notícias, exemplos dignos de louvor. Embora as críticas não tenham cessado, os discursos mais elogiosos vão ganhando força, querendo mostrar que o *doente*, anteriormente diagnosticado, agora se recupera:

> **"Padaria Espiritual**
> Nota-se na Paulicéia um movimento de revivescência na indústria e no comércio de livros. Organizam-se empresas novas e novas livrarias se abrem. Surgiu, renascida das cinzas cearenses, a Padaria Espiritual da Casa Freire. A Casa Freire!... Quem a não conhece através dos anúncios originalíssimos por meio dos quais a popularizou o rijo e inteligente caboclo cearense que é o sr. José da Cunha Freire? Num louvável progredir o intrépido filho da terra dos 'verdes mares' ascendeu do [sic] prosaica panela de pedra à bibliofilia, e vem assim formar ao lado de quantos, fazendo ou vendendo livros, contribuem para romper as trevas da ignorância que envolvem o país. Temos esperanças de noticiar no próximo número a entrada em cena de novos padeiros e novas panelas espirituais — sinal evidente que há fome... intelectual. Ainda bem!"[112]

E já que há fome, e que há livros no mercado, o leitor pode, enfim, preocupar-se com o lugar onde armazenará seu *alimento espiritual*. Em março de 1919, o Mappin Stores anuncia um móvel — o *porta-livros* — e ensina que ele deve ser comprado em partes, de acordo com a compra de livros. [vide **figura 12**]

Em 1920, mantém-se o discurso duplo — reclama-se da ausência de condições básicas de produção e leitura de livro, ao mesmo tempo em que se elogia a consolidação da indústria editorial (sobretudo paulista), que fornece obras para o mercado e serviço para os críticos. Tal é a quantidade de trabalho, que alguns críticos já reclamam que o *"mister simples do bibliógrafo"* teria se tornado *"penoso"* em função das centenas de livros que chegariam *"em tal profusão"*[113] à redação da RB.

---

[111] *Revista do Brasil*, n.° 48, dezembro de 1919. (A propósito de PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. São Paulo: Tip. Ideal, 1919).
[112] "Resenha do Mês", *Revista do Brasil*, n.° 39, março de 1919.
[113] *Revista do Brasil*, n.° 60, dezembro de 1920 (a propósito de KEHL. Renato *Eugenia e medicina social*. Livraria Alves, 1920).

Figura 12



RB, n.º 39, março de 1919

Em crônica de 11 de agosto de 1895, Machado de Assis chamava a atenção para a falta de estantes como um empecilho para a prática de leitura:

"Que pouco se leia nesta terra é o que muita gente afirma, há longos anos; e é o que acaba de dizer um bibliômano na Revista Brasileira. Este, porém, confirmando a observação, dá como uma das causas do desamor à leitura o ruim aspecto dos livros, a forma desigual das edições, o mau gosto, em suma. Creio que assim seja, contanto que essa causa entre com outras de igual força. Uma destas é a falta de estantes."

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, Volume III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. (p.665-666)

E já que os livros agora são muitos, cumpre ditar algumas regras que melhorem sua produção. Por várias vezes, quando o crítico elogia o aspecto gráfico de um livro, utiliza expressões como *"impresso com esmero e nitidez em ótimo papel"* ou *"magnificamente impresso"*[114]. Não se trata de um elogio qualquer, como pode parecer à primeira vista. A preocupação com a legibilidade gráfica dos livros levou Barbosa Vianna a escrever um artigo para o *Jornal do Brasil*, que, por sua vez, foi transcrito na RB de janeiro de 1920.

Transcrevemos o texto integralmente, apesar de sua extensão, julgando que os detalhes apresentados, no que diz respeito aos aspectos gráficos do livro, podem ter influenciado as editoras ou, pelo menos, a avaliação crítica dos livros impressos naquela época:

> **"O LIVRO**
>
> A uniformização da ortografia planejada pelo ilustre diretor da Instrução pôs em foco os nossos livros escolares.
>
> A divergência de sua ortografia, adotados como são após passarem pelo cadinho de uma comissão pedagógica, pode bem dar uma idéia do que seja a sua impressão material que nunca foi submetida ao julgamento da inspeção medica escolar.
>
> Não queremos exemplificar, para não sermos pessoal [*sic*], mas podemos afirmar que nenhum livro de nossas escolas obedece às regras ditadas pela higiene, para torná-los inofensivos à visão dos alunos.
>
> Javal na França e Cohn na Alemanha, já de há muito chamaram atenção para a influência dos livros escolares sobre o desenvolvimento da miopia nesses países.
>
> Depois deles muitos especialistas cuidaram do assunto sobre o qual estabeleceram regras que seriam fáceis de serem cumpridas, se não fora a negligencia de uns e a ganância da maior parte.
>
> Os editores, se preocupando muito mais com o barateamento das edições que com a visão dos leitores, compete a estes quando não à administração (na parte relativa a livros escolares) fiscalizar a natureza da impressão.
>
> Por isso Javal disse que o desenvolvimento da miopia pela leitura depende menos da quantidade que da qualidade do trabalho.
>
> Esta qualidade se infere do estado, forma e tamanho dos tipos, do comprimento das linhas, da densidade de impressão, da espessura, cor e transparência do papel, da cor da tinta, etc.
>
> Os tipos estragados fornecem uma impressão má e, portanto, caracteres difíceis de serem lidos.
>
> A fôrma das letras muito influi sobre a percepção visual, preferindo a higiene as letras gordas, e baixas, às magras e altas, o que quer dizer que os caracteres devem ser cheios, embora pequenos, melhor que finos e grandes.
>
> O tamanho dos tipos dos livros escolares deve ser o de n. 9 e o que tem cerca de três e meio milímetros.
>
> A distancia entre uma letra e outra deve ser, segundo Javal, pelo menos igual à que separa os ramos da letra, não devendo haver no espaço de um centímetro mais de sete letras.
>
> O comprimento da linha não deve exceder de 8 centímetros, atribuindo Javal a miopia comum na Alemanha, entre outras cousas, ao desenvolvimento excessivo da linha que Cohn julga poder medir dez centímetros.
>
> Deve-se aconselhar ao individuo a acompanhar, com movimentos da cabeça, a extensão da linha para evitar esforço de acomodação.

[114] "Bibliografia", *Revista do Brasil*, n.º 52, abril de 1920. (a propósito de LINDENBERG, Marcos. *Lições de mecânica elementar*. São Paulo: Ed. Weiszflog Irmãos, 1919; e LANES, José. *Vana*. São Paulo: Tipografia Piratininga, 1920.)

> A entrelinha não deve ser menor de dois e meio a três milímetros, sendo o texto tanto mais legível quanto mais entrelinhado, sendo, infelizmente, a entrelinha grande incompatível com a economia.
>
> O papel precisa ser espesso, não transparente, de forma a impedir que as letras de uma página dêem sombra na outra.
>
> Não deve o papel ser brilhante, para não produzir reflexo incômodo para a vista, sendo preferível a cor creme a outra qualquer, inclusive a branca.
>
> Malorewski propôs que se fizesse a impressão em letras brancas sobre fundo negro.
>
> Horner (de Zurich), fez experiências, concluindo que as letras brancas parecem maiores, mas não podem ser lidas, senão a uma distância menor.
>
> São estas as principais regras higiênicas sobre a impressão dos livros, que, por desobedecerem a estes princípios, são os responsáveis pela miopia que é uma afecção que pode dar início a graves perturbações oculares, podendo ir até à cegueira.
>
> Um meio prático de saber se um livro está de acordo com a higiene, é colocá-lo a um metro de uma vela e lê-lo a distância de 80 centímetros.
>
> Se as letras forem facilmente distintas, o livro não é perigoso para a visão.
>
> Como Charles Blanc, que parodiando o ditado escreveu: 'Dize-me o que lês, dir-te-ei quem és', podemos em higiene avançar: 'Dize-me como é impresso o livro que lês, dir-te-ei a vista que tens.'"[115]

Trata-se não só de uma lição para os gráficos e editores, mas de indicações de como ser um bom leitor e de como manter a saúde ocular, num texto que, portanto, é útil a leitores e editores. Tal tipo de consideração merece destaque sobretudo num momento em que higiene e saneamento básico eram palavras de ordem, assuntos dos mais constantes nos artigos da RB.

Os críticos deixam de tratar da leitura através do discurso do "não se lê", "não há livros", passando a abordar outras preocupações: como se lê, em que tamanho de letra, em que papel, e a que distância dos olhos do leitor o livro deve estar. Ao querer ensinar os leitores a ler e os editores a editar, afirma-se a existência de leitores e editores, e afirma-se a leitura como uma prática – que existe e deve ser realizada com *higiene*. A preocupação maior é com os livros didáticos – material relativamente novo, para leitores iniciantes. Ambos merecem ser tutorados, acredita o crítico. E devem ser vistoriados – se não o leitor, pelo menos a "impressão material". Se há uma avaliação de conteúdo e ortografia por comissões pedagógicas, deveria haver também comissões de inspeção médica do livro.

O livro existe e passa a ser vigiado. No mesmo mês em que se publica o texto acima, há uma queixa nervosa publicada contra uma edição italiana (mas em português) de *O Guarani*:

> "Mas enquanto os fazedores de livros no Brasil aplicam os seus processos de atraso, os editores estrangeiros avançam resolutos empenhados na posse dos nossos mercados com os nossos próprios livros. E de que maneira!
>
> Chega-nos agora às mãos, por exemplo, um *Guarani* posto em letra de forma pela Casa Bietti, de Milano. É uma brochura de 94 páginas em que a pobre obra de Alencar sofre martírios nunca imaginados por ninguém. Só estão respeitados de Alencar o assunto e a má colocação dos pronomes. O belo romance foi mutilado por um transumpto idiota em que o enredo é falseado a cada passo, e em que se trocam até os nomes dos personagens. A língua

usada é o caravançá de um tradutor que se meteu a sebo, escrevendo numa língua de quem não conhecia sequer o vocabulário usual."

Depois da queixa, o crítico manifesta o desejo de que existisse um órgão fiscalizador oficial, ou, ainda, de que o leitor fosse capaz de reagir contra tal tipo de atitude editorial:

"Pois bem. É essa edição do *Guarani*, um dos nossos livros mais típicos, a mais espalhada e mais vendida. Nas estradas de ferro e nas localidades do interior é esse *Guarani* que o povo conhece, é por ele que o povo admira Alencar.

Quem deveria fiscalizar estes delitos? À Academia certamente não incumbe organizar uma policia literária. A reação contra semelhantes disparates devia ser do próprio povo, se tivéssemos a instrução bastante...

Mas se tivéssemos a instrução bastante, certamente a casa Bietti e quejandas não se atreveriam a impingir-nos os nossos próprios livros na geringonça mais desprezível que podem inventar.

Mais uma forma com que somos castigados pela nossa incúria."[116]

O texto não é assinado, mas faz parte de um dos tantos de autoria de Lobato, publicados anonimamente e incluído posteriormente no seu livro *Crítica e outras notas*.

Assim como Lobato, que pregou a favor de livros baratos e editou coleções com este apelo, houve outras iniciativas de sucesso, também divulgadas pela RB. Trata-se d'*A Novela Nacional*, sob a direção de Amadeu Amaral, cujo programa era publicar pequenos livros (de 60 a 80 páginas), a preços baixos: 1$000 (ou 1$200 pelo correio). Os editores divulgaram, em publicidade aparecida na RB, o seu programa, no qual consta o objetivo de *"oferecer a melhor leitura, sob a apresentação mais artística, ao preço mais barato possível"*. As conseqüências da edição de *"livro bom e bonito ao alcance de todos"* também eram ambiciosas: *"maior divulgação da boa literatura e melhor educação literária das massas populares"*.

Trata-se de uma publicidade não só para os leitores, mas também para possíveis escritores candidatos à edição. Porém, *"os autores serão de preferência, escritores já vantajosamente conhecidos. Entretanto, não recusaremos a contribuição dos que ainda não alcançaram maior nomeada, e até dos inteiramente obscuros."*

Trata-se de uma empreitada ousada, pelo baixo custo do livro, mas que, por valer-se de nomes já conhecidos (como Monteiro Lobato e Amadeu Amaral) e de textos curtos, de poucas páginas, talvez conseguisse baratear os custos. A distribuição também seria invejável:

"Aparecerá aproximadamente um volume por mês, o qual será exposto à venda, ao mesmo tempo, em todos os Estados."[117]

---

[115] "Resenha do Mês", *Revista do Brasil*, n.° 49, janeiro de 1920. (p. 91-92)

[116] "Um Guarani em geringonça" in "Resenha do Mês", *Revista do Brasil*, n.° 49, janeiro de 1920. (a propósito de ALENCAR, José de. *O Guarani*. Milano: Bietti, s/d.).

A seção *"Bibliografia"* também faz referência a esta coleção, de maneira elogiosa:

> "A literatura em São Paulo é hoje uma coisa apreciável, que se vê e se palpa, que se compra e se lê, que tem vida e vida própria, enfim. Meia dúzia de nomes, na maioria novos e todos da terra, mais alguns atraídos pelo meio, dão-lhe uma consistência, uma vitalidade sem par em nossa história e, no momento, sem exemplo no país.
>
> Essa literatura vive: tem leitores, condição básica que a isenta de artificialismo e lhe garante a seriedade da existência. As edições, entre nós, passaram do clássico milhar para a prosa e, para o verso, excederam de muito o não menos clássico meio milheiro. Contam-se pelos milhares e estamos à frente de uma tentativa para as dezenas de milhares.
>
> Não admira. Com o numerosíssimo público satélite desta capital e com os elementos literários do Estado e do país, que não fará a iniciativa? 'A novela nacional', dos srs. Olegário Ribeiro & Cia., que traz esse programa, entra, assim, vitoriosa. (...)
>
> Os três ou quatro milheiros em que já anda a venda da **Pulseira de ferro** são o seu melhor elogio e a garantia do êxito d'**A novela nacional.**"[118]

O leitor (tanto o de hoje quanto o daquela época) pode se sentir confuso diante de tantos elogios. A impressão de prosperidade e o maravilhamento do crítico parecem vir de um recurso comparativo: elogia-se *"a literatura em São Paulo hoje"* em oposição à literatura de ontem, à ausência de leitores e de lançamentos mais ousados alardeada pelos textos da mesma RB, em 1916 e 1917.

A satisfação esperançosa não era, porém, generalizada. Vem também de um editor a constatação de que a leitura ainda não é uma prática tão generalizada quanto estes discursos querem (fazer) crer. Num artigo sobre *cinema*, publicado no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, e reproduzido na RB, Lobato compara os dois tipos de leitura — a dos livros e a dos filmes — e aproveita para discutir uma questão ainda hoje atual: o futuro do livro. Como em seu artigo anterior, "Um Guarani em geringonça", novamente Lobato encontra a causa do problema na educação, no *"nosso fantástico analfabetismo"*:

> "Sua influencia [da cinematografia] no mundo de amanhã será tão grande como o foi no de hoje a da imprensa. E é possível, mesmo, que seu destino seja sobrepor-se à imprensa, sabaltemizando-a [sic] como instrumento de propagação de idéias. E que substitua, em grande parte, o jornal e o livro. Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais, mas veículos ronceiros que exigem um elevado índice de cultura no leitor. E que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro — e cada vez mais porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com freqüência. Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em uma boa parte dos seus domínios e, quem sabe, a própria imprensa.
>
> Entre nós sua 'atuação' já é formidável e muito mais dilatada que a do livro. Calculando-se para os 700 cinemas existentes no Brasil a média de um espetáculo com cem espectadores por dia, temos 70.000 pessoas que 'lêem' diariamente as novelas

---

[117] *Revista do Brasil*, n.° 59, novembro de 1920.

[118] *Revista do Brasil*, n.° 60, dezembro de 1920 (a propósito de AMARAL, Amadeu. *A pulseira de ferro*. Coleção "A Novela Nacional". São Paulo: Olegário Ribeiro & Cia, 1920).

> cinematográficas dadas à projeção. Pergunta-se: haverá, não dizemos 70.000, mas 7.000 novelas impressas, lidas por dia? O movimento de vendas nas livrarias está longe de indicar este algarismo, o que prova o enorme avanço já conquistado pela novelística muda, 'lida' na tela, sobre a novelística guttenbergiana, lida em livros.
>
> Nos Estados Unidos os algarismos tonteiam. Vinte e cinco milhões de pessoas recorrem diariamente ao **shadowland**. É fácil imaginar a força prodigiosa dum instrumento de idéias que se alarga em tais proporções.
>
> A novela popular, pelo sistema antigo, quer em folhetins de jornais, quer em brochuras baratas, *sub especie* Escrich, Ponson & C., está morta entre nós, onde, aliás, nunca teve grande desenvolvimento graças à barreira inexpugnável do nosso fantástico analfabetismo. A proporção, nas capitais e no interior do país, entre a novela vista e a novela lida, seria, talvez, de uma para mil. E a inclinação da balança, favorável à 'vista', cresce dia a dia. Só no Estado de S. Paulo existem cerca de 300 salas de leituras dedicadas exclusivamente à novelística cinematográfica. E todas se enchem à noite, ao passo que as salas de leitura *viex-jeu*, dos grêmios literários, recreativos e dançantes, ou das bibliotecas municipais, vivem às moscas. Boceja dentro delas um 'tomador de conta', com a cabeça povoada de imagens das Dorothys americanas, ansioso por que anoiteça e possa ele, trancando aquela "joça", ir regalar-se coma arte mímica da gentilíssima Pickford."[119]

A facilidade de leitura do cinema em oposição à do livro, o analfabetismo e o baixo movimento de vendas nas livrarias não levaram, porém, o editor a abandonar seu *métier* (pelo contrário, ele ampliava o número de suas edições), nem o escritor a deixar de lado a literatura. Mas, como escritor, incorporou procedimentos e personagens cinematográficos[120]; e, como escritor e editor, investiu nos setores educacionais através da produção e edição de livros didáticos e infantis. Se, conforme ele observava,

> "Tom Mix, Wiliam Hart, Eddie Polo, Antonio Moreno e outros *cow-boys* maravilhosos povoam hoje os cérebros infantis, impregnando-os fortemente dum ideal novo."[121],

talvez fosse porque a literatura infantil estivesse carente de personagens maravilhosos como os da *shadowland*. Suas queixas eram, acreditamos, propulsoras de novas atitudes.

Nesse mesmo ano, começaria uma nova empreitada: a tentativa de estabelecer maiores vínculos entre a literatura brasileira e argentina. Uma tentativa que se estenderia pelo menos até a década de 1940. A RB documenta momentos desse intercâmbio sobretudo entre 1921 e 1924.

---

[119] LOBATO, Monteiro. "A lua córnea", *Revista do Brasil*, n.° 57, setembro de 1920. (Este texto foi, posteriormente, publicado no livro *Onda verde*.)
[120] Vide Capítulo 6, sobretudo item 6.3.
[121] LOBATO, Monteiro. "A lua córnea", op. cit.

1.5.4. Revista e Editora: Simbiose – 1921 a 1924

Grandes novidades são introduzidas em 1921, todas elas indicando uma ligação cada vez maior entre a RB e a Editora da Revista do Brasil. Uma delas é a seção "Movimento Editorial" (vide item 1.4.4). Além dela, há também uma outra seção de longa duração que se inicia neste mesmo ano – a **Galeria dos Editados**.

Numa publicação fundamentalmente textual, como a RB, as ilustrações eram muito poucas e se restringiam a lugares muito específicos – caricaturas, que tinham seção própria, e vinhetas – ou a números específicos, em que houvesse a necessidade de se reproduzirem obras artísticas para ilustrar algum artigo sobre artes plásticas, salões, exposições etc. A "Galeria dos Editados" insere-se na RB como essas reproduções artísticas – em papel especial, no corpo da revista, são reproduzidas *fotografias de escritores* editados pela Editora da Revista do Brasil ou pela Monteiro Lobato & Cia. O primeiro deles, como era de se esperar, foi o próprio Lobato.

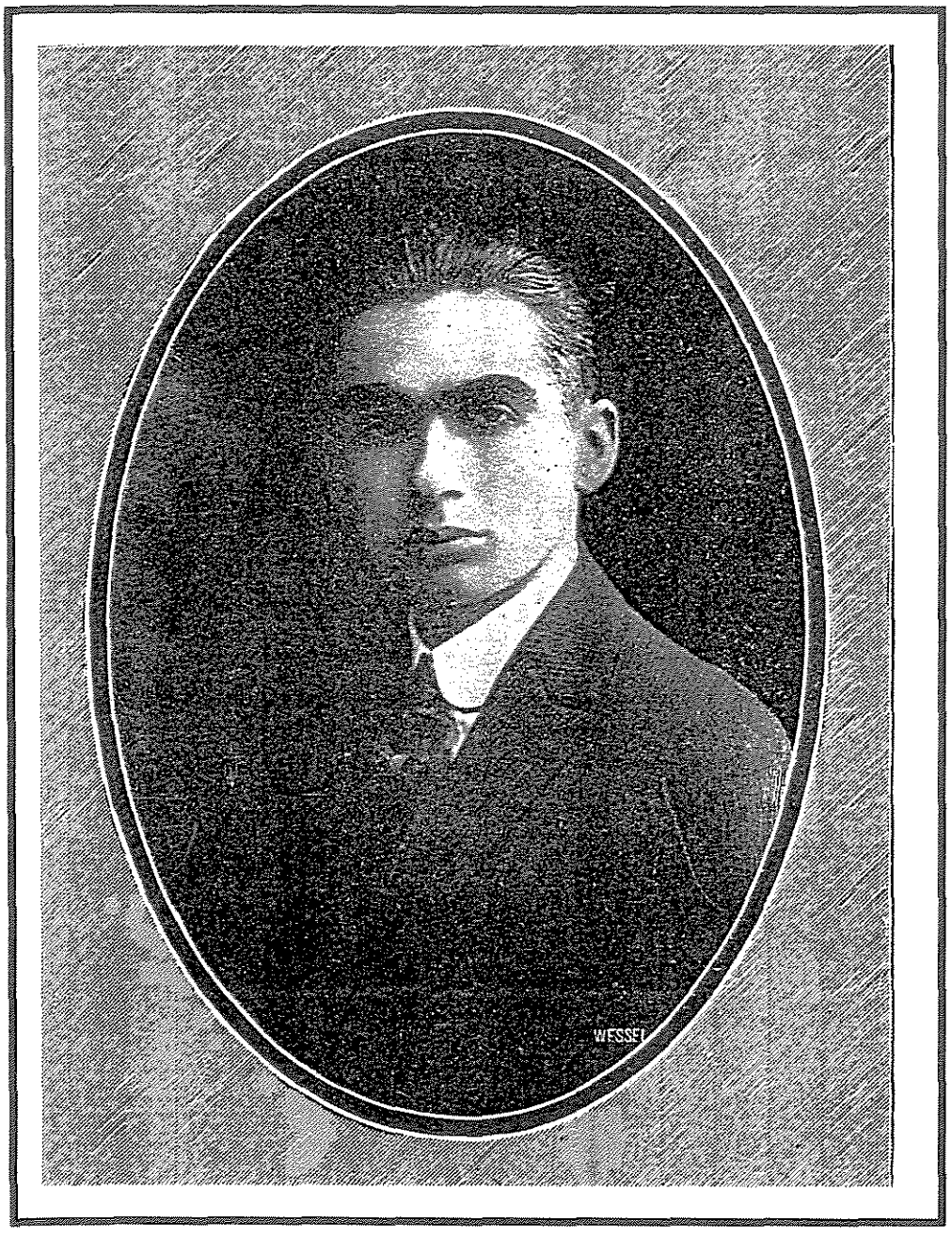
Foram 39 fotografias reproduzidas entre 1921 e 1925, através das quais se começava a construir a imagem visual dos escritores de então. A título de curiosidade observamos que as mulheres já apareciam nesta galeria, em número bem menor, porém, em poses bem diferenciadas da tradicional sobriedade masculina. [vide **Figuras 13 e 14**]

Paralelamente à "Galeria dos Editados" e ao "Movimento Editorial", teve início em abril de 1921 a publicação de um artigo de Tristão de Ataíde, intitulado "A literatura em 1920"[122], cujo objetivo era fazer um "*ponderado retrospecto do movimento literário brasileiro em 1920*". É o único exemplo deste tipo de retrospecto na RB. O artigo interessa, dentre outros motivos, por trazer uma crítica menos fugaz que a crítica-notícia e por se aproximar um pouco da história da literatura, na medida em que o crítico faz uma seleção dos "*volumes mais interessantes vindos a lume em 1920*". Apesar de feita ainda no calor da hora, sem o distanciamento temporal normalmente atribuído ao discurso histórico, pode ter contribuído para a escrita da história do período.

[122] O artigo foi publicado em três números da revista: abril, maio e junho de 1921.

Figura 13

GALERIA DOS EDITADOS PELA "REVISTA DO BRASIL"



MONTEIRO LOBATO
Autor dos Urupês

Revista do Brasil, n.° 64, abril de 1921.

Figura 14

GALERIA DOS EDITADOS PELA "REVISTA DO BRASIL"



D. FRANCISCA DE V. BASTO CORDEIRO
autora do "Jardim Secreto"

Revista do Brasil, n.º 105, setembro de 1924.

Trata-se, afinal, de um crítico conceituado, cujo discurso não foi esquecido em meio ao mosaico de discursos críticos que compunham o periódico. Além disso, o artigo cumpre a função de organizar e sintetizar em algumas páginas o que ficara disperso em doze números da revista: apresentada uma listagem de 62 títulos de diferentes "gêneros" (poesia, contos, crônicas, romances, filosofia e literatura, viagem, filologia, sociologia, memórias) dos *"volumes mais interessantes"* editados em 1920. Curiosamente, a listagem é composta em sua maioria por autores publicados na RB, criticados por ela ou editados pela Editora da Revista do Brasil.

Não faremos aqui uma análise detalhada do artigo. Salientaremos apenas dois trechos dignos de destaque:

> "Coloca-se a crítica literária entre os dois pólos da literatura: a criação e a divulgação. Entre eles, porque a sua função superior está justamente em compreender os dois extremos, ligando o artista e o público. (...) O artista cria, o crítico divulga, o público assimila e sugestiona o artista para de novo criar e assim incessantemente. (...)
>
> Lê-se pouco entre nós, e mal. Não pode portanto a crítica dirigir-se diretamente ao grande público, que considera na arte e especialmente na literatura um mero passatempo.
>
> Para essa massa de leitores, o reclamo das livrarias ou o clamor dos títulos são a melhor ou a única das críticas. Dirige-se a crítica à própria minoria dos leitores letrados ou instruídos, com interesse de cultura ou estimulante mental e desejo de informação bibliográfica. Só daí é que pode a crítica pretender espalhar-se um pouco pelo grande público, portanto direta e remotamente."[123]

Esse trecho retoma um pouco do que vínhamos dizendo a respeito dos textos de crítica-notícia (chamada por Tristão de Ataíde de *crítica imediata*), uma intersecção entre a notícia, a crítica e a publicidade. Essa tentativa de definir o lugar e a função da crítica já havia aparecido, como vimos, em textos de Medeiros e Albuquerque, Sud Menucci e Othoniel Motta. Também há uma coincidência entre o discurso de Tristão de Ataíde e outros anteriormente apresentados quanto à falta de leitura no Brasil ou à sua baixa qualidade. Estes pontos em comum parecem nos permitir afirmar que **os discursos da RB, no seu conteúdo e nos seus objetivos, não eram vozes isoladas no conjunto de discursos do seu tempo** – considerando aqui Tristão um crítico representante do seu tempo.

Assim como outros críticos, Tristão também observa o aspecto material da produção literária, mesmo que seja para utilizá-lo figurativamente. É o que se pode observar no trecho a seguir:

> "Não admira, portanto, que a observação primordial sobre o movimento literário de 1920, seja essa desordem de produção, que provém de improvisação literária tão a gosto do nosso desejo de publicidade fácil e ampla. Uma imagem vulgar e vidente dessa desordem, é o aspecto de

[123] ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920", *Revista do Brasil*, n.° 54, abril de 1921. (p.03-15)

> 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."[124]

Embora este não fosse o aspecto central de seu texto, ao referir-se à diversidade gráfica da produção editorial brasileira, Tristão reforça a imagem da multiplicidade das capas coloridas, inovação muito utilizada por Lobato, embora não tenha sido ele o precursor[125].

A preocupação com a qualidade gráfica dos livros, atribuição do editor, incentivado ou não pelo autor, passa a figurar também no discurso crítico. Se, como afirma Tristão de Ataíde, o crítico é uma espécie de *leitor avisado*, e se a capa é um dos recursos que cumprem a função de atrair a atenção do leitor, parece estar fazendo o mesmo com o crítico, este leitor especial.

A *"variedade de tipos, de capas, de formatos, de cores"* não representa apenas um *"gosto anárquico de inovação"*, mas também indica que os editores de então tinham acesso a máquinas que lhes permitiriam tais inovações e, em última instância, que havia necessidade (talvez pelo aumento do número de editoras, de tiragens, de títulos) de diversificar o rótulo do produto livro. É um registro a mais da *"vitalidade"* do mercado editorial dos anos 20. Dentre outras coisas, essa vitalidade favorece a profissionalização de outros profissionais da arte do livro, como o desenhista. Num anúncio de livros de junho de 1921, em letras menores, lê-se o seguinte texto:

> **"DESENHISTA**
>
> J. Prado, desenhista, aceita encomendas de desenhos para capa de livros, cartazes, anúncios, ilustrações etc. O seu trabalho pode ser avaliado pelas capas das edições da Casa Monteiro Lobato & Cia., que na maior parte são de sua autoria. Os interessados poderão dirigir-se à **REVISTA DO BRASIL, caixa 28-B — Rua Boa Vista, 52 — S. Paulo."**[126]

---

[124] ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920", *Revista do Brasil*, n.° 66, junho de 1921. (p.248-253)

[125] Segundo Laurence Hallewell, "A capa era, evidentemente, importante. Capas ilustradas haviam sido muito comuns entre 1890 e 1900. Dorothy Loos, em seu *Naturalist novel of Brazil*, chega até a criticar seu sensacionalismo, exemplificando com a cena de sedução utilizada na edição de 1893 de *A normalista*, de Caminha. Dez anos antes, o livro *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, foi publicado por Faro & Lino tendo na capa uma mulher nua, apenas com seus sapatos. Tais frivolidades, porém, estavam fora de moda há muito tempo. A capa típica, por volta de 1920, era apenas a reprodução, em papel cinza ou amarelo, dos caracteres tipográficos que apareciam na página de rosto. Lobato rompeu com isso desde o início. *Urupês* e *Saci* já haviam sido publicados com capas ilustradas, desenhadas por J. Wasth Rodrigues (...). Perfeitamente consciente do valor publicitário de uma atraente aparência externa de sua mercadoria, Lobato continuou a agir assim". HALLEWELL, L. op. cit. (p.251)

[126] *Revista do Brasil*, n.° 66, junho de 1921.

João Ribeiro também já se espantara com a *vitalidade* dos escritores, chegando a se perguntar:

> "De faco, para que é escrever tanto? Uma mania? doença, acaso? acaso vaidade?
> Pode ser tudo isso, mas sempre será um sintoma apreciável na avaliação da vida intelectual, que teima heroicamente em produzir e semear letras num país de analfabetos.
> Em nossa tarefa difícil e arriscada, de critico literário nesta mesma folha, pudemos verificar o que até então ignorávamos: a numerosa produção esparsa por todo o país, de livros estimáveis que iam e vão desaparecendo por falta de um sistema de concentração nacional."[127]

Como representante de uma das casas editoras que mais se destacaram pelo apuro gráfico de seus livros, a RB se revolta quando Ronald de Carvalho reclama da inexistência de belas capas de livros, do desleixo das editoras com relação a este aspecto:

> **"A ARTE DO LIVRO**
> O brilhante escritor sr. Ronald de Carvalho, em artigo publicado n'*O Jornal*, estende-se em considerações sobre a arte do livro no Brasil:
>
> 'O de que todos já estão enfarados é justamente dessa aluvião de mostrengos que se avolumam nos mostruários das livrarias nacionais. Pois não é triste verificar que, nas nossas bibliotecas, as belas edições são todas estrangeiras, que os mais reputados autores brasileiros nunca foram objeto da solicitude dos seus editores? A arte não prejudica o bom comércio, antes faz acrescer os lucros, pois ela valoriza naturalmente todas as coisas. Por que esquerdos fados ainda não se percebeu regra tão vulgar e comezinha? Note-se, também, que o problema é, aqui, sob certos pontos de vista, de solução mais fácil que na Europa ou nos Estados Unidos. Os originais de um grande escritor americano ou francês custam somas fabulosas, ao passo que, entre nós, cotejam com o ridículo. Machado de Assis, para citar o maior dos nossos romancistas, vendeu os direitos de autor de todas as suas obras pela irrisória quantia de seis contos de réis! A fortuna do livreiro Alves foi feita, ninguém o ignora, à custa dos nossos escritores didáticos. Ora, se assim é, por que o brasileiro não melhora a sua feição rebarbativa de relatório ministerial? Convençam-se os editores de que não lhes trarão prejuízo o bom gosto, a graça e a elegância. Fiquem certos de que as suas altas porcentagens nada sofrerão com isso, e deixem, ao menos, aos nossos homens de letras, o prazer de apreciar as suas obras vestidas sem grande aparato, mas com decência. Cumpre fazermos quanto antes, com a profilaxia das verminoses, do barbeiro e de outras endemias altamente prejudiciais à civilização brasileira, a profilaxia do livro, da industria humilhante de papeis impressos...'
>
> Ilustrando as suas considerações com exemplos, o articulista cita edições de Hachette, Plon, Olendorf, Treves... Cita ainda as últimas edições da livraria Castilho e do Anuário do Brasil... Das edições que se tem feito em S. Paulo, onde, sem a menor duvida, se iniciou, há já vários anos, a revolução na arte nacional do livro, dessas o talentoso escritor nada diz.
> Por ignorá-las? De certo. Nos vivemos, no Brasil, por via de regra, tão longe, tão longe do Brasil!...
> Não fora isso, e Ronald de Carvalho teria feito menção desse poderoso, magnífico esforço dos editores paulistas. Em que serão inferiores às melhores, que se façam seja onde for, as edições dos últimos livros de Guilherme de Almeida, principalmente o *Livro de Horas*? Onde se editaria com melhor papel, melhor tipo e mais copiosa e elegante ilustração, o poema das *Máscaras*, de Menotti Del Picchia? Onde se trabalha mais lindamente em livro, do que se trabalhou aqui o dos *Troféus de Ituzaingo*, de Macedo Soares? E as últimas edições dos livros de Oliveira Lima, Monteiro Lobato, Francisca Júlia, Godofredo Rangel, Amadeu Amaral,

[127] "Concursos literários". *Revista do Brasil*, n.° 62, fevereiro de 1921.

> Henrique Coelho, Rocha Pombo, e vinte, e trinta outros que têm saído dos prelos paulistas, não serão por acaso mais que decentes, não serão absolutamente capazes de emparelhar, senão de exceder, às comuns de muitos outros países? Mas, disto tudo, de todo esse notável esforço nacional, executado, valentemente, contra todos os obstáculos, deste quase que não se dá conta e ninguém fala..."[128]

Não se admitem mais discursos como aqueles de 1916 e 1917, quando o mercado editorial em nada honrava o país (segundo os próprios discursos). Agora, podem ser (e são) feitas críticas pelos mais diversos motivos, muitas vezes semelhantes aos anteriores, mas jamais se pode negar a existência de um sólido movimento editorial.

O texto não é escrito apenas em função da ignorância de uma parcela da intelectualidade fluminense, sintetizada na figura de Ronald de Carvalho[129], mas ao desconhecimento dos brasileiros em relação a aspectos do seu próprio país. Nos primeiros meses de 1922, diversos artigos dão conta de um desentendimento entre Brenno Ferraz, da RB (portanto de São Paulo), e José Maria Belo, d'*O Jornal* (do Rio de Janeiro). A indignação de Brenno Ferraz deriva sobretudo do fato de o crítico fluminense não (re-)conhecer a literatura paulista, que o crítico paulista tanto enaltecera:

> "Dissemos nesta revista, em janeiro, ao entrar em nosso 7.° ano de publicidade, que um movimento literário, uma vida literária, ou coisa que melhor nome tenha, se acentua em São Paulo como nenhum dos decantados progressos paulistas. Dissemo-lo como conhecedores de um fato real, que presenciamos e de que participamos.
>
> O sr. José Maria Belo, na verdade um belo espírito, na sua concentração e isolamento, longe de tudo e a tudo alheio, entende, porém, que não. Não há nada, para ele, em São Paulo: nenhum Euclides, nenhum Machado, Nenhum Bilac... E como reforço a esse argumento fácil de negação, o sr. J. Maria Belo confessa ignorar livros e autores paulistas... Mas onde, em que terra e em que mundo se revelariam ao sr. Belo os Euclides, Bilacs e Machados, sem que o sr. Belo os lesse? Subversão impossível, francamente. Não se inventou ainda meio idôneo de julgamento literário que prescinda da leitura."[130]

A RB quer que a literatura brasileira (sobretudo paulista) seja conhecida dos brasileiros. Daí provêm reclamações como a de Medeiros e Albuquerque, que já escrevera: *"a França está muito mais perto do Brasil do que o próprio Brasil."*[131] Não se trata de exclusivismo nacionalista, de xenofobia. Há, sim, sangue nacionalista correndo nas veias da RB, é isso que a constitui. Mas há também abertura para o intercâmbio literário com outros países. É o caso da Argentina, principalmente, além de alguns outros países de língua hispânica.

---

[128] *Revista do Brasil*, n.° 63, março de 1921.
[129] Em 1922, Ronald de Carvalho passaria a fazer parte da diretoria da RB. Poderia haver aí a intenção de facilitar o trânsito da produção editorial da *Revista do Brasil* no ambiente literário fluminense?
[130] "A literatura em S. Paulo", por Brenno Ferraz. *Revista do Brasil*, n.° 74, fevereiro de 1922 (p. 99-105).
[131] *Revista do Brasil*, n.° 16, abril de 1917.

A partir de 1921, como vimos pelo Gráfico 02, a literatura hispânica se torna cada vez mais importante nas páginas da RB. Na publicidade, os anúncios de *Novidades Argentinas* seguem-se sempre de informação de que os pedidos devem ser feitos à RB ou à Monteiro Lobato & Cia. A ligação não é fortuita. Não se tratava apenas de mais um ponto de vendas. Lobato tencionava expandir as fronteiras de edição e distribuição de sua editora, reconhecendo um grande mercado nos países de língua espanhola.

A tentativa de aproximação entre as duas literaturas dá-se de diferentes formas, todas mais ou menos simultâneas, o que deixa a impressão de uma *investida coletiva*, do Brasil em relação à Argentina e vice-versa. Na publicidade da RB, muitos títulos argentinos são anunciados, tanto no original quanto em traduções. Nos textos críticos, os livros de origem hispânica vão se sobrepondo aos europeus com uma velocidade impressionante.

Talvez houvesse, tanto na América espanhola quanto aqui, uma sede de independência cultural em relação à Europa, incentivando a busca de outros laços – que não derivassem da dependência, mas de alguma semelhança cultural ou de formação. O texto abaixo, a respeito da indústria editorial argentina, mostra como tinham sido semelhantes as condições de produção livreira lá e aqui:

> "O intercâmbio intelectual em nosso continente vem-se realizando de maneira tarda e deficiente, por se carecer de uma empresa editora dedicada ao seu fomento. Vendem-se na América as obras de seus filhos que se editam em Madrid ou em Paris. Os demais não logram ver suas obras circular além das fronteiras dos seus respectivos países.
>
> 'Nuestra América' intentará libertar aos autores dessa dependência das empresas editoras européias, levando diretamente a todos os países americanos o pensamento, a obra artística, o sonho dos autores que se irmanam e se identificam pelo fato de manejar um mesmo idioma e possuir o mesmo espírito."[132]

Antes de empreendimentos como o desta editora (que, apesar de se referir à língua hispânica, inclui os brasileiros na sua lista de futuros editados), um certo caminho já fora preparado. Periódicos argentinos publicavam traduções de textos brasileiros. A seção "Notas do exterior", em setembro de 1922, transcreve do jornal espanhol "El Dia" dois artigos de autoria de J. Torrendel sobre a literatura brasileira (mais especificamente sobre Monteiro Lobato e Hilário Tácito); um outro artigo de mesmo tema de B. Sánchez Saez, publicado no "Elpis", de Buenos Aires; e ainda a notícia de que a "*'Nuestra Revista' consagra todo o seu número de agosto a escritores brasileiros, entre os quais Ronald de Carvalho, Monteiro*

[132] *Revista do Brasil*, n.º 106, outubro de 1924 (sobre ARRILI, G. *La Venus Calchaqui*. Buenos Aires: Ed. Nuestra America, 1924).

Lobato, Júlio César da Silva, H. Carvalho Ramos, Ribeiro Couto, Faria Neves Sobrinho, Mario Sette, Lima Barreto e Gabriel Marques."[133]

Não é de se espantar que o Brasil fosse notícia. Afinal, comemorava-se o centenário da Independência naquele mês. O que impressiona é o fato de os escritores brasileiros citados serem todos (com exceção de Faria Neves Sobrinho) membros ou colaboradores da RB. O retrato da literatura brasileira no mundo hispânico é o da literatura paulista, mais especificamente da literatura publicada na RB e/ou editada pela Monteiro Lobato & Cia.

Em outubro tem início a seção "*A Literatura Nacional do Estrangeiro*" — decorrente da seção "*Notas do exterior*" do mês anterior — cujo objetivo é transcrever "*as noticias críticas que forem aparecendo em jornais e revistas estrangeiras, relativas a obras nacionais.*"[134] Os livros citados por esta seção, seguindo a tendência apontada, são todos de autores do grupo da RB e/ou da Ed. Monteiro Lobato & Cia.

A RB, além de divulgar a produção hispânica, veiculava informações acerca de eventos sócio-literários que estabeleciam ou consolidavam vínculos. De um lado, um grupo de intelectuais paulistas oferecia um jantar a Horacio Quiroga[135]. De outro, com todas as formalidades necessárias, a Academia Brasileira de Letras recebia Benjamin de Garay, convidando-o, através de Coelho Neto, a participar de uma sessão. Já não se trata, portanto, de um fenômeno exclusivamente paulista.

Mas a aproximação ainda era pequena, circunscrita a grupos reduzidos. Para medir essa aproximação, B. Sanchez-Sáez (representante da RB na Argentina) elaborou um **Inquérito Literário Sul-Americano**, objetivando também "*preparar o terreno para um intercâmbio literario de mais vulto que o existente*":

> "Serão feitas apenas três perguntas:
>
> 1.ª) Que conheceis da literatura clássica ou moderna — arte, ciências ou letras — do Brasil?
>
> Seguramente que as respostas serão em geral negativas, pois tenho certeza que tanto na Espanha como nas repúblicas do mesmo idioma é quase completamente desconhecido o Brasil intelectual.
>
> 2.ª) Que julgais necessário para uma ampla inteligência entre os dois idiomas?
>
> A esta serão mais satisfatórias as respostas, pois dirão que o mais pratico é traduzirem-se obras de um e outro país. Isso, porém, não bastará e, provavelmente, outros opinarão pelo estabelecimento de cátedras universitárias para estudo das duas línguas e literaturas.
>
> 3.ª) De que forma podeis cooperar nessa cruzada intelectual?
>
> É a pergunta mais importante, pois sem a boa vontade dos autores, de uma e outra nacionalidade, nada se fará." [136]

---

[133] *Revista do Brasil*, n.° 81, setembro de 1922.
[134] *Revista do Brasil*, n.° 82, outubro de 1922.
[135] *Revista do Brasil*, n.° 83, novembro de 1922.
[136] Idem (p. 245-6).

Observe-se, porém, que Sanchez-Sáez já apresenta as respostas como previsíveis. O inquérito quer **confirmar** e não **descobrir** a inexistência de vínculos entre a literatura brasileira e as hispânicas. Funciona, portanto, mais como um **estímulo** para a integração do que como uma avaliação do real conhecimento a respeito do Brasil.

O resultado, apresentado pela RB oito meses depois, é uma *pérola* para o estudo da recepção da literatura brasileira no exterior. Foram entrevistadas *"personalidades literárias de destaque na grande republica platina e em outras repúblicas irmãs"*: Juan Pablo Echague (crítico argentino), Eduardo Barrios (escritor chileno), Manuel Galvez (escritor argentino), Pedro Herreros (poeta argentino), Manuel Maria Oliver (educador, novelista, sociólogo e crítico), Adolfo Marcheschi Vannini (escritor e crítico teatral), Mariano Antonio Barrenechea (pensador e crítico musical) e Fausto Burgos (escritor). A maioria das respostas está dentro do previsto por Sanchez-Sáez. A conclusão não é outra senão aquela apresentada antes da realização do inquérito:

> "Esta 'encuesta' vem revelar o completo alheamento em que vivemos e como profundamente nos ignoramos de parte a parte."[137]

Vejamos, porém, algumas respostas sintomáticas, dadas à primeira pergunta:

> "(...) confesso meu pequeno conhecimento dos autores contemporâneos. Sem embargo, me é familiar o brilhante grupo de intelectuais que colaboram na 'Revista do Brasil', sob a direção desses porta-estandartes do pensamento da geração mais moça, que se chamam Monteiro Lobato, Ronald de Carvalho e Brenno Ferraz." (Juan Pablo Echague)

> "Ignoro a literatura clássica do Brasil. Da moderna li contos magistrais de Monteiro Lobato, a quem me proponho traduzir, e uma boa novela de Mario Sette; "Canaã", de Graça Aranha (...); alguns versos do glorioso Bilac, além de referências ou opiniões que me hão despertado interesse por Machado de Assis, Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Oliveira Vianna, Amadeu Amaral e Menotti Del Picchia. Mais nada. Não quero mentir, justamente porque meu interesse é grande." (Eduardo Barrios)

> "Não só ignoro a literatura clássica do Brasil como até ignoro a existência dela. Jamais me chegou ao conhecimento o nome de nenhum escritor clássico que pudesse despertar-me a curiosidade. O que significa que devem estar muito ocultos ou esquecidos, ao menos para nós, estrangeiros. Dos escritores modernos pude ler aqui, na Biblioteca Nacional, as 'Poesias' de Olavo Bilac, 'Sonetos e Poemas' de Alberto de Oliveira, e 'Opalas' de Fontoura Xavier. Depois me ocorrem os nomes de Ronald de Carvalho, Monteiro Lobato, Roberto Gomes, Arizonas e outros, conhecidos através de traduções de B. de Garay e Sanchez-Sáez." (Pedro Herreros)

> "Sabem o que me fez começar a admirar o engenho do povo brasileiro? A magnífica pena de Monteiro Lobato, alada como uma abelha de ouro!" (Manuel Maria Oliver)

---

[137] "Inquérito literário sul-americano", *Revista do Brasil*, n.° 91, julho de 1923. (p. 193-205)

"(...) da literatura brasileira só conheço alguns contos e fragmentos que de vez em quando vêm publicados na 'Nacion' e em outros diários e revistas, de Monteiro Lobato, Coelho Netto, Mario Sette, Ronald de Carvalho e de outros notáveis escritores que me fez conhecer Sanchez-Sáez, este Quixote a quem se deve, em grande parte, a atividade para a fraternidade argentino-brasileira." (Adolfo M. Vannini)

"Li apenas o formoso livro 'Urupês', de Monteiro Lobato. 'Urupês' é verdadeira obra prima no seu gênero." (Fausto Burgos)[138]

O tom é repetitivo, cada resposta ecoa elementos das anteriores. Quase todos os entrevistados conhecem muito pouco da literatura brasileira, e conhecem mais ou menos os mesmos escritores, muitos dos quais através da própria RB ou de periódicos de seus países. Configuram-se como exceções as respostas de Manuel Galvez e Mariano Antonio Barrenechea:

"Creio que estou bastante ao par da moderna literatura brasileira. Minha iniciação começa com Gonçalves Dias, em verso, e Machado de Assis, em prosa. Li trechos esparsos de quase todos os bons poetas, e tenho algumas tinturas de novelas e obras de crítica." (Manuel Galvez)

"Nada conheço da literatura do Brasil (...) Estaria disposto a ceder meus direitos de autor a quem quisesse publicar em português as minhas obras ou parte delas." (Mariano Antonio Barrenechea)[139]

No seu tom quase lacônico, a resposta de Barrenechea desafina do coro, inclusive nesta proposta de ceder seus direitos autorais. Eliminando-se o seu desprendimento, porém, sua proposta é de que os brasileiros conheçam os demais sul-americanos e vice-versa. É o que propõem os demais: *"uma recíproca interpenetração literária"*, *"uma tradução profusa de obras significativas"*, *"a difusão do livro"*, ou, à maneira de Pedro Herreros, *"intercâmbio, intercâmbio e intercâmbio"*. Fausto Burgos também formaliza a resposta de maneira muito interessante:

"Creio que se poderia formar uma cooperativa que editasse obras argentinas em português e brasileiras em castelhano. Poderiam ser acionistas quantos escritores o quisessem , elegendo-se para a direção os já consagrados."[140]

O inquérito parece funcionar como uma pesquisa de mercado que revela uma lacuna do mercado editorial, já que todos os entrevistados se interessaram pelo entrecruzamento das literaturas sul-americanas.

Paralelamente ao inquérito, foram se estabelecendo algumas formas concretas de *intercâmbio, intercâmbio e intercâmbio,* através da tradução e edição de obras sul-americanas. No Brasil, essa iniciativa (já anunciada antes do resultado do inquérito) é da

[138] Idem.
[139] Idem.
[140] Idem.

Editora Monteiro Lobato & Cia, cujo primeiro volume é *Facundo*, de Domingo Sarmiento (em tradução de Carlos Maul):

> "Dando início ao seu já anunciado programa de lançar uma biblioteca americana, onde figurem as obras mais representativas publicadas em nosso continente, a casa Monteiro Lobato & Cia. acaba de expor à venda o *Facundo*, de Sarmiento. (...) Era imperdoável que uma obra destas inda não tivesse sido incorporada em tradução ao nosso patrimônio literário, no lugar que lhe compete, ao lado dos *Sertões*, de Euclides da Cunha.
>
> Fazemos votos para que a Biblioteca Americana não fique nisso e não se aparte do critério que presidiu à escolha do volume inicial. Todos os altos espíritos são concordes em que, os ressentimentos, as rivalidades mesquinhas entre os povos sul-americanos provêm da falta de conhecimento recíproco. Ora, este conhecimento só é possível e eficaz por meio da vulgarização das obras d'arte de bom cunho representativo, de modo que será uma tarefa de tradutores e editores a obra de paz e conciliação da América."[141]

1.5.5. Fim do expediente – 1924 a 1925

Aos anos de agitação editorial e profusão de discursos sobre o mundo dos livros e, mais especificamente, sobre o mercado editorial, segue-se um progressivo silenciamento dos discursos: em 1924 e 1925 eles continuam existindo, mas com menor intensidade e provocando menos *frisson*. Eis alguns dos motivos que, a nosso ver, poderiam estar por trás dessa mudança:

I. a crise econômica pela qual o país passava, obrigando a um redirecionamento dos objetivos das empresas editoriais. No final de 1923, Lobato reclamava da queda da venda dos livros, atribuindo a culpa ao *"câmbio infame, aperto geral, vida cara"*[142], e anunciando que, em face desta situação, estaria *"refreando as edições literárias para intensificação das escolares. O bom negócio é o didático."*[143]

II. a saída de Monteiro Lobato da direção da RB, em 1924, o que ele parece ter feito para se dedicar com maior exclusividade à sua editora.[144]

III. uma grande crise ocorrida em São Paulo em 1924, com a invasão da cidade por tropas federais[145], criando um cenário de guerra que paralisou a produção

---

[141] *Revista do Brasil*, n.º 97, janeiro de 1924.
[142] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, carta de 01/12/1923 (p. 259-260)
[143] idem.
[144] idem, carta de 07/04/1924 (p. 263-5)
[145] Nicolau Sevcenko descreve a situação nos seguintes termos: "Carlos de Campos ordenou o bombardeio indiscriminado da cidade, intermitente e por todas as peças da sua artilharia. A capital de São Paulo, a bela cidade europeizada e culta, orgulho dos dirigentes paulistas, foi sistematicamente bombardeada, sendo especialmente visados os bairros operários e populosos, embora não escapassem também escolas, hospitais e igrejas. Os que tinham recursos e veículos fugiram para a o litoral ou interior; os demais ficaram à mercê das armas inclementes que eram supostas para defendê-los." In *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. (p. 303)

livreira. Lobato documenta: *"Lá nas nossas oficinas da rua Brigadeiro, só duas granadas legalistas e marcas dumas 200 balas de carabina. Depois da debandada geral e da parada à força, já retomamos o trabalho."*[146]

IV. o agravamento da crise na Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato (em função também da crise de energia elétrica), o que culminaria com a sua falência em 1925.

A RB não deixa de anunciar títulos, de fazer crítica e publicidade[147], mas os textos relativos ao *mundo dos livros* vão perdendo espaço gradativamente. Tudo indica que Lobato, se não foi o grande produtor de textos a esse respeito, foi o seu incentivador. Sua saída da direção da RB parece ter tido conseqüências diretas nos rumos que a revista tomou, no que se refere a esse mercado com o qual ele estava tão envolvido.

A revista continuava, porém, de tal modo associada à editora, que encerrou essa sua primeira fase em 1925, juntamente com a falência da Editora. Uma fase de muitos discursos e muita ação no mundo dos livros.

1.6. Ponto final. Parágrafo.

A atividade editorial de Monteiro Lobato nasce, cresce e se consolida dentro da RB, ao lado de pessoas cujas idéias e ações produzem ou dão visibilidade a um conjunto de textos, números e iniciativas relativas ao **mundo dos livros**. Lobato teve contato profundo com este universo discursivo, com estes dados e com estas pessoas que figuraram nas páginas deste primeiro capítulo. Ao mesmo tempo em que ajudou a compor este *mundo*, Lobato também o traduziu em suas obras – livros seus e livros alheios, produzidos por sua editora, ecoam em maior ou menor grau sons desta orquestra de tantos instrumentos.

A escolha de analisar a atividade editorial de Lobato partindo da *Revista do Brasil* justifica-se pela dupla intenção de apresentar o que nos surpreendeu como uma rica e importante *fonte* de informações, e também de *contextualizar* a produção lobatiana – produção literária e editorial –, entendendo-a dentro das possibilidades e necessidades de sua época.

---

[146] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 30/07/1924 (p. 265-6).

[147] Em maio de 1925, numa provável tentativa desesperada de fazer a RB sobreviver, publica-se um número extraordinário de páginas publicitárias – nada menos que 62 páginas – dos mais diversos produtos (chapéus para senhoras, tipografias, materiais para construção, casas bancárias etc.)

Capítulo 2

Editores, Escritores e Críticos

"Tenho boas razões para crer que essa situação entre editor e editado é sui generis *em qualquer país. Em geral o editor e o escritor permanecem em relações como de cão e gato, talvez mais para continuar uma tradição de natureza folclórica do que por qualquer outra razão."*
(VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso.* p.106)

Capítulo 2. Editores, Escritores e Críticos

Depois de termos analisado o **contexto** dos primeiros anos da atividade editorial de Monteiro Lobato, vejamos neste segundo capítulo alguns elementos que caracterizam o **editor** no sistema literário brasileiro, no início do século XX: sua imagem, suas funções, seus limites e suas relações com outros profissionais das letras.

2.1. O Editor

Séculos antes da invenção da imprensa e, portanto, do processo de popularização do livro, o **editor** já existia como um dos intermediários entre o leitor e livro. Segundo Emanuel Araújo, o editor *"entendido como preparador de originais, caracteriza-se historicamente, no Ocidente, desde o século III a.C., como responsável pela edição de um texto a ser divulgado (transcrito) pelos copistas. Até então os livros figuravam na verdade como aides-mémoires dos autores, visto que sua divulgação – e transmissão – era basicamente oral."*[1]. Suas principais funções e seu aparato tecnológico mudaram consideravelmente no decorrer dos séculos. As tarefas do editor nos tempos atuais, ainda segundo o bibliólogo, *"consistem basicamente em supervisionar a publicação de originais em todo o seu fluxo pré-industrial (seleção, normalização) e industrial (projeto gráfico, composição, revisão, impressão e acabamento)."*[2] Ele continua, portanto, sendo o responsável pela forma definitiva dos textos, pela maneira como os livros chegam ao leitores, e como são lidos[3].

Convém observar que a palavra *editor*, além das nuances que adquiriu no decorrer dos séculos, tem, ainda, diferentes sentidos em diferentes línguas:

> "O conceito básico de *editor*, ao que parece, só conseguiu manter-se presentemente em inglês. Nesta língua, *editor* possui o sentido de pessoa encarregada de organizar, i.e., selecionar, normalizar, revisar e supervisar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciar e anotar os textos de um ou mais autores. Ao que, em inglês, significa *publisher* (proprietário ou responsável de uma empresa organizada para a publicação de livros), corresponde *éditeur* em francês, *editor* em espanhol, *editore* em italiano, *editor* em português, tal como Antônio Houaiss definiu, no sentido corrente de "pessoa sob cuja responsabilidade, geralmente comercial, corre o lançamento, distribuição e venda em grosso do livro, ou de instituição, oficial ou não, que, com objetivos comerciais ou sem eles, arca com a responsabilidade do lançamento, distribuição e, eventualmente, venda do livro"."[4]

---

[1] Emanuel ARAÚJO. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986. (p. 36)
[2] idem (p. 54)
[3] CHARTIER, Roger. "Do livro à leitura". in CHARTIER, R. (org.) *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
[4] ARAÚJO, E. op. cit., p. 35.

A distinção, porém, entre as noções inglesas de *publisher* e *editor*, não é assim tão clara. Segundo Antônio Houaiss,

> "nestas quatro línguas românicas [francês, espanhol, italiano e português], tomadas a mero título de exemplo, também os vocábulos citados [*éditeur, editor, editore e editor*] englobam, não raro, a semântica do inglês *editor*."[5]

Isto é, o responsável por uma empresa de publicação de livros, na falta de uma estrutura empresarial, ou ainda por opção, pode assumir as funções de organizar para publicação os originais de uma obra e, às vezes, prefaciar e anotar os textos a serem editados. Foi o papel desempenhado por Monteiro Lobato na edição de *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*[6].

Se, nos dias de hoje, a estrutura de uma empresa editorial pode distribuir as diferentes funções entre diferentes funcionários[7], em tempos não muito remotos o editor era quem assumia grande parte das funções e decisões da empresa.

No início do século XX, a indústria editorial brasileira dava passos ainda não muito firmes. Sua instalação no país fora tardia: a permissão para a existência da imprensa no Brasil só se deu com a vinda dos reis portugueses, no início do século XIX[8]. E, embora anteriormente a esta data já existissem livros em circulação no país e também imprensa clandestina, a figura do editor ainda estava distante demais dos escritores brasileiros do período colonial.

Durante todo o século XIX, não obstante o crescimento da atividade editorial brasileira, verificava-se a predominância no Brasil de editores franceses e portugueses que, embora estabelecidos aqui, enviavam os originais para serem impressos e encadernados na Europa, mantendo, portanto, o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro ainda ligado às tecnologias européias. Tal prática não é devida à preferência por tipografias ou editoras européias de tradição, mas a dificuldades derivadas das altas tarifas alfandegárias sobre o papel:

---

[5] HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1983. (p. 03)

[6] *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica J.B.S.A., 1998. (edição fac-símilar)

[7] A diversificação de funções dentro das empresas editoriais tira do editor algumas dessas funções geralmente atribuídas a ele. Segundo Plínio Martins Filho,

"Uma editora não se restringe à figura do editor; ela é o resultado, essencialmente, de um trabalho coletivo, de equipe. No conjunto dos trabalhos editoriais, há uma gama de colaborações, que envolve desde a escolha do texto, até a distribuição do produto já elaborado ao público.

Dentre essas colaborações, a mais próxima é a do editor – o homem do conteúdo – e a do produtor – a pessoa encarregada de produzir, dentro de determinados padrões literários e gráfico-estéticos, uma obra destinada, é natural, à divulgação e ao consumo.

Numa editora, o produtor é, obrigatoriamente, o indivíduo que deve entender tudo o que se refira à parte gráfico-visual; (...) ou seja, desde a determinação do aspecto estético à escolha do melhor ou mais adequado processo de edição do produto no qual está trabalhando." MARTINS Filho, Plínio. "A relação produtor/editor" (p. 47-78). in FERREIRA, J. P. et. al. *Livros, editoras e projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial: Com-Arte; São Bernardo do Campo: Bartira, 1997.

[8] HALLEWELL, L. op. cit. (sobretudo p. 30 a 40) e LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996 (sobretudo o capítulo "Uma colônia sem imprensa. E sem livros", p. 122-128).

> "Em um artigo escrito em 1879, intitulado 'Os livros e as tarefas [sic] das alfândegas', F. Conceição afirma que os impressores brasileiros sofriam ainda outras desvantagens, pois eles tinham que pagar taxas mais elevadas pelo papel do que pelos livros importados; este autor dá a cotação de $160 por quilo de papel e $100 por quilo de livros. (...) essa tarifa preferencial para os livros sem dúvida foi aplicada em certos períodos (1819-1836, 1844-1860, 1912-1929 e 1951-1957), mas a situação em outros períodos é obscurecida pelo excêntrico e caprichoso tratamento do papel para livros nas alfândegas, segundo critérios pessoais dos funcionários. Às vezes ele era tratado como papel para jornal (sobre o qual incidia uma tarifa extremamente baixa) e às vezes como papel para escrever (que, comumente, era taxado mais fortemente que o papel destinado a livros)."[9]

Em agosto de 1920, numa referência a tais tarifas, a *Revista do Brasil* reproduz uma caricatura intitulada "A tarifa contra o livro". [vide **figura 15**]

Nacional ou importado, o editor começava a fazer parte do universo de relações do escritor brasileiro. Mas como se davam essas relações? Ou: como os escritores vêem e representam suas relações com seus editores?

Para tentar responder a esta questão, selecionamos alguns relatos de escritores das três primeiras décadas do século XX (com brevíssimas incursões pelos últimos anos do século XIX). O objetivo não é apresentar a imagem exata que cada um teria do seu respectivo editor, mas, através de uma soma de impressões, construir um *mosaico* que congregue visões de uma época. A escolha deste período não é aleatória. Trata-se das décadas que emolduram e assistem ao *primeiro ciclo* da atividade editorial de Monteiro Lobato[10]. Através da compreensão do papel do editor neste período, poderemos analisar melhor, nos capítulos seguintes, a atuação de Lobato como editor. O período também coincide com uma certa *tendência* de profissionalização das relações entre escritores, editores, jornalistas e críticos no Brasil[11]. Nesse contexto, a representação da imagem do editor pelos escritores brasileiros adquire traços fortes — e às vezes caricaturais.

---

[9] HALLEWELL, L. op. cit., p. 131.

[10] Como vimos no Capítulo 1, este *primeiro ciclo* está compreendido entre os anos de 1918 e 1925, quando Monteiro Lobato foi editor da Editora da Revista do Brasil, da Monteiro Lobato & Cia. e da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato. Um *segundo ciclo*, mais longo, seria o da Companhia Editora Nacional, iniciado em 1926.

[11] LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. op. cit.

Figura 15



Revista do Brasil, n.º 56, agosto de 1920.

"Há um regime de protecionismo às avessas que sufoca a nossa indústria editora. As taxas são estabelecidas de modo a proteger a indústria editora de fora contra a indústria editora nacional. Se o livro vem feito de fora, paga metade do imposto que recai sobre o papel, e não paga absolutamente nada se vem feito de Portugal!...

Ora, livro é papel impresso. Se o papel vem branco para ser transformado em livro aqui, paga o dobro do custo; se esse mesmo papel entra já transformado em livro, paga metade ou zero se procede de Portugal!

É, ou não é um protecionismo às avessas? É, ou não repetir o gesto de D. Maria, quando mandou destruir os prelos do Brasil colônia?"

(Trecho de carta de Monteiro Lobato ao Presidente Washington Luís, 26/05/1926. LOBATO, Monteiro. *Cartas Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1959. 1o tomo, p. 193-197)

2.2. Imagens caricaturais

As relações entre escritor e editor são apresentadas ficcionalmente por Monteiro Lobato no conto "O Luzeiro Agrícola". As personagens são construídas de maneira caricatural, dentro de uma *tradição folclórica* (como sugere Érico Veríssimo) de representação dessa relação de *cão e gato*. O trecho abaixo apresenta Sizenando Capistrano, poeta que, diante das dificuldades do ofício de escritor, abandona a literatura para se dedicar ao funcionalismo público, no cargo de inspetor agrícola:

> "Antes de inspetor Capistrano foi poeta. Cultivou as musas (não a *musa* bananeira, mas a grega Polymnia); não sabia que cousa era um pé de café, mas entendia de pés métricos, pés quebrados e fazia pés d'alferes a todas as divas do Parnaso. Tal cultura, entretanto, emagrecia-o. A sua produção de hendecassílabos, alexandrinos, quadras, odes, sonetos, poemas, vilancetes, églogas, sátiras, anagramas, logogrifos, charadas elétricas e enigmas pitorescos, conquanto copiosíssima, não lhe dava pão para a boca nem cigarro para o vício. A palidez de Capistrano, sua cabeleira à Alcides Maia, sua magreza à Fagundes Varella, seu *spleen* à Lord Byron, suas atitudes fatais, ao invés de lhe aureolarem a face de um nimbo de poesia, comiseraram o burguês que ao vê-lo deslizar como alma penada pelas ruas, horas mortas, de mãos no bolso e olho nostalgicamente ferrado na lua, dizia condoído:
>
> — Não é poesia, coitado, é fome...
>
> Os editores artilhavam a cara de carrancas más quando Capistrano lhes surgia escritório a dentro, sopesando a arroba de versos primorosos candidatos à edição.
>
> — São versos puros, senhor, versos sentidos, cheios d'alma. Virão enriquecer o patrimônio lírico da humanidade.
>
> E arruinar o meu patrimônio econômico — retorquia a fera. De lirismo bastam-me aquelas prateleiras que editei no tempo em que era tolo e que não se vende nem a peso.
>
> Ó vil metal! murmurava o poeta franzindo os lábios num repuxo de supremo enojo. Ó mundo vil! Ó torpe humanidade! Em que te distingues, Homem, rei grotesco da criação, do suíno toucinhento que espapaça nos lameiros? Manes de Juvenal! Eumênides! Musas da Cólera! Inspirai-me versos de fogo onde apúe [sic] até os penetrais da alma este verme orgulhoso e mesquinho! Baudelaire! dai-me os teus venenos.!...
>
> — Rapazes, berrava o livreiro à caixeirada, ponham-me este vate no olho da rua!
>
> O poeta, ante o *manu-militari* irretorquível, tomando a papelada lírica moscava-se para a zona neutra da calçada onde, readquirida a nobre altivez, objurgava para dentro da loja hostil:
>
> — A Posteridade me vingará, javardos!
>
> E sacudia à porta o pó das sandálias, que no caso eram surradas e já risonhas botinas de bezerro.
>
> Em seguida, remessando para trás a cabeleira, num repelão, ia fincar-se sinistramente à esquina próxima, em torva atitude, à espera dum conhecido esfaqueável a quem extorquisse um níquel com gestos soberbos à Cyrano de Bergerac.
>
> Cansado, porém, de ouvir estrelas em jejum, de amar a lua no céu sem possuir um queijo na terra, acatou a voz sensata do estomago e quebrou a lira — para viver.
>
> Meteu a tesoura nas melenas, deu tal qual brilho aos sapatos com esfregações de cascas de banana, desfatalizou o semblante, substituiu o ar absorto e vago do aedo pelo ar avacalhado do pretendente e à força de cartas comendáticas guindou-se às cumeadas do Morro da Graça. Todo o mundo o recomendou ao Gaúcho Onipotente porque todo o mundo

andava farto daquela permanente fome lírica a deambular pelas ruas, caçando rimas e filando cigarros. Que fosse acarrapatar-se ao Estado."[12]

Duas imagens muito comuns são utilizadas neste trecho: a do escritor incompreendido e a do editor avaro. Caricaturais, os dois personagens são o estereótipo de duas funções exercidas por Lobato no *mercado* literário.

Percebe-se, já numa primeira leitura, que Sizenando é associado à imagem simbólica e também *folclórica* que se constrói do poeta romântico. A comparação é reforçada pela citação dos nomes de Byron e Varela, além dos atributos da *palidez, cabeleira, magreza* e *spleen,* que complementam a caricatura tornando-a quase visível.

Narra-se neste trecho do conto uma disputa entre editor e escritor. O narrador, porém, não é neutro. A sátira da imagem do escritor é feita sobretudo a partir da ridicularização das suas realizações poéticas. Num primeiro momento, o narrador estabelece associações inesperadas, dispõe lado a lado símbolos poéticos e outros bem prosaicos, ou, em outras palavras, constrói trocadilhos que aproximam termos do mundo da literatura e outros do "mundo real" — ao lado do concreto *pé de café* (de que o poeta deveria entender para conseguir o emprego pleiteado), o narrador inicia a citação dos poéticos *pés métricos* e *quebrados,* e termina com os quase poéticos *pés d'alferes.* O jogo de linguagem não acaba aí. A frase *"Tal cultura, entretanto, emagrecia-o"* reforça as idas e vindas do abstrato ao concreto, do literário ao não-literário, para culminar, no final do trecho, com a oposição entre a poesia e as necessidades vitais: opõe-se, então, a referência bilaquiana *"ouvir estrelas"* ao jejum do poeta; e a lua poética ao seu símile prosaico, o queijo. É porque a *cultura* literária não o satisfaz fisicamente, não lhe fornece *o pão para a boca,* que o escritor passará a outra *cultura* — a agrícola.

Antes, porém, do embate com o editor, o narrador reitera a desqualificação do escritor através da enumeração de sua *produção* (novamente o vocábulo ao mesmo tempo poético e agrícola), passando novamente do poético — *"hendecassílabos, alexandrinos, quadras, odes, sonetos, poemas, vilancetes, églogas, sátiras"* — ao prosaico — *"anagramas, logogrifos, charadas elétricas e enigmas pitorescos"*. Linhas abaixo, toda essa listagem da produção poética de Sizenando seria reunida sob o mesmo qualificativo: *a arroba de versos*[13]. E assim se completa a desqualificação.

---

[12] LOBATO, Monteiro. "O Luzeiro Agrícola" in *Cidades Mortas.* (1.ª ed.) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919. (p.164-166)
[13] Na edição das *Obras Completas* (1948), no lugar de "a arroba de versos" lê-se *"a maçaroca de versos"*, termo ainda mais depreciativo.

Não é o narrador quem, observando a situação do poeta, diagnostica — *"Não é poesia, coitado, é fome..."* —, mas a linha de raciocínio é a mesma. O *burguês*, autor do diagnóstico, não é (pelo menos não necessariamente) o editor. Ele tem pena do poeta, o editor não. Todos eles (o narrador, o burguês e o editor), porém, utilizam o mesmo recurso. Ao *patrimônio lírico da humanidade*, o editor retruca com o *seu patrimônio econômico*. Ao recusar o lirismo, quantifica-o, materializa o abstrato apontando sua estante cheia de encalhes — *"aquelas prateleiras que editei no tempo em que era tolo e que não se vende nem a peso."*

Poucas palavras são dedicadas ao editor, neste excerto. Apenas três frases: uma do narrador, outras duas do próprio diálogo com o escritor. Mas a leitura do trecho, pelo fato de o ponto de vista do narrador estar colado ao do editor, faz com que o leitor identifique a maneira de pensar do editor, caracterizando-o a partir de sua visão concreta e financeira do mundo.

Tais imagens utilizadas por Lobato constituem verdadeiros lugares-comuns no imaginário da literatura, seja pela romantização do personagem-escritor, seja pela desvalorização de seu trabalho. Dificilmente a imagem *folclórica* do artista se dissocia da idéia de que, embora reconhecido, ele vale muito mais do que a *torpe humanidade* possa imaginar, como se repetisse o brado de Sizenando Capistrano: *"A Posteridade me vingará"*!

A abstração máxima (inacessível a quem, como o editor, vê o mundo de maneira *concreta*) parece estar no conceito de *valor*. O editor e a *generalidade das pessoas* seriam incapazes de julgar corretamente o verdadeiro *valor* da obra de arte. Tanto no campo literário como no das artes plásticas, a busca do artista pelo reconhecimento freqüentemente se choca com a resposta insatisfatória do público e/ou da crítica. Numa das cartas de Van Gogh, o artista tematiza este embate:

> "Que sou eu aos olhos da maioria? Uma nulidade, um homem raro ou um tipo desagradável, alguém que não obteve nem chegará a obter uma situação social, enfim, alguém que significa menos que a generalidade das pessoas? Bem, admitamos que seja exatamente assim. Pois bem, gostaria de mostrar com meu trabalho o que há dentro do coração deste tipo raro, desta nulidade."[14]

Tal qual Sizenando, Van Gogh também não teve seu trabalho reconhecido em vida[15]. Diferentemente do poeta, porém, o pintor diz responder às considerações *da maioria*

---

[14] VAN GOGH, Vincent. "Carta ao irmão Théo" apud MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte. 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998. (p. 63)

[15] Em sua biografia, lê-se: *"Ninguém ouvira falar de Van Gogh naquela época, e ninguém quis comprar suas obras. Toda a sua vida foi marcada pela miséria e incompreensão. Hoje os museus e colecionadores disputam entre si as poucas pinturas e desenhos de Van Gogh que surgem ocasionalmente no mercado de arte."* — Tradução nossa. [Texto original: "No-one had ever heard of Van Gogh then, and no-one wanted to buy his work. His whole life was spent in dire poverty and misappreciation. Today the museums and collectors dispute each other the relatively few Van Gogh drawings and paintings which crop up now and again in art dealer's circles."] — HULSKER, J. *Wie was / Who was / Qui était / Wer war Vincent Van Gogh*. Bert Bakker: Den Haag, 1963.

mostrando seu valor — *o que há dentro do coração deste tipo raro* — pelo seu trabalho artístico. Sizenando, por sua vez, abandona a poesia, vai viver escrevendo relatórios que jamais serão lidos, a não ser pelas chamas do *"forno de incineração da Casa da Moeda"*, por recomendação expressa do Ministro:

> "— Está claro, homem! Para que diabo despendeu o governo tanto dinheiro na montagem do forno? Está claro que para incinerar as notas velhas e os relatórios novos. Deste modo se conservam em atividade perpétua o pessoal da Imprensa, o do Forno e o dos Ministérios. Veja V. como é sabia a nossa organização administrativa! A criação do forno foi a melhor idéia do governo passado. Antes dele a Imprensa Nacional vivia entulhada de impressos; a produção de relatórios, função capital deste Ministério, periclitava; e era tudo uma desordem, um desequilíbrio capaz de induzir o governo à supressão da Imprensa e do meu Ministério. O Forno sanou a situação."[16]

Do outro lado, como um contraponto ao escritor, está o editor: detendo o poder de tornar pública a obra alheia, o editor pode ser o primeiro a desmerecê-la, condenando-a (ao menos temporariamente) ao ineditismo. Se o escritor tem sua imagem mistificada e sua atividade assemelhada à criação divina, o editor, por outro lado, é associado ao que há de mais material e concreto: o *vil metal*. Carrancudo, autoritário, com poder conferido por algo a que o escritor não tem acesso (por ser freqüentemente um marginal), preconceituoso e superficial (o editor do "Luzeiro Agrícola" não se digna sequer a ler os *versos puros, sentidos e cheios d'alma* de Sizenando), endinheirado mas sem talento, o editor é a materialização do *demoníaco*.

Flaubert, ao escrever a Ernest Feydeau, biógrafo de Théophile Gautier, sugere que sejam acentuadas na escrita da biografia determinadas características do editor:

> "Quanto à biografia (...) Faça sentir que ele foi explorado e tiranizado em todos os jornais onde escreveu; Girardin, Turgan e Dalloz foram torturadores do nosso pobre amigo, por quem choramos. Quanto a mim, eu não me conformo com a sua perda. Desde que eu soube que não o veria mais, tive um recrudescimento da amargura que me submerge.
>
> Um homem genial, um poeta que não tem rendas e que não é de nenhum partido político, é forçado, para viver, a escrever nos jornais (...). É este, na minha opinião, o *sentido* no qual você deve fazer seu estudo. Quando se escreve a biografia de um amigo, deve-se fazê-la do ponto de vista de *sua vingança*. (...) Não se apresse. Seja sério e impiedoso."[17]

---

[16] LOBATO, M. "O luzeiro agrícola". *Cidades Mortas* (1.ª ed.), op. cit., p. 171.

[17] [Tradução nossa.] Texto original: "Quant à la biographie (...) Fais bien sentir qu'il a été exploité et tyrannisé dans tous les journaux où il a écrit; Girardin, Turgan et Dalloz ont été tortionnaires pour notre pauvre vieux, que nous pleurons. Moi, je ne me console pas de sa perte. Depuis que je sais que je ne le verrai plus, j'ai un redoublement d'amertume qui me submerge.
Un homme de génie, un poète qui n'a pas de rentes et qui n'est d'aucun parti politique étant donné, il est forcé, pour vivre, d'écrire dans les journaux (...). C'est là, selon moi, le sense dans lequel tu dois faire ton étude. Quand on écrit la biographie d'un ami, on doit la faire au point de vue de sa vengeance. (...) Ne te presse pas. Sois grave et impitoyable." in FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Ed. Conard, 1930. Carta de novembro de 1872 (p. 448). Alguns trechos desta carta foram citados por Pierre Bourdieu (*As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 86-87).

Em seu explícito desejo de vingança, Flaubert deixa clara sua oposição à necessidade de o escritor se submeter à escrita remunerada e, é claro, às condições impostas pelos empresários, donos dos jornais.

A diferença entre as caricaturas do editor e do escritor se dá, como vimos, quanto ao grau de aproximação e adesão de cada um deles às leis do mercado: o escritor resiste, o editor se apega a elas. A resistência extrema ou o apego extremo ajudam a construir os tipos caricaturais, a imagem folclórica.

2.3. Editor, um sujeito prático

> "Desde a origem, a imprensa apareceu como uma indústria regida pelas mesmas leis que as outras indústrias e o livro como uma mercadoria que os homens fabricavam antes de tudo para ganhar a vida. (...) Era-lhes necessário, pois, primeiramente achar capitais para poderem trabalhar e imprimir livros suscetíveis de satisfazer sua clientela, e isso a preços capazes de sustentar a concorrência. Pois o mercado do livro sempre foi semelhante a todos os outros mercados."[18]

O alheamento do escritor com relação às leis do mercado é ridicularizado através desta imagem caricatural que dele se construiu. Por outro lado, esse mesmo alheamento já fora a regra, quando, séculos atrás, muitos artistas viveram às custas de um mecenas:

> "Pedir dinheiro ao livreiro, a quem entregam suas obras e que delas tirará benefícios, vender portanto a obra de seu espírito, ainda não entrou nos costumes: os autores do século XVII — alguns do século XVIII ainda — recusam-se a aceitar uma tal decadência. Nessas condições, o sistema ao qual muitos autores parecem ter recorrido procede do tradicional mecenato. Quando uma obra sai dos prelos, pedem alguns exemplares — não há nada de mais natural — e adquirem logo (...) o hábito de enviá-los a um rico senhor, amigo das letras, acompanhados de lisonjeiras cartas dedicatórias. Presente que este saberá apreciar e recompensar com envio de dinheiro."[19]

As dificuldades e a demora em se regulamentarem as leis de direitos autorais também foram um entrave à adaptação do escritor às leis de mercado.

No Brasil, a inserção do escritor no mercado deu-se, sobretudo, através dos jornais, ao longo do século XIX e mais ainda no início do XX. Escrevendo para periódicos textos dos mais diversos gêneros (crônicas, contos, romances, artigos, publicidade), nossos homens de letras teriam garantido seu sustento, condição necessária para a produção literária[20]. No entanto,

---

[18] FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 1992. (p. 173)
[19] idem (p. 241-242)
[20] LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil* (op. cit.) e SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

nem sempre essa situação foi vista com bons olhos. Olavo Bilac, por exemplo, mostra-se ao mesmo tempo satisfeito e indignado diante da possibilidade de profissionalização do escritor através dos jornais:

> "O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler."[21]
>
> "Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras? A arte pura é o vinho de escol, que raros paladares podem apreciar... Mas a humanidade não é um viveiro de almas superiores. (...) Pensando bem, não sei qual é a ação mais digna de aplauso: se a de Flaubert, torturando-se e matando-se, para comover apenas um punhado de homens, — se a de Montepin, risonha e facilmente acumulando livros sobre livros, para fazer a felicidade e o encanto das grandes multidões, que, acabrunhadas pelo trabalho e pelo sofrimento, abençoam quem as faz sonhar, libertando-as das preocupações da sua miséria."[22]

Não só a adaptação do escritor à economia da vida moderna, sua profissionalização através das letras, mas também suas relações com os *progressos mecânicos* são vistas como se maculassem a aura da literatura. Como se a *concretude* do mundo material interferisse negativamente na *abstração* da arte.

Lobato, quando lia os originais de Lima Barreto, insistia, sem sucesso, para que o escritor utilizasse a máquina de escrever. Mário de Andrade documenta o uso desta mesma novidade tecnológica, mas não sem um certo embaraço:

> "Manuel do coração,
>
> Comunico que comprei esta máquina. Se você estivesse aqui era um abraço pela certa, tanto que estou contente. Já se sabe: pelo processo amável das prestações. Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela. A idéia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contacto com a idéia. Isso: perdi o contacto com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo (...)[23]

No mesmo ano em que Mário escrevera esta carta, a *Revista do Brasil* fazia publicidade de dois diferentes modelos de máquinas de escrever, um deles chamando a atenção para a ação silenciosa proporcionada pelos *"quatorze dispositivos atenuadores de ruído"*. [vide **figuras 16 e 17**]

---

[21] RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d. (p. 10)

[22] PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Volume 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944. (p. 551)

[23] MORAES, Marcos A. de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp: IEB-USP, 2000. (p. 200, carta de 18/04/1925)
No mesmo ano, Mário dava indícios de que sua relação com a máquina já estava se modificando: *"Eu bem que sei dessa historiada orgulhosa de que o homem domina a maquinaria, criaturas dele. Minha impressão é diversa. Sem ter o preconceito moderno da máquina, vejo bem tudo o que ela organiza na vida do homem e o transforma. Eu, que lido muito pouco com máquinas, me sinto dominado por elas. A minha máquina-de-escrever me domina, é mais grande, é mais forte do que eu. (...) Me serve, me ajuda, me facilita sempre, cuidadosa de mim, com uma paciência! Você nem imagina a paciência que ela tem comigo."* Idem, p. 210.

Figura 16



Anúncio publicado na *Revista do Brasil*, em janeiro e fevereiro de 1925.

Figura 17



Anúncio publicado na *Revista do Brasil*, em fevereiro e março de 1925.

Menos distante que o escritor dos mecanismos de produção do livro, adaptado por excelência às novas tecnologias, o editor é peça-chave nesse processo de integração social do escritor. As representações caricaturais do escritor e do editor, como vimos, tendem a separar de um lado o que há de mais abstrato na produção literária (o trabalho intelectual do artista) e de outro o que há de mais concreto (a produção material do livro), como se o livro não fosse um objeto material e intelectual ao mesmo tempo, como se as duas figuras não vivessem em contato com estes dois mundos.

Porém, da mesma forma que o escritor é freqüentemente intimado a fazer parte deste mundo concreto, o editor é chamado a reforçar sua participação no mundo intelectual, artístico, abstrato. Essa tentativa de mesclar a *prática produtiva* do empresário à intelectual, do artista, também vem de longa data, pelo menos desde a invenção da imprensa. É aos livreiros e editores dos séculos XV e XVI que os autores d'*O aparecimento do livro* se referem:

> "Vivendo dos livros e entre os livros, em contato diário com os letrados, os eruditos, os teólogos, numa palavra, com todos os que escrevem e também com os que lêem, dos estudantes ao público culto, os impressores e livreiros, para bem exercer seu ofício, devem se interessar tanto pelos negócios quanto pelas coisas do espírito."[24]

Ao lado desse desenho caricatural do editor, vejamos uma outra tentativa de definir as suas funções. Trata-se, agora, do ponto de vista de um editor[25]:

> "Sim, o editor tem algo de banqueiro: está bancando um empreendimento, só que sua garantia não é real, mas ideal. Tem algo de prestador de serviço, médico, advogado, psicólogo: porém, se o seu serviço não presta, é ele quem se prejudica e não o paciente ou o cliente. Tem algo de industrial: ele transforma a matéria-prima (pensamentos) em produtos acabados (livros); produz ou faz produzir em quantidades industriais. Mas o valor material do seu produto é determinado pelo conteúdo intelectual. Tem algo de comerciante também: procura obter lucro de sua atividade. Mas muitas vezes ele vive do que não vende, daqueles livros que lhe dão fama, que trazem novos autores e prestigiam o programa editorial."[26]

Banqueiro, prestador de serviço, industrial, comerciante — a multiplicidade do trabalho já atribui, neste texto, uma grande importância ao editor. Destituindo-o de qualquer caráter perverso, Wolfgang Knapp dissocia a imagem do editor do aspecto puramente comercial ("*é ele quem se prejudica*"; "*muitas vezes ele vive do que não vende*") e do aspecto unicamente material ("*ele transforma a matéria-prima (pensamentos) em produtos acabados*").

---

[24] FEBVRE, L.; MARTIN, H.-J. op. cit., p. 218.

[25] "*Wolfgang Knapp é austríaco radicado no Brasil. (...) Formou-se em editoração. Tem trabalhado sempre em editoras: de romances, livros de arte, livros didáticos, livros religiosos, livros universitários de muitas áreas, obras de referência. Cuidou de promoção e produção, redação e direção. Exerceu sua profissão na Alemanha e na Áustria, na França e na Espanha e, desde 1961, no Brasil. Em 1984 adquiriu sua própria editora, a E.P.U. — Editora Pedagógica e Universitária.*". in KNAPP, Wolfgang. *O que é editora*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1992. (p. 95)

[26] Idem. (p. 10)

Knapp inicia seu texto dizendo serem *"extremas e parciais"* as visões sobre o editor. Porém, incorre, ele mesmo, no erro que condenara. Ao tentar se desfazer dos excessos da caricatura, comete outros excessos: assume serem do editor todos os ônus por um trabalho sem qualidade, como se escritor e leitor não fossem prejudicados por livros que *não prestam*; e aproxima de tal forma o editor do trabalho intelectual que se esquece de que quem transforma o pensamento em algo concreto é o escritor, não o editor. Afinal, o editor dá forma material a algo que anteriormente já era concreto. Um manuscrito não é pensamento, sobretudo nos dias de hoje, quando um editor pode receber o manuscrito digitado, formatado e paginado. O editor pode agir desta forma, isto é, trabalhar a partir da *"matéria-prima-pensamento"*, quando, por exemplo, idealiza uma coleção, planeja um livro. Mas quem concretiza essa primeira transformação é o escritor.

Apesar desses deslizes, Knapp é menos defensor de sua classe e mais objetivo quando traça as funções do editor. Segundo ele, fazem parte do processo editorial de uma obra o exame do conteúdo, feito para se verificar se ele corresponde à linha editorial; a escolha da forma exterior do livro (tipos de letra, paginação, cores, papel); a definição do preço (a partir do qual será definido o valor a ser recebido pelo escritor); a divulgação, a promoção e a distribuição do livro. Tudo isso pode ser feito em acordo com o escritor.

Vejamos como alguns escritores retratam esse *acordo*, isto é, suas relações com os editores.

2.4. Escritores e editores

Em meio ao processo de edição de *Os Sertões*, Euclides da Cunha deixa pistas, em sua correspondência, de como se davam suas relações com o editor:

> "O meu livro vai indo regularmente. Ainda hoje respondi a carta do Laemmert – sobre o papel a empregar. Tenho já revisto algumas provas."[27]
>
> "Se não lhe causar nenhum transtorno peço-lhe que não os mande encadernar como os da 1ª [edição], em percalina[28].
>
> É muito preferível, a sólida e severa encadernação portuguesa, de couro, embora em número menor de exemplares.
>
> De qualquer modo este desejo cederá ante o que ditar a sua maior experiência."[29]

---

[27] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Carta a Escobar, 10/04/1902. op. cit., p. 131-2.

[28] **Percalina** é um "tecido de algodão, leve e forte, usualmente de uma só cor e de superfície lustrosa, empregado sobretudo em encadernação." *Novo Aurélio. Século XXI* in www.uol.com.br/aurelio.

[29] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. op. cit., Carta ao Sr. Joaquim Antunes Leitão, 04/08/1907 (p.334)

Escritor e editor se interessam pela qualidade gráfica do livro. Ainda que tenha a possibilidade de palpitar sobre o tipo de papel a ser usado, sobre a encadernação e a revisão de provas, Euclides deixa a última palavra à experiência do editor, assumindo ser dele a competência, em última instância, quanto ao aspecto material do livro.

Além de Euclides da Cunha, outros escritores também atestam a sua participação em fases do processo editorial, sobretudo na divulgação e distribuição do livro, entrando em contato com livrarias, críticos, instigados, às vezes, pelos editores para conseguirem um artigo em jornal de grande circulação. O escritor, portanto, não deixa de se envolver em alguns momentos da produção e promoção do livro. Lima Barreto, por exemplo, é freqüentemente levado pelo editor português a fazer a propaganda do livro no Brasil:

> "O Teixeira conta com o reclamo que possas fazer do livro no Brasil"[30],

escreve-lhe o amigo Antônio Noronha Santos, referindo-se ao editor português Antônio Maria Teixeira e à edição das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Em outra circunstância, o editor não quer que o livro editado seja anunciado. Trata-se de uma economia do editor penosa para o escritor:

> "Acaba de sair o meu *Bogóloff* [*Aventuras do Dr. Bogóloff*] que encontrarás junto a esta.
>
> Apesar da mesquinhez do Reis não permitir um anúncio qualquer, espero que ele faça o seu caminho.
>
> Não tive, até agora, senão uma notícia nos jornais e foi na *A Época*. (...) É esta a minha sina: ser anunciado e escrever em jornais pouco lidos."[31]

Também quando é editado em São Paulo, pela Editora da Revista do Brasil, anos depois, Lima Barreto é incentivado pelo editor Monteiro Lobato a fazer a divulgação de seu livro — *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* — entre os críticos e a imprensa local:

> "O livro está pronto. Remeti-o hoje para todas as livrarias e agentes da *Revista* (cerca de duzentos) de maneira que a penetração se fez em regra, com 2000 exemplares de um baque. Mando-lhe vinte exemplares para distribuir entre os críticos do Rio e jornais. Querendo mais, peça. Para os jornais de São Paulo e resto do Brasil, já remetemos."[32]
>
> "Por aqui já se vende alguma coisa, mas a saída grande há de ser no Rio. Se pilhas um bom artigo no Estado, como aquele do Oliveira Lima, era ótimo. Do Medeiros [e Albuquerque], por exemplo. Se você se dá com ele, arranja isso."[33]

---

[30] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva* (2 tomos). São Paulo: Brasiliense, 1961. Carta de Antônio Noronha Santos a Lima Barreto, 27/07/1909 (p. 89).
[31] idem, carta de Lima Barreto a Antônio Noronha Santos, 19/09/1912 (p. 98-99).
[32] idem, carta de Monteiro Lobato a Lima Barreto, 22/02/1919 (p. 58)
[33] idem, s/d (p. 65)

O método parece fazer sucesso. Entre críticos conhecidos e a imprensa local, o escritor pode angariar bons comentários e impulsionar a venda do livro. Um dos editores de Lima Barreto, Francisco Schettino, elogia-o:

> "Vai bem na qualidade de propagandista dos teus livros! É significativo, o exemplo!"[34]

Não são apenas o editor e o escritor que participam deste processo longo e angustiante de transformação do manuscrito em livro, há ainda outros intermediários. Não cabem ao editor, mas à sua equipe ou a pessoas designadas por ele, os trabalhos gráficos, de revisão, adaptação ou coordenação de textos. Idealmente, ao menos. Na prática, no entanto, as fronteiras nem sempre são tão bem delineadas. No início do século, se considerarmos o exemplo de Lobato, a atividade editorial envolvia também a de revisor, adaptador e coordenador de textos. Talvez o fato de ele ser um escritor antes de ter se tornado editor explique essa diluição de fronteiras.

As referências acima a correspondências entre escritores e seus editores parecem desfazer um pouco o estereótipo do escritor e do editor ficcionalizados por Lobato. Uma consulta à correspondência ou às memórias de alguns escritores — Machado de Assis, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo — parece mostrar que a hostilidade com que o editor ficcional expulsa Sizenando — *"Rapazes, berrava o livreiro à caixeirada, ponham-me este vate no olho da rua!"* — é menos freqüente que os pronomes de bom tratamento. É claro, porém, que a polidez pode ser uma máscara social, civilidade apenas aparente.

Vez ou outra palavras menos polidas são usadas para fazer referência ao indivíduo que dirige a empresa editorial. Francisco Schettino[35] toma o partido de Lima Barreto ao perceber que o editor não quer lhe pagar pelo livro:

> "O Antonico foi ao Moses, porém, como não mandaste pedir dinheiro ele não mandou. Escreve outro bilhete, pedindo claramente o 'cobre', porque é justo. Agora, os judeus a se encherem e tu a esvaziar o fósforo do teu cérebro e derramá-lo para os bolsos desses putos, francamente, é estupidez! Desculpe a minha franqueza."[36]

---

[34] idem, carta de Francisco Schettino a Lima Barreto, s/d (p. 119-120)

[35] Amigo e editor de Lima Barreto. Segundo Francisco de Assis Barbosa, Schettino *"tudo fazia para ajudar o amigo. Desde a entrega dos originais às redações ao recebimento do salário do jornalista na* Careta*; dos vencimentos de funcionário aposentado no guichê do tesouro; dos vales de colaboração no* A.B.C.*, na* Gazeta de Notícias *ou em qualquer outro jornal."* in BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro.* Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998. (p. 291, em nota de rodapé)

[36] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva.* op. cit., carta de Francisco Schettino a Lima Barreto, 14/12/1921 (p.126-127)

A questão comercial é uma constante nas cartas analisadas, como já era de se esperar. Muitas vezes, o escritor não está satisfeito com a proposta do editor, embora também não seja comum o escritor dizer quanto esperava receber pela sua obra. Os assuntos financeiros são sempre uma iniciativa do editor, que estabelece o preço de venda da obra, a partir do qual são calculados o ganho do escritor e o seu próprio:

> "O autor recebe direitos autorais percentuais sobre o preço de venda de cada livro vendido. Se não houver preço de venda estabelecido, sobre que base ele receberia? São os autores os interessados em que os editores fixem o preço de venda o público. Somente assim podem participar do resultado da venda de seu "produto". Esta prática generalizou-se a partir da metade do século passado. A prática anterior era pagar uma quantia fixa para todas as edições, ou por uma tiragem determinada. Entretanto, muitas vezes os autores *pagavam* para que suas obras fossem publicadas (no caso de ficção). Ou ainda colocavam o texto à disposição do editor (e público), se o texto tivesse sido resultado de outro trabalho remunerado (por exemplo, professor, engenheiro, político, administrador). A 1ª edição de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcelo Proust, por exemplo, foi financiada pelo autor e publicada pela Grasset. (...) Nos livros de ficção os direitos autorais giram em torno de 10% sobre o preço de capa."[37]

Não é fácil, sem algum conhecimento de economia — mais especificamente *economia literária* — entender os valores acordados entre escritores e editores. Também impõe obstáculos a esta compreensão a dificuldade de acesso aos contratos de edição, nos quais estariam impressos dados essenciais para a sua avaliação — dentre eles, tiragem do livro, preço de capa, forma e condições de pagamento. Aníbal Bragança, numa preciosa análise de 35 contratos editoriais de Francisco Alves, considera que:

> "Os contratos são fontes fundamentais para se conhecerem aspectos importantes da política editorial. (...) é necessário conhecer as formas de remuneração praticadas na época, para discernir entre os editores que remuneram dignamente, dentro das condições de seu tempo, daqueles que não o fazem."[38]

Em sua opinião, a forma mais vantajosa para o autor seria a "*'parceria nos lucros', que hoje não mais se pratica, quando feita com editores reconhecidamente honestos e competentes com o controle de custos*"[39].

Diante da dificuldade de se encontrar um editor, o escritor iniciante pode se submeter a condições que não lhe sejam favoráveis — por desconhecimento ou por falta de opção. Mas mesmo escritores experientes cometeram erros crassos, considerando aspectos comerciais básicos. Machado de Assis, por exemplo, transferiu ao seu editor a propriedade dos seus textos, ainda em vida, o que lhe impedia inclusive de autorizar a tradução de livros de sua

---

[37] KNAPP, W. op. cit., p. 65-67.
[38] BRAGANÇA, Aníbal. "A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil". op. cit.– Extraímos deste artigo algumas das informações constantes no Anexo QUADRO DE VALORES – ao final desta tese.
[39] Idem, p.469.

autoria[40]. Lima Barreto, tal qual Proust, financiou a edição de *Triste fim de Policarpo Quaresma*[41], que, mesmo assim, não lhe pareceu satisfatória.

Euclides da Cunha, mais feliz, encontrou editor competente, teve sucesso na primeira edição, mas também reclamava dos ganhos obtidos – embora tivesse tido parceria nos lucros[42]. Inicialmente, Euclides reclama por se considerar prejudicado pelo acordo através do qual teria que dividir com os editores os lucros líquidos da edição:

> "Estive no Rio e lá deixei entregue ao Laemmert, os meus *Sertões* – título que dei ao livro que aí te li em parte. O contrato que fiz, não precisava dizer, foi desvantajoso – embora levasse à presença daqueles honrados saxônios um fiador de alto coturno, José Veríssimo – de quem sou hoje devedor, pela extraordinária gentileza com que me tratou. Subordinei-me a todas as cláusulas leoninas que me impuseram, e entre elas a de **dividir com eles – irmamente pela metade, os lucros da publicação – e isto ainda depois que a venda os indenizasse do custo da impressão.** No entanto me garantiram no Rio que ainda fiz um bom negócio – porque hoje só há um animal [a] quem o livreiro teme, o escritor! Por uma das cláusulas, sairá à luz, em fins de abril do [ano] vindouro."[43]
>
> "Agora é que eu vejo como fui tolo em celebrar o contrato que fiz! Provavelmente terei uma ninharia pela 1ª edição já esgotada. Mas nem nisto falaram ainda os bons patrões que espontaneamente procurei."[44]

Depois de vendida toda a primeira edição, ele enfim toma conhecimento do valor a receber, o que o deixa mais satisfeito:

> "Estive no Rio e modifico um pouco o que disse sobre os editores dos *Sertões*. Pelas contas que vi, as despesas foram, de fato, grandes, de sorte que, dividido o líquido, terei **um ou dois contos de réis.** É possível que seja mais feliz na 2ª edição. Os homens, apesar do que dizem (e nesta terra são fáceis os juízos temerários) me parecem sérios. O que sobretudo me satisfaz é o lucro de ordem moral obtido."[45]
>
> "Recebi afinal a carta do Laemmert – e tenho presente a ordem de Rs 2:198$750 – líquido que coube da 1ª edição dos *Sertões*."[46]

Para quem esperava *um ou dois contos de réis*, Euclides só poderia elogiar os *patrões*. Os 198 mil-réis que recebera além do valor máximo esperado equivaleriam à tradução de 20

---

[40] "*Ex.mo Sr. Figueiredo Pimentel.*

Respondo à sua carta, agradecendo (...) à solicitude de V. Ex.ª em fazer com que este [Phileas Lebesgue] traduza os meus livros. Entretanto, não posso ordenar que o editor lhos envie, como V. Ex.ª me pede, nem sequer autorizar a tradução, porquanto a propriedade das minhas obras está transferida ao Sr. Garnier, de Paris, com todos os respectivos direitos. Só ele poderia resolver sob esse ponto." (Carta de Machado de Assis a Figueiredo Pimentel, datada de 31 de março de 1901) in ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. (p. 1057)

[41] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. op. cit., nota à carta de 29/01/1913 (p. 101)

[42] Outros dados sobre esta 1.ª edição são difíceis ou impossíveis de se encontrar, segundo especialistas: "*Os dados a respeito de tiragens e preços das primeiras edições de Os Sertões são inexistentes, entrando no quadro geral das calamidades que assolaram o conhecimento possível das condições materiais de publicação de livros em nosso país.*" CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998. (p.523)

[43] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. op. cit., carta de Euclides a Escobar, 25/12/1901, p. 128-129, destaques nossos.
[44] idem, Carta de Euclides a seu pai, 19/02/1903 (p. 148-149)
[45] idem, Carta de Euclides a seu pai, 25/02/1903 (p. 150) (destaque nosso)
[46] idem, Carta de Euclides a Escobar, 26/04/1903 (p. 161)

artigos do jornal *Weekly Times* para *O Estado de S. Paulo*[47]. Antes ainda de saber qual o valor a ser recebido pela primeira edição, o escritor já acertaria o preço da segunda:

> "Aceito a sua proposta. Cedo pela quantia de Rs. 1600$000 os meus direitos à 2ª edição dos *Sertões* sem aguardar o resultado definitivo da venda e neste sentido aguardo a sua resposta em Lorena."[48]

A reclamação inicial vai sendo substituída por elogios. As *cláusulas leoninas* do contrato deixam de ser citadas pelo escritor, que prefere evidenciar o trabalho sério dos editores e o *lucro moral* obtido. Apesar de citar todas as cifras mais de uma vez, o escritor não compara a diferença do valor recebido entre a primeira edição e a segunda. Ficara satisfeito com o valor da segunda, consideravelmente menor que o da primeira:

> "O Laemmert propôs comprar-me desde já por 1:600$000 a 2ª edição dos *Sertões* que saiu há três dias. Aceitei porque preciso de uma entrada do seguro de vida que fiz, e com o que anteriormente recebi paguei as dívidas que tinha. (...) Além daquela quantia dão-me os editores quarenta e cinco livros, o que eleva a importância da venda que fiz."[49]

Os custos de uma segunda edição são, como se sabe, menores que os da primeira. Se o número de exemplares e o preço de venda do livro fossem os mesmos, Euclides poderia ter pleiteado uma soma maior, portanto, para a segunda edição. É possível que as suas necessidades imediatas e a vantagem de receber o montante *antes* de esgotada a edição tenham sido os maiores atrativos para a que ele aceitasse a proposta do editor.

Lima Barreto também preferiu o dinheiro imediato, numa só parcela, quando teve seu *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* editado pela Editora da Revista do Brasil. E o dinheiro saiu mais de dois meses antes do livro. A proposta do editor, Lobato, foi feita nestes termos:

> "Prezadíssimo confrade e amigo.
>
> Recebi a sua carta de 9 do corrente e com ela os originais, que não li, nem é preciso, visto como estão assinados por Lima Barreto.
>
> A *Revista do Brasil* tem muito gosto em editar essa obra e o faz nas seguintes condições: como é pequena, podendo dar um volume aí de 150 páginas mais ou menos, convém fazer uma edição de 3000 exemplares em papel de jornal que permita vender-se o livro a 2$000 ou no máximo 2$500; neste caso, proponho 50% dos lucros líquidos ao autor, pagáveis à medida que se forem realizando.
>
> Podemos fazer mais outra proposta: a *Revista* explorará a 1ª edição tirada nas condições acima, mediante o pagamento de 800$000 no ato da entrega dos originais; ou de

[47] ver QUADRO DE VALORES, em anexo.
[48] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. op. cit., carta de Euclides a Gustavo Massow, gerente da casa editora Laemmert & Cia., 06/01/1903 (p. 145)
[49] idem, Carta de Euclides a seu pai, 12/06/1903 (p. 165)

> 1.000$000 em duas prestações — uma de 500$000 pela entrada dos originais e a outra três meses depois de saído o livro.
>
> Se lhe servem estas condições, poderemos firmar contrato imediatamente.
>
> Sem mais, disponha do amigo com probabilidade de se tornar também editor.
>
> J. B. Monteiro Lobato.[50]

Depois de pronta a edição, Lima Barreto recebeu também 20 exemplares do livro para distribuir entre críticos e jornais do Rio. Os 800$000 (oitocentos mil-réis) devem ter sido uma surpresa para o escritor. Em 1909, sabendo que o editor Antonio Maria Teixeira não estava disposto a lhe pagar um vintém pela edição de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha,* Lima Barreto solicitara que ele então lhe fornecesse — *"se o senhor achar razoável"* — cinqüenta exemplares da obra, *"para os oferecimentos de praxe"*[51]. Em 1916, ele custeara a edição de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; e em 1917 recebera do editor Jacintho Ribeiro dos Santos a quantia de 70$000 (setenta mil-réis) pela *cessão definitiva* dos direitos sobre a obra *Bruzundangas.*[52]

Apesar de termos as cifras, seria difícil comparar o valor recebido por Euclides e Lima Barreto sem considerar a inflação do período e, sobretudo, as diferenças entre um livro e outro (número de páginas, tipo de edição, capa, papel, encadernação, tiragem etc.).

Graciliano Ramos parece ser o mais desconfiado dos três — toma precauções antes de enviar os originais de *Angústia* aos editores:

> "Recebi novas cartas do Zélins e do Jorge [Amado] pedindo-o [o romance *Angústia*]. Ainda não dei resposta, mas vou dizer que mandarei os originais quando o editor enviar os cobres. Não tenho confiança nos editores, uns ratos."[53]

Receber o dinheiro antes da venda efetiva dos livros é prática mais antiga que a participação nos lucros, segundo Wolfgang Knapp. Aparentemente, o risco, neste caso, é do editor, que não espera o resultado das vendas para pagar ao escritor. No caso de Lima Barreto, cujo *Gonzaga de Sá,* apesar de vender, não teve o sucesso esperado, o escritor talvez recebesse uma quantia menor (ou demorasse a ver a cor do dinheiro) caso esperasse pelo resultado das vendas.

É claro que os escritores não esperam apenas o dinheiro. Na verdade, se nos baseássemos nos estereótipos (e até em alguns depoimentos), teríamos que afirmar que eles definitivamente não esperam dinheiro algum, mesmo porque os editores não lhes pagariam. A

---

[50] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva.* op. cit., carta de 15/11/1918 (p. 50-51) — Lima Barreto aceitou esta proposta, segundo consta da carta de 02/12/1918: *"De há muito devia ter-lhe escrito, manifestando os meus agradecimentos e acusando também o recebimento dos oitocentos mil-réis e uma das vias do contrato estabelecido entre a Revista do Brasil e eu, para a publicação do Gonzaga de Sá."* Idem, p. 51-52.

[51] Idem, Carta de Lima Barreto a Antônio Maria Teixeira, da Livraria Clássica Editora, 24/04/1909 (p. 173-174).

[52] BRAGANÇA, Aníbal. op. cit., p.474.

[53] RAMOS, Graciliano. *Cartas.* Rio de Janeiro: Record, 1981. Carta a Heloísa, 11/01/1936 (p. 155-156)

glória, o reconhecimento e a imortalidade, valores mais abstratos que o "vil metal", são citados com freqüência na correspondência de escritores:

> "nada perco [com a segunda edição] porque num primeiro livro só se aspira um lucro de ordem moral, e este eu o tive de sobra."[54]
> "Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico?"[55]

Desejada pelos escritores de carne e osso e pelas caricaturas de papel e tinta, a glória literária, moeda maior e de valor inestimável, não deixa, porém, de estar associada ao vil metal. Consagrado, ou pelo menos destituído da pecha de *ilustre desconhecido*, o escritor pode receber benefícios materiais em função da glória imaterial (ou do *capital simbólico*, para usarmos a expressão de Bourdieu[56]). Um deles, se não o financeiro, é a facilidade de ser reeditado. Lobato, ainda que editasse escritores novos, entrou em contato com Lima Barreto depois de conhecer e apreciar outras obras do escritor carioca. Machado de Assis, apesar de não ter mais o direito sobre sua produção, era freqüentemente consultado quanto à possibilidade de ter suas obras traduzidas para outras línguas. Euclides da Cunha e Graciliano Ramos receberam mais propostas de publicações remuneradas em periódicos, depois de editados, além da facilidade de editar outras obras.

A relação dos literatos com a prática remunerada de sua atividade é bem conturbada. Antes da edição de *Os Sertões*, Euclides fizera o seguinte comentário:

> "como a vida é difícil e é preciso repartir a atividade, escrevo no *Estado* que não quer aceitar a minha colaboração gratuitamente."[57]

Ambíguo, no mínimo. Se precisava desta atividade — *a vida é difícil* —, certamente era porque esperava algum tipo de compensação financeira, contava com esta remuneração bem-vinda:

> "Os artigos escritos para o *Jornal* tinham a vantagem de corrigir-me as finanças."[58]

Mesmo com relação à produção livreira, o lucro não é tido como imprescindível:

> "Lembrei-me do seguinte: enfeixar num volume os meus últimos artigos do Estado e País. Talvez possa fazer o negócio com o Melilo. Nada quero lucrar — desejando apenas que a edição seja decente."[59]

---

[54] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. op. cit., carta de Euclides a seu pai, 12/06/1903 (p. 165)
[55] RAMOS, G. op. cit., carta a Heloísa, 01/11/1932 (p. 130-131)
[56] BOURDIEU, P. op. cit.
[57] GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. op. cit., carta de Euclides a João Luís Alves, 23/07/1897 (p. 106)
[58] idem, Carta de Euclides a Otaviano Vieira, 04/06/1907 (p. 330-332)
[59] idem, Carta de Euclides a Plínio Barreto, 23/08/1904 (p. 222-223)

Tendo sido pago pelas edições dos *Sertões* e não vivendo exclusivamente das letras, Euclides poderia se valer deste tipo de raciocínio sem maiores prejuízos. No entanto, na fala de um profissional das letras como Lima Barreto, isto é, de alguém que tirava o sustento de sua produção livreira e jornalística, o mesmo raciocínio tem um som diferente, no mínimo estranho:

> "Fizeste bem em lhe autorizar a imprimir o livro. Não tenho pretensão alguma de lucro com o *Caminha*. Além de saber que um primeiro livro tem fortuna arriscada, saber muito bem o que penso sobre essa cousa de *make money* com livros."[60]

A atitude esperada seria semelhante à de Graciliano, que outra vez se revela diferente de seus antecessores quanto a essas questões financeiras. Talvez a razão esteja num significado mais profissional da atividade literária, conquistado a duras penas na virada do século, mas difundido e aplicado com certa regularidade algumas décadas depois. Tendo começado sua atividade profissional num jornal, como *foca*, era natural que Graciliano estivesse habituado a receber pelo seu trabalho. Nem sempre, porém, recebia no momento da "venda" do seu "produto"; e nem sempre considerava que tivesse algum valor o que produzia:

> "Escrevi a ele [Augusto Frederico Schmidt, poeta e editor] rompendo todos os negócios e pedindo a devolução duma cópia que tenho lá. Assim é melhor. A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira."[61]
>
> "Creio que vou escrever qualquer coisa para os rapazes que nos têm obsequiado mas eles só dão cinqüenta mil-réis o artigo. O artigo que José Maria pediu foi publicado mas ainda não recebi os cobres."[62]
>
> "Terminei ontem um conto horrivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. (...) é uma estopada que nenhum leitor normal agüenta."[63]
>
> "estou ocupado fabricando um artigo encrencado para o *Observador*. Apesar de ter sido uma miséria o que escrevi, Olímpio Guilherme pediu-me outro de três páginas, uma coisa comprida, muito chata, mas que me vai render uns cem ou duzentos mil-réis. (...) Vou cavar os cobres com um artigo enorme sobre a economia no romance."[64]
>
> "[Olímpio Guilherme] Pediu-me outra história para maio e elogiou a miséria que lhe vendi há dois meses, mas não pagou as nove folhas escritas agora. Isso só será feito depois da publicação."[65]

Graciliano não é o único a desconsiderar sua obra, duvidando de seu valor literário. Seja qual for o motivo, o escritor antecipa uma possível reação, um julgamento do público, da crítica, do editor. Mas só o faz porque ele também pode, como leitor especial (que conhece os meandros da criação), agir como crítico de outras obras, e sabe que a crítica é peça

---

[60] BARRETO, L. *Correspondência ativa e passiva*. op. cit., carta de Lima Barreto a Antônio Noronha Santos, 03/04/1909 (p. 71-74)
[61] RAMOS, G. op. cit., carta a Heloísa, 08/10/1932 (p. 126)
[62] idem, carta a Heloísa, 28/02/1937 (p. 174-176)
[63] idem, carta a Heloísa, 14/03/1937 (p. 184-186)
[64] idem, carta a Heloísa, 28/03/1937 (p. 186-187)
[65] idem, carta a Heloísa, 31/03/1937 (p. 186-187)

importante no mercado das artes. É para o crítico, leitor desejado e temido, que se dirigem as primeiras atenções do editor e do escritor.

Faz parte da divulgação da obra — parte, portanto, do processo editorial — a remessa de exemplares a críticos e leitores influentes, a jornais e revistas de grande circulação, na expectativa de que um artigo, comentário ou referência não muito discreta participe do processo de tornar pública a obra. Se esse ritual faz parte do processo de *divulgação* da obra, e se o editor deseja que a obra, lida por estes senhores, seja comercialmente rentável, seria de se esperar que ele patrocinasse (como parte do custo da obra, talvez) esse tipo de distribuição. Não era de se esperar, portanto, que o escritor fosse pago com exemplares da obra cujo destino seriam as mesas de críticos e jornalistas.

> "Volto ao Teixeira amigo, neste momento. 'Seu T., vim saber a resposta?' 'Não tenho dúvida em publicar o livro, mas o Senhor Lima Barreto lhe falou em condições?' Pelo que ele disse ou antes resmungou, eu cá percebi que ele está pronto a publicar o livro, mas muito menos a pagá-lo. Disse-me que o do João Barreto foi pago em exemplares (...) Se me é permitido dar-te um conselho, não sejas muito exigente na questão do pagamento. Não te adianta grande cousa e demora a impressão. E o livro precisa sair."[66]

Nesse sentido, é exemplar a atitude de Lobato, ao realizar efetivamente a distribuição da obra de Lima Barreto entre críticos, jornais e livrarias de todo o país, além de deixar à disposição do escritor volumes destinados à distribuição. Este é um dos principais motivos pelos quais Lobato é considerado um editor inovador.

A distribuição era (e continua sendo) um problema sério no Brasil, causa, segundo um dos editores, da dificuldade das vendas. Trata-se novamente de uma edição de Lima Barreto:

> "Cremos que muitíssimos exemplares se poderiam ter vendido se os livreiros daí o tivessem sempre à venda, mas como só fazem pedidos quando necessitam outras obras e estes em número tão limitado de exemplares, que não estranhamos que o livro se não encontre à venda. Vamos pois remediar esta falta enviando quantidade à livraria J. Ribeiro dos Santos, Rua de São José, com ordem para o anunciar, podendo Vossa Excelência conceder-nos o favor de — sem sacrifício de qualquer espécie — fazer constar pelos jornais que lhe sejam afeiçoados a chegada da nossa nova remessa de exemplares."[67]

Difícil seria comprovar esta informação, identificar a causa real do sucesso de vendas ou do encalhe de algum livro. Apesar de bem divulgada e distribuída, outra obra de Lima Barreto também viria a ter problemas com as vendas. O editor é outro, o motivo encontrado também:

---

[66] BARRETO, L. *Correspondência ativa e passiva*. op. cit., carta de Antônio Noronha Santos a Lima Barreto, 13/03/1909 (p. 67-68)
[67] idem, carta de Antônio Maria Teixeira a Lima Barreto, 18/06/1910 (p. 178-179)

"O teu livro sai pouco, sabe por quê? O título! O título não é psicologicamente comercial. Um bom título é metade do negócio. Ao ler o título do teu romance toda a gente supõe que é a biografia de um... ilustre desconhecido."[68]

Na falta de um identificador confiável do motivo do encalhe, editores e editados parecem buscar os que lhes convêm, isto é, preferencialmente motivos alheios à sua responsabilidade. Pelo menos no caso de Lima Barreto, os dois editores atribuíram o encalhe a instâncias alheias à sua competência — aos livreiros e ao título (escolhido pelo escritor).

2.5. Escritor, editor e outros escritores

Depois da edição do primeiro livro (sobretudo se tudo correu a contento para ambos), as relações entre escritor e editor se mostram um pouco mais consolidadas, menos formais e mais amigáveis, como se os estereótipos e desconfianças fossem pouco a pouco se desfazendo com o conhecimento. É o que relata Érico Veríssimo:

"Depois que meus livros começaram a vender-se, ele [João Bertaso, pai de Henrique Bertaso] passou — parece-me — a me olhar de maneira diferente, não porque eu era agora um autor que dava lucro à Editora, mas porque a imagem que ele tinha de mim, a do intelectual boêmio, incapaz de trabalho perseverante, se havia apagado em seu espírito. Ele via como eu "dava duro" durante horas no expediente da Editora, e trabalhava ainda à noite em casa na tradução de livros.

Numa reunião social e íntima, certo dia, ele me olhou e disse:

— Seu Erico, me diga uma coisa. Nós, editores, empregamos num livro um certo capital em dinheiro e trabalho. Se o livro não se vende, temos um prejuízo total. Vocês, escritores, ganham 10% mas não arriscam um vintém no negócio.

— Seu Bertaso — respondi — o seu ideal é irrealizável.

— Que ideal?

— O livro sem autor.

Ele desatou a rir." [69]

Neste caso, o escritor era também funcionário da editora. Mas, mesmo quando não há essa outra relação trabalhista, o escritor pode chegar a estabelecer outros vínculos com o editor. Primeiro, porque ele mesmo pode ser reeditado, pode vir a oferecer outros títulos seus à editora. E, além disso, porque também pode trazer outros escritores à editora.

O escritor acaba participando, portanto, de outra parte do processo editorial. Ao indicar possíveis títulos para a editora, desempenha, mesmo que informalmente, a função de *conselheiro editorial*. Era assim que Lima Barreto buscava espaço para um escritor desconhecido:

---

[68] idem, carta de Monteiro Lobato a Lima Barreto, 23/11/1919 (p. 71)
[69] VERÍSSIMO, E. op. cit. (p. 90-91)

> "Aproveito a oportunidade para apresentar-lhe o meu amigo Domingos Ribeiro Filho, escritor bem conhecido nas nossas rodas literárias e autor de um romance — *Cravo Vermelho*, que só não teve o sucesso de livraria que merecia, pelo fato do mau aspecto tipográfico da brochura em que apareceu. (...) Ele lhe envia um manuscrito de romance — *Vãs Torturas* — (...), e, para o qual, se tanto lhe mereço, eu pedia um pouco da sua atenção e, caso o julgasse da mesma forma que o julgo, uma obra original e vigorosa, o fizesse editar."[70]

À indicação, precede um julgamento por parte do autor e, supõe-se, segue-se outro por parte do editor.

Euclides da Cunha queria ver Vicente de Carvalho entre os membros da Academia Brasileira de Letras e, para isso, dava ao poeta as dicas de como ser conhecido, editado, divulgado e bem-sucedido:

> "Deste modo há tempo para que se faça o livro de prosa a que te referiste. Que ele se publique em janeiro — e isto talvez seja o triunfo. (...) Tem muita coisa feita; resta-te quase que apenas o trabalho material de uma escolha cuidadosa. (...) traço-te um programa que deve ser estritamente cumprido: deves ir a S. Paulo, reunir o melhor de tuas publicações dispersas, contratar logo o editor e a impressão — e anunciar desde já o livro, com o título competente."[71]

E Graciliano, por sua vez, ensinava os primeiros passos à esposa, em cuja correspondência via talento literário:

> "Dona Ló: a sua carta de anteontem está admirável. Muito bem feita, muitíssimo bem feita. Vou dar-lhe um conselho: escreva um livro. Não pense que é brincadeira, estou falando sério. (...) Escreva às escondidas, não é preciso ninguém saber que você se dedica a ocupações prejudiciais. Se o livro sair bom, o que espero, será publicado, elogiado, etc.; se não sair, eu lhe serei franco. (...) Não imite ninguém, faça coisa sua. (...) Demais, você não perde nada em tentar. (...) Trabalhe em segredo para evitar comentários bestas. Se não conseguir nada que preste, o prejuízo será pequeno, porque você nunca teve a intenção de notabilizar-se. Faça uma experiência. Passe uns três meses trabalhando. Quando nos encontrarmos, faremos um balanço dos produtos fabricados e procuraremos meio de metê-los em circulação."[72]

Estimulando um jovem escritor, fazendo o papel do crítico ou de um leitor especializado, adiantando a reação do público e do editor, todos os escritores citados abraçaram esta *causa paralela*, agindo como tutores de outros, indicando-os a possíveis editores, aconselhando, lendo, estimulando, traçando caminhos. Ora, parece-nos que o editor também exerce as mesmas funções. Talvez nem sempre aconselhe, estimule ou indique caminhos, mas certamente julga e seleciona os originais que lhe chegam às mãos.

---

[70] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. op. cit., carta de Lima Barreto a Antônio Maria Teixeira, 18/05/1910 (p. 177-178) (destaque nosso)
[71] GALVÃO, W.N.; GALOTTI, O. op. cit., carta de Euclides a Vicente de Carvalho, 09/09/1904 (p. 232-233)
[72] RAMOS, G. op. cit., carta a Heloísa, 19/12/1935 (p. 151-153)

2.6. Crítico e editor

Essa aproximação entre a função do crítico e a do editor não é, à primeira vista, muito elogiosa. Da mesma forma que a imagem do editor, a do crítico também é constituída, em geral, por muitos traços depreciativos. Leila Perrone-Moisés recupera algumas opiniões nada animadoras sobre o crítico, este sujeito que, segundo ela, *"sempre foi o segundo, o inferior, o servidor"*[73]:

> "Apareceram nas nações modernas que cultivam as letras, pessoas que se estabeleceram como críticos de profissão, assim como foram criados linguadeiros de porcos, para examinar se os animais que se levam ao mercado não estão doentes. Os linguadeiros da literatura não acham nenhum autor perfeitamente são; eles prestam contas duas ou três vezes por mês, de todas as doenças reinantes, dos maus versos feitos na capital e na província, dos romances insípidos que inundam a Europa, dos novos sistemas de física, dos segredos para matar percevejos. Eles ganham algum dinheiro com esse ofício, sobretudo quando dizem mal das boas obras e bem das más. [VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*, 1764]" [74]
>
> "Uma coisa certa e fácil de demonstrar, para aqueles que ainda duvidassem, é a antipatia natural do crítico contra o poeta, — daquele que não faz nada contra aquele que faz, — do zangão contra a abelha, — do cavalo capado contra o garanhão. [GAUTHIER, THÉOPHILE. Prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, 1835]" [75]
>
> "Essa crítica (a dos jornais) é finalmente o correlativo exato de uma literatura "comercial". Ela exerce, na passagem, um controle da receita ou da fórmula, como um posto de exame dos produtos leiteiros ou farmacêuticos. O artigo se lê como uma análise química: excesso disto, falta daquilo, tais normas foram desrespeitadas, tais limites; estampilha negada; o que encontramos freqüentemente resumido na condenação seguinte: "Este é um produto que não conheço", o que deveria constituir justamente, para um examinador mais livre, o cúmulo do elogio. Pois a verdadeira crítica é também aberta; não é aduana que recusa a introdução das mercadorias suspeitas depois de um rápido exame, mas o intermediário que lhes permite chegar a seu destino. [BUTOR, MICHEL. *Répertoire II*, 1964]" [76]

Tanto para Voltaire como para Michel Butor, o crítico é o examinador, o responsável pela determinação pública da qualidade da obra, embora seu diagnóstico seja *sempre* equivocado. Em ambos os casos, associou-se a figura do crítico à profissão e ao dinheiro (*se estabeleceram, críticos de profissão, mercado, ganham algum dinheiro com esse ofício, literatura comercial, aduana, mercadorias*), instâncias que também o diferenciam, pelo pragmatismo, da aura do artista. Sob o olhar desses críticos caricaturais, a literatura é diminuída, reduzida a algo materialmente analisável, passível de dissecção.

No texto de Gauthier, também se apresenta o menosprezo pelo trabalho do crítico, desta vez incidindo mais fortemente sobre a sua falta de capacidade criativa. A imagem do cavalo capado dá a dimensão do olhar do escritor em relação a essa figura — mutilada,

---

[73] PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ed. Ática, 1978 (p. 16)
[74] idem (p. 137-8)
[75] idem (p. 142)
[76] idem (p. 138)

inferior, incapaz. Essa é uma imagem bastante comum do crítico, freqüentemente considerado, ainda, um escritor frustrado.

Difícil seria manter esse tipo de adjetivação, hoje, para caraterizar críticos canonizados como Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Monteiro Lobato ou Mário de Andrade, que ocuparam tanto a função do *zangão* como da *abelha*, que agiram como *capados* e como *garanhões*, e, paradoxalmente, fizeram-no a um só tempo. Na época em que escreveram, porém, esses críticos podem ter tido tantos problemas quanto outros críticos hoje menos conhecidos. Sobre Poe, por exemplo, Baudelaire informa que:

> "Sua glória de crítico prejudicou bastante sua fortuna literária. Muitos quiseram se vingar. Não houve censuras que não lhe lançassem mais tarde em rosto, à medida que sua obra se avolumava."[77]

Os outros três escritores-críticos acima citados também são reconhecidos nas duas funções que executaram, tendo sido respeitados não só no momento em que produziram literatura e crítica, mas também por outras gerações de críticos, escritores e leitores (divergências de opiniões não são desrespeito à imagem do crítico). Some-se a isso o fato de que todos eles inseriram, em sua obra propriamente literária, considerações críticas, combinando portanto a "genialidade" do artista com a "infertilidade" do crítico num mesmo texto.

Embora as relações pessoais entre muitos escritores e críticos não sejam das melhores, o que possibilitou a criação destas imagens tão depreciativas, a aproximação entre os dois profissionais (como vimos) é estimulada pelos editores, no momento de divulgação da obra. O editor freqüentemente se refere ao crítico como um dos responsáveis pela *divulgação* da obra, para quem ela deve ser remetida, a fim de que o artigo produzido repercuta na sua venda. Além da divulgação, o crítico compartilha de outras funções muitas vezes desempenhadas pelo editor. Segundo Tânia Piacentini,

> "É evidente o poder **divulgador** da imprensa, ao qual se acrescenta o aspecto de **influência normativa** de que desfrutam alguns jornalistas e/ou críticos, intelectuais e/ou professores, por si próprios ou pelo órgão de imprensa onde publicam. (...) Instância **legisladora** de significativa importância, principalmente para o público mais especializado ou estudioso da literatura, capaz de influenciar e mesmo determinar a **formação do próprio "*corpus*" literário**, a crítica é muito mais que um simples instrumento de divulgação da obra e do autor."[78]

Considerando que a divulgação é uma das etapas do comércio de livros, diretamente associada às práticas editoriais, e que o crítico está inserido neste processo, embora não

---

[77] POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 1999. ("Prefácio" de Charles Baudelaire, p. 12)
[78] PIACENTINI, Tânia. *Literatura: o universo brasileiro por trás dos livros*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991. (p. 104 e 107)

trabalhe para a editora (e mesmo sem esquecer a ressalva de Piacentini — *"a crítica é **muito mais** que um simples instrumento de divulgação da obra e do autor"*), parece-nos pertinente repensar a relação existente entre a função do crítico e a do editor.

Não se trata de *"denunciar a venalidade dos críticos e seu conluio com os editores"*[79], como fez Balzac na sua *Monographie de la presse parisiènne*; nem tampouco de afirmar, como fez Eagleton em relação à crítica do século XVIII, que ela *"pouco mais era* [é] *que um anúncio mal disfarçado da mercadoria dos livreiros"*[80]. Trata-se, sim, de apontar a existência de semelhanças entre as duas funções, ou pelo menos de verificar que o fosso que as separa não é tão largo nem tão profundo quanto possa parecer.

2.6.1. Julgamento, seleção e valor

> "Das três funções da crítica, análise, interpretação e julgamento, só restou a última." (Alfredo Bosi)[81]

Em 13 de outubro de 1999, a revista *Veja* publicou um artigo de Carlos Graieb que tratava, como a obra por ele resenhada (*Rotten Reviews*), de "asneiras" proferidas por críticos acerca de obras (hoje) primas da literatura universal. Abaixo, dois exemplos das "besteiras" citadas no artigo:

> "Caro colega, talvez eu esteja morto do pescoço para cima, mas por mais que dê tratos à bola não consigo entender por que alguém precisa de trinta páginas para descrever como se revira na cama antes de dormir. (O **editor** francês Marc Humblot, ao rejeitar o primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.)"
>
> "O sr. Carlos Drummond é difícil. Por mais que esprema o cérebro não sai nada. Vê uma pedra no meio do caminho e fica repetindo a coisa feito papagaio. Homem! E não houve uma alma caridosa que pegasse nessa pedra e lhe esborrachasse o crânio com ela? (Gondin da Fonseca, **crítico literário**, sobre Carlos Drummond de Andrade e o poema *No Meio do Caminho* em particular.)"[82]

Exemplos semelhantes a estes abundam na *crítica imediata*[83] — isto é, aquela feita no momento do lançamento de um livro, com o mínimo possível de julgamentos prévios por parte do crítico. Curiosamente, o articulista atribui os erros, no seu texto, aos *críticos*, trata dos

---

[79] BRUNEL, P.; MADELÉNAT, D.; GLIKSOHN, D. C. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.(p. 60)
[80] EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991 (p. 30)

[81] in CANÇADO, José Maria. "A perda da aura". *LEIA*. São Paulo, nº 100, fevereiro de 1987. (p. 20-26)
Massaud Moisés define a crítica através dos mesmos termos: *"desde há um século a palavra "crítica", ou qualquer de seus sinônimos, enriqueceu-se de sentido e tornou-se universalmente aceita como designativo de análise, interpretação e julgamento da obra de arte, ou de objetos paralelos"*. In MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973. (p. 306)

[82] GRAIEB, Carlos. "Resenhas Podres" in *Revista Veja*. São Paulo: Ed. Abril, 13/10/1999.
[83] Termo utilizado por Alceu Amoroso Lima em *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945.

perigos da função *crítica*, mas cita também casos de erros de *editores*. Parece ter havido uma generalização: editores, quando lêem obras para selecioná-las e decidir se editam ou não, são *críticos*. É o caso do exemplo acima, de Marc Humblot, editor de Proust. Se Gondin da Fonseca fosse editor, não seria outro seu veredicto, senão a negativa contundente para a edição da obra de Drummond.

Críticos e editores são perigosamente responsáveis pelo julgamento de obras literárias, ainda que geralmente um o faça antes da edição e o outro depois dela. Dentre suas funções (do crítico e do editor) está a tarefa de atribuir *valor* aos textos que lhes chegam às mãos por contingências profissionais. Nenhum dos dois profissionais exerce exclusivamente o julgamento, mas ele está forçosamente presente em ambas as funções.

Páginas atrás, citamos o caso de Euclides da Cunha, que chegou aos editores Laemmert por intermédio do crítico José Veríssimo. Neste caso, o julgamento do crítico se deu antes do dos editores. E os editores, por sua vez, num caso semelhante a este, podem vir a editar um livro não por terem apreciado a obra, mas a opinião do crítico que a endossava. Há também a possibilidade de o escritor não ser um estreante, e o editor decidir editar um novo livro deste autor confiando no sucesso (de público ou de crítica) do livro anterior, ou ainda no seu julgamento pessoal acerca de títulos anteriores do escritor.

É claro que a função de *selecionar* as obras a serem editadas nem sempre cabe exclusivamente ao editor, mas a um grupo de profissionais que compõem o conselho editorial, ou algo semelhante. Quando, aqui, nos referimos ao editor, estamos nos referindo àquele que desempenha, dentre outras, esta função de *ler os originais*, de *selecionar* a obra a ser editada, a partir de alguns critérios (particulares ou da editora) que conferem *valor* à obra, e de *julgá-la* de acordo com esses critérios.

Jacó Guinsburg, da editora Perspectiva, põe a questão da tarefa do editor nos seguintes termos:

> "A pergunta básica é esta: este livro merece ser lido, merece circulação?"[84]

Da mesma forma, o crítico — o crítico imediato —, ao receber uma série de obras recém-lançadas, deve *selecionar* aquelas sobre as quais pretende escrever, emitir a sua opinião a respeito do *valor* de tais obras, o que ele faz tendo em mente critérios ou conceitos particulares de arte e literatura (ou ainda conceitos que o periódico para o qual escreve lhe

[84] AMORIM, Sônia Maria de; TREMEL, Vera Helena F. *Jacó Guinsburg*. São Paulo: Com-Arte, 1989. (Série *Editando o Editor*, volume 1, organização de Jerusa Pires Ferreira) (p. 33)

impõe); *julgá-la*, portanto. P. Brunel, ao referir-se à crítica dos séculos XVI e XVII, deixa claras as noções de seleção e julgamento:

> "O essencial da operação crítica deveria ser, portanto, separar o joio do trigo".[85]

Tristão de Ataíde mostra quais são os elementos que podem interferir na escolha da obra a ser lida — e criticada — pelo crítico semanal. Segundo ele, a escolha *"é uma operação que se renova semanalmente ou pelo menos entre períodos pouco espaçados para a crítica literária que podemos chamar militante"*:

> "A escolha prévia dos livros ou do livro único a ser tratado é o começo da leitura. A crítica é sempre uma *seleção*. (...) Estamos em face de uma massa indistinta de livros, de toda espécie, que se vão acumulando nas estantes, à espera do deu dia, da sua hora. Perplexidade. Hesitação. Aplicação de critérios empíricos ou razoáveis. A importância do autor. A atualidade do tema. A necessidade de variar o gênero de obras tratadas. A curiosidade de ler esta ou aquela obra publicada. A sugestão de um título. A falta de tempo, levando à escolha de um livro... de poucas páginas! O rumor feito em torno do livro pela publicidade, pelos outros críticos, pelo público. Existem atrasos ou esquecimentos conscientes ou inconscientes."[86]

Aí estão algumas fortes semelhanças com o dia-a-dia do editor: ele também se vê diante de uma pilha de originais a serem lidos ou edições esgotadas a serem reeditadas. Deve hierarquizar as edições (e leituras), por critérios que podem ser a falta de tempo ou de dinheiro. Também pode ser movido por hesitações ou perplexidades no momento da escolha. Também pode ser impelido a escolher um livro pela atualidade do tema, ou pela importância do autor, ou, como vimos, pela indicação de críticos ou amigos. Também se esquece de manuscritos na gaveta...

Se formos além na comparação, utilizando ainda Tristão de Ataíde[87], notaremos outras semelhanças:

> "Lemos, portanto, de muitos modos, mas sempre sentindo um duplo remorso — ou o de perdermos o nosso tempo ou o de não correspondermos ao que a obra está pedindo de nós. (...) considero [o remorso] como acompanhando muito de perto toda a vida do crítico literário. Remorso, antes de tudo, por deixar na estante, em silêncio, por impossibilidade de tratar de todos, tantos livros que mereceriam o nosso estudo. Remorso por estar dedicando ao estudo de obras muitas vezes e mesmo quase sempre superiores a nós, ao menos no tema particular escolhido pelo autor, uma capacidade de apreciação inferior ao que exigiriam. Remorso por *ler mal*."[88]

---

[85] BRUNEL, P.; MADELÉNAT, D.; GLIKSOHN, D. C. op. cit., p. 01.
[86] LIMA, A. A. op. cit. (p. 40-41)

[87] Insistimos na caracterização feita por **este** crítico porque ele nos parece fundamental para a análise do período que escolhemos, seja por sua presença na *Revista do Brasil* (vide capítulo 1), seja por observações como a de João Luiz Lafetá, que, referindo-se a ele, afirma: *"Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões."* LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. op. cit., p. 57.
[88] LIMA. A. A. op. cit. (p. 49)

Da mesma forma que o crítico deve ler e julgar muitas vezes de maneira apressada, por contingências profissionais, o editor também nem sempre pode dedicar o tempo necessário à leitura e apreciação de uma obra. Também nem sempre pode editar os livros de que *gosta* – que podem não ser comercialmente viáveis ou podem ainda não se enquadrar no perfil da editora.

São estes, a nosso ver, alguns dos aspectos que, de maneira mais evidente, aproximam a tarefa do crítico da do editor. Nenhum deles tem a última palavra quanto ao valor das obras que lhes chegam às mãos. Proust, preterido por Marc Humblot, é hoje um dos maiores nomes da literatura universal. Gondin da Fonseca pode ter sido uma *pedra no caminho* de Drummond, mas não impediu sua consagração. O julgamento e o valor atribuídos pelo crítico e/ou pelo editor a uma obra não são definitivos, embora ambos tenham um certo poder sobre a obra no momento de sua edição.

Esse *poder* confere aos dois profissionais do mercado das letras o *prestígio* e a aura, às vezes auto-atribuída, nem sempre verdadeira, de *agentes culturais*. É o que se pode perceber a partir do depoimento de Flávio Aderaldo (da editora Hucitec):

> "A escolha dos títulos a publicar é um privilégio do editor. (...) Com suas decisões, o editor participa da construção de uma visão de conhecimento. (...) Gosto também desta condição que o ser diretor da editora me dá: de decidir o que publicar. E tenho consciência de que a gente intervém, ao decidir."[89]

Outras instâncias também podem exercer a mesma função da crítica e da edição, nem sempre de maneira explícita. Na Inglaterra vitoriana, dois bibliotecários são considerados, por Terry Eagleton, os maiores críticos literários do período. Eles participavam da determinação daquilo que poderia ou não ser lido, interferindo, portanto, na formação do gosto de uma determinada comunidade:

> "Os dois proprietários severos e moralistas das duas maiores bibliotecas circulantes, [Charles] Mudie e [W. S.] Smith, realmente monopolizaram a produção literária vitoriana, determinando tanto a forma como o caráter daquilo que se escrevia. Os dois homens intervinham ativamente na seleção dos livros de suas bibliotecas, e se consideravam os protetores da moralidade pública."[90]

Da mesma forma, também participam da leitura, interpretação e canonização de textos literários os diretores de teatro, minisséries televisivas, novelas, adaptações para o cinema, etc. E poderíamos, ainda, voltar à própria obra de arte, em que a metalinguagem, a

---

[89] CABRINI, Conceição A.; GUEDES, Maria do Carmo. *Flávio Aderaldo*. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1991. (Série *Editando o Editor*, volume 2, organização de Jerusa Pires Ferreira) (p. 34, 37 e 39)
[90] EAGLETON, T. op. cit. (p. 49-50)

intertextualidade, a paródia, o plágio e outros tantos recursos deixam notar a postura crítica do escritor na leitura de outras obras literárias. É corrente, nos contos de Lobato, a citação de escritores clássicos (ou nem tanto), atitude indicativa de suas leituras e preferências literárias. O conto "Duas Cavalgaduras", cujos primeiros parágrafos transcrevemos abaixo, é exemplar neste sentido:

> "Um grande amigo dos livros, o estudante Baptista (*)[91] de Ribeiro Couto.
>
> Na sua dolorosa miséria de rapaz pobre, solto sem padrinhos na voragem carioca, desses bons amigos se socorria para desafogo da alma crestada aos ventos das decepções.
>
> Falhava-lhe o sonhado emprego? Abria "Dom Casmurro" e logo a malicia de Capitu o empolgava, levando-o para casos bem distantes do seu dorido caso pessoal.
>
> Traía-o algum amigo? O moço embarcava para Florença, no "Lys Rouge", hospedava-se com Miss Bell e, de visita às igrejas com Duchatre, ei-lo embriagado no ardente amor da condessa.
>
> O estomago, porém, é Sancho. Não digere contemplações. Exige pão. E a fome, um dia, apresentou ao estudante o seu inexorável ultimato: Mata-me ou mato-te.
>
> Um só recurso lhe restava: reduzir a pão duro seus amados livros."[92]

Da mesma forma que a crítica e a edição, as citações e referências metaliterárias exprimem opiniões, pontos de vista do escritor acerca das obras citadas e da literatura de maneira geral, que podem se traduzir em eventuais textos críticos (se ele for um crítico, além de escritor) ou em seleções para edição (se ele for também um editor):

> "Qualquer que seja o 'método de análise', cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. 'Lire, élire' ('Ler, eleger'), sintetizava Valéry."[93]

2.7. Leitor, Escritor, Crítico, Editor

Fechemos essas reflexões iniciais com um episódio curioso, mas pouco citado, envolvendo uma tentativa de edição de *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade. O escritor narra o episódio num artigo, publicado no *Diário de Notícias* em 26 de maio de 1940:

> "Do sr. Monteiro Lobato ficamos sabendo que se considera o criador da indústria editora no Brasil, e sempre é certo que o artista dos *Urupês* foi o editor cauteloso e hábil, a que deve bastante a literatura brasileira. Eu mesmo lhe devo um favor que precisa ser proclamado. O sr. Monteiro Lobato, a pedido de um amigo comum daqueles tempos, prontificou-se a editar *Paulicéia desvairada* depois do merecido escândalo que causou a publicação de apenas um dos hórridos poemas desse livro. Mas o sr. Lobato hesitava muito.

[91] (*) *O Crime do Estudante Baptista, livro de contos de Ribeiro Couto.* [nota do autor]
[92] LOBATO, Monteiro. "Duas cavalgaduras" in *O macaco que se fez homem.* (1.ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923. (p.79-80)
[93] PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.* São Paulo: Cia das Letras, 1998 (p. 10)

> Não queria, naturalmente, prestar um desserviço às nossas letras, nem a mim, vago professorzinho de piano, que fazia versos malucos nas minhas horas de iluminação. E com isso os originais modorraram meses e meses a fio nas gavetas do grande editor. De vez em quando, ele retirava o manuscrito do esconderijo, percorria-lhe as páginas e sacudia a cabeça pensativo. Enfim, mandou me chamar, me acolheu muito bem e disse franco o seu pensamento sobre o livro, ou melhor, o seu não-pensamento, pois confessou não compreender nada daquilo tudo. E me disse: "Você não poderia escrever um prefácio, uma explicação dos seus versos e da sua poética?" A idéia era esplêndida, e foi a pedido do sr. Lobato que escrevi o "Prefácio interessantíssimo", a melhor parte do livro, na opinião dos que perdem tempo e verdade gostando um bocado de mim. É certo que os originais acrescentados, continuaram dormindo sobre a justa inquietação do editor, até que depois de mais de um ano de amadurecimento, ele os devolveu intactos. Ainda não rompi com o sr. Monteiro Lobato. Rompi depois, quando ele fez a mesma coisa, e já agora injustificavelmente, com um livro de poesias do sr. Manuel Bandeira. Na 1ª ocasião, matei por escrito o sr. Monteiro Lobato. Mas o sr. Lobato, que é a bondade em pessoa, não brigou comigo não."[94]

Não vamos aqui levantar pela enésima vez a polêmica entre Lobato e os modernistas. Recorremos ao texto-reclamação por apresentar, pela teatralidade da narrativa, o editor em pleno exercício de uma de suas funções: a de julgar os originais que recebe. Lobato os recebera juntamente com a recomendação de um amigo. *Esqueceu-se* deles na gaveta. Não os editou nem no primeiro momento, nem no segundo. Fazia uma idéia, como editor, de quem seriam seus leitores. Previa uma reação à leitura; previa, como editor, a recepção do texto. A partir dessa previsão, tentou interferir no texto (e o fez!), adequando-o, talvez, a algo que julgasse mais próximo das possibilidades de compreensão de seus leitores. Não editou. E a recusa não deixa de ser uma *atitude* do editor. E do leitor, e do crítico, e do escritor.

Parece-nos não haver como separar as diferentes esferas de atuação de um literato múltiplo como Lobato. Se os textos críticos de um escritor servem para explicar seus procedimentos literários, se os textos literários de um crítico servem para explicar ou exemplificar seus posicionamentos teóricos, os textos literários e críticos de Lobato podem ser enriquecidos se observados ao lado de sua atividade editorial. E certamente a análise de uma esfera de atuação pode enriquecer a análise de outras.

---

[94] ANDRADE, Mário de. "Literatura" in *Vida literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

Segunda Parte

""Com efeito, podemos definir como relevante à produção de textos de um lado as senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção. (...) Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor, que tendem a impor um protocolo de leitura, seja aproximando o leitor de uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja.

Mas essas primeiras instruções 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. (...)

Reconhecer como um trabalho tipográfico inscreve no impresso a leitura que o editor-livreiro supõe para seu público é, de fato, reencontrar a inspiração da estética da recepção, mas deslocando e aumentando seu objeto. "

(Chartier, R. Práticas de Leitura. p.95-96 e 98)

Capítulo 3

Literatura e Edição

"Meu caro Lobato.

Abraços

Horas depois da cartinha que lhe escrevi recebi os livros — 32 volumes.

Primeiro que tudo: não chegaram os livros para nada. (...) Preciso de 100 volumes. Quero espalhar o livro por todo o Brasil e por todos os Institutos de história. Mande-me os volumes com certa urgência. Sim? Uma observação: Que diabo de capa foi aquele que você arranjou? Achei berrante, horrível, com um tom de capa de livro de porta de engraxates. E essa impressão não é só minha, é de toda a gente.

Não poderá você, nos outros vols. que ainda não estão na rua, arranjar outra capa? (...)"

(Trecho de carta de Viriato a Monteiro Lobato.
Rio de Janeiro, s/d. Fundo Monteiro Lobato,
CEDAE/IEL/UNICAMP.)

Capítulo 3. Literatura e Edição

Além de escrever sua obra e encontrar um editor disposto a publicá-la, o escritor também precisa tomar algumas providências a fim de transformar o(s) texto(s) em livro. É desse processo e de suas possíveis conseqüências que tratamos neste capítulo.

A determinada altura de uma famosa tragédia shakespeariana, Hamlet procura se passar por louco enquanto arquiteta a sua vingança. Numa destas cenas, o protagonista aparece com um livro nas mãos e é interrompido por Polonius, que, no meio de um diálogo cheio de duplos sentidos, lhe pergunta:

> *"Polonius* — O que estás lendo, meu senhor?
> *Hamlet* — Palavras, palavras, palavras."[1]

A resposta do príncipe da Dinamarca é incômoda. Talvez a fonte do estranhamento provocado por ela esteja não só na repetição, mas na obviedade da resposta. Porém, embora a resposta de Hamlet não seja falsa — um livro é (quase sempre) feito de palavras —, ela não é de todo verdadeira, porque um livro não é feito *apenas* de palavras. Há algo mais no livro do que palavras, e esse *algo mais* também é objeto de leitura e interfere potencialmente na leitura das palavras do texto propriamente dito.

Séculos depois, E. R. Curtius desenvolve, de certa forma, a resposta de Hamlet, ao evidenciar que o livro é muitas vezes definido por aquilo que se considera ser a sua essência: *"Abstraindo de tudo o mais, o livro é um 'texto'."*[2]

Um livro *também* é um texto. Mas não é *apenas* um texto. Ele é formado por outros elementos, nem sempre de responsabilidade do seu autor — muitas vezes de autoria do editor, do ilustrador, ou ainda de um crítico — e que carecem de maior atenção por parte daqueles que se debruçam sobre *words, words, words.*

Esta falta de atenção (dos estudos literários?) com relação a determinados elementos que compõem o livro parece estar sendo minimizada nos dias de hoje, através de diferentes abordagens que, bem ou mal, poderiam se filiar à História do Livro e da Leitura. Um exemplo irônico e bem-humorado de abordagem *diferenciada* do *livro* pode ser encontrado em *Invisible Forms*, em que Kevin Jackson (seu autor) reúne e analisa alguns dos elementos invisíveis do *livro*. Na verdade, apesar do título, tais elementos não estão de forma alguma invisíveis,

---

[1] [Tradução nossa. Texto original: *"Polonius* — What do you read, my lord? / *Hamlet* — Words, words, words."] SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Doven Publications Inc., 1992.
[2] CURTIUS, E.R. *Literatura medieval e idade média latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p.15. (apud LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. p.46)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

segundo o autor explica na introdução, mas costumam passar despercebidos dos leitores, mesmo dos especializados:

> "Em sua maioria, estas *Formas Invisíveis* são as partes dos livros que vemos toda vez que tiramos da estante um livro brochura ou capa-dura e o folheamos: títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas de rodapé, índices e assim por diante – em poucas palavras, todos os pequenos elementos e acessórios que ajudam a servir o conteúdo de um livro para seu leitor, e que são conhecidos por pesquisadores especialistas como 'paratexto'. (...) Por exemplo, praticamente qualquer pessoa com educação suficiente para ler um livro sem figuras sabe que certos trechos do texto – tais como esta Introdução – têm determinadas funções a cumprir, e se sentirá devidamente gratificada quando o resultado for satisfatório, e vagamente irritada quando não for. Mas por quê? Ninguém jamais nos mostrou tais regras. Você pode comprar um livro sobre como escrever romances ou peças de teatro, ou ainda, nos últimos anos (isso não é uma piada), sobre como escrever um diário, mas você terá bastante trabalho para encontrar um livro que lhe mostre como escolher uma epígrafe ou fazer uma dedicatória. Apesar dessa evidente lacuna no mercado de auto-ajuda, escritores continuam alegremente produzindo dedicatórias, epígrafes e sinopses sobre si mesmos, e seus leitores recebem bem tal prática. (...) *Formas Invisíveis* é, em parte, um registro de algumas coisas que eu tenho notado acerca de partes relativamente negligenciadas dos livros. É fácil, quando se começa, qualquer um pode fazê-lo; e, longe de diluir o prazer do leitor com os textos principais, é uma maneira de multiplicar os já vastos prazeres da leitura."[3]

O exagero em qualificar como "invisíveis" os elementos paratextuais serve para iluminar o que há no livro além das palavras do texto principal, desviando o foco até então voltado apenas para estas palavras. De maneira mais séria e acadêmica, Gérard Genette chegou antes de Kevin Jackson e cunhou o termo **paratexto**, para definir enunciados verbais e não-verbais que participam da construção de sentido da obra literária:

> "A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um **texto**, quer dizer (definição bem simplificada), em um conjunto mais ou menos longo de enunciados verbais mais ou menos providos de significação. Mas este texto raramente se apresenta nu, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, elas mesmas verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, as quais nem sempre se sabe se devem ou não ser consideradas como pertencentes a ele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, precisamente por *apresentá-lo*, no sentido habitual deste verbo, mas também no seu sentido mais forte: por *torná-lo presente*, por assegurar sua presença no mundo, sua 'recepção' e seu consumo, sob a forma, pelo menos nos dias de hoje, de um livro. O **paratexto** é então para nós aquilo pelo qual um texto se faz livro e se propõe como tal a seus leitores, e mais geralmente ao público."[4]

---

[3] [Tradução nossa. Texto original: *"For the most part, these Invisible Forms are the parts of books that we see every time we take a hardback or paperback from the shelf and flick through it: titles, dedications, epigraphs, prefaces, footnotes, indexes and so on – in short, all the minor elements and dressings which help serve up the principal content of a book to its readership, and which are known to scholarly specialists as 'paratexts'. (...) For example, just about everyone with enough education to read a book with no pictures knows that certain bits of writing – such as this Introduction – have particular jobs to do, and will feel duly gratified when the job is well done or vaguely irritated when it isn't. But why? No one's ever shown us the rules. You can buy a How To book for writing a novel or a play or, in the last couple of years (this is not a joke), a diary, but you'll have to search long and hard to find a book which shows you to choose an epigraph or phrase a dedication. Despite this glaring gap in the self-help market, though, writers happily go on dedicating and epigraphing and writing blurbs about themselves, and their readers appreciate perfectly well what is going on. (...) Invisible Forms is, in part, a record of some of the things I've since noticed in and around the relatively neglected parts of books. It's easy once you start, anyone can do it, and, far from diluting one's enjoyment of main texts, it's a way of multiplying the already vast pleasures of reading."*] JACKSON, Kevin. *Invisible forms: a guide to literary curiosities*. London: Picador, 1999. (p.xv-xvii)

[4] [Tradução nossa. Trecho original: *"L'ouvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un **texte**, c'est a dire (definition très minimalle) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles mêmes*

Dentro de uma noção simplificada da produção do livro — e, mais especificamente, da obra literária —, poderíamos delimitar as esferas de atuação do **escritor** (aquele que faz o texto), do **editor** (aquele que transforma o texto em livro e o distribui) e do **crítico** (aquele que indica e legitima determinadas interpretações da obra)[5]. Porém, escrita, edição e crítica não são atividades isoladas, independentes umas das outras. Há, parece-nos, um importante entrecruzamento de funções: se decisões *literárias* são tomadas pelo editor, e se decisões editoriais são tomadas pelo escritor, então a *editoração* e os *estudos literários* podem estreitar suas relações.

Estudaremos, neste capítulo, algumas decisões editoriais tomadas por escritores, em consonância ou não com outros profissionais das letras. Partiremos das seguintes questões: o que o escritor leva em consideração no momento de transformar o(s) texto(s) em livro? Como ele escolhe os textos que compõem o livro? Como e onde ele explica a organização da obra? E o que, nesse processo, tem interessado e pode interessar aos estudos literários?

Há casos em que o livro pode ser planejado antes que os textos sejam escritos — por exemplo, quando se trata de uma encomenda editorial para uma coleção, o escritor pode receber do editor uma proposta para escrever sobre determinado tema, enquanto alguns dos aspectos do livro já estão definidos previamente (número de páginas, formato, gênero, público-alvo, preço, etc.). Em outros casos, quando a escrita é anterior a um planejamento editorial, quando é do escritor a iniciativa de escrever um texto, há um momento normalmente posterior à escrita (ou pelo menos posterior a uma das fases da escrita) em que **aspectos materiais do livro** são planejados e discutidos. Nesta fase se insere também a organização dos textos, no caso de um livro composto por vários textos: na edição de livros de contos, poemas ou crônicas, colocam-se questões relativas à ordem dos textos no livro — qual a ordem em que os textos serão dispostos no livro? qual será o primeiro e qual o último texto do livro? haverá subdivisões, títulos e subtítulos, epígrafes, prefácios, ilustrações ou outros paratextos?

---

verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sais pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolonguent, précisément pour le presenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. (...) Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ces lecteus, et plus généralement au public." Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Édition du Seuil, 1987. (p.07) — Outra importante fonte de referências para o estudo de paratextos é LANE, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris: Éd. Nathan, 1992.

[5] Trata-se de uma identificação mínima de profissionais das letras, dentre os quais também se incluem vários outros — ilustrador, tradutor, adaptador, organizador, prefaciador, distribuidor, etc. — aos quais, porém, não poderemos dar maior atenção neste trabalho.

Tais decisões relativas à transformação do(s) texto(s) em livro *podem* ser tomadas exclusivamente pelo escritor ou exclusivamente pelo editor. Mas dependendo das relações que se estabeleçam entre eles, e dependendo também do capital simbólico de cada um deles (do prestígio do escritor e do editor, mas também do tradutor e do ilustrador), é *provável* que haja um acordo entre estes diferentes profissionais do livro.

Yone Soares Lima refere-se a um diálogo entre escritor e editor na decisão de questões materiais do livro ao tratar das capas ilustradas dos livros editados nos anos 1920:

> "A iniciativa ou resolução de uma capa ser ilustrada, ou por quem, em geral era da competência do editor, embora o relacionamento entre ele e o autor e/ou artista determinasse, muitas vezes, a autoria e execução da capa."[6]

Passemos destas conjecturas e possibilidades generalizantes para a concretude de alguns casos particulares.

Medeiros e Albuquerque, crítico literário da *Revista do Brasil* e um dos escritores editados por Monteiro Lobato, discute com o editor, em carta inédita[7], algumas características do livro a ser editado:

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1921.
Rua Aristides Lobo 35

Meu caro confrade,
Acabo de receber sua carta sobre o meu livro de versos. Muito agradecido.
Pergunta-me qual o exito dos meus livros de versos. A resposta não é fácil, principalmente para quem tem horror ao bluff.
O meu primeiro livro, Pecados, imprimí-o eu á minha custa, ha bons trinta e tantos anos. Mais o dei que o vendi.
O segundo, Canções da Decadencia, foi editado no Rio Grande do Sul. Eu presenteara o livreiro com a edição, mediante a simples condição de receber 200 exemplares. Feito isso nunca soube que resultado a obra teve.
Muitos anos depois, o Garnier editou as minhas Poesias. A edição devia ser de 2000 exemplares. Como, porém, sobretudo naquela epoca, fazer contas com o Garnier? Praticamente todas as edições dele eram indefinidas.
Evidentemente eu não creio que tenha sido com os acordes inspirados de minha lira que ele tenha enriquecido; mas sou incapaz de dizer si os 2000 se mantiveram nos limites que a aritmética lhes assinala.
Eu sei que os livros de versos, em geral, vendem-se pouco. Acredito, porém, que um autor conhecido consegue sempre impingir os seus. Os livros de proza suscitam os desejos de conhecê-los.
Eu não tenho atualmente nenhum livro que esteja no 1º milheiro. Creio que há nisso uma certa indicação de favor publico.

---

[6] LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária (São Paulo - década de vinte)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1985. (p. 167)
[7] Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de manuscritos, I-7,25,1. [*É possível que este seja um rascunho de carta, porque há trechos rasurados e a carta não está assinada. Foi mantida a grafia original.*]

As condições que me oferece servem-me perfeitamente. 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. ~~Sem contar que~~ De mais, muitas vezes a mão erra e passa mais de uma folha.

Ortografia? — Aquela que lhe parecer melhor. ~~O mais simples é~~ Acho aliás preferível adotar a dos seus revisores habituais.

Se fôr possível, eu gostaria muito que a letra inicial do 1° verso de cada soneto seja em tinta vermelha. Isso dá muito relevo á impressão.

Provas? Gostaria de revêr as segundas.

E é tudo.

Como escritor experiente, não mais um estreante, o poeta pode argumentar com o editor acerca de seus sucessos e percalços em livros anteriores, a fim de convencê-lo de que o empreendimento editorial seria bem sucedido. À maneira de Euclides da Cunha, que solicita ao editor uma encadernação especial para seu livro[8], Medeiros e Albuquerque também se interessa pelas questões materiais do seu livro: cor da letra e disposição do texto na página. Segue, neste último aspecto, o exemplo de outro poeta bem sucedido, Olavo Bilac, baseado não apenas no sucesso do colega, mas numa lógica que considera efeitos de leitura fundados num procedimento de impressão. Interessado em que seus textos sejam lidos — e bem lidos —, interessado ainda em minimizar as possibilidades de *erro* da leitura (como passar mais de uma página e interromper por engano a leitura do poema), o poeta toma decisões materiais em função dos desejados efeitos de leitura.

Por outro lado, Medeiros e Albuquerque parece deixar de lado a questão ortográfica, a que tantos outros poderiam ter dado maior atenção, sobretudo se levarmos em consideração as constantes queixas de escritores com relação à baixa qualidade dos serviços de revisão oferecidos por editoras. Nos idos de 1920, porém, colocavam-se também outros problemas de revisão, devidos às máquinas de linotipo, que chegaram a ser definidas como *"aparelhos complicadissimos que são verdadeiras maravilhas pela tarefa complexa que realizam, mas que tornam quase impossível um longo trabalho sem erros."*[9]

Esta consciência de que certas decisões materiais têm implicação direta na leitura do texto literário é nosso principal objeto de estudo neste capítulo.

[8] Vide capítulo 2, item 2.4.

[9] *Revista do Brasil*, n.° 45, setembro de 1919. (Trecho citado também no capítulo 1)

3.1. Autor e organizador

Ao enviar seu texto para a edição, portanto, o escritor pode ter cuidado de diversos aspectos relativos não mais à escrita propriamente dita, mas à apresentação material de sua obra. Talvez a primeira de todas as decisões (ainda entremeada ao processo de escrita, quando não anterior a ele) seja aquela relativa ao assunto: *de que tratará o livro?* Esta decisão se reveste ainda de mais detalhes quando se planeja um livro composto por textos menores, independentes: contos, crônicas, poemas, artigos, ensaios, etc. Não se descarta a possibilidade de um livro deste tipo ser organizado ao acaso, em função do tempo de que o escritor (organizador) dispõe, dos textos inéditos que ele tem escritos, da temática sugerida pela coleção em que o livro será lançado, e de outros motivos.

Osman Lins qualifica como "*duvidosas aventuras editoriais*" algumas reuniões de textos, muitas vezes feitas por um editor ou organizador, mas com o *beneplácito* ou a *conivência* do escritor. Este qualificativo aplica-se sobretudo aos *fragmentos*, cuja publicação ele desmerece enfaticamente:

> "Páginas avulsas, algumas retiradas de livros anteriores, e crônicas, poemas, esboços de novelas não escritas, frases poéticas, ficção de amador (policial, científica), divagações sem destino, evocações de infância, lembrança de uma antiga viagem, enfim toda espécie de improvisações, de solfejos, transformando esses livros, títulos falsos na bibliografia de seus signatários, em nada mais que pretenciosos [sic] almanaques. De escasso valor para a cultura, sem qualquer sentido de ordenação, resposta e acréscimo, nada aportam à evolução do autor, nem o socorrem em suas buscas. Consentir em tão inútil jogo não é pecado menor, antes mais grave, e funesto, se parte de nomes já conhecidos, estudados, com lugar de honra na literatura. Pois, então, constituem exemplo, autorizam idênticas aventuras da parte de principiantes, de velhos sem autocrítica, de diletantes, de toda a incôngrua constelação que gira sem destino, sem vida própria, no mundo da literatura, em busca de uma órbita, de uma razão de ser. (...) O fragmento é a última das formas de literatura." [10]

Este desdém pelas publicações de fragmentos, sobretudo quando feitas sem um plano prévio, deriva de uma concepção de *obra literária* que não comporta a edição sem um planejamento, e que considera que nem todo livro é uma verdadeira *obra*:

> "A obra literária, pois, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue."[11]

---

[10] LINS, O. op. cit., p.47-48. – Em consonância com este desmerecimento de edições de *fragmentos*, o escritor também olha com desprezo a produção de crônicas jornalísticas: *"Mesmo a crônica que, sendo gênero jornalístico, permanece numa área contígua à literatura, é praticada, sem exceção digna de referência, por personalidades que, cada vez mais, reduzem-se, como escritores, a isto. Pode ser que esse onanismo público das letras, esse exercício comedido, periódico e hábil da inteligência, não prejudique o autor; que constitua a escapada, a salvação para indivíduos que, afeiçoados à literatura, sejam incapazes de erguer, em seu espírito, os vigamentos de uma verdadeira obra literária."* (idem, p.26)

[11] Idem, p. 48.

Um século antes do discurso nervoso de Osman Lins, Machado de Assis já tentara explicar o esforço de organização de suas coletâneas de contos, explicitar o plano que estaria por trás da aparente falta de ordem. Paradoxalmente, enquanto os prefácios procuravam dotar os livros de alguma ordem, os títulos dos seus livros de contos sugerem uma recolha quase aleatória de textos. É interessante que Osman Lins tenha procurado desqualificar as recolhas de textos sem seleção nomeando-as de "páginas avulsas", título quase exato de um dos livros de contos de Machado, para o qual o escritor diz haver uma explicação, apesar da aparente falta de unidade.

Vejamos, a seguir, como Machado explica, nos prefácios de suas obras, a organização de algumas coletâneas de contos[12]:

> **"Advertência**
>
> ESTE TÍTULO de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.(...)" [13]

> **"Advertência da 1ª Edição**
>
> De todos os contos que aqui se acham há dous que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem Data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação.
>
> M. de A."[14]

> **"Advertência**
>
> *Mon ami, faisons toujours des contes...*
> *Le temps se passe, et le conte de la vie*
> *s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.*
> DIDEROT
>
> AS VÁRIAS HISTÓRIAS que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. (...)" [15]

> **"Prefácio**
>
> MONTAIGNE explica[16] pelo seu modo dele a variedade deste livro. Não há que repetir a mesma idéia, nem qualquer outro lhe daria a graça da expressão que vai por epígrafe. O que importa unicamente é dizer a origem destas páginas.
>
> Umas são contos e novelas, figuras que vi ou imaginei, ou simples idéias que me deu na cabeça reduzir a linguagem. Saíram primeiro nas folhas volantes do jornalismo, em data diversa, e foram escolhidas dentre muitas, por achar que ainda agora possam interessar.

---

[12] Vamos nos ater às coletâneas de contos, dado que a edição deste gênero conta com problemas específicos, inexistentes, por exemplo, na edição de romances.

[13] Prefácio de *Papéis avulsos* in Assis, Machado de. *Obra completa. Volume II: conto e teatro.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1992.

[14] Prefácio de *Histórias sem data.* Idem.

[15] Prefácio de *Várias histórias.* Idem.

[16] Machado faz referência ao texto citado como epígrafe desta coletânea: *"Quelque diversité d'herbes qu'il y ayt,/ tout s'envelope sous le nom de salade./ MONTAIGNE, Essais, liv. I, cap. XVVI."* (Epígrafe de *Páginas recolhidas.* Idem.)

> Também aqui vai *Tu só, tu, Puro Amor...* comédia escrita para as festas centenárias de Camões, e representada por essa ocasião. Tiraram-se dela cem exemplares numerados que se distribuíram por algumas estantes e bibliotecas. Uma análise da correspondência de Renan com sua irmã Henriqueta, e um debuxo do nosso antigo Senado foram dados na revista Brasileira, tão brilhantemente dirigida pelo meu ilustre e prezado amigo José Veríssimo. Sai também um pequeno discurso, lido quando se lançou a primeira pedra da estátua de Alencar. Enfim, alguns retalhos de cinco anos de crônica na *Gazeta de Notícias* que me pareceram não destoar do livro, seja porque o objeto não passasse inteiramente, seja porque o aspecto que lhe achei ainda agora me fale mais ao espírito. Tudo é pretexto para recolher folhas amigas.
>
> Machado de Assis"[17]

> "**Advertência**
>
> UMA CASA tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.
>
> Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, idéias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha.
>
> Machado de Assis"[18]

De maneira geral, o que se percebe nestas explicações do escritor é uma tentativa de convencer o leitor de que, apesar de os títulos sugerirem uma recolha aleatória de textos, há uma ordem que preside cada uma das coletâneas, ou, no mínimo, um laço que une os diferentes textos.

Em *Papéis Avulsos*, os contos estariam unidos pelo laço da *paternidade* — uma metáfora da autoria. Em *Histórias Sem Data*, ao explicar o título, o escritor explica também o motivo da reunião daqueles contos, isto é, a intenção de não tratar de coisas *do dia*, possivelmente opondo os contos deste livro às suas crônicas jornalísticas. Há, nos prefácios destes dois livros, um interessante percurso de produção e controle do sentido: o escritor percebe que há uma primeira impressão causada pelos títulos, que denotam uma suposta ausência de organização das coletâneas; em seguida, dizendo querer responder àquela impressão e refutá-la (embora tenha sido produzida por ele mesmo), o escritor explica a escolha dos títulos nos prefácios. A condução do leitor machadiano se faz, portanto, desde o título, porta de entrada do livro. O escritor parece querer controlar a leitura: supondo a interpretação que o leitor faria do título, corrige-o, não alegando a ilegitimidade de sua leitura, mas evidenciando que haveria uma razão (imperceptível a quem teria lido apenas a capa) para a reunião daqueles textos. Esta explicação é dada no prefácio, isto é, espaço do livro em que a leitura já está em curso, mas ainda não chegou aos textos ficcionais propriamente ditos. Ao abrir o livro e folhear suas primeiras páginas, o leitor se depara, então, com uma *advertência* do escritor, um aviso

[17] Prefácio de *Páginas recolhidas*. Idem.
[18] Prefácio de *Relíquias da casa velha*. Idem.

inaugural de que as aparências enganam, de que a impressão causada pelo título pode ser falsa.

Em *Várias Histórias* e em *Páginas Recolhidas*, Machado usa uma outra estratégia. Desta vez, o prefácio não vem explicar exatamente o título, mas a epígrafe. Mais este texto cumpre a função de ante-sala e de preparação aos textos ficcionais. A epígrafe enobrece o livro, tanto por servir-se da citação de Diderot e Montaigne, quanto por fazê-lo *em francês*. A importância dos nomes dos pensadores e a vestimenta da língua original enobrecem inclusive a citação prosaica de Montaigne.

Já não há, no caso destes dois livros, a intenção de justificar a escolha dos textos nem mesmo por uma semelhança temática. Em *Várias Histórias*, não há outra explicação senão a necessidade de preencher determinado número de páginas. E em *Páginas Recolhidas* não há qualquer tentativa de unidade, mas salienta-se desde logo a *variedade* dos textos, recolhidos pelo mérito de tratarem de temas ainda atuais. Neste caso, o prefácio serve para traçar uma breve história das primeiras publicações dos textos ali reunidos. Em última instância, pesa sobre a escolha destes textos o critério do gosto do escritor, da sua preferência por esta ou aquela narrativa. É, enfim, a mesma explicação que se dá para a reunião dos textos de *Relíquias da Casa Velha*.

Em todos estes casos, não procuramos verificar se as justificativas do escritor correspondem à realidade, isto é, se de fato as razões elencadas nos prefácios estão presentes na organização dos livros. Interessou-nos verificar que há um momento e um local específicos no livro para que o escritor insira explicações para sua atitude como organizador.

Também na edição de *Outros Contos*, organizada depois da morte do escritor, os editores mantiveram a prática machadiana de utilizar o prefácio como espaço de explicação da edição. No prefácio deste livro, lê-se:

> "Coletânea de contos, publicados em jornais e revistas, que segundo a opinião da crítica mais autorizada, e também dos leitores, se destacam dentre os que o autor não incluiu nos volumes por ele organizados. (...)" [19]

Se o escritor selecionara, dentre os contos publicados em jornais e revistas, aqueles que comporiam suas coletâneas, deixando de lado outros, procedeu assim com base em um julgamento crítico de suas obras. O julgamento dos editores foi outro: valeram-se não da opinião do autor, mas da *"opinião da crítica mais autorizada", e também dos leitores*, ao publicarem contos deixados inéditos em livro pelo escritor.

---

[19] Prefácio de *Outros contos*. Idem.

De forma semelhante agem outros editores ao organizarem outras obras, sobretudo depois da morte dos seus escritores: ora aceitam a vontade e a seleção do escritor, ora fazem valer outros critérios de seleção e organização. A Livraria Martins Editora, ao publicar os *Contos Novos* de Mário de Andrade, baseou-se num *projeto de edição* deixado pelo escritor, do qual constavam doze contos — no plano de edição, o escritor assinalara oito dos contos como estando "*prontos*, um *por consertar* e três *por escrever*"[20]. A editora descartou os contos ainda não escritos (ou não finalizados), mas teve que lidar com a situação de decidir o que fazer com um conto ("Nelson") praticamente pronto, "*esperando uma última demão, que a exigentíssima consciência crítica do escritor adiava, por vezes, anos a fio.*"[21] A decisão de publicar o conto baseou-se, então, na interpretação do adiamento da revisão como um *excesso de exigência* por parte do escritor. Interpretação semelhante — parece-nos — àquela dos editores de Machado.

Além da **seleção** de textos, também faz parte da organização da coletânea a decisão da **quantidade** de textos (ou de páginas) a serem editados. Tal decisão, ligada à seleção dos textos, pode ser feita com base, mais uma vez, na temática dos textos que o escritor escreveu ou planeja escrever. Além disso, também pode ser derivada de uma decisão editorial, de um projeto editorial — o número de páginas de uma coleção, o público-alvo (definido pelo editor ou pelo escritor), o preço ou o formato do livro podem limitar a escolha do escritor.

E há ainda uma outra questão que pode ter alguma importância para o escritor no momento de editar seus contos (poemas, crônicas, ensaios): a definição da **ordem** em que os textos aparecerão no livro. É possível que esta ordem dos textos no livro não seja dada por nenhuma razão especial, isto é, que não haja um plano do escritor ou do editor para ela. Mas é possível que a disposição dos contos no livro seja feita de maneira a provocar algum efeito. E, quando há esta intenção, quando a ordem dos contos provoca algum efeito (sobretudo na leitura), ela merece maior atenção.

A preocupação com tais efeitos de leitura, decorrentes da organização de contos numa coletânea, é assunto de diversas cartas trocadas entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizarri, seu tradutor[22]. Além de documentarem as intenções do autor e o percurso editorial dos contos rosianos, tais cartas apresentam fragmentos de uma teoria sobre edição de literatura. Indicam, por exemplo, intenções do escritor ou sugestões do tradutor quanto à disposição dos

---

[20] "Nota da Edição da Livraria Martins Editora, 1947" in ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. (15.ª edição) Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.
[21] Idem, p.22.
[22] BIZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

contos em coletâneas, atestando, neste caso, o caráter coletivo da preparação das edições. O tradutor é também, neste caso, responsável pela organização de algumas edições:

> [Carta de Guimarães Rosa:]
> "Na partilha, resolvi deslocar o Coco para o 3.º livro ('Noites do Sertão'), servindo como epígrafe privativa para a novela 'Dão-Lalalão'. Foi idéia sugerida, inteiramente, por Você. Lembra-se de nossa troca de conversa sobre ele? Veja como o grande tradutor começa por influir no autor. Obrigado."[23]

As cartas também indicam o caráter de provisoriedade e experimentação das edições:

> [Carta de Edoardo Bizarri:]
> "Mas amizade é lealdade; e, leal, o decepamento de *Corpo de Baile* me deixa bastante perplexo; não menos o critério de agrupamento em três volumes. Mas não se importe muito com isso, Bizarri costuma errar muito, e, aliás, não se acerta sem errar. Vamos experimentar em que dá. Afinal, V. tem todo tempo para dar outra organização nas sucessivas edições. (...). Portanto, não fique aflito se o seu amigo não está muito entusiasmado com o plano da terceira edição. Eu sei que qualquer coisa que os editores possam fazer com *Corpo de baile*, a tocha daquela poesia continuará intata, e a obra acabará para se assentar, quase que espontaneamente, na ordem interior de sua verdade poética. Que, talvez, nem seja aquela da primeira edição. Será, por acaso, aquela que pensa seu terível-temível tradutor e amigo? (...) Desculpe qualquer coisa, como diz o caipira paulista."[24]
>
> [Resposta de Guimarães Rosa]:
> "Quanto à nova edição do 'Corpo de Baile', Você deve de estar certo. Também, não é, como Você — lindamente como o Palante, diz — não é definitiva. Talvez, mesmo, venha a ser peculiaridade curiosa do livro a façanha de sair cada edição de um jeito. Só mais esta aventura, dele, captando novos leitores. Aliás, o título de "Corpo de Baile" persiste. O livro continua.
> Agora, para a edição italiana, tudo fica, a este respeito, a ser decidido entre Você (meu autorizado Representante, com ampla e firme procuração) e a Feltrinelli. Na Alemanha, creio que eles vão fazer em dois volumes, como a nossa 1.ª edição. (...)
> A ordem das estórias, para a edição italiana, Você também é quem, por mim, escolherá. Qual? '...Será por acaso aquela que pensa o seu terrível-temível tradutor e amigo?'— Você diz, numa frase que relampejou ante meus olhos, como algo de extremamente importante e prometedor. Pois, digo: é justamente ESSA, a ordem que não sei ainda qual é, mas que me agradaria — e aqui voto por ela! (Naturalmente, sei que Você deixará o 'Campo Geral' como primeira da fila, abrindo o livro.)
> O deslocamento que se deu, para a 3.ª edição brasileira, foi 'provisoriamente' necessário. No caso da 'Cara-de-Bronze' passar antes de 'A Estória de Lélio e Lina', houve, talvez, um disturbiozinho cronológico: mas, quem-sabe, mesmo, ele não venha a ficar interessante? De qualquer modo, a edição é também um pouquinho 'experimental'. (...)
> P.S. — Será também um pouquinho de covardia... ou é mesmo só confiança e admiração, como acho, — o que vejo que estou, no mais íntimo, desejando: que o livro, em italiano, tenha um tanto mais de Bizarri e um tanto menos de Guimarães Rosa!?"[25]

Além de sugerir alterações na organização dos contos da edição brasileira, o tradutor ainda assume as funções de representante do escritor e organizador da edição italiana. A atuação do tradutor se multiplica. Como organizador, desponta também em seu trabalho a função de crítico:

---

[23] idem, p.81.
[24] idem, p.84-85.
[25] idem, p.87 a 89.

[carta de Edoardo Bizarri:]

"Independente do contrato com Feltrinelli (pelo qual me comprometi a traduzir a obra como está) e agradecendo a sua confiança em considerar-me seu 'autorizado representante' junto ao editor italiano, eu acho oportuno manter a ordem original. A 'minha' ordem, afinal, é apenas mera sugestão do itinerário crítico, e poderá surgir só na devida sede, isto é, no ensaio que um dia vou escrever sobre V. (e Deus sabe, até aquele dia, quantas vezes vai mudar). Tudo, portanto, vai acompanhar fielmente (ao menos nas minhas intenções) a edição original. Só duas mínimas, mas importantes modificações, V. permitindo: o título da primeira novela transformado simplesmente em 'Miguilim'; e o 'Coco' (ah, a volubilidade do Bizarri) na epígrafe geral do livro, com embaixo simplesmente a 'rápida explicação' e não a tradução da gostosa nota original. (...)

Também, V. concordando, eu penso propor ao editor: 1) um rapidíssimo prefácio: nada de ensaio crítico, apenas duas ou três paginínhas de orientação à leitura, uma espécie de introdução prática à geografia poética de Guimarães Rosa; 2) um "glossário". Aqui o problema se revelou complicadíssimo; fiz um levantamento das palavras não traduzíveis (...); passou das 350 fichas, outros tantos verbetes. 'Glossário' tão graúdo, numa obra de ficção, me parece pouco viável, até talvez inconveniente. Penso portanto reduzi-lo a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação, e aos termos que não tenham já no texto elementos essenciais para uma identificação genérica. O que acha?"[26]

E por fim, ao acatar mais uma sugestão do tradutor-organizador, Guimarães Rosa revela a intenção de que as novelas, embora independentes, mantenham algum laço entre si, dentro do mesmo livro:

[Resposta de Guimarães Rosa:]

"O título 'MIGUILIM' para 'Campo Geral', não é mau, e sei que Você já 'campeou' muito, a este respeito. Você, também aqui, é que pode julgar, do ponto-de-sentir do leitor italiano. Se o nome agrada, por si. Se o título da primeira novela, de livro tão grosso, cifrando-se num nome, apenas, não 'restringe' o interesse, dando idéia de histórias 'muito separadas' uma das outras. Concordarei, com Você, sem arrependimentos."[27]

As cartas citadas revelam, então, certos procedimentos editoriais e certas intenções literárias presentes no projeto de livro que já não pode ser chamado de um projeto do autor, tamanha é a importância do tradutor-organizador.

3.2. Antologias e Coletâneas

Na organização de uma *coletânea* de contos inéditos, há um processo de *seleção* de textos. Diferentemente das antologias, que selecionam textos anteriormente editados, as coletâneas reúnem e ordenam textos normalmente inéditos (publicados em periódicos, talvez, mas em geral inéditos em livros). Ao reunir e ordenar um conjunto de textos, o autor (ou editor) não deixa de selecionar e classificar, aproximando-se, desta forma, da organização de uma antologia. Parece-nos, portanto, haver algo de antologia nas coletâneas.

[26] Idem, p.89-90.
[27] Idem, p.94.

Ao reunir os textos para serem editados, o escritor ou organizador pode fazer tal seleção tendo em vista uma certa unidade do livro. A unidade pode estar na origem dos textos, isto é, os textos podem ser produzidos em função de uma temática. Assim, o projeto de um livro de contos pode ser anterior ou posterior à escrita. Da mesma forma, porém, também pode inexistir qualquer unidade — apesar da crença um tanto quanto generalizada de que há alguma razão explicável (temática ou cronológica, sobretudo) subjacente à edição de uma coletânea:

> "O contista que reúne seus textos procede a uma seleção de seus escritos já publicados [em periódicos], podendo por vezes juntar a essa seleção textos inéditos. Empenha-se ele por instituir ali uma ordem aparente, apoiando-se na ordem dos assuntos ou da redação (ou ainda da publicação, dependendo do caso). Está assim atuando como editor de seus próprios textos. (...) Há contistas que lançam mão do velho processo do conto-padrão para dar uma unidade mais substancial a suas coletâneas. Foi o que fez Alphonse Daudet com *As cartas do meu Moinho*: a coletânea adquire dessa forma uma realidade textológica indelével, ficando a cargo da crítica literária decidir sobre sua coerência."[28]

A unidade das coletâneas pode ainda não ser mais do que uma construção (consistente ou não) da crítica. Quando há uma *unidade* planejada pelo autor, pelo organizador ou verificada/construída pela crítica, em geral ela é evidenciada através dos próprios textos (por exemplo, se todos eles tratarem do mesmo tema) ou ainda pode ser anunciada através de paratextos — sobretudo título do livro, capas, orelhas e prefácios. Além de anunciarem uma *unidade* menos ou mais explícita, tais paratextos também podem direcionar a leitura da obra. Da mesma forma, podem contribuir uma classificação do autor, para a sua inclusão em grupos literários (por exemplo, em função da temática de sua obra) ou em movimentos ou escolas literárias — inclusões que podem se solidificar, em seguida, através de histórias literárias.

Assim, se Lobato tivesse efetivamente dado ao livro *Urupês* o título de *Dez Mortes Trágicas* (como era o plano inicial[29]), poderia ter direcionado a leitura da obra de maneira diferente daquela que veio a fazer parte da história literária vigente. Em outras palavras: o título *Urupês*, somado à popularidade do artigo homônimo, somados ambos à popularidade da figura do Jeca Tatu, impregnaram a leitura dos contos que compõem o livro. Poderia ter sido outro o destino do livro caso o artigo "Urupês" não tivesse sido inserido na coletânea e o título do livro tivesse sido outro? Caso o título da obra sugerisse a temática do suspense e do terror, Lobato poderia ter sido lido como um herdeiro de Edgar Allan Poe, de quem foi leitor.

---

[28] LAUFER, Roger. *Introdução à textologia. Verificação, estabelecimento, edição de textos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (p.77-78)

[29] No capítulo 4 trataremos em detalhes da edição de *Urupês*.

São hipóteses não respondidas, mas a partir das quais podemos talvez refletir sobre filiações, classificações e direções interpretativas das obras literárias – inclusive da obra lobatiana.

3.3. Duas teses e algumas direções

O organizador de um livro de contos escolhe-os baseado em critérios diversos, que podem passar pelo gosto pessoal, indicações da editora, critérios cronológicos, temáticos (no caso de se desejar inserir o livro numa coleção temática, por exemplo, ou de planejar editar um livro com um conjunto de contos publicados num determinado periódico)... Poderíamos, talvez, pensar em *diversas outras razões* para uma organização de livro de contos, e ainda supor uma combinação de alguns dos critérios acima sugeridos. Mas há que se levar em conta critérios sobre os quais os estudos literários não podem se debruçar: a casualidade (ou falta de critério), a pressa, a inexistência da possibilidade de escolha (no caso de o escritor ter escrito exatamente a quantidade de contos ou de páginas que caberiam no projeto editorial).

Entender o processo de seleção dos contos para a composição de um volume implica, portanto, em analisar hipóteses e possibilidades minimamente documentadas, ou baseadas numa lógica de alguma forma evidente. Estamos, em certa medida, num terreno que beira o ficcional. Como num romance policial, o pesquisador precisa dispor de algumas pistas de um "mistério" para tentar, a partir delas, chegar a uma solução.

Embora haja poucos estudos a propósito da organização de coletâneas de contos, encontramos duas teses que fazem referência a obras de Machado de Assis e Guimarães Rosa, e que dão importância a aspectos específicos da organização das obras. Discutiremos, a seguir, alguns procedimentos envolvidos na análise de coletâneas de contos destes dois autores, presentes nestas pesquisas. E, nos capítulos seguintes, utilizaremos tais procedimentos ao lado de outros, para a análise das edições dos contos de Monteiro Lobato.

Em *Engenho e arte*[30], Vera Lúcia de Britto Novis analisa os contos de *Tutaméia*, preocupada, dentre outros aspectos, com a sua **disposição** no livro. Há, segundo ela, uma ordenação (quase) alfabética dos contos, explícita já no índice:

> "Alguns estudiosos já se referiram ao fato da organização dos contos no livro obedecer à ordem alfabética como um mero exercício lúdico. No nosso modo de ver a questão, a ordem alfabética sugere o dicionário, a enciclopédia, os instrumentos de bordo indispensáveis à

[30] NOVIS, Vera Lúcia de Britto. *Engenho e arte (sobre Tutaméia e João Guimarães Rosa)*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1987. (orientador: João Alexandre Barbosa)

> orientação de quem se aventura nas águas de Tutaméia. Um leitor atento perceberia que a ordem alfabética não foi rigorosamente obedecida. Consulte-se o índice do volume: lá estão os contos **Grande Gedeão** e **Reminisção** que se seguem a **João Porém**, o criador de perus, a infringir a ordem alfabética e a formar uma seqüência com as iniciais de João Guimarães Rosa.
>
> O que é um dado fundamental para a leitura de Tutaméia e ao que se saiba não foi anotado ainda, é que esses contos não só infringem a ordem alfabética criando uma seqüência com iniciais JGR, mas também tematizam a questão do nome próprio, do próprio nome e da identidade."[31]

Mais do que o desejo da pesquisadora de encontrar uma ordem para justificar ou embasar um discurso analítico, em *Tutaméia* a organização dos contos pela ordem alfabética fornece uma pista: há alguma ordem por trás do índice. Resta um passo que desvende o "exercício lúdico": qual é a conseqüência dessa ordenação?

Vera Novis segue uma outra pista ao perceber, justamente na subversão da ordem alfabética, uma outra seqüência, formando as iniciais JGR. Tanto uma ordem, a alfabética, quanto a outra, a das iniciais do nome do autor, poderiam ser constatações que se encerrassem em si mesmas. Porém, a pesquisadora partiu de uma constatação objetiva para uma análise **temática**. O agrupamento dos contos "João Porém", "Grande Gedeão" e "Reminisção", revelando na subversão da ordem alfabética a "coincidência" com relação ao nome do autor, instiga a releitura e a busca por um laço que una estes três textos.

A pesquisadora adverte, porém, que não é numa primeira leitura que se percebem as artimanhas da organização do livro ou das estórias de *Tutaméia*:

> "No desenho que começou a se esboçar depois de algumas leituras, as estórias que antes pareciam desconexas, mostraram-se fortemente relacionadas. Esta foi a indicação que levou à hipótese de que o livro Tutaméia poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto."[32]

Estão subentendidas, neste trecho, algumas questões relativas à produção e à recepção do texto literário:

(A) Se o escritor (ou algum seu colaborador) dispôs tais contos (e não outros) num livro, num mesmo volume, houve nesta atitude um certo grau de racionalidade. Ele não o fez por acaso, por razões banais, supérfluas, mas por razões que podem interessar à crítica literária.

(B) O conto pode continuar sendo, como querem as definições de gênero, uma unidade. Porém, ao ser disposto pelo autor (sobretudo se for pelo próprio autor) num determinado conjunto, passa a dialogar com outras unidades, saindo, relativamente, de um estado de fechamento.

---

[31] Idem, p.22.
[32] Idem, p.04.

Devemos, porém, admitir que este diálogo entre os diferentes contos teria sido previsto pelo escritor-organizador? Parece plausível supor que o próprio escritor não tenha se dado conta das relações possíveis entre os contos senão no momento da edição. Ou nem mesmo aí. Parece, também, plausível supor que o diálogo entre os diferentes textos possa se dar também além das fronteiras de um mesmo livro ou de um mesmo gênero, isto é, que um romance ou conto dialogue com um outro romance/conto/poema, ou ainda com textos não-literários. Possivelmente até de outro autor, de outro século, escrito em outra língua.

Nada disso, porém, desmerece a constatação de que os contos de *Tutaméia* dialogam entre si. A percepção da possibilidade de tal diálogo (seja ele construído pelo autor ou pela crítica) parece-nos enriquecer a leitura. Mas deve-se assumir, então, a possibilidade de uma autoria coletiva neste direcionamento da leitura: autor, crítico, organizador e/ou editor podem ser responsáveis pela organização da coletânea e pelo estabelecimento de relações entre os textos.

(C) Ainda com relação à unidade da narrativa, no trecho citado acima Vera Novis pressupõe (ou aconselha?) a leitura de *Tutaméia* como um todo. Isto é, um conto não seria bem lido ou bem analisado em si mesmo, mas apenas no diálogo com (os) outros.

O que dizer, então, de um conto publicado num periódico? Seguindo a mesma lógica, podemos supor uma certa organicidade do periódico, e assim postular a existência de fortes relações entre um texto e outros. Podemos também ir numa linha um pouco contrária e supor a vinculação de um texto (literário) a outros (também literários) publicados em outros números do periódico – e até de outro periódico. Os vínculos podem ser muitos, inclusive com textos inéditos. Os vínculos podem, também, ser uma construção da crítica, feita *a posteriori*, à revelia do autor.

Estamos caminhando num terreno de poucas certezas, mas de muitas possibilidades. As possibilidades de vinculação de uma obra a outra, abertas e múltiplas, não nos parecem desmerecer a tarefa de buscar vínculos. Pelo contrário: quer sejam previstas e sugeridas pelo autor e/ou organizador, quer sejam criadas à revelia deles, desde que solidamente construídas, tais *relações entre textos* revelam, sugerem e/ou constroem possibilidades de leitura, multiplicidades de leitura.

Numa linha oposta a essa ampla liberdade, Vera Novis direciona e organiza a leitura. Sim, todos os contos se relacionam, segundo ela, mas a esta possibilidade de muitas relações opõe-se a sugestão de uma *ordem* da leitura:

"A ordem, a seqüência dos contos é importante na leitura do conjunto de Tutaméia".[33]

A ordem é *importante*, mas será essencial? Num romance, embora o narrador possa ser machadiano e nos indicar caminhos pouco ortodoxos (pule, volte, lembre-se, feche o livro), espera-se que a leitura seja linear (mesmo que a narrativa não o seja): a totalidade só será obtida ao final da leitura da última página. Não se espera, também, que o leitor pule capítulos, a não ser com a indicação expressa do escritor (talvez nem assim).

O que dizer de um livro de contos ou poemas? Por mais que a ordem seja importante, e que tal importância seja comprovada, não se nega a possibilidade de o leitor encontrar sua própria seqüência de leitura, motivado por diversas razões – dentre elas, pela extensão do conto, pelo tempo disponível para a leitura, pela indicação de um amigo ou sugestão do professor. A despeito da ordem, o leitor de contos (ou poemas, ou crônicas) pode ter a dimensão de totalidades mesmo sem ler o livro todo. Assim, embora a ordem seja importante e possa ser decorrente de um projeto do escritor, ela não é imprescindível à leitura. Em outras palavras: a seqüência pode ser sugerida pelo autor/organizador/crítico, mas não há segurança de que ela será seguida pelo leitor.

Ora, mas por não haver certeza de que o plano se efetiva na leitura, o plano deixa de ter importância? Parece-nos que não. Mas assim como o autor pode ter elaborado uma seqüência de leitura, o leitor pode elaborar outras. Ou, ainda, o próprio autor pode conceber outra seqüência:

> "Como os contos de Tutaméia já haviam sido publicados antes, é importante confrontar a seqüência nas duas publicações." [34]

A publicação em periódico se submete a outras condições, peculiares, diferentes das condições da edição em livro. Por mais que o autor queira publicar seus contos numa dada seqüência, deverá se pautar pelos limites de espaço, eventualmente por números temáticos ou por questões (sociais?) que influenciem a demanda por certas temáticas.

Outros estudos críticos sobre a obra, embora não atentem para os procedimentos da disposição dos contos no livro, podem lançar luzes para a análise de tais aspectos. Ou, então, a própria biografia do escritor pode interferir na identificação (ou na construção) das razões que estariam subjacentes à estrutura da obra. Por exemplo, é com base nos jogos de linguagem de Guimarães Rosa que se constroem hipóteses como a do "exercício lúdico" da

[33] Idem, p.24.
[34] Idem, p.103.

organização da obra. É também por considerar Guimarães Rosa um autor ímpar que Vera Novis pôde tecer comentário como este:

> "Em relação a outro autor poder-se-ia imaginar que os contos foram publicados à medida que iam sendo escritos. No caso de GRosa [sic], que re-escrevia sucessivamente o mesmo texto, seria mais correto imaginar que os contos já estavam escritos e que a ordem de publicação em Pulso já envolve uma determinação. Embora a revista fosse semanal, GRosa publicava a cada 15 dias. (...) supomos que já havia em Pulso, o que é certeza em Tutaméia, a vontade de velar e revelar, ou revelar velando."[35]

O ato de reescrever sucessivas vezes um mesmo texto não é exclusivo de Guimarães Rosa, mas uma característica da escrita literária (senão da escrita *tout court*).

Entre a publicação em periódicos e a edição em livro, interfere uma importante etapa de trabalho, que é composta pela reescrita e pela seleção. Assim, o texto publicado no jornal não é necessariamente o mesmo a ser editado tempos depois. Por vezes, as alterações são tantas que é necessário admitir que se trata de textos diferentes. E, então, torna-se imprescindível que a referência ao texto seja feita sempre dentro de determinada edição ou publicação: o conto x, na edição y.

Não se pode deixar de lado, porém, a observação de que nem sempre é o autor o responsável pela organização editorial de sua obra. Assim, a identificação de uma linha de análise da obra (a partir de sua estrutura interna) pode ser derivada de um procedimento editorial cuja autoria deve ser atribuída a um editor, um crítico, um amigo, um herdeiro, um admirador...

Suponhamos que determinado livro de contos tenha sido organizado por uma pessoa. E outro livro de contos, do mesmo autor, organizado por outra. Sustentando a hipótese de que a organização interfere — potencialmente — na análise dos contos, cada coletânea pode ter privilegiado um viés analítico particular. Quantas possibilidades diferentes de organização são capazes de gerar diferentes vieses interpretativos? Vera Novis desenvolve esta questão através de uma interessante metáfora:

> "Vale ressalvar entretanto que Tutaméia não é um quebra-cabeça onde as peças têm um lugar único. Assemelha-se mais a um sensível caleidoscópio cujas pedrinhas coloridas multiplicadas em espelho, criam desenhos que se transformam a um mínimo movimento."[36]

Outra tese de doutorado, além da de Vera Novis, debruçou-se sobre a questão da organização de livros de contos como um recurso para sua leitura — *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*, de Sílvia Maria Azevedo[37].

---

[35] Idem, p.104.
[36] Idem, p.111.

A autora também partiu do pressuposto de que a organização dos livros (*Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*) foi de autoria do próprio escritor. E, também como Vera Novis, utilizou tal organização como um dado relevante para a análise das narrativas. Podemos perceber nas duas teses a tentativa de identificar, na organização das obras (evidenciada sobretudo pelo índice), um *projeto* do escritor. A tarefa de ambas teria sido, então, traduzir a *intenção* do escritor, justificar a organização das obras a partir deste projeto — lúdico? pedagógico? editorial? literário? Tudo isso ao mesmo tempo, talvez, mas sobretudo (nas duas teses isso parece claro) um *protocolo de leitura*[38], como se o autor tentasse garantir que determinado *percurso de leitura* seria efetivado por seus leitores. Vera Novis chega a se referir a uma seqüencialidade que dissiparia o conceito de *unidade* característico do gênero conto:

> "De fato as estórias formam uma só estória. Entre algumas delas estabelece-se, inclusive, uma seqüência espacial e temporal."[39]

Sílvia Azevedo também discute questões relativas ao gênero das produções machadianas (conto e romance)[40], mas sua análise, diferentemente da de Vera Novis, não estabelece relações entre os enredos das diferentes narrativas. Ela privilegia a análise da constituição do *gênero* conto na obra machadiana a partir da intensificação do recurso à *ironia*. Segundo ela, os textos de *Contos Fluminenses* estariam mais próximos do gênero romanesco, ao passo que os textos de *Histórias da Meia-Noite* estariam mais próximos do gênero conto:

> "Uma vez que a ironia, que já vinha se fazendo presente nos textos do primeiro bloco, vai se concentrar em "Aurora sem dia", é possível dizer-se que a ironia, ao se configurar como um procedimento que contribui para a depuração do texto, permite que este ganhe forma de conto.
>
> Portanto, a seleção dos textos que compõem Histórias da Meia-Noite parece sugerir a seguinte hipótese: o conto vai sair do romance como a borboleta da crisálida. Em linguagem mais objetiva isso significa: os textos teriam sido selecionados e dispostos na coletânea de forma que, gradativamente, fossem se depurando e se concentrando apenas na história."[41]

Como se pode perceber nesta citação, Sílvia Azevedo associa a depuração e concentração do enredo à narrativa curta; e também atribui à ironia a capacidade de permitir a efetivação de tais características (depuração e concentração).

---

[37] AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro.* (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP 1990. (orientador: João Alexandre Barbosa)

[38] CHARTIER, R. "Do livro à leitura". in *Práticas da leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

[39] NOVIS, V. op. cit., p.102.

[40] "(...) *a primeira [hipótese] é que a produção de prosa de ficção, no Brasil, durante os anos de 1850/60 se faz sob a égide do romance, e que, somente a partir da década de 70, a criação ficcional brasileira vai se encaminhar para o conto.*" in AZEVEDO, S. op. cit., p.26.

[41] idem, p.510.

Nesta mesma citação, assim como em outros momentos da tese, evidencia-se que a intenção do escritor (segundo a interpretação da pesquisadora) teria sido sugerir a leitura dos contos na ordem em que eles são apresentados – desconsiderando a possibilidade de o leitor subverter tal ordem e escolher, a seu bel prazer, uma outra ordem. (Nem Sílvia Azevedo nem Vera Novis discutem essa liberdade do leitor.)

Observemos ainda um outro aspecto, também associado à intenção do escritor. Admite-se que Machado teria sido um dos principais responsáveis pela introdução do estilo realista no Brasil e, mais ainda, pela educação do gosto do seu leitor com relação a textos menos adocicados que os românticos. Atribui-se a ele, como uma atitude consciente e proposital, a participação na formação de leitores mais críticos que aqueles previstos pelos padrões românticos. Tal "pedagogia da leitura"[42] é em geral identificada nos recursos à metalinguagem e à ironia. Através, portanto, de recursos *textuais, intertextuais e contextuais,* Machado teria desenvolvido e atingido seus objetivos.

Sem negar tais tendências de análise da obra machadiana, sem negar inclusive a bipartição romântico/realista, Sílvia Azevedo introduz mais um elemento neste processo de formação do leitor: a disposição dos textos nas coletâneas. Aos elementos *textuais,* ela soma portanto um elemento *editorial,* de organização das obras:

> "Conforme nossa interpretação, a cronologia quase que perfeitamente invertida dos textos que compõem Contos Fluminenses, sugere que seria intenção de Machado propor a leitura dos textos mais antigos, isto é, os primeiros publicados no Jornal das Famílias, à luz dos textos mais recentes, ou seja, os últimos a aparecerem no mesmo periódico. Essa forma de dispor os textos fazia com que, no interior da coletânea, fosse criada uma espécie de tradição de leitura, que implicava em ler um texto a partir de outro, ou antes, a partir da experiência de leitura que conflui de/para outras leituras.
>
> Essa interpretação sobre a forma como foram dispostos os textos em Contos Fluminenses, partia do pressuposto de que o texto machadiano era passível de sofrer leituras diversas conforme fosse publicado no Jornal das Famílias e/ou na coletânea. Na coletânea, o interesse de Machado, ao reaproveitar os textos já publicados, era propor uma outra forma de leitura, ou antes, de releitura.
>
> Portanto, era a releitura que o escritor propunha com a cronologia invertida dos textos que passaram a integrar Contos Fluminenses."
>
> "Não por acaso, Histórias da Meia-Noite é aberta por "A parasita azul", o texto mais longo da coletânea, e também aquele que mais se aproxima da matriz dos textos da coletânea anterior, isto é, o romance romântico. Parece-nos, portanto, significativo que "A parasita azul" apareça em primeiro lugar: é como se o escritor quisesse insinuar que era daqui, ou, desse tipo de texto narrativo ficcional, que iria sair o conto."[43]

Parece estar claro, neste trecho, que:

(A) Machado publicou os contos no *Jornal das Famílias* numa determinada ordem. E publicou-os em ordem "quase que perfeitamente invertida" em *Contos Fluminenses.*

---

[42] LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil.* op. cit. (sobretudo "Leitores Malcomportados" p. 25-33)
[43] AZEVEDO, S. op. cit., p.504-505 e 507.

(B) A tal inversão, a pesquisadora atribui um significado: a inversão teria sido intencional; o leitor de *Contos Fluminenses* leria os contos na ordem em que eles são apresentados no livro; a ordem de leitura interfere na interpretação dos contos. Ou a experiência de leitura de um conto conflui para a interpretação dos contos a serem lidos posteriormente.

(C) O leitor do *Jornal das Famílias*, leitor portanto da ordem cronológica de produção dos contos, tem uma experiência de leitura diferente da do leitor do livro, não só pelo contexto da publicação e pelo suporte (jornal/livro), nem pelo status do livro ou pela consagração do escritor, mas pela ordenação dos contos em cada uma das experiências de leitura.

Além do significado das palavras que compõem o texto literário, há também outros elementos, nem sempre de autoria do escritor, que contribuem para a construção do significado de uma obra: os já referidos elementos paratextuais (capas, ilustrações, prefácios, epígrafes, dedicatórias, etc.), a ordem dos textos no livro, as relações sugeridas por esta ordenação, a seleção dos textos. Observemos o funcionamento de alguns destes elementos nas edições dos contos de Monteiro Lobato.

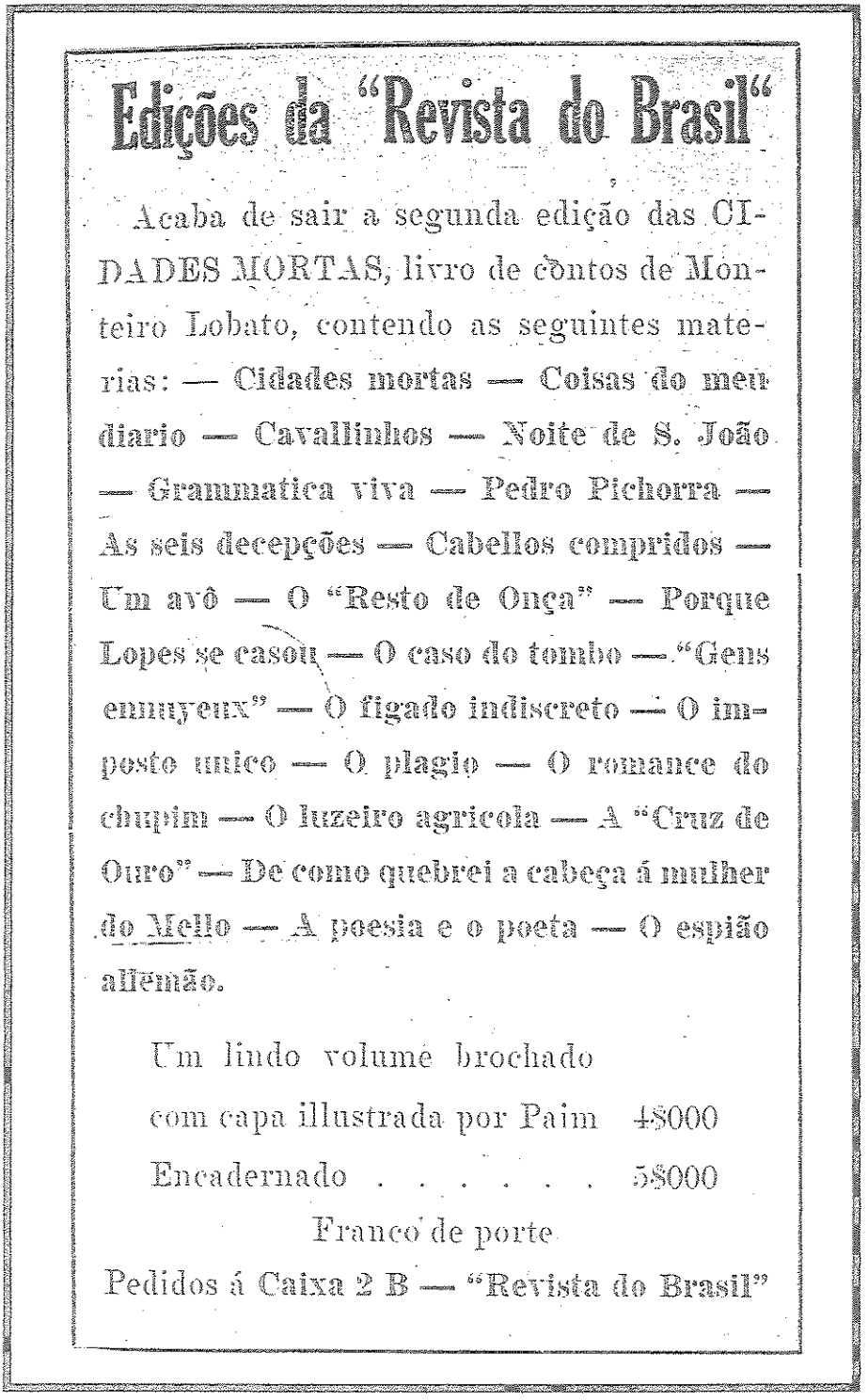
Capítulo 4

História Editorial de *Urupês*

"Essa história de vir com o primeiro livrinho e submeter-se à piedade da crítica, e ouvir que somos uma 'bela promessa', isso não vai comigo. Ou entro e racho, ou não entro nunca. A coisa há de cair na taba como um bólide."

(LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit. carta de 04/04/1911. p. 299-301)

Figura 36



Edições da "Revista do Brasil"

Acaba de sair a segunda edição das CIDADES MORTAS, livro de contos de Monteiro Lobato, contendo as seguintes materias: — **Cidades mortas — Coisas do meu diario — Cavallinhos — Noite de S. João — Grammatica viva — Pedro Pichorra — As seis decepções — Cabellos compridos — Um avô — O "Resto de Onça" — Porque Lopes se casou — O caso do tombo — "Gens ennuyeux" — O figado indiscreto — O imposto unico — O plagio — O romance do chupim — O luzeiro agricola — A "Cruz de Ouro" — De como quebrei a cabeça á mulher do Mello — A poesia e o poeta — O espião allemão.**

Um lindo volume brochado
com capa illustrada por Paim 4$000
Encadernado . . . . . 5$000

Franco de porte

Pedidos á Caixa 2 B — "Revista do Brasil"

Anúncio publicitário da 2.ª edição de *Cidades Mortas*.
Revista do Brasil, n.º 55, julho de 1920.

Da mesma forma, pode-se perceber uma outra sub-unidade no conjunto de três textos que desenvolvem uma temática comum: a da escrita de obra literária. O assunto é desenvolvido em "O plágio", "O romance do chupim" e "O luzeiro agrícola". Não nos parece casual, portanto, que o conto "O romance do chupim" tenha sido inserido, nesta edição, justamente entre os outros dois, que tratam do mesmo assunto.

5.8. Terceira edição — 1921

A terceira edição de *Cidades mortas*[88] é editada dentro da Coleção Brasília, uma edição popular. Já sob a chancela da Monteiro Lobato & Cia Editores, o livro passa a ser impresso ainda em outra tipografia — Tipografia Ideal - Heitor L. Canton. O aspecto gráfico do livro é o mesmo utilizado na sétima edição de *Urupês* (lançada no mesmo ano), da mesma coleção [vide **figuras 37 e 38**].

Assim como acontecera com *Urupês*, em relação a esta edição popular de *Cidades mortas* também há duas informações contraditórias. Em janeiro de 1921, a *Revista do Brasil* informa o preço (1$500) e a tiragem do livro nesta coleção (5 mil exemplares). Páginas antes, em outro anúncio de livros, consta a publicidade da terceira edição de *Cidades mortas*, vendida a 4$000 e 5$000. Pode-se supor que tenha havido duas tiragens desta terceira edição: uma na coleção Brasília e a outra em formato tradicional. Ou então que tenha havido um erro no texto publicitário.

São poucas as alterações de conteúdo desta edição. Apesar da diferença considerável do número de páginas, só foram retirados do livro dois textos: "Desequilíbrio" e "O imposto único". Nenhum texto novo foi inserido. E, por fim, houve uma mudança na ordem de dois textos: "Noite de S. João" que antecedia "Gramática viva" passa a sucedê-lo.

Tal mudança de ordem é estranha, porque quebra a suposta unidade formada por "Coisas do meu diário", "Cavalinhos" e "Noite de S. João". Teria sido casual? Ou estimulada pela formatação dos textos, para caber no formato da edição? A mesma possibilidade pode ser aventada para a exclusão de "O imposto único", que, em 1923, é inserido no livro *Negrinha*, então em sua terceira edição, na mesma Coleção Brasília.

[88] Há um exemplar desta coleção no acervo do IEB - USP (869.9349 L796ci 3.ed.).

Capítulo 4. História Editorial de Urupês

A gênese, a história e as interpretações do livro *Urupês* (editado em 1918 pelas Edições da Revista do Brasil) estão intimamente ligadas ao artigo "Urupês", publicado pela primeira vez no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 23/12/1914, fonte até hoje de muitas interpretações da obra lobatiana. A cristalização da figura do Jeca Tatu se deu através deste artigo, embora Lobato tivesse tentado, depois dele, por repetidas vezes, redesenhar a caricatura com outros traços, como na "Explicação Desnecessária", uma espécie de prefácio da primeira edição de Urupês, que aqui transcrevemos integralmente:

> "Entra neste livro de contos uma caricatura que não o é, Urupês. Ela veio solver o tremendo problema batismal. E aqui aproveito o lance para implorar perdão ao pobre Jeca. Eu ignorava que eras assim, meu Tatu, por motivo de doença. Hoje é com piedade infinita que te encara quem, naquele tempo, só via em ti um mamparreiro de marca. Perdoas?
>
> O desenho da capa e algumas letras assinadas W. saíram da pena de J. Wasth Rodrigues. O resto é obra de um 'curioso' sem estudos que teve a sensatez de não assiná-los."[1]

Como as edições se sucedessem, e a polêmica sobre o Jeca também, Lobato reforçaria seu pedido de desculpas em edições posteriores.

O personagem-tipo não nasceu, como se sabe, em "Urupês", mas em "Uma velha praga", artigo-mãe de "Urupês", também publicado em *O Estado de S. Paulo* (12/11/1914), através do qual Lobato reclamava, dentre outras coisas, do hábito do caipira de tocar fogo nas matas. Neste artigo aparecem dois outros nomes de caipiras, além do Jeca Tatu, potencialmente tão aptos quanto ele a se tornarem símbolos:

> "Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio (...) e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha."[2]

Da mesma forma que o nome *Jeca Tatu* soou mais forte que os nomes de Manoel peroba e Chico Marimbondo, obscurecendo-os, também o artigo "Urupês" parece ter obscurecido "Uma Velha Praga". Talvez uma razão para isso esteja no fato de que "Uma Velha Praga" enfatiza uma questão social, e não literária, ao contrário de "Urupês". É claro que o fato de o artigo "Urupês" ter dado título ao livro divulgou seu nome, em detrimento do de "Velha praga", que nem sequer aparecera na primeira edição.

---

[1] LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918. (1.ª edição) — José Wasth Rodrigues (SP 1891 — RJ 1957) foi desenhista, ceramista, professor de pintura e ilustrador, além de historiador, tendo estudado em Paris como pensionista do governo paulista, entre 1910 e 1914. Vide *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*, em http://www.itaucultural.org.br.

[2] LOBATO, M. "Velha praga" in *Urupês. Obras completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1948.

Paralelamente aos artigos, e, na verdade, antes deles, Lobato também escrevia contos. Uma breve passada de olhos pela sua correspondência, pela década de 1910 e ainda antes, nos faz atentar para o processo de composição de alguns dos contos de *Urupês*, que, antes de serem editados, foram publicados em periódicos de diversa importância, como *O Minarete*, de Pindamonhangaba, e a *Revista do Brasil*, de São Paulo.[3]

Como se sabe, o escritor acumulava as funções de jornalista e literato, como tantos de nossos homens de letras do início do século XX. Esse acúmulo de funções não é um traço relevante apenas à biografia de Lobato, mas também à interpretação de sua obra. Muitos de seus contos — e mesmo de sua produção infantil — são entrecortados por questões sociais da época, questões "jornalísticas".[4]

A figura do caboclo, tipificado no Jeca Tatu dos artigos, é desenvolvida e redesenhada nos personagens caipiras dos contos. É praticamente impossível (e talvez até pouco fértil) dizer se ele teria nascido nos artigos ou nos contos. Melhor seria vê-lo como um mosaico construído pelos artigos e pelos contos (e não só os de *Urupês*).

É de outubro de 1914, um mês antes, portanto, da publicação de "Uma velha praga", o plano de um livro de contos nos moldes do que viria a ser *Urupês*:

> "Não sei como vai ser essa obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma idéia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como o piolho da serra, tão espontâneo, tão bem adaptado (...). Já te escrevi sobre isto; e se a idéia volta e insiste, é que de fato está se gestando bem vivinha e será parida no tempo próprio." [5]

A "idéia central" desenvolvida nos artigos reaparece, mais ou menos explicitamente, nos contos. Em "A colcha de retalhos", por exemplo, além da semelhança na composição dos cenários e dos personagens, a proximidade com os artigos é textual:

> "E não mais me aflorava à memória a imagem daqueles humildes urupês (...)" [6]

Em "Bucólica", a referência também é explícita. Lembremo-nos de dois momentos: quando o personagem prefere derrubar a árvore a colher a paina com vara ("*Não vê que é*

---

[3] Um dos seus primeiros contos, porém, não faria parte de *Urupês*, mas de *Cidades mortas*. Trata-se de "Gens ennuyeux", cuja composição data de 1904, segundo se depreende de sua correspondência. Ver LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 03/11/1904 (p. 74-75). — Edgard Cavalheiro apresenta uma lista de suas principais publicações até 1914. CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. Tomo I. op. cit., p. 130.

[4] *"Na literatura, [Lobato] inaugura estilo próprio, que se confunde com o jornalismo por contemplar, de forma compreensível para o grande público, temas candentes que, traduzidos verbalmente, estabeleciam imagens referenciais. (...) O escritor confundia-se com o jornalista, o homem de imprensa virava publicista, e ambos lançavam mão dos meios de comunicação na época — o livro, o jornal e a revista — para tentar despertar a consciência social e criar novos padrões de comportamento coletivo."* in AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit., p. 101-102

[5] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit. Carta de 20/10/1914. (p. 362-365)

[6] LOBATO, M. "A colcha de retalhos" in *Urupês. Obras completas*. op. cit., p. 93.

mais fácil de derrubar...") ou quando aparecem as queimadas ("*Roças de milho. A terra calcinada, com as cinzas escorridas pelo aguaceiro da véspera, inça-se de tocos carbonizados, e árvores até meia altura, e paulama de carvão. Entremeio, covas de milho já despontando folhinhas tenras...*")[7], ambos referindo-se a "Uma velha praga".

Há uma rede de citações e referências, explícitas ou não, que faz com que a interpretação do caipira de Lobato não possa se restringir às referências nominais ao Jeca, mas deva integrar também a maioria dos personagens e ambientes dos contos.

Publicados os artigos, e reproduzidos em diversos jornais, Lobato saboreia o sucesso planejando aparecer em livro. Este plano, porém, não nasceu em função dos artigos. Na verdade, como se sabe, o escritor já planejava ser editado. Em carta de 1907, lê-se o que pode ter sido o início do plano de *Cidades Mortas*, livro que só seria editado em 1919:

> "(...) vim ver se Areias existia e fiquei. Areias, Rangel! Isto dá um livro à Euclides (...). Areias, tipo de ex-cidade, de majestade decaída. A população de hoje vive do que Areias foi." [8]

No mesmo ano, planejava um romance:

> "Ando com um projeto magnífico que depois exporei: um romance admirável de simplicidade e emoção. E não vai sair de nenhum dos meus casulos. Rebentou repentinamente em meu cérebro, já feito e completo." [9]

Em 1909, já tinha algumas idéias a respeito do processo de edição:

> "Das muitas belas coisas propostas não vacilo em aceitar o plano do livro de contos a dois — mas com leves modificações. Em vez de fazê-lo à nossa custa, procuraremos um editor. Há no Rio o Garnier. Quem sabe se esse Garnier... Com boas cunhas, Rangel, acho que podemos interessar um editor. Só em caso contrário editar-nos-emos por conta própria. Minha idéia é que quem se edita por conta própria faz uma coisa anti-natural — como entre as mulheres o parir pela barriga, na cesariana. Mas, seja lá como for, proponho estes pontos: 1) Não haver pressa; 2) Apurarmos a forma, de modo que os críticos exigentes não descubram nem uma lêndea de pronome mal colocado; (...) 5) A fatura material do livro será perfeita; prosa boa impressa em papel de embrulho vira carne seca de fedorenta; champanha em caneca de lata vira zurrapa. Sempre imaginei o nosso primeiro livro assim ao tipo daquela edição Guillaume do *Robert Helmont* com desenhos de Myrbach. Podemos lançar mão da bagagem já publicada depois de devidamente brunida. E também enfiar coisas novas." [10]

Em 1910, planejava uma tradução:

> "Antes disso talvez publique a minha tradução do *Anticristo* do Nietzsche, para a qual já tenho editor."[11]

Outro editor o procura, depois do sucesso dos artigos:

---

[7] LOBATO, M. "Bucólica" in *Urupês. Obras completas.* op. cit., p. 160-161.
[8] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre.* op. cit., carta de 14/05/1907 (p. 166-168)
[9] idem, carta de 09/08/1907 (p. 191-192)
[10] idem, carta de 27/06/1909 (p. 242-243)
[11] idem, carta de 30/07/1910 (p. 291-294)

> "Apareceu-me um editor, isto é, apareceu-me um papudo com esta proposta: reunir em livro várias coisas publicadas, *Bocatorta* refundido, com ilustrações minhas, a sova *Urupês*, a *Caricatura no Brasil* com reprodução dos desenhos de Angelo Agostini lá referidos, *Jardim da Roça*, inédito, e mais uma morte carnavalesca também inédita."[12]

O plano do livro começa a se definir. Alguns dos traços iniciais, apresentados na carta de 1915, permaneceriam na edição de 1918: "Bocatorta", as ilustrações (embora feitas por outro ilustrador) e "Urupês". O "papudo", porém, não o agradou. Em 1916, Lobato procurava, ainda, outras formas de ser editado, dentro das possibilidades da época: já havia cogitado o Garnier, agora pensava numa edição portuguesa, uma das formas mais tradicionais de se editarem escritores brasileiros naquela época:

> "Escrevi ao Nogueira sabendo como se faz para imprimir um livro em Portugal — ando com idéias de desovar uma coleção de contos. Dei balanço na bagagem e encontrei matéria para 150 páginas. Que tal irmos de súcia, com outras 150 páginas para você?" [13]

Em seguida, pensa em custear a edição:

> "Quanto ao meu livro, espero completar aí uns quinze contos que me agradem; publico-os na *Revista do Brasil* e depois de impressos dou-lhes a forma definitiva. Só então arriscarei nos quinze contos os dois contos de réis que me custará a edição. Não tenho pressa nem entusiasmo. Já estou muito longe do assanhamento dos dezoito anos."[14]

Em decorrência, talvez, do interesse pelos trâmites editoriais, e tendo já pesquisado tantas possibilidades de edição, Lobato amplia seus planos, pensando não só em ser editado, mas em tornar-se editor:

> "Estudei o negócio editorial. Uma lástima.
> Informou-me o Jacinto que o usual é darem os editores 10% sobre o preço da edição, ou 300, 500, 600$ pela propriedade dela. Faço envergonhadíssimo uma proposta miserável ao Valdo [Valdomiro Silveira] mais ou menos a que qualquer outro livreiro fará, e você me será o portador dela, certo não ter eu tomado o endereço do V." [15]

É apenas em 1918 que seus planos se concretizam. Enquanto organizava, como *editor* (no sentido inglês do termo), *O Saci-Pererê: Resultado de um Inquérito*, de múltipla autoria[16], organizava também a edição do até então chamado *Dez [ou doze?] mortes trágicas*.

---

[12] idem, carta de 12/02/1915 (p. 19-23)
[13] idem, carta de 20/09/1916 (p. 107)
[14] idem, carta de 21/07/1917 (p. 145-149)
[15] LOBATO, M. *Cartas escolhidas*. op. cit. Carta a Heitor, 24/09/1917 (p.168-169)

[16] *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* é uma coletânea, organizada por Lobato, em que estão reunidas algumas das respostas dadas ao inquérito realizado pelo escritor em janeiro de 1917 no *Estadinho* (ver Capítulo 1, item 1.2), além de textos do próprio Lobato. O sucesso do inquérito resultou ainda numa mostra artística, de mesmo tema, em outubro de 1917: *"a mostra alcançou uma repercussão que, aliada ao sucesso do inquérito, levaria Lobato, alguns anos depois, a transformar os depoimentos colhidos em livro trazendo fotos de algumas das peças expostas."* AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit. (p. 71). Em carta a Rangel, Lobato resumiria: "[O livro] *Dá 300 páginas, mas não aparece com meu nome. Demonólogo Amador, é como assino. Será livro popular e de vender bem. De modo que a minha estréia literária será um livro não-assinado e feito com material dos outros. Meu, só os comentários, prefácios, prólogos, epílogos*" LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 10/05/1917 (p. 138).

"Depois que me meti a literato por força das noites compridas da roça, que é mister encher com qualquer coisa, deliberei amarrar na cara a máscara da tragédia, e ando a compor mortes cada qual mais horrível. Mato em monjolo, em lameiro, em... é segredo o resto. Pelas formas mais variadas e engenhosas. (...) Tenho já 12 mortes trágicas aparelhadas para os prelos! Se os meus caboclos soubessem ler e soubessem como sou feroz..." [17]

Posteriormente, por indicação de Artur Neiva, e talvez para aproveitar o sucesso do artigo, o livro foi rebatizado de *Urupês*. Na primeira edição, lê-se:

"Entra neste livro de contos uma caricatura que não o é, Urupês. Ela veio solver o tremendo problema batismal." [18]

Já não se tratava de um projeto de livro, mas de um livro em processo de composição, segundo Cavalheiro.

"A idéia do livro só se concretiza por insistência de amigos, principalmente Plínio Barreto. A princípio o que lhe ocorre é reunir 15 trabalhos num volume. Depois reduz o número para 10, chegando mesmo a anunciá-lo na "Revista do Brasil":

"Breve — "Dez Mortes Trágicas", contos por Monteiro Lobato".

Estávamos, então, em meados de 1918. A "Revista do Brasil" já lhe pertence. As oficinas do "Estado" estão encarregadas de imprimi-la. Lobato tivera boa e lucrativa experiência com a publicação de "O Saci Pererê". Dirige-se, pois, ao "Estado" e contrata a impressão de "Dez Mortes Trágicas". A revisão de provas ia a meio, quando Arthur Neiva, então chefe do Serviço Sanitário do Estado, faz rotineira visita de inspeção a Iguape. Convidado, Lobato acompanha-o. Durante a viagem conversam sobre o movimento literário e, meio encabulado, o contista confessa ao amigo seus projetos. Artur Neiva imediatamente dissuade-o do título escolhido.

— "Dez Mortes Trágicas"?! Horrível!

Sugere, em substituição, "Urupês", título do artigo no qual traçara o retrato do Jeca e que tencionava incluir no volume como apêndice. A idéia de Artur Neiva lhe parece boa, pois em tais páginas não só faz uma profissão de fé como justifica-se dos caminhos escolhidos, transmitindo a visão que possuía dos homens e das coisas retratados nos contos." [19]

Cavalheiro faz referência a dez mortes, embora o capítulo de onde se extraiu a citação acima se intitule "Doze Histórias Trágicas". Azevedo, Camargos e Sacchetta se referem a doze[20]. Na versão final, publicada com o título *Urupês*, restaram dez mortes. Mas como outras mortes estão presentes em contos que seriam editados em livros posteriores, tanto é possível que fossem 10 como 12 as mortes planejadas.

Entre dez e quinze contos, Lobato acaba ficando com doze — doze contos e um artigo. Dez mortes: "O comprador de fazendas" e "Um suplício moderno" fogem a esta temática geral. No índice da primeira edição estão os seguintes títulos:

---

[17] LOBATO, M. *Cartas escolhidas*. op. cit., carta de 17/08/1916, a Heitor de Morais, seu cunhado. (p. 153-155)
[18] LOBATO, M. "Explicação desnecessária". *Urupês*. (1ª edição) op. cit.
[19] CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit., p. 159-160.
[20] AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit., p. 111.

Índice da 1ª edição - 1918
Explicação desnecessária
Dedicatória
Os faroleiros
O engraçado arrependido
A colcha de retalhos
Chóóó! Pan!
"O meu conto de Maupassant"
"Pollice verso"
Bucólica
O mata-pau
Bocatorta
O comprador de fazendas
Um suplício moderno
O estigma
Urupês

As mortes trágicas, portanto, predominam no livro. O interesse por estas tragédias vinha de longa data. Em 1906, Lobato sugere a Rangel, a propósito de um texto do amigo:

> "Mate o Tião, ou melhor, encarne nele o boiadeiro. Mate, é melhor. Mas de morte inédita. Morte a dentadas humanas, por exemplo; ou caído do alto dum Minarete e esborrachado na pedra." [21]

A sugestão tem características da morte que Lobato criaria em "Os Faroleiros". Em carta de 23/09/1909, porém, as mortes já lhe pareciam excessivas:

> "Já temos matéria para a metade do livro, umas 150 páginas. Vou ver se faço coisas menos sanguinárias, sem morte. Temos que variar de nota, senão a crítica nos toma por uns Troppmans que erraram de vocação." [22]

Pensa, então, em mesclar o cômico ao trágico:

> "Botei ultimamente quatro ovos novos, da nova fase: *Pollice Verso*, *O Matapau*, *O Estigma* e *O Comprador de Fazendas*. Vou dar um livro inçado de dramas e mortes horrendas, mas com pantomima cômica no fim, como nos circos. Já tenho pronto uns 15 contos, matéria para umas 150 páginas." [23]

Como vimos, dois dos contos de *Urupês* — "Um suplício moderno" e "O comprador de fazendas" — já não trazem a morte como parte do enredo. Filiam-se mais propriamente à linhagem cômica. Teriam sido acrescidos posteriormente ao projeto inicial, depois de Lobato ter decidido abandonar o título das mortes trágicas? A idéia da "pantomima cômica" no final

[21] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 08/08/1906 (p. 138)
[22] idem, p. 276-277. — Talvez Lobato faça referência ao *serial killer* Jean-Baptiste Troppmann (1848-1870), que assassinara uma família em 1869. Sobre os crimes cometidos por ele, há breves informações nos sites http://psychopath.net/ e http://www.mayhem.net/Crime/serial3.html. O filme *Le Cri Coupé*, de Miguel Courtois, parece ter-se baseado nestes crimes.
[23] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 08/07/1917 (p. 143-145)

está levemente presente na colocação destes dois contos no final do livro. Em *Negrinha* (1920), a mesma idéia (disposição do cômico após o trágico) se materializaria mais explicitamente.

Embora a história narrada por Cavalheiro pareça um pouco fantasiosa – um escritor, depois de ter planejado por tanto tempo, muda o título (e talvez o conteúdo) do livro que já está no prelo –, Lobato também se refere, em outro momento, ao processo de edição de um livro posterior, que também vai para o prelo antes que o título esteja definido.[24]

Tenha ocorrido desta forma ou não, a mudança do título *Dez mortes trágicas* não agrada a todos. Silviano Santiago recentemente criticou a decisão final:

> "Não fosse o conselho pouco sábio do médico e sanitarista baiano Artur Neiva, 'Urupês', a sua primeira e mais famosa coleção de contos, teria se chamado 'Doze Mortes Trágicas', título mais sugestivo e apropriado que o definitivo. Por infeliz idéia do amigo, Lobato abandona a 'morte trágica' como fio condutor da leitura dos 12 contos de estréia, para acatar a denominação metafórica do etos caboclo."[25]

Preferências à parte, o fato é que a **unidade do projeto** de livro e o **"fio condutor da leitura"**, dados pelo título *Dez [ou doze] mortes trágicas*, se desfizeram. "Um suplício moderno" e "O comprador de fazendas" não trazem mortes trágicas. Por outro lado, ambientados e intimamente ligados ao universo rural, seus enredos ajudam a compor a outra unidade e a oferecer o outro "fio condutor da leitura" – dados pelo título *Urupês*.

Nem todos os contos do livro, porém, têm vínculos com a idéia desenvolvida em "Urupês", o universo rural, o caipira. "Os faroleiros" e "O engraçado arrependido", os dois primeiros contos do livro, não são ambientados no meio rural, nem apresentam personagens caipiras. Talvez por isso eles tenham sido dispostos lado a lado, na abertura do livro, deixando assim os demais contos formarem um só bloco, unidos pela identidade temática e de ambientação.

Em "O engraçado arrependido" há uma breve referência ao meio rural, na abertura da narrativa:

> "Francisco Teixeira de Souza Pontes, galho bastardo duns Souza Pontes de trinta mil arrobas afazendados no Barreiro, só aos trinta anos de idade entrou a pensar seriamente na vida." [26]

Há também um velho fazendeiro, coronel, a quem Pontes recorre quando tenta encontrar um emprego. Mas são, nos dois casos, referências secundárias, diferentemente do

---

[24] *"Tenho no prelo outro livro, sem nome ainda. Coisas velhas."* idem, carta de 20/04/1919 (p. 193-195)
[25] SANTIAGO, Silviano. "Um dínamo em movimento" in *Caderno Mais, Folha de S. Paulo*. 28/06/1998.
[26] LOBATO, M. "O engraçado arrependido". *Urupês. Obras completas*. op. cit., p. 71.

que acontece nos demais contos, em que o universo rural está entremeado ao caráter dos personagens e/ou ao desenvolvimento da ação.

Esse universo rural, caipira, está presente em todos os outros contos de *Urupês*, estabelecendo possíveis diálogos entre as diferentes narrativas, e entre as narrativas e o artigo. O livro passa a ter, então, dois fios condutores da leitura: um dado pelo título (e pelos artigos "Urupês" e "Velha praga") e outro pela história da edição do livro, em que se descobre o título primitivo, em função do qual se pode estudar, talvez, uma filiação dos contos lobatianos à narrativa trágica.

4.1. Primeiras Edições — 1918

A primeira edição de *Urupês*, de mil exemplares, foi um sucesso de vendas, esgotada "*exatamente um mês após a saída*" [27], com lucro para o autor-editor:

> "A primeira edição deixou-me livre 1:500$; e como a segunda me vai ficar em 960$, não há mais meio de perder dinheiro com a experiência." [28]

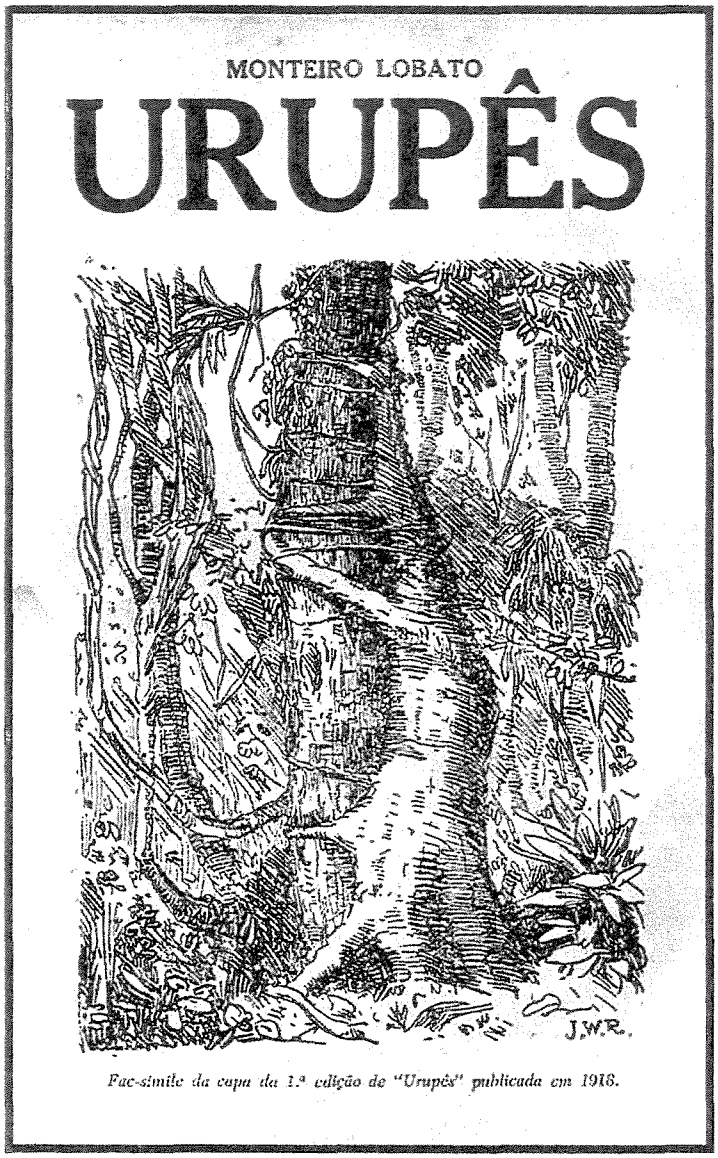
A ilustração da capa [vide **figura 18**], reproduzida na edição das *Obras completas*, referência ao conto "O mata-pau", guarda semelhanças com uma ilustração feita por Lobato para o mesmo conto [vide **figura 19**]. Embora o *motivo* do mata-pau seja o mesmo, na ilustração de Wasth Rodrigues predomina um caráter descritivo da árvore, enquanto que na ilustração de autoria de Lobato predomina o caráter narrativo, remetendo a um episódio do conto. Além disso, a presença dos personagens introduz um importante elemento de proporção, evidenciando a magnitude do mata-pau.

Alguns exemplares da primeira edição, que ainda hoje podemos consultar em arquivos e bibliotecas, não apresentam esta capa, seja por efeito de um processo de restauração, por uma encadernação nova, seja porque, na época da edição, foram encadernadas com capa dura. Lembremo-nos de que, na publicidade da RB, os livros costumam apresentar dois preços — um para brochura e outro para encadernação (em capa dura). É provável que a ilustração da capa só estivesse presente nos exemplares em brochura.[29]

---

[27] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 30/07/1918 (p. 176-178)
[28] idem.
[29] Desta 1.ª edição, consultamos dois exemplares: um do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE- Unicamp) e o outro da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP - 869.9349 L796u). O exemplar do IEB é autografado pelo escritor.

Figura 18



Fac-símile da capa da 1.ª edição de "Urupês" publicada em 1918.

Fac-símile da capa da 1.ª edição de *Urupês*
Imagem reproduzida em LOBATO, M. *Urupês, Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 1948.

Figura 19

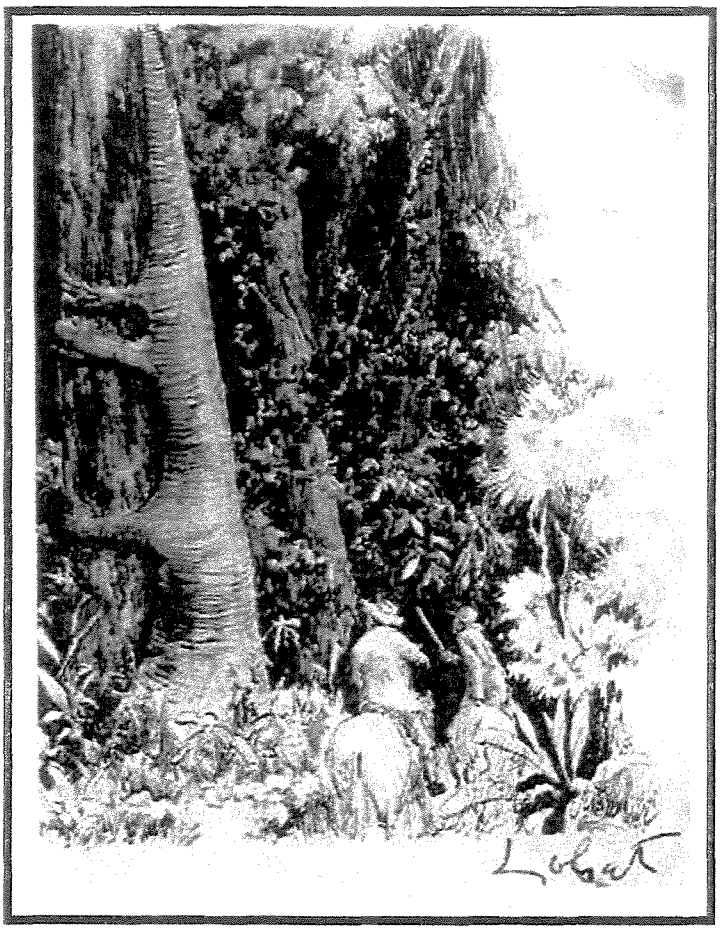


Ilustração de Lobato para o conto "O mata-pau", publicada na 1.ª edição de Urupês, 1918.
in AZEVEDO, C.L.; CAMARGOS, M.M.R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*, p.85.

A segunda edição, de dois mil exemplares, apareceria logo em seguida, com algumas modificações, anunciadas no "Prefácio da 2.ª edição":

> "Esgotada num mês a primeira edição deste livro sai agora a segunda, aumentada, revista e com vários pronomes recolocados pelo sr. Adalgiso Pereira excelente amigo que a enriqueceu ainda de numerosas vírgulas, aspas, hifens, e outras miudezas cuja ausência afeiava o original. E para ele entra mais uma, como direi? — o gênero é inclassificável — mais uma 'indignação': 'Velha Praga'. Explica-se: 'Velha Praga' é a verdadeira mãe dos Urupês, e não era justo separar a mãe do filho. (...)"[30]

À primeira edição, acrescentaram-se, portanto, o artigo "Velha Praga" e o "Prefácio da 2.ª edição", que se tornaria o mais reeditado de todos os prefácios de *Urupês*. Modificações textuais também foram feitas, tanto nesta edição (em que se conta com a *interferência* de Adalgiso Pereira[31]) quanto em muitas outras[32].

Esta segunda edição viria a ser a base para muitas das edições posteriores de *Urupês*, às quais seriam acrescentados alguns prefácios e notas do editor.

4.2. Terceira Edição — 1918

Satisfeito e impressionado com o sucesso do livro, Lobato ousaria, na terceira edição, fazer uma tiragem de quatro mil exemplares:

---

[30] LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918. (2ª edição) — Há exemplares desta 2.ª edição na Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-Unicamp - B869.351 M764u) e no IEB-USP (MA 869.9349 L796u). O exemplar da Unicamp traz algumas interessantes anotações marginais, provavelmente de autoria de Paulo Duarte, proprietário da biblioteca de onde este livro é oriundo. O leitor anota sua anuência com relação a algumas considerações do escritor; admira-lhe um adjetivo (*"olhodarruável"*); e corrige-lhe um erro de colocação pronominal, anotando: *"Este escapou ao Adalgiso Pereira."*

[31] Encontramos pouquíssimas informações sobre Adalgiso Pereira. Consta que ele teria sido professor de Português, amigo de Euclides da Cunha. (http://www.saojoseonline.com.br/euclides/coamigo.htm)

[32] Lobato costumava modificar seus textos mesmo depois de editados. Estudamos este processo de constante reescrita dos contos em nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica. O processo de escrita do conto lobatiano* (op. cit.). Num esforço de síntese, inevitavelmente redutor, apresentamos a seguir os principais tipos de alterações efetuadas pelo escritor a cada nova etapa de reescrita dos contos:

a) **Reformulações lingüísticas:** alterações mais simples e pontuais, desde as ortográficas até as estilísticas, em que se mostra o interesse de eliminar a retórica em favor de uma linguagem mais simples, o que provavelmente aconteceu por influência das conquistas modernistas (às quais o escritor não estava alheio).
b) **Explicitação de referências histórias e literárias**, além de outros tipos de **preenchimento de lacunas do texto**, em que se percebe a tentativa de possibilitar uma leitura mais "completa" dos contos, isto é, em que se busca agir diretamente sobre o leitor e a leitura. Algumas dessas alterações também são decorrentes do veículo em que o texto é publicado (revista, jornal ou livro). O veículo é, portanto, uma outra influência (ou coerção) da escrita literária.
c) **Mudança de postura do narrador:** ora mais participativo, ora mais neutro, essa figura central da narrativa lobatiana não tem uma forma fixa e imutável dentro das diferentes versões. Parece-nos que uma análise do narrador lobatiano feita exclusivamente sobre o texto das Obras Completas não dá conta da amplitude dessa figura mutante.
d) **Acentuação do efeito do texto ou do seu desfecho**, através de alterações que podem incluir aquelas relativas ao narrador. Normalmente, a alteração do efeito se dá ao longo do texto, sendo composta por pequenas alterações. Sozinhas, talvez estas pequenas alterações não tivessem grande importância. A alteração do desfecho supõe, quase sempre, uma alteração do grau de participação do narrador no texto, permitindo-nos observar que as alterações quase sempre influenciam umas às outras.

"Já vendi 2800 exemplares em pouco mais de 3 meses, e já cuido de uma 3.ª edição de mais de 4000. Veja você, caro Teófilo, quanto isto é significativo... O segredo do livro é esse: interpretar fielmente um sentido vago, indefinível, mas geral." [33]

Com exceção da capa e da "Nota do Editor", os textos são os mesmos da segunda edição. Estes dois aspectos novos, porém, já tornam esta edição digna de ser observada mais de perto.

Comecemos pela capa, já que é assim que, normalmente, se iniciam as leituras.[34]

Se a primeira e segunda edições trazem a capa de J. Wasth Rodrigues, com ilustração referente ao conto "O mata-pau", a terceira edição já traz na capa uma representação de *urupês* — cogumelos parasitas[35] — , referência tanto ao título como a alguns dos principais personagens dos contos [vide **figura 20**].

Por que Lobato teria decidido modificar a capa, tão pouco tempo depois do sucesso das edições anteriores? Um dos motivos pode ter sido a intenção de modificar o alcance da ilustração da capa, o que contribuiria para uma certa unidade do livro, dada pelo título, pelo artigo e agora reforçada pela ilustração da capa.

Outro, a tentativa de diferenciar as edições: o leitor que encontrasse nas livrarias esta edição com nova capa, facilmente a distinguiria das anteriores. Assim, torna-se mais evidente o sucesso das edições ainda tão recentes, proclamado também na "Nota do Editor":

"O favor do publico fez escoar com tanta rapidez como os da primeira os dois mil exemplares da segunda edição dos *Urupês*. Sae, em virtude disso, a terceira. Em má época, porém. Plena sazão gripal, todo mundo quer gripinas, limonadas purgativas, coisas mentoladas — e às favas os livros.

Paciência. Mas o editor, sem laivo de charlatanismo, acha de seu dever avisar ao público que Urupês são um bom remédio para convalescentes de gripe. Não pode documentar o asserto com atestados médicos, mas afirma-o sob palavra, e sem receio de contestação.

Outubro 1918."[36]

---

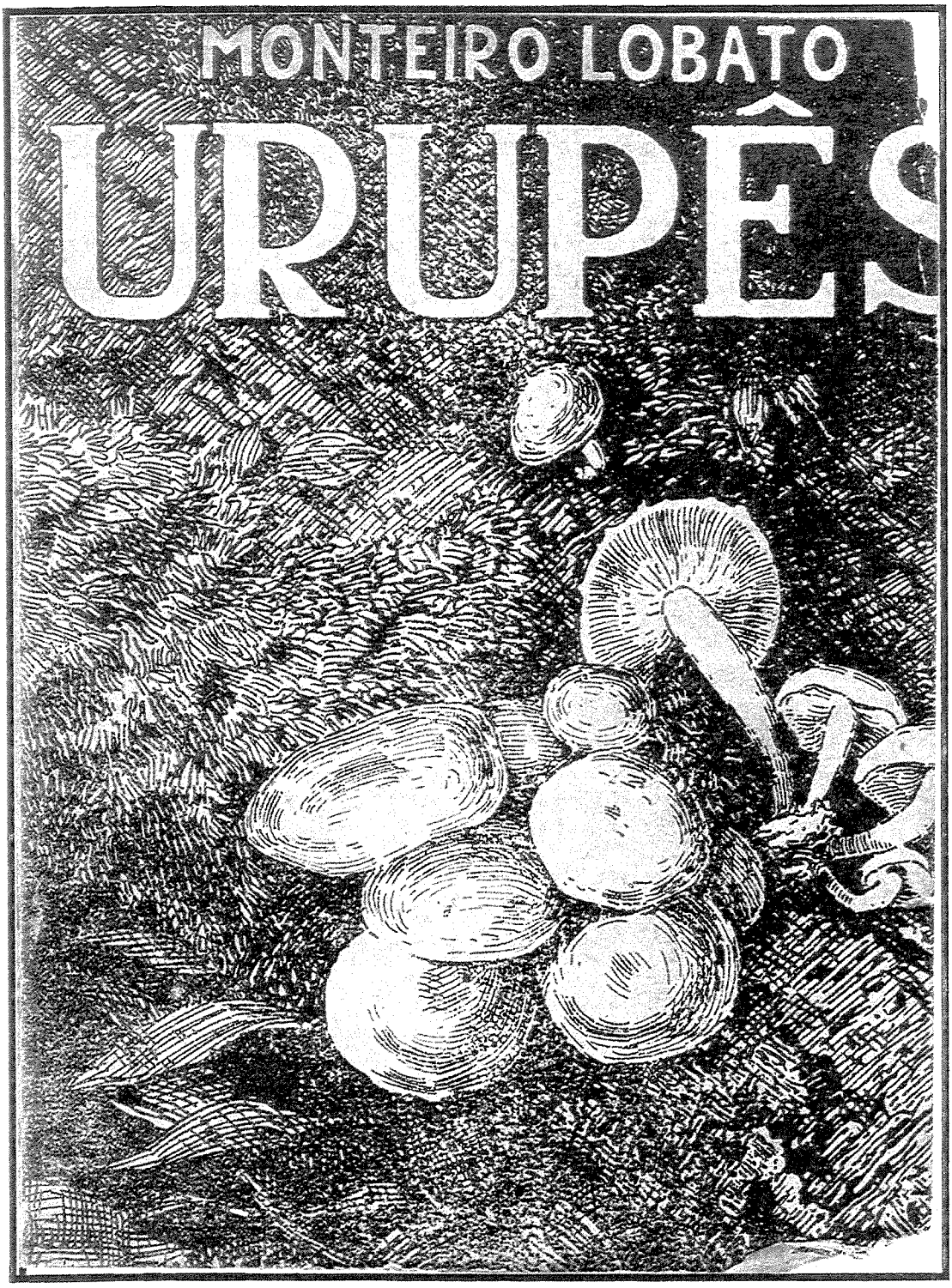
[33] LOBATO, M. *Cartas escolhidas*. op. cit., carta a Teófilo Siqueira, 03/10/1918 (p. 174-175)

[34] O exemplar consultado pertence ao acervo do Cedae (Unicamp): LOBATO, M. *Urupês*. (3.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.

[35] Em carta de 18/01/1907, Lobato escrevia: *"Saiamos destas nossas cidades cloróticas, Rangel, onde não dá italiano. Se permaneces por aí nessa Minas, acabas criando urupês na raiz da alma, ficas todo musgo e limos na faculdade da ação"*. in LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., p. 153-155.

[36] Pode ter havido alguma confusão quanto às datas ou, o que é mais provável, quanto à indicação da edição, numa carta de 30/09/1918 (anterior, portanto, à 3.ª edição), em que Lobato escreve: *"Já pedi às oficinas orçamento para a 4ª edição dos Urupês. Como sai esse livro!"* idem, p. 184. Possivelmente, o escritor fazia referência à 3.ª edição.

Figura 20



Capa da 3.ª edição de *Urupês* (1918).
Livro pertencente à Coleção Biblioteca Lobatiana,
do CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio)/IEL/Unicamp.

Como homem de negócios, o editor está atento ao fato de seu livro ser uma mercadoria e estar, portanto, sujeito às leis do mercado, não concorrendo apenas com outros livros, mas também com produtos de primeira necessidade. Em tempos de epidemia, com remédios. A acreditar em suas palavras, o momento era impróprio para um empreendimento comercial. Aí estaria, talvez, outra razão para inserir, nesta edição, um diferencial em relação às edições anteriores – uma nova embalagem para seu produto.

O bom humor do editor – *supostamente* descrente do sucesso de mais esta edição, atribuindo a venda dos três mil exemplares anteriores ao "favor do público", afirmando a função medicinal da leitura – teria motivos para ficar ainda melhor. Apesar da gripe, ou por causa dela (afinal, a cama é um bom lugar para a leitura), a terceira edição também se escoou com rapidez. Um dos fatores que ajudou a impulsionar as vendas foi o famoso discurso de Rui Barbosa, no Teatro Lírico[37], em março de 1919, que se inicia com a referência ao Jeca Tatu e seu autor:

> "Senhores:
> Conheceis, porventura, o Jeca Tatu, dos 'Urupês', de Monteiro Lobato, o admirável escritor paulista? Tivestes, algum dia, ocasião de ver surgir, debaixo deste pincel duma arte rara, na sua rudeza, aquele tipo de uma raça, que, 'entre as formadoras da nossa nacionalidade', se perpetua 'a vegetar' de cócoras, 'incapaz de evolução e impenetrável ao progresso'?" [38]

Sem contar, previamente, com tal impulso nas vendas, e tendo ousado na tiragem numerosa, Lobato modificara a capa do livro, provavelmente como estratégia editorial. Tendo que competir com produtos de primeira necessidade, o editor alterara a embalagem do seu livro. *Urupês* ainda conheceria uma série de outras capas, em sua história.

4.3. Quarta edição – 1919

A terceira edição levou aproximadamente seis meses para se esgotar. Proporcionalmente mais do que as anteriores, embora continuasse mantendo um ritmo de vendas surpreendente.

> "O discurso do Rui foi um pé de vento que deu nos *Urupês*. Não ficou um para remédio, dos 7000! Estou apressando a quarta edição, que irá do oitavo ao décimo segundo milheiro. Tiro-as agora aos quatro mil. E isso antes de um ano, hein? O livro assanhou a taba – e agora, com o discurso do Cacique-Mor, vai subir que nem foguete." [39]

---

[37] AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. op. cit., p. 112.
[38] "A questão social e política no Brasil" in "Notas biográficas e críticas". LOBATO, M. *Urupês. Obras completas*. op. cit., p. 22.
[39] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 20/04/1919 (p. 193-195)

A quarta edição concluiu o 11.° milheiro (e não o 12.°, como a carta acima faz supor), numa tiragem de quatro mil exemplares. Lobato aproveitou a celeuma em torno do Jeca para rever a "Explicação desnecessária", reescrevendo-a (para a quarta edição) nos seguintes termos:

> "Entra neste livro de contos uma caricatura que não o é, "Urupês". A intrusa veio solver o tremendo problema batismal. E saiu-se bem.
>
> Cumpre-me, todavia, implorar perdão ao pobre Jeca.
>
> Eu ignorava que eras assim, meu caro Tatu, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molengo, inerte. Tens culpa disso? Claro que não.
>
> Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorantão que outrora só via em ti mamparra e ruindade.
>
> Perdoa-me, pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tudo isso que eu disse, sem tirar uma vírgula, mas inda és a melhor coisa que há no país. Os outros, que falam francês, dançam o tango, pitam havanas e, senhores de tudo, te mantêm nessa geena infernal para que possam a seu salvo viver vida folgada à custa do teu dolorido trabalho, esses, Jeca, têm n'alma todas as verminoses que tu tens no corpo...
>
> Doente por doente, antes como tu, doente só do corpo..."[40]

Se compararmos as duas "Explicações Desnecessárias" (da primeira edição — transcrita no início deste capítulo — e esta da quarta edição), notaremos que Lobato começa elogiando o sucesso do artigo "Urupês", que teria *se saído bem* como título do livro. Após este elogio paternal, quase um auto-elogio, o autor parte para a intensificação dos traços do Jeca, e para a intensificação do seu pedido de perdão. Se, na primeira edição, a situação do Jeca era decorrente de *doença*, aqui já se trata de *doenças tremendas*, explicadas pelo autor com mais detalhes (embora figurativamente) no terceiro parágrafo. Em seguida, desautoriza sua crítica, classificando-se como *um ignorantão*, maneira bem mais enfática que a anterior, quando fazia referência a si mesmo apenas através do pronome. Nos dois últimos parágrafos, inexistentes na versão anterior, Lobato insiste na caracterização depreciativa do Jeca, embora reconhecendo agora as suas causas, mas opondo a sua doença a outra, característica da elite brasileira, que ele desancaria também em outros textos de sua autoria. Como se vê, trata-se de uma insistência na mesma tecla, e não de uma volta atrás em relação ao perdão pedido ao Jeca na primeira edição.

Se o cuidado do editor já se fizera notar nas novas capas, trocadas num curto espaço de tempo, nesta edição sua interferência é observada também na quarta capa, dedicada à publicidade da *Revista do Brasil*. Lobato parecia cada vez mais consciente da necessidade de fazer propaganda de objetos culturais, como livros e revistas. Nada melhor, para isso, que usar depoimentos de pessoas intelectualmente autorizadas, endossando a publicidade:

---

[40] LOBATO, M. *Urupês*. (4.ª ed.) São Paulo: Edição da "Revista do Brasil", 1919. — Podem-se encontrar exemplares desta 4.ª edição no CEDAE, na biblioteca do IEL (Unicamp, Coleção Aída Costa 66133) e no IEB (JFO 869.9349 L796u).

"REVISTA DO BRASIL

A respeito da excelente e próspera revista que é indiscutivelmente o mais brilhante atestado que no gênero deu até hoje a cultura brasileira, transcrevemos aqui a opinião de Olavo Bilac.

A 'Revista do Brasil' é o melhor aparelho que já se construiu para a definitiva formação de nossa terra e da nossa gente. Os homens que a fundaram e os que a estão mantendo não são ideólogos egoístas, exclusivamente dados ao culto da arte; são literatos, que, acima da sua literatura, amam a sua pátria, e reconhecem que esta, antes de possuir academias, deve possuir higiene e instrução. O programa dessa empresa é claro, e está sendo perfeitamente executado: o que nestas páginas se está preparando e dirigindo é o saneamento físico, intelectual e moral do Brasil.

Olavo Bilac

Também disse dela o sr. Pedro Lessa:

O que acima de tudo, faz da 'Revista do Brasil' uma das leituras mais atraentes e mais úteis, não é o indiscutível mérito dos seus colaboradores, ou a excelência das suas produções: é a variedade dos seus artigos. Diante de um número da 'Revista do Brasil' o leitor, qualquer que seja a sua profissão, tem sempre algum escrito que lhe interessa às predileções habituais, ou às preocupações de momento.

Pedro Lessa.

Assinatura anual: edição simples, 15$; edição de luxo, 22$.

Quem mandar 600 réis em selos do correio receberá um numero de amostra.

R. Boa Vista 52, sobr. — Caixa 2-B

— São Paulo —

Tip. Ideal -Heitor L. Canton"[41]

Nesta época (1919), Lobato já adquirira a *Revista do Brasil*. Da mesma forma que utilizava a revista para fazer propaganda de seus livros, utilizava os livros, como neste caso, para propagandear a revista.

4.4. Quinta e sexta edições — 1919 e 1920

Em menos de um ano, Lobato já providenciaria a quinta edição de Urupês:

> "A 5ª edição dos *Urupês*, como se retardasse no prelo, foi vendida antes de sair. Os pedidos das livrarias estavam tão acumulados que depois de feita a entrega bem pouco sobrou. Tenho de pensar já na sexta." [42]

Seria, ainda, um reflexo do "pé de vento" de Rui Barbosa? Talvez a este impulso se somasse a influência da progressiva consolidação, no mercado editorial, deste editor ainda novo no mercado, mas já com tantos livros editados. O sucesso das Edições da Revista do Brasil, da própria revista e do livro se misturam, expressos na quarta capa desta 5.ª edição, repetida na 6.ª edição, em que a publicidade da RB volta a aparecer, desta vez dividindo espaço com a publicidade da Editora da Revista do Brasil [vide **figura 21**].

[41] idem.

A publicidade das Edições da "Revista do Brasil" faz referência a três livros já esgotados (*Saci-Pererê*, *Rindo* e *Problema Vital*), o que em princípio causa um certo estranhamento: por que fazer publicidade de livros esgotados, se eles não podem ser vendidos? Parece-nos que, como acontecera com a quinta edição de *Urupês*, que se esgotara antes de ser posta à venda, o anúncio de títulos esgotados poderia suscitar leitores ou livreiros interessados no título a entrarem em contato com o editor. Além disso, o editor poderia, através do anúncio dos títulos esgotados, indicar o sucesso de vendas de sua editora.

Lembremo-nos de que é também em 1919 que a publicidade começa a aparecer como peça fundamental nas páginas da RB.[43]

Mas não foi só a quarta capa que mudou, nesta quinta edição. Também a capa foi alterada [vide **figura 22**], não mais se referindo a um conto (como na primeira edição) ou ao título da obra (como na quarta edição), mas à temática regional, presente, como vimos, na maioria das narrativas deste livro. O universo rural, representado pela paisagem caipira, repete-se nas vinhetas que encabeçam os contos (nesta edição e também na sexta).

Na sexta edição[44], a novidade é, mais uma vez, a capa (de C. Amazonas[45]), que volta a reproduzir os cogumelos aparecidos na terceira edição e na quarta, embora com algumas diferenças. [vide **figura 23**]

Com exceção dessas diferenças relativas à aparência externa do livro, a quinta e a sexta edições apresentam internamente uma mesma característica: são destituídas de prefácios, notas do editor ou qualquer outro paratexto. Assim, o "miolo" do livro resume-se aos doze contos e dois artigos, dispostos da mesma forma que nas edições anteriores.

---

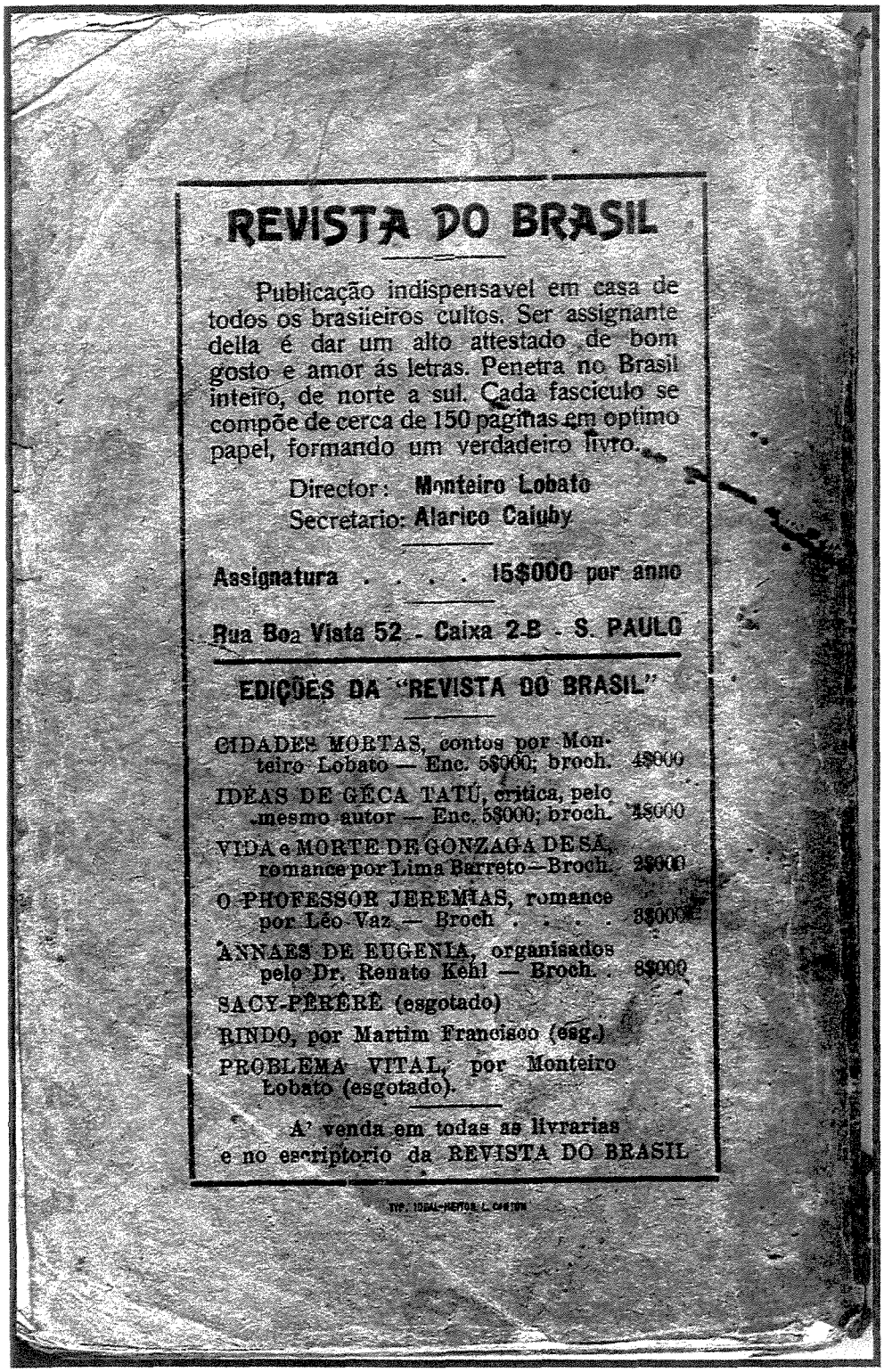
[42] idem, carta de 30/12/1919 (p. 207-208) — Encontramos apenas um exemplar da 5.ª edição de *Urupês* na Fundação Casa de Rui Barbosa (PDI 8303).

[43] Conforme vimos no capítulo 1.

[44] Da 6.ª edição de Urupês, encontramos exemplares no CEDAE e no IEB (869.9349 L796u 6 ed. IAN). O exemplar do IEB foi autografado por Monteiro Lobato e dedicado a Ian de Almeida Prado: *"MONTEIRO LOBATO, depois de morto, dedica postumamente este exemplar dos URUPÊS ao benemérito "alimentado do amigo" Ian de Almeida Prado, um [palavra ininteligível] que se não existisse precisava ser inventado. / Monteiro Lobato 21.7.1943"*.

[45] Provavelmente, Clodomiro Amazonas Monteiro (Taubaté 1883 - São Paulo 1953). Vide Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, in http://www.itaucultural.org.br

Figura 21



REVISTA DO BRASIL

Publicação indispensavel em casa de todos os brasileiros cultos. Ser assignante della é dar um alto attestado de bom gosto e amor ás letras. Penetra no Brasil inteiro, de norte a sul. Cada fasciculo se compõe de cerca de 150 paginas em optimo papel, formando um verdadeiro livro.

Director: **Monteiro Lobato**
Secretario: **Alarico Caiuby**

Assignatura . . . . 15$000 por anno

Rua Boa Vista 52 - Caixa 2-B - S. PAULO

EDIÇÕES DA "REVISTA DO BRASIL"

CIDADES MORTAS, contos por Monteiro Lobato — Enc. 5$000; broch. 4$000

IDÉAS DE GEÇA TATÚ, critica, pelo mesmo autor — Enc. 5$000; broch. 4$000

VIDA e MORTE DE GONZAGA DE SÁ, romance por Lima Barreto — Broch. 2$000

O PHOFESSOR JEREMIAS, romance por Léo Vaz — Broch . . . . . 3$000

ANNAES DE EUGENIA, organisados pelo Dr. Renato Kehl — Broch. . 3$000

SACY-PERÊRÊ (esgotado)

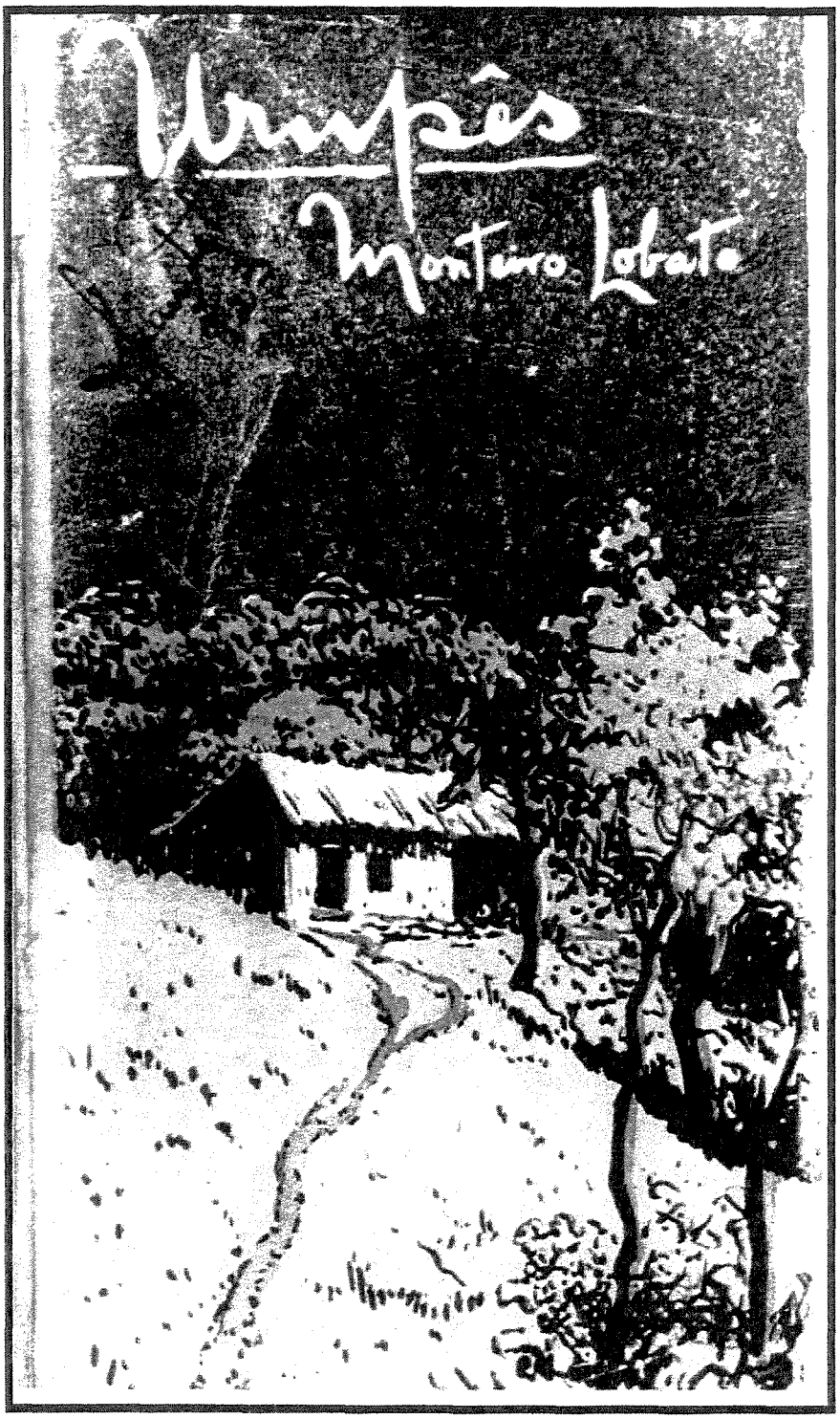
RINDO, por Martim Francisco (esg.)

PROBLEMA VITAL, por Monteiro Lobato (esgotado).

A' venda em todas as livrarias e no escriptorio da REVISTA DO BRASIL

Quarta-Capa da 6.ª edição de *Urupês* (1920). Página publicitária idêntica à da 5.ª edição.
Livro pertencente à Coleção Biblioteca Lobatiana,
do CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio)/IEL/Unicamp.

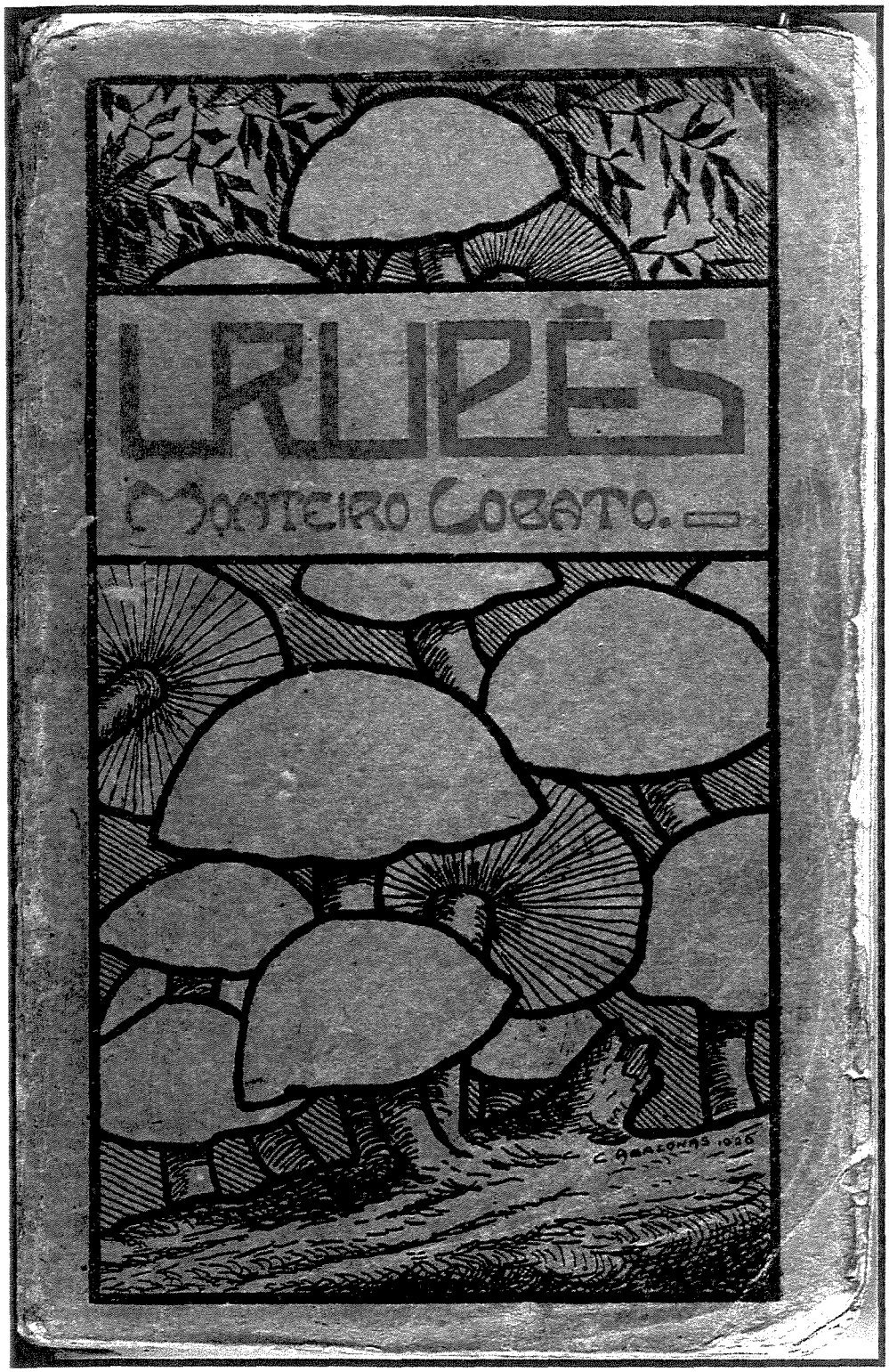
Figura 22



Capa da 5.ª edição de *Urupês* (1919).
Livro pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa.
(A imagem original é colorida)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Figura 23



Capa da 6.ª edição de *Urupês* (1920).
Livro pertencente à Coleção Biblioteca Lobatiana,
do CEDAE/IEL/Unicamp.

4.5. Coleção Brasília – 1921

Em 1921, Lobato inaugurou um novo formato editorial para seus três livros de contos já editados (*Urupês, Cidades Mortas* e *Negrinha*): inseriu-os numa coleção popular, a Coleção Brasília[46], em que o texto era impresso em duas colunas por página, em papel jornal, características que se traduzem num livro com menor número de páginas e mais barato, a 1$500 o exemplar. Os detalhes do projeto editorial da Coleção Brasília são apresentados na quarta capa do livro [vide **figuras 24 e 25**]. Nas três páginas finais do livro, e também na quarta capa, faz-se publicidade de diversos títulos da editora Monteiro Lobato & Cia.

Um dos motivos para a criação desta coleção popular deve ter sido o custo da edição tradicional, sobretudo se encadernada, que estava se revertendo em prejuízo (ou no mínimo em preocupação) para o editor. É o que nos faz supor sua carta de fevereiro de 1921:

> "A encadernação anda caríssima; e talvez tenhamos de dispensá-la, enquanto o dólar estiver no que está. A percalina que o ano passado nos ficava em 2 mil réis o metro subiu a 5 e 6. Temos que ir temperando com brochuras, já que em matéria cambial somos uns brochas." [47]

Nem sempre as informações publicitárias são claras. Nem sempre corretas. Em 1922, ao mesmo tempo em que anunciava a sétima edição de *Urupês*, vendida a 4$000 ou 5$000 (preço tradicional), a *Revista do Brasil* também anunciava esta edição popular, também considerada a sétima edição (informação que consta em sua folha de rosto)... Seria algum erro da informação publicitária? Ou teria havido mesmo uma edição "não popular" igualmente considerada a sétima edição?

Infelizmente, não encontramos nenhum exemplar desta hipotética sétima edição não popular. Como também não encontramos nenhum exemplar da oitava edição.

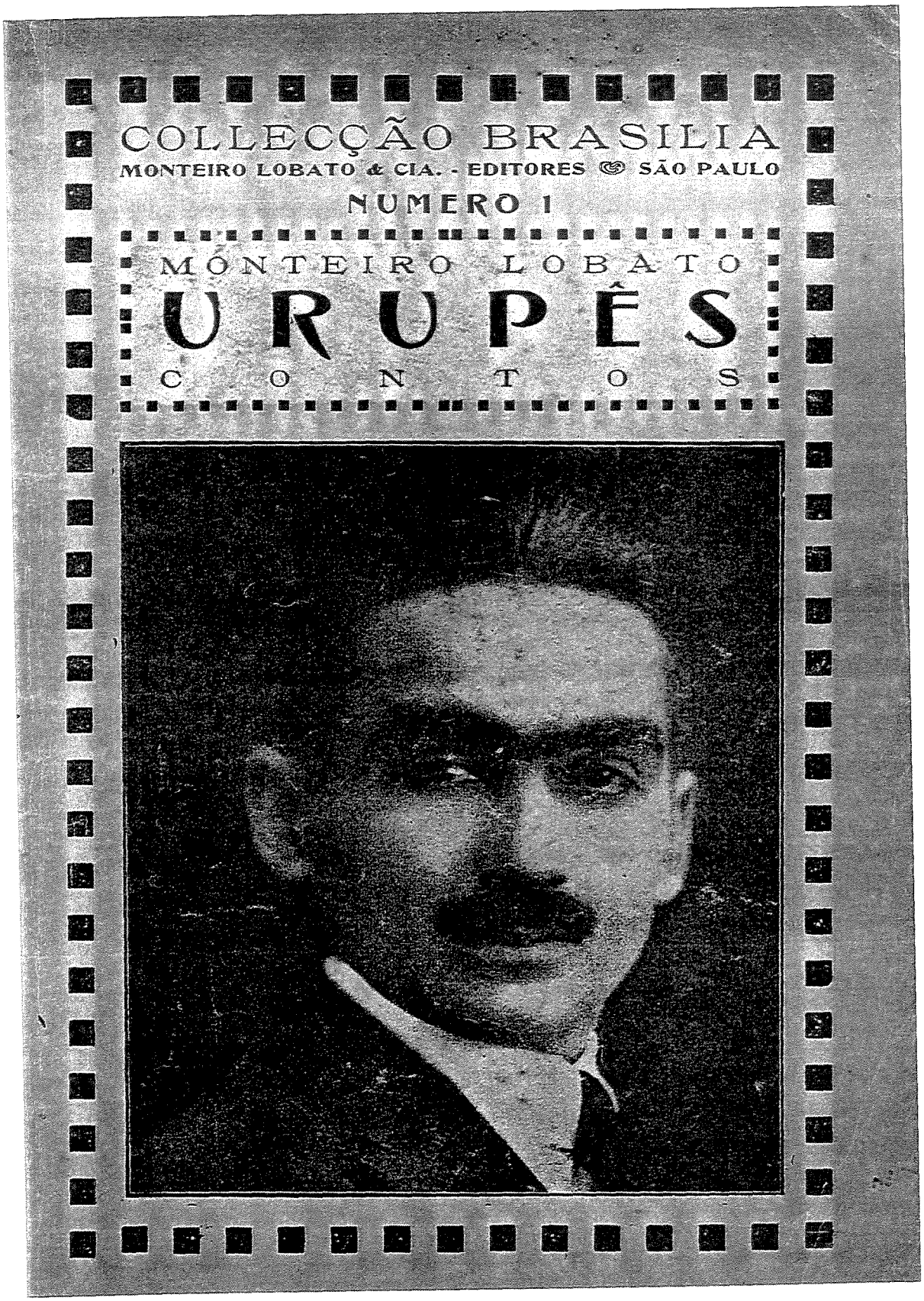
Em fevereiro de 1922, a *Revista do Brasil* traz, em suas páginas publicitárias, algumas informações complementares sobre a Coleção Brasília, inclusive a de que os exemplares (com exceção de um dos títulos) não seriam encadernados:

---

[46] (Não encontramos nenhum exemplar deste livro em bibliotecas e arquivos. O exemplar consultado pertence ao pesquisador Emerson Tim, a quem agradecemos a gentileza do empréstimo de seu livro.) LOBATO, M. *Urupês. Coleção Brasília.* (7.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1921.

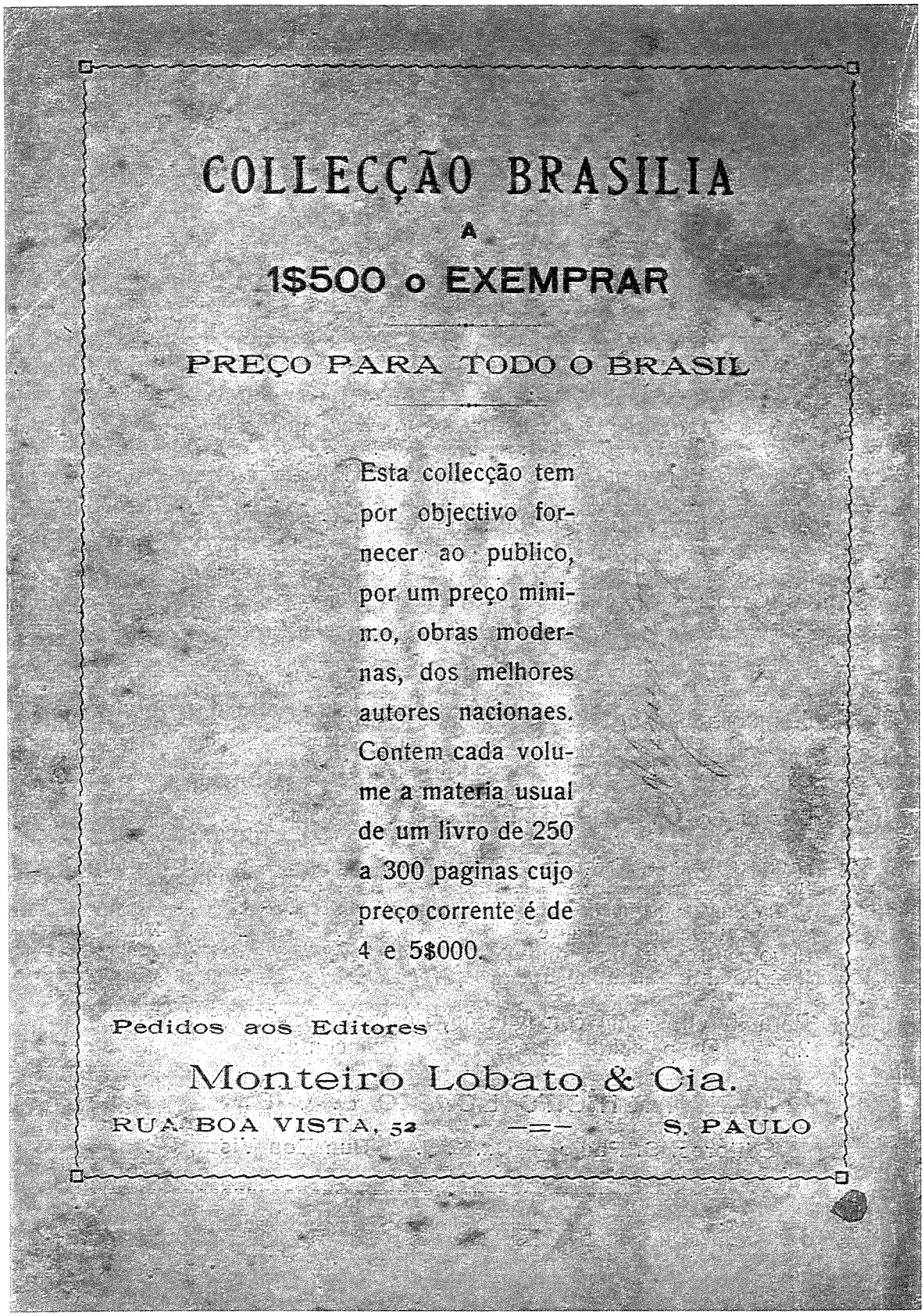
[47] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., p. 227. Carta de 03/02/1921.

Figura 24



Capa da 7.ª edição de *Urupês* (1921), inserido na Coleção Brasília.

Figura 25



Anúncio publicitário da Coleção Brasília, publicado na quarta-capa da 7.ª edição de *Urupês* (1921).

COLLECÇÃO BRASILIA, destinada a vulgarizar as melhores produções nacionais, por preço ao alcance de todos. Já saíram os seguintes volumes:

	Broc.	Enc.
I - URUPÊS, por *Monteiro Lobato*	1$500	—
II - A RENEGADA, audacioso romance realista de *Carlos Dias Fernandes*, notável escritor paraibano.	1$500	3$000
III - CIDADES MORTAS, contos por *Monteiro Lobato*	1$500	—
IV - SENHORA DE ENGENHO, romance de *Mário Sette*, da Academia Pernambucana de Letras, 3.ª edição	1$500	—
V - CONTOS ATROZES, por *Gabriel Marques*, um romântico moderno	1$500	—
VI - OS CANGACEIROS, romance do banditismo do norte por *Carlos Dias Fernandes*.		
A SAIR:		
VII - O BANDIDO DO RIO DAS MORTES, romance de *Bernardo Guimarães*.		
VIII - NEGRINHA, contos de *Monteiro Lobato*.		

Lobato estava entusiasmado com a coleção. Em carta a Rangel, repete as informações do texto publicitário:

> "Vieram afinal os contos. Pensei em pô-los na "Coleção Brasílica" [sic], que é muito boa para vulgarizar um autor, dado o preço (1$500) e às tiragens (de 4.000), mas essa serie exige retrato na capa" [48]

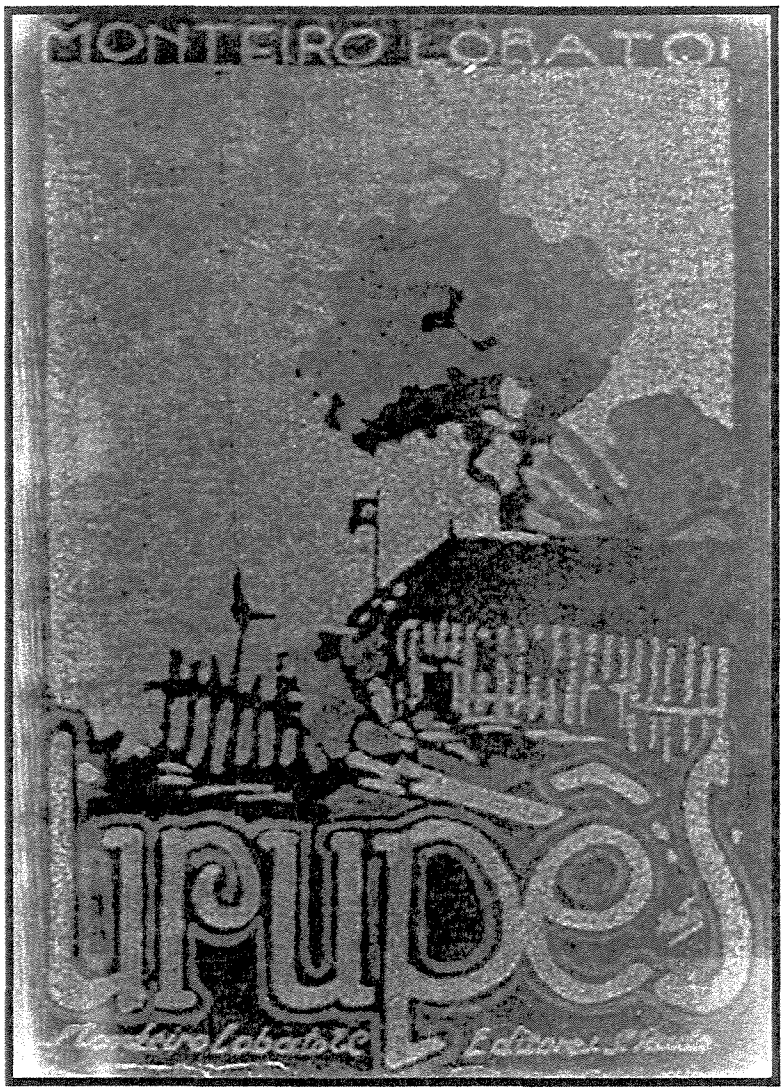
A coleção é contemporânea ao início da publicação, na *Revista do Brasil*, de fotos de escritores na "Galeria dos Editados". Lobato deve ter tido condições técnicas, na revista, de introduzir reproduções fotográficas, a baixo custo, dadas as restrições orçamentárias apresentadas anteriormente.

4.6. Nona edição — 1923

Na nona edição (1923), quando o livro *Urupês* completava cinco anos de vida, novamente o editor decide modificar a capa do livro. Nada de cogumelos nem de foto do escritor. Como na quinta edição, a ilustração da capa desta 9.ª edição recupera elementos do ambiente de algumas das narrativas [vide **figura 26**], mas num padrão bastante diferente dos anteriores. Outra mudança desta edição é uma grande quantidade de paratextos, que se opõem ao silenciamento da quinta e sexta edições. Trata-se de uma reedição de todos os prefácios e notas do editor das edições anteriores — "Explicação desnecessária" da primeira edição, "Prefácio" da segunda edição, "Nota do editor" da terceira edição, "Explicação desnecessária" da quarta edição, seguida do artigo "Velha Praga" —, precedidos todos pelo "Prefácio da 9ª edição", muito curioso, embora (parece-me) pouco conhecido:

[48] Idem, p. 236. Carta de 29/09/1921.

Figura 26



Capa da 9.ª edição de *Urupês*.

> **"Prefácio**
> O extraordinário, embora imerecido favor com que o público persiste em acolher este livro, leva-nos a reeditar aqui, a titulo 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]."[49]

Nestas poucas linhas, seguidas de várias páginas paratextuais, há uma espécie de textualização do sucesso de vendas e da consagração de *Urupês* pelo público.

Assim como a "Nota do editor" da terceira edição, mas em oposição às explicações desnecessárias da primeira e quarta edições, este "Prefácio da 9.ª edição" é um **discurso do editor**, mais do que do escritor. Considerando-se que eles são, no caso de Lobato, a mesma pessoa, essa distinção pode parecer apenas teórica, mas o que queremos sublinhar é que ele escreve de um lugar e com um discurso que reproduz interesses editoriais, preocupação com a produção material e com a promoção e venda do livro.

Se na "Nota do editor" da terceira edição isso ficava claro tanto pelo título do texto quanto pelas referências às tiragens e à venda do livro, nesta nona edição é o aspecto produtivo – mais especificamente tipográfico – que é salientado pelo prefaciador.

Parece não bastar ao editor que as inovações gráficas da editora repercutam na qualidade dos livros. Ele precisa referir-se a elas em texto, tornando-as mais evidentes. Neste prefácio citado, Lobato refere-se a uma máquina impressora linotipo, inventada em 1884, mas que demoraria a chegar ao Brasil. Segundo Hallewell,

> "A invenção do sistema 'punch cutter' por L. B. Benton, em fins do século dezenove, permitira o surgimento da composição mecânica (a Linotype de Ottmar Mergenthaler, de 1884, e a Monotype de Tolbert Lanston, de 1897), mas 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. (...) Mesmo que Lobato não estivesse interessado na parte estética da impressão, alguma coisa tinha que ser feita, simplesmente para fazer face à crescente escala de seu programa editorial." [50]

Além da referência explícita ao "corpo oito das Margenthallers" – através da qual o editor se dirige mais aos conhecedores da arte tipográfica do que a leitores comuns, e também define seu lugar nesse grupo, como um editor moderno, conhecedor do mundo das máquinas e capaz de realizar grandes investimentos técnicos de sua editora[51] –, o

---

[49] LOBATO, M. *Urupês*. (9.ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923. (Consultamos o exemplar da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp – IEL B869.351 L781u). – Para maiores informações a respeito de Ottmar Mergenthaler, consultar o site http://digilander.libero.it/linotype/mergenthaler.htm

[50] HALLEWELL, L. op. cit., p. 252.

[51] Em maio de 1922, em função do crescimento da empresa, a editora Monteiro Lobato & Cia. se expande e muda de endereço para um lugar onde coubessem as máquinas recém-adquiridas. Explica o editor ao amigo Rangel: *"Meu silêncio explica-se: mudamos de novo (duas mudanças em dois meses, forçadas pelo crescimento excessivo!) Estamos agora na Rua dos Gusmões 70, prédio enorme onde instalamos as tão sonhadas oficinas – e o mês inteiro correu na infernal dobadoura mudança. O Otales é*

prefaciador-autor-editor também se dirige aos bibliófilos. Ou melhor, explica a quem pode interessar a reedição dos "prefácios e notas das edições anteriores". Novamente, dirige-se a um grupo restrito dentro do potencial público de leitores. É "a título de curiosidade" que os edita – mas da curiosidade dos bibliófilos (e, talvez, dos críticos). Estaria o editor considerando seus livros dignos, já, de interessarem a colecionadores, com tão pouco tempo de vida? Seria este um índice da qualidade gráfica de suas obras? Ou um recado para a posteridade?

Os prefácios, segundo Geneviève Idt[52], são *"um discurso do escritor sobre a literatura"*. Se concordarmos com esta definição, leremos no discurso aos tipógrafos e bibliófilos uma preocupação do escritor-editor com a materialidade, mas também com a permanência material de suas obras e com a informação sobre a tal materialidade.

Geneviève ainda caracteriza o prefácio como tendo a função de *"uma estratégia publicitária"*: *"ele* [o prefácio] *participa da campanha de lançamento de um novo produto sob a marca do prefaciador"*.[53]

Se não se trata, no caso desta nona edição de *Urupês*, de *um produto novo* quanto aos textos, não deixa de sê-lo, porém, quanto ao livro. O sucesso do editor – que veste a máscara do prefaciador – ajuda a compor a aura de sucesso que parece ser construída, nesta edição, através do acúmulo de paratextos.

Nesta edição, "Velha Praga" não compõe uma dupla com "Urupês", mas integra as páginas preliminares, logo após os prefácios e notas do editor. "Urupês" continua a aparecer ao final do livro, sem o artigo-mãe. Mas ele não está só. Acompanham-no dois importantes textos. Um, apresentado em nota de rodapé ao artigo, historia a sua origem e cita alguns elementos da sua fortuna crítica:

> "Este artigo, publicado n' 'O Estado de S. Paulo', em 1914, deu origem e nome aos 'Urupês', livro de contos, e à celeuma sobre o caso de Jeca Tatu, tipo que uns querem verdadeiro e outros acoimam de falso. Muita tinta se gastou nos debates e vários livros apareceram com o fito de combater tal idealização do nosso homem rural, um pobre doente como mais tarde o revelou a campanha do saneamento. Surgiram a disputar-lhe o passo alguns bonecos, entre eles, o Mané Chique-Chique, de Ildefonso Albano, e o Jeca Leão, de Rocha Pombo.

---

incansável. Lida com tudo com o maior desembaraço e eficiência. Um grande menino. A maior descoberta que eu fiz na vida. E felizmente está agora tudo arrumado e já em pleno funcionamento. Venham, pois, os teus contos. Faremos os livros ***em maquinas nossas.***" (LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 09/05/1922, p. 245-246. Destaques nossos) No mesmo ano, Lobato já planejaria a ampliação das oficinas. (idem, carta de 15/12/1922, p.246-247.) E em 1924 sua editora mudaria novamente de endereço, devido à aquisição de novas máquinas: *"Estamos em pleno* fervet opus *de reinstalação no novo prédio da rua Brigadeiro Machado, no Braz. Cinco mil metros quadrados de área coberta,* ***tudo cheio de máquinas****; entre elas, novidades:* ***os primeiros monotipos entrados em S. Paulo.*** *O linotipo compõe linhas inteiras; o monotipo funde tipo por tipo. Maravilha."* (idem, carta de 07/04/1924, p.264. Destaques nossos)

[52] IDT, Geneviève. "Fonction rituele du métalangage dans les préfaces hétérographes" in *Littérature*, octobre 1977. (p. 65-74)
[53] Idem (p. 67)

> Jeca Tatu, entretanto, resistiu às usurpações e firmou-se sobretudo depois que o gênio de Rui Barbosa lhe deu mão forte. A título de documento aqui transcrevemos o trecho da monumental peça oratória, proferida a 20 de Março de 1919 no Teatro do Rio de Janeiro, que a ele se refere."[54]

E, em seguida, completando a "aura de sucesso" desta edição, está o referido discurso de Rui Barbosa, ou melhor, apenas o trecho do discurso em que ele faz referência ao Jeca Tatu[55] – documento de notoriedade do livro.

Aos cinco anos de idade, *Urupês* já conta sua própria história: documenta, ele mesmo, a história de suas edições e de sua recepção.

4.7. Editorial Patria

Voltemos um pouco no tempo. E mudemos de país e de língua.

Em 1921, em meio à crescente aproximação entre a RB, a Editora Monteiro Lobato & Cia. e o mercado editorial argentino, *Urupés* é editado pela Editorial Patria, Agencia General de Libreria y Publicaciones[56]. A estrutura deste *Urupés* argentino é semelhante à das edições brasileiras, com uma importante exceção: o artigo "Urupés" é o primeiro texto do livro argentino. Os contos seguem a mesma ordem da primeira edição brasileira:

Indice de *Urupés*, do Editorial Patria	
Urupés	Bucólica
Los torreros	El árbor matador
El gracioso arrepentido	Boca-Tuerta
La cocha de retazos	El comprador de haciendas
Choo! Pan!	Un suplicio moderno
"Mi cuento de Maupassant"	El estigma
Pollice verso	

O sucesso do artigo "Urupês", bem como sua posição simbólica na obra lobatiana devem ter contribuído para sua realocação na edição argentina. O artigo adquire lá, como aqui, uma função mítica: marca, junto com "Uma velha praga", a transformação do fazendeiro em escritor. Essa transformação mítica, alimentada pelo próprio escritor[57], migra para a crítica

[54] LOBATO, M. *Urupês*. (9.ª ed.) op. cit.
[55] "A questão social e política no Brasil", idem.
[56] LOBATO, M. *Urupés*. Buenos Aires: Editorial Patria. Agencia General de Libreria y Publicaciones, 1921. – O exemplar consultado pertence à Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB – PDI 2267).
[57] Já no "Prefácio da 2ª edição" de Urupês (1918), Lobato afirma: *"Em 1914, nos primeiros meses da guerra, o autor não passava de um simples lavrador, incrustado na serra da Mantiqueira.(...) o pobre fazendeiro limitou-se a "tocar" alguns que eram seus agregados e... a vir pela imprensa. Escreveu e mandou para as Queixas e Reclamações de "O Estado de S. Paulo" a tal catilinária mãe dos Urupês. Este jornal publicando-a fora dessa secção estimulou o fazendeiro a reincidir. Reincidiu. E quando deu acordo*

argentina. Em artigo publicado em Buenos Aires na revista *Atlantida* (e transcrito na RB), o crítico literário Juan Torrendell comenta:

> "(...) chega-me agora a noticia de quem é autor de tão saborosa narrativa ['O Comprador de Fazendas']. Monteiro Lobato, conforme diz a nota bio-bibliográfica chega à república das letras de supetão e por pura casualidade. Obrigado a dirigir a um jornal de S. Paulo um protesto contra incêndio de matas, fá-lo de maneira tão pitoresca que o jornal publica sua queixa em lugar de honra, e nota que aquele fazendeiro maneja a pena de um grande escritor.
>
> E como era assim M. L. entra a jornalista e passa da fazenda à revista e ao livro."[58]

A edição argentina parece ter feito sucesso. Em julho de 1921, a RB transcreve um artigo publicado na *Folha da Noite*, em que se lê:

> "Os autores brasileiros estão em voga na república argentina: freqüentemente encontramos nos mais importantes diários e revistas daquela nação traduções — e boas traduções — de poesias, novelas e romances de nossos principais poetas e escritores. Ainda agora chega-nos às mãos um exemplar de "Urupés", o notável livro de contos do sr. Monteiro Lobato, traduzido para o espanhol pelo ilustre poeta argentino sr. Benjamin de Garay, ora no Rio, ocupado em verter para a sua língua os "Sertões", de Euclides da Cunha. (...)
>
> Lançado assim no mundo intelectual buenairense, o livro do sr. Monteiro Lobato alcançou logo um imenso sucesso, tendo o nome do brilhante escritor patrício conquistado uma grande popularidade na capital portenha. Tanto assim que "La Nacion" lhe dedicou uma página inteira e outras publicações, como o "Plus Ultra", "Caras y Caretas", "Nueva Era" e outras estamparam, acompanhado de grandes elogios, o retrato do escritor paulista. (...)" [59]

O sucesso argentino, real ou desejado, é noticiado pela *Revista do Brasil*, inclusive nos anúncios publicitários, em que se noticia a venda de livros em língua espanhola em São Paulo, indicando a possível existência de um mercado consumidor de livros em língua espanhola na São Paulo da década de 20. Tal tipo de anúncio das relações entre a *Revista do Brasil* e a literatura argentina pode, ao mesmo tempo, servir como uma forma de afirmação do sucesso das Edições da Revista do Brasil no exterior.

4.8. Os grandes livros brasileiros — 1935

Não tivemos acesso à décima edição de Urupês. É bastante provável que ela tenha sido editada antes de 1925, data da falência da Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. Entre 1925 e 1935, é quase certo que não tenha havido nenhuma edição brasileira de *Urupês*.

---

de si virara o que os noticiaristas chamam gravemente: "homem de letras". Ora aí está como as coisas se encadeiam, e como por obra e graça de meia dúzia de Neros de pé no chão corre mundo mais um mau livro..." LOBATO, M. *Urupês*. (2.ª ed.) op. cit.

[58] "Literatura brasileira no exterior" (p. 271-272) in *Revista do Brasil*, n.° 71, novembro de 1921.

[59] "A literatura brasileira na Argentina: O "Urupês", de Monteiro Lobato" (p. 364-365) in *Revista do Brasil*, n.° 67, julho de 1921.

"Unamos agora os pés", como outrora sugerira Brás Cubas, *"e demos um salto"* até 1935, deixando para trás dez anos de vazio editorial (no que diz respeito aos contos, é claro).

Em 1935, a Companhia Editora Nacional lançou a coleção **"Os grandes livros brasileiros"**, de que *Urupês* fez parte. Sabe-se muito pouco a respeito desta coleção. Ephraim Beda tem algumas hipóteses:

> "É bem possível que Lobato seja o 'inspirador' dessa coleção, ou que Octalles a tenha idealizado para agradar Lobato. A verdade é que o autor de *Urupês* vinha muito insatisfeito (e deve ter-se queixado a Octalles) pelo fato de os seus livros, e os de outros autores que marcaram época no início da extinta 'Monteiro Lobato & Cia.', terem ficado 'esquecidos' no passado. (...) Foram, então, reunidos nessa coleção obras dos primeiros tempos da 'Monteiro Lobato' que vinham sendo editadas desde 1931. (...) Como não eram muitos, para fazer uma coleção, Octalles quis incluir nela, também, o melhor em livros de poesia e da literatura."[60]

Em 1935, no volume II da coleção — *Contos Pesados* —, há uma lista das últimas edições da Companhia Editora Nacional, dentre os quais estão alguns títulos da *Coleção Os Grandes Livros Brasileiros* [vide **figuras 27 e 28**]:

Collecção *Os Grandes Livros Brasileiros*:		
Vol. I –	Godofredo Rangel. VIDA OCIOSA	6$000
Vol. II –	M. Lobato. CONTOS PESADOS	8$000
Vol. III –	L. Vaz. O PROF. JEREMIAS	(No Prelo)
Vol. IV –	Machado de Assis. CONCEITOS E PENSAMENTOS (Compilação de Julio Cesar da Silva)	Idem
Vol. V –	Mont. Lobato. CONTOS LEVES.	Idem

Os títulos lobatianos são estranhos dentro de sua produção, são títulos novos através dos quais se pretendeu reunir os contos antigos numa edição dita definitiva:

> "NOTA DA EDITORA
>
> A collecção definitiva dos contos de Monteiro Lobato compor-se-à de dois volumes, o primeiro contendo os contos pesados, como diz o autor, apparecidos em "Urupês", "Negrinha" e "O Macaco que se fez Homem", e o segundo contendo os contos leves de "Cidades Mortas" e outros."[61]

[60] Beda, E. op. cit., p.311-312.

[61] LOBATO, M. *Contos pesados*. (1.ª ed.) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. (p.05) — O exemplar consultado pertence a coleção particular.

Figura 27



Capa de *Contos Pesados* (1935), reunião de contos de Monteiro Lobato.

Figura 28



Ultimas edições da

COMPANHIA EDITORA NACIONAL

VOLUMES PUBLICADOS E PROGRAMMADOS:

Collecção *Os Grandes Livros Brasileiros*:

Vol. I — Gedofredo Rangel — VIDA OCIOSA 6$000
Vol. II — M. Lobato — CONTOS PESADOS 8$000
Vol. III — L. Vaz — O PROF. JEREMIAS (No Prelo)
Vol. IV — Machado de Assis — CONCEITOS E PENSAMENTOS (Compilação de Julio Cesar da Silva) Idem
Vol. V — Mont. Lobato — CONTOS LEVES Idem

Collecção *Obras Primas Universaes*:

Vol. I — Jack London — O LOBO DO MAR (Traducção de Monteiro Lobato) 7$000
Vol. II — Rudyard Kipling — KIM (Traducção de Baptista Pereira) 8$000

Collecção *Viagens*:

Vol. I — Monteiro Lobato — AMERICA (2.ª edição) 6$000
Vol. II — Nelson Tabajara de Oliveira — SHANGHAI 5$000
Vol. III — Caio Prado Junior — U. R. S. S. UM NOVO MUNDO 6$000
Vol. IV — N. Tabajara de Oliveira — JAPÃO 5$000
Vol. V — René de Castro — EUROPA IN-QUIETA (No Prelo)

Séde: S. Paulo — Filiaes: Rio de Janeiro, Bahia, Recife e Lisboa

Typographia Bancario — Rua Oriente, 136-sob. — S. Paulo

Anúncio publicitário de títulos editados pela Companhia Editora Nacional, publicado na quarta-capa de CONTOS PESADOS.

Como explicar, porém, que em 1937 tenha havido uma nova edição de *Urupês*, dentro da mesma coleção em que haviam sido editados *Contos Leves* e *Contos Pesados*? Se estes dois livros já reuniam todos os contos de Lobato, reeditar *Urupês* significava desprezar a classificação de "coleção definitiva" e, talvez, voltar à divisão dos contos em quatro livros distintos (*Urupês, Cidades Mortas, Negrinha* e *O Macaco que se Fez Homem*). Mas isso não aconteceu, e os *Contos Leves e Pesados* continuaram sendo editados.

Urupês foi o décimo volume da coleção *Os Grandes Livros Brasileiros*. Na sua quarta capa, aparece uma nova listagem dos títulos da coleção:

Collecção Os Grandes Livros Brasileiros:			
Vol. I –	Godofredo Rangel. VIDA OCIOSA	2.ª edição	6$000
Vol. II –	Monteiro Lobato. CONTOS PESADOS	Esgotado	8$000
Vol. III –	Léo Vaz. O PROFESSOR JEREMIAS	5.ª edição	6$000
Vol. IV –	Machado de Assis. CONCEITOS E PENSAMENTOS (Compilação de Júlio César da Silva)	2.ª edição	5$000
Vol. V –	Monteiro Lobato. CONTOS LEVES.	Esgotado	6$000
Vol. VI –	Vicente de Carvalho. POEMAS E CANÇÕES.	9.ª edição	8$000
Vol. VII –	Guilherme de Almeida. MESSIDOR.	4.ª edição	7$000
Vol. VIII –	Menotti del Picchia. POEMAS COMPLETOS.	2.ª edição	6$000
Vol. IX –	Cassiano Ricardo. MARTIM-CERERÊ.	5.ª edição	6$000
Vol. X –	Monteiro Lobato. URUPÊS.	11.ª edição	6$000

É possível que a decisão de reeditar *Urupês* tenha nascido depois que se esgotaram as edições de *Contos Leves* e de *Contos Pesados*. Mas não parece lógico que continuassem sendo editados os três livros ao mesmo tempo, e na mesma coleção.

Contos Pesados e *Contos Leves* não tiveram muitas reedições, ao que tudo indica. Compuseram, porém, um interessante projeto literário-editorial, ao reunirem os contos lobatianos em duas correntes temáticas, sintetizadas pelos títulos – uma mais *pesada*, trágica, e outra mais *leve*, cômica. Os contos que trariam as *mortes trágicas* estão enfeixados nos *Contos Pesados*, ao lado de outros. Vejamos seu índice[62]:

[62] As letras entre parênteses indicam o livro em que o conto teria sido editado em 1.ª edição: *Urupês* (U), *Cidades mortas* (CM), *Negrinha* (N) e *O macaco que se fez homem* (MH).

CONTOS PESADOS
Nota da editora Prefácio da 2.ª edição de Urupês Velha Praga Urupês A questão social e política no Brasil A vingança da peroba (U) O mata-pau (U) A colcha de retalhos (U) Bocatorta (U) O engraçado arrependido (U) Negrinha (N) Um suplício moderno (U) O comprador de fazendas (U) Os faroleiros (U) Um homem honesto (MH) Tragédia dum capão de pintos (MH) Duas cavalgaduras (MH) A nuvem de gafanhotos (MH) O rapto (MH) Bucólica (U) Meu conto de Maupassant (U) "Pollice verso" (U) O jardineiro Timóteo (N) O bom marido (MH) O estigma (U) O drama da geada (N) O colocador de pronomes (N) Os negros (N)

Antes de chegar aos contos, o leitor passa por várias páginas que preparam — e direcionam — a leitura da obra, textos que se configuram como uma sinalização prévia do escritor e/ou do editor para a leitura dos contos que se seguem. Todo o conteúdo da primeira edição de *Urupês* está presente neste volume. Podemos afirmar, então, que *Urupês* é publicado em mais de um volume da coleção (II e X), se levarmos em consideração o conjunto dos seus contos, e não apenas o título.

Também se pode observar que não há nenhum conto de *Cidades Mortas* neste conjunto. Sua composição se dá sobretudo a partir de *Urupês*, mais alguns contos de *Negrinha* e *O Macaco que se Fez Homem*.

O índice de *Contos Leves*, por sua vez, é dividido em três partes: *Cidades Mortas*, *Literatura do Minarete* e *No meio do caminho*. A maior parte dos contos presentes nesta edição (que analisaremos no próximo capítulo) pertencem àquilo que hoje conhecemos como *Cidades Mortas*, isto é, à edição de *Cidades Mortas* das Obras completas (1946).

A divisão em dois grandes blocos parece utilizar o procedimento crítico de classificação dos contos lobatianos em tragi-cômicos. Num dos volumes, concentram-se os contos mais

propriamente *trágicos*, e no outro os *cômicos*. Num, dá-se preferência aos contos de *Urupês*, e noutro aos de *Cidades Mortas*, tanto que os textos "programáticos" – justamente "Urupês" e "Cidades Mortas" – abrem os volumes, respectivamente *Contos Pesados* e *Contos Leves*.

A predominância de *Urupês* em *Contos Pesados* é tamanha que, na "Nota da editora" de 1940, uma das reedições do livro, lê-se:

> "A coleção definitiva dos contos de Monteiro Lobato passa a compor-se de dois volumes, um denominado *Urupês* e outro, *Contos Leves*."[63]

A despeito do título *Contos Pesados*, o autor da nota (teria sido Lobato?) refere-se a esta antologia com o título implícito, *Urupês*. Há que se notar ainda que a nota se refere à *coleção definitiva* dos contos de Lobato, muitos anos antes da sua efetiva realização pela editora Brasiliense.

No volume X da coleção "Os grandes livros brasileiros" (de 1937), em que se publica *Urupês*, com este título, a dita *coleção definitiva* já se apresenta com outro formato:

> "A coleção definitiva dos contos de Monteiro Lobato compor-se-à de três volumes: "Urupês", "Negrinha" e "Cidades Mortas"."

A esta informação, acrescenta-se, em nota de rodapé:

> "A última edição destes três livros saiu em dois volumes, sob o título de *Contos Pesados* e *Contos Leves*, que não serão reeditados."

Os contos que compõem esta 11.ª edição de *Urupês* não se restringem, desta vez, àqueles publicados nas primeiras edições. Além da alteração na ordem dos contos, acrescentam-se outros à unidade inicial. No índice, temos os seguintes textos:

---

[63] LOBATO, M. *Contos pesados*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. (Trata-se, provavelmente, da 2.ª edição. – exemplar da Biblioteca Nacional - RJ)

Urupês, 1937: Coleção "Os grandes livros brasileiros"
Nota da Editora Prefácio da 2ª edição Velha Praga Urupês A questão social e política no Brasil A vingança da peroba O mata-pau A colcha de retalhos Bocatorta O engraçado arrependido Um suplício moderno O comprador de fazendas Os faroleiros Bucólica "Meu conto de Maupassant" "Pollice verso" O estigma O drama da geada Uma historia de mil anos As fitas da vida

Os três últimos contos ("O drama da geada", "Uma história de mil anos" e "As fitas da vida") não faziam parte do formato original de *Urupês*. Apenas um deles – "Uma história de mil anos" traz uma morte trágica, o que talvez justificasse sua inclusão neste grupo. Posteriormente, nas *Obras completas*, os três contos migrariam para *Negrinha*.

Nota-se, então, que continua havendo, como em *Contos Pesados*, um certo cruzamento entre os textos de *Urupês* e *Negrinha*, ao passo que *O Macaco que se Fez Homem* vai ficando de lado. Seus textos, antes incluídos em *Contos Pesados*, já não aparecem nesta versão de *Urupês*, nem mesmo aqueles de ambientação rural ou os que apresentassem mortes trágicas.

Poderíamos tentar organizar numa cronologia os dados até aqui apresentados, acrescentando outros que serão analisados adiante:

1) Nas décadas de 1910 e 1920, Lobato organiza os textos já escritos e os reúne, segundo determinadas linhas temáticas e cronológicas, em quatro títulos, que são então editados e reeditados: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O Macaco que se fez homem* (1923);
2) Em 1924, é editada a primeira *antologia* escolar de contos de Lobato, organizada pelo próprio escritor[64];

[64] Como veremos no capítulo 8.

3) Na década de 1930, há uma tentativa de reorganizar as coletâneas: os contos são dispostos em 2 volumes – *Contos Pesados* e *Contos Leves*, na coleção **Os grandes livros brasileiros**;
4) Nova reorganização, na mesma década de 30: os contos são dispostos em 3 volumes (*Urupês, Cidades Mortas* e *Negrinha*).
5) Em 1940 e 1941, são reeditados respectivamente os livros *Contos Pesados* e *Contos Leves*, na mesma coleção, com a informação de que a obra será então dividida em dois volumes: os mesmos *Contos Pesados* e *Contos Leves*...

Quer se trate de alguma confusão do autor das notas de rodapé, quer do organizador da própria coleção *Os grandes livros brasileiros*, podemos perceber que está havendo uma tentativa de organização das Obras Completas de Lobato, plano portanto já acalentado pela Companhia Editora Nacional, antes ainda do nascimento da editora Brasiliense, que efetivamente editaria suas Obras Completas.

4.9. Edição do Jubileu – 1943

> "Já te contei a história do 'ônibus'? É a edição lobatiana com que a Editora Nacional quer contribuir para a minha aposentadoria – porque isso de jubileu não me parece outra coisa. Um livrão de 700 páginas com todos os meus contos sentados nos bancos; de pé entre eles, enxertos tirados de outros livros. Serão os pingentes – o excesso de lotação. E há um prefácio do Artur Neves, do tamanho de um bonde, espécie de baú de mascate onde não há o que não haja. Até um trecho do *Lambeferas* que você também recordou na entrevista e vai deixar muitos fãs de boca aberta. Receberás aí o Ônibus, e também o mandarei aos amigos que andam a dizer bem de mim. Vingo-me, atirando-lhes um tijolo em cima! Porque livros desse tamanho não passam de tijolos de papel..." [65]

Em 1943, em comemoração ao aniversário de 25 anos da primeira edição de *Urupês*, e estando o autor ainda em plena atividade literária, organizou-se a chamada *edição ônibus* dos contos de Lobato. Mais um dado a ser acrescentado à confusa cronologia apresentada acima. Trata-se de um pesado e famoso livro que reúne contos, artigos e literatura infantil, conforme explica um pequeno texto na página de rosto:

> "Edição ônibus, comemorativa do 25º aniversário da estréia do escritor, contendo a matéria de Urupês, Cidades mortas, Negrinha, O macaco que se fez homem, Os últimos contos, excertos de outros livros e avulsos. Organizada e prefaciada por Artur Neves."[66]

[65] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 28/09/1943 (p. 354-359)
[66] LOBATO, M. *Urupês outros contos e coisas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

Se os prefácios e notas do editor já começavam a se fazer presentes de maneira marcante na nona edição de *Urupês* (1923), em 1943 sua presença ocupa nada menos que cinqüenta páginas introdutórias. São notas biográficas, críticas e ortográficas, preparadas por Arthur Neves, o organizador da edição, além de uma *"lista de fontes para o estudo da vida e do autor de 'Urupês'"*. É a consagração. Louvando-se o aniversário do livro, louvam-se também a continuidade da produção literária e crítica de Lobato, o aspecto fundador de suas atividades como editor e como autor de literatura infantil e, como não poderia deixar de ser, louva-se ainda a paternidade do Jeca Tatu.

Recusando a organização das edições dos *Contos Leves* e dos *Contos Pesados*, esta edição *ônibus*, intitulada *Urupês outros contos e coisas*, reúne, sem grandes alterações na estrutura das primeiras edições, todos os contos de Lobato publicados até então, divididos sob os seguintes títulos:

Edição Ônibus, 1943
1ª parte - Urupês
2ª parte - Cidades mortas
3ª parte - Negrinha
4ª parte - O macaco que se fez homem
5ª parte - Últimos contos
6ª parte - Excertos de outros livros
7ª parte - Avulsos
8ª parte - Literatura infantil

Qual teria sido a participação de Lobato nesta edição? Pelo menos a dedicatória é de sua autoria[67]. Os textos também. Mas de quem seria a seleção, por exemplo, dos artigos, textos críticos e da literatura infantil?

Tratemos de *Urupês*.

De todos os prefácios e notas apresentados na nona edição, temos nesta *edição ônibus* apenas o "Prefácio da 2ª edição", explicando a origem de "Velha Praga". A única alteração importante neste bloco é a realocação de "Um suplício moderno": nas primeiras edições, ele era o penúltimo conto do volume, dando, como vimos, um tom cômico ao quadro trágico. Nesta edição, *assim como na edição das Obras completas*, o conto é o quinto da lista, estando entre "A vingança da peroba" e "Meu conto de Maupassant".

Deslocado de seu lugar original, "Um suplício moderno" passa a se localizar em meio às mortes trágicas.

[67] "A Carlos Sussekind de Mendonça, pai do Jubileu, oferece MONTEIRO LOBATO."

Haveria algum desejo de direcionar a leitura do conto? Haveria alguma interpretação pretendida para este conto ou para os que o emolduram? Ou estaria o autor (ou o organizador) apenas redistribuindo o riso, até então concentrado no final do livro?

4.10. Livraria Martins Editora — 1944

No ano seguinte à edição do jubileu, a Livraria Martins Editora publica uma edição dos *Urupês*, também comemorativa [vide **figuras 29 e 30**]:

> "Deste volume, o oitavo da 'Biblioteca de Literatura Brasileira', comemorativo do 25° aniversário da publicação de 'Urupês', fizeram-se à parte, em papel Westerledger, cento e vinte exemplares, numerados de 1 a 120 e assinados pelo autor. A edição comum é constituída de 2000 exemplares em papel 'bouffant' de 1.ª, numerados de 121 a 2120."[68]

A edição homenageia Lobato como editor e como literato. Através da "Nota do Editor", Lobato é proclamado *patrono dos editores nacionais*:

> "Um grande editor brasileiro disse, certa vez, que todos os seus colegas deveriam entronizar o retrato de Monteiro Lobato, que passaria assim a patrono dos editores nacionais. E defendendo tão simpático ponto de vista, acrescentava que ao autor de "Urupês" deviam todos não só o admirável progresso editorial alcançado, como também o interesse do público ledor pelos assuntos nacionais dentro da nossa literatura. (...)
>
> Esta edição de 'Urupês' constitui a modesta homenagem de um editor, que assim procura resgatar uma parcela da grande dívida que a classe deve ao grande pioneiro. A um escritor — e Monteiro Lobato é, antes de tudo, um escritor — nenhuma homenagem será mais grata do que a divulgação dos seus livros. Graças à gentileza do sr. Octalles Marcondes Ferreira, pôde a Livraria Martins Editora, por indicação e escolha de Monteiro Lobato, enfeitar "Urupês" com os desenhos de Paim e, precedendo-o de uma apresentação de Edgard Cavalheiro, incluí-lo numa coleção de obras já definitivamente incorporadas ao nosso patrimônio espiritual, nas roupagens a que por tantos títulos têm direito."[69]

A nota evidencia, também, a canonização de Lobato. Ora, poderíamos dizer, outras edições de *Urupês* já haviam proclamado tal façanha. Mas, não nos esqueçamos, aqui se trata de um voto vindo de fora, de outra editora. A Livraria Martins concede a Lobato um lugar na **Biblioteca de Literatura Brasileira** (título da coleção), entre escritores consagrados:

---

[68] LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944. (Biblioteca de Literatura Brasileira, volume VIII.) — O exemplar consultado pertence ao CEDAE/Unicamp.
[69] Idem.

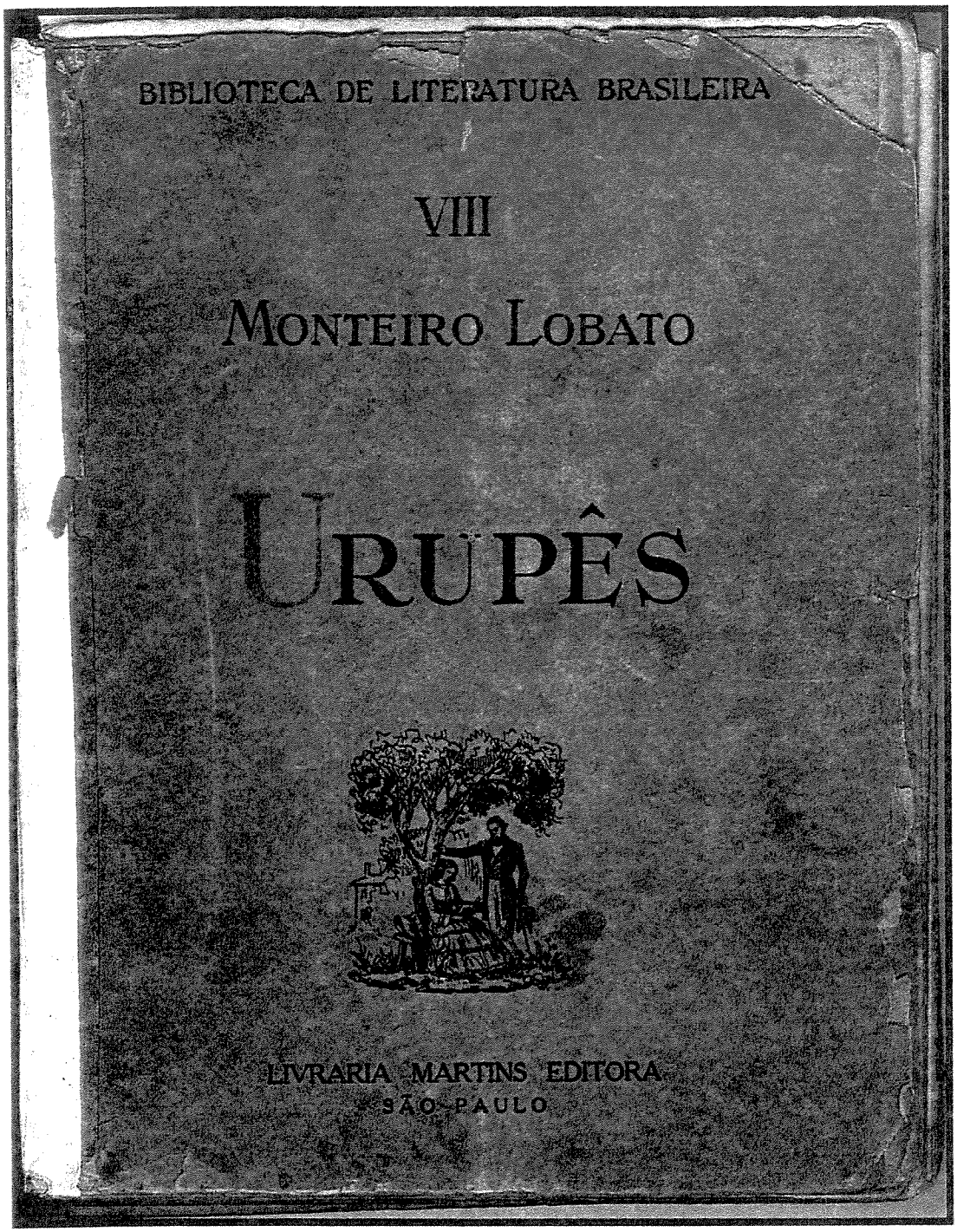
"Biblioteca de Literatura Brasileira"
Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Introdução de Mário de Andrade. Ilustrações de F. Acquarone.
José de Alencar. *Iracema*. Introdução de Guilherme de Almeida. Ilustrações de Anita Malfati.
Álvares de Azevedo. *Noite na Taverna e Macário*. Introdução de Edgard Cavalheiro. Ilustrações de Di Cavalcanti.
Matias Aires. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Introdução de Tristão de Ataíde. Ilustrações de Santa Rosa.
Alcântara Machado. *Vida e morte do bandeirante*. Introdução de Sérgio Milliet. Ilustrações de J. Wasth Rodrigues.
Tomás Antonio Gonzaga. *Marília de Dirceu*. Introdução de Afonso Arinos de Melo e Franco. Ilustrações de Alberto Guignard.
Machado de Assis. *Casa velha (romance)*. Introdução de Lúcia Miguel Pereira. Ilustrações de Santa Rosa.
Monteiro Lobato. *Urupês*. Introdução de Edgard Cavalheiro. Ilustrações de Paim.

Trata-se, cumpre acrescentar, de uma coleção de longa duração, ilustrada e prefaciada por grandes nomes da cultura brasileira. Há informações de que esta coleção continuaria sendo editada em 1952 e 1972, acrescida de outros títulos, dentre os quais se incluem: *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *O ermitão de Muquém* e *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães; *Os Escravos*, de Castro Alves; *Lourenço*, de Franklin Távora; *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Poesias*, de Fagundes Varela; *As primaveras*, de Casimiro de Abreu.

Pelo que se pode depreender a partir destas duas listagens parciais, predomina nesta coleção o cânone literário do século XIX, sobretudo o romântico. Talvez isso explique a ilustração da capa, que representa uma imagem de leitura feminina e tutelada.

Não deixa de ser um acontecimento editorial curioso a inserção de uma obra de Lobato nesta coleção, já que as edições brasileiras das obras lobatianas, até então, sempre haviam sido publicadas por editoras às quais o autor esteve ligado (Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, Companhia Editora Nacional). Mesmo quando deixou de ser sócio da Companhia Editora Nacional, o escritor permaneceu fiel ao amigo Octalles Marcondes Ferreira, até o nascimento da Editora Brasiliense, com quem editou suas *Obras completas*. É provável que nas edições da coleção de 1952 e de 1972, *Urupês* tenha sido excluído do conjunto, pois já fazia parte da Coleção das Obras Completas de Monteiro Lobato, da Editora Brasiliense.

Figura 29



Capa da edição comemorativa de *Urupês*, editada pela Livraria Martins Editora, em 1944, como o volume VIII da **Biblioteca de Literatura Brasileira.**
Livro pertencente à Coleção Biblioteca Lobatiana, do CEDAE/IEL/Unicamp.

Figura 30



Detalhe da capa de *Urupês* (Livraria Martins Editora, 1944)

4.11. Obras Completas — 1946

O formato definitivo das obras lobatianas — se é que é possível utilizar o termo *definitivo* para uma coleção que ainda é editada, sempre acrescida de um ou outro paratexto — seria dado pela edição destas suas *Obras completas*, cuja edição foi revista pelo autor:

> "E eu, meu caro, estou atracado com a revisão duma coisa enorme: as OBRAS COMPLETAS DE MONTEIRO LOBATO. Consta de 30 volumes com mais de 300 págs. em média, ou um total de 10.000 páginas ao todo. Abrange o que escrevi para adultos e o que fiz para crianças. Tudo encadernado para vender em bloco por mil cruzeiros — como faz o Jackson com o 'Tesouro da Juventude' e o mais. Exploração do público, em suma. Ora, eu tenho de rever 3 provas de cada volume, e a primeira eu revejo duas vezes. (...) Depois duma coisa assim, não acha você justíssimo que me dessem um prêmio Nobel por tour de force de revisão?" [70]

Lançado em 1946, o primeiro volume, *Urupês*, é muito semelhante à *edição ônibus*, de 1943: mantém as notas de Arthur Neves, as fontes para o estudo do autor, a reprodução fac-similar da capa da primeira edição. Acrescentam-se ainda outros textos, comprobatórios da qualidade do escritor, da sua aclamação oficial e acadêmica (respectivamente "A homenagem da geografia"[71] e "Monteiro Lobato e a Academia"[72]).

Há, apenas na primeira edição, uma dedicatória referente a um fato da biografia do escritor, que acabou se imiscuindo no processo de edição das Obras Completas:

> "Esta edição de Obras completas possibilizou-se graças ao concurso de cinco médicos amigos e de alta proficiência. Jairo Ramos, o diagnosticador sempre seguro de si; Alipio Corrêa Neto, o que peritamente cortou; e Octavio Nebias, o que atentamente tratou. E há ainda mais dois, Soares Hungria e Pedro Dias, que intervieram ocasionalmente por ocasião de um insidioso assalto da Magra em plena rua.
>
> Não fosse esse múltiplo socorro da proficiência, da perícia, do Carinho Atento e da Amizade e as Obras completas, em começo de realização, teriam ficado no caminho. O autor que eles salvaram duma inoportuna mudança para o outro mundo deixa aqui os protestos da sua gratidão."[73]

Além destes textos prefaciais, fazem parte das *Obras completas*, à maneira de posfácio, o "Prefácio da 2ª edição", os artigos "Velha Praga" e "Urupês" e, novidade, as ilustrações das primeiras tiragens de *Urupês*. Explicando a origem das ilustrações, à maneira das explicações desnecessárias, o texto diz:

---

[70] LOBATO, M. *Cartas escolhidas*. op. cit., Carta a Artur Coelho, 01/02/1946.

[71] Neste breve texto, anuncia-se que, em 1943, a cidade de Mundo Novo (SP) passara a se chamar Urupês, em homenagem a Monteiro Lobato.

[72] Apresentam-se neste texto alguns dados sobre as diversas inscrições de Lobato à Academia Brasileira de Letras, dando especial atenção à última, datada de 1944, quando Lobato foi inscrito à sua revelia, pela indicação de dez acadêmicos, e recusou-se a declarar seu interesse pela vaga.

[73] LOBATO, M. *Urupês. Obras completas*. (1.ª série, Literatura Geral, volume 1) São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., 1946.

> "As primeiras tiragens de URUPÊS apareceram ilustradas com os fracos desenhos dum 'curioso sem estudos'. Esse curioso era o próprio Monteiro Lobato, que, envergonhado, sempre escondeu o crime; mas é como algo histórico que aqui o denunciamos."

A *denúncia* tem pelo menos duas conseqüências: 1) serve aos desafetos de Lobato (sobretudo os conquistados pelo caso Anita Malfatti) como *prova* escrita de que ele seria de fato um pintor frustrado; 2) serve aos analistas de seus textos como um acréscimo às possibilidades interpretativas dos contos. A relação de Lobato com a pintura, no processo de escrita de seus contos, não é desprezível. Ele dizia: *"No fundo não sou literato, sou pintor. (...) nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão predominante é puramente visual."*[74] O aspecto visual de sua produção é nítido, tendo provavelmente facilitado a adaptação de alguns de seus contos para o cinema.

Nas edições subseqüentes, a disposição dos contos permaneceria inalterada, mantendo sempre a ordem indicada pela *edição ônibus*. Porém, Arthur Neves, prefaciador e organizador daquela edição, vai perdendo espaço para Edgard Cavalheiro. As "Notas biográficas e críticas" e "Algumas fontes para o estudo de Monteiro Lobato", ambas organizadas por Arthur Neves, com publicação justificada pela nota de rodapé — *"Reproduzimos aqui este trabalho de Artur Neves por ser o mais completo estudo sobre Monteiro Lobato"*[75] — cedem espaço para estudos semelhantes de autoria de Cavalheiro, que vai se alçando à posição de biógrafo oficial de Lobato. O texto de Arthur Neves deixa, portanto, de ser o mais completo, aos olhos da editora.

As ilustrações, de autoria do escritor, também deixam de aparecer em algumas edições. Embora não tenhamos tido acesso a todas elas, notamos seu desaparecimento a partir da 16.ª edição, de 1971.

A última edição que encontramos, de 1997 (segunda reimpressão da 37.ª edição, de 1994), traz algumas alterações com relação às anteriores. Trata-se de uma edição em brochura, isto é, sem a capa dura da coleção das *Obras completas*, com capa não-figurativa, rompendo o padrão das capas anteriores, embora mantenha a sugestão de uma paisagem [vide **figura 31**]. O livro está mais leve, portanto, também em decorrência de um menor número de prefácios e notas introdutórias. Restam alguns: "Nota dos Editores", "Ligeira nota sobre a ortografia de Monteiro Lobato" e "Monteiro Lobato e a Academia". Como posfácio, lê-se o "Prefácio da 2ª edição" e uma breve "Biografia de Monteiro Lobato". Os nomes de Arthur Neves e Edgard Cavalheiro não são sequer citados nesta edição. E, última observação, há uma

[74] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 06/07/1909 (p. 251-253)
[75] LOBATO, M. *Urupês. Obras completas*. op. cit.

contradição na nota sobre a ortografia lobatiana, talvez decorrente do esmorecimento de certos questionamentos relativos à linguagem: o texto é quase o mesmo da edição de 1943, em que se apresentam, numa entrevista com Lobato, as razões pelas quais o escritor desprezaria algumas regras gramaticais; porém, no último parágrafo, em lugar de:

> "Diante disse resolvemos respeitar nesta edição a ortografia de Monteiro Lobato, realmente mais simples e cômoda do que a aconselhada pela nossa Academia."[76]

lê-se:

> "Até a 36.ª edição, a ortografia de Monteiro Lobato foi respeitada. A partir da 37ª edição, optou-se por seguir o Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa."[77]

Ora, se a editora opta, a partir desta edição, por não respeitar a ortografia sugerida pelo escritor, por que reproduz seus argumentos? Apenas como uma documentação das discussões modernistas sobre questões lingüísticas?

Já em 1947, Lobato anuncia em algumas de suas cartas o sucesso da coleção de suas Obras Completas. Em carta inédita a Godofredo Rangel, Lobato faz propaganda da coleção:

> "Mando-te um folheto das minhas Obras Completas. São 30 vols. Dos quais estão se vendendo os 13 da literatura para adultos. Os 17 de infantil só agora entrou para o prelo. E sai muito bem. O crediário da Brasiliense está vendendo essa primeira série de 13 à razão de 300 coleções por mês, isso só aqui na Capital, porque para vender no Rio e outros pontos tem que ser organizado lá um serviço semelhante — e não é fácil organizar um serviço desses numa terra como a nossa. Getúlio, com a sua ditadura, requintou a desonestidade nacional."[78]

Ao seu editor argentino, Lobato repete as mesmas informações:

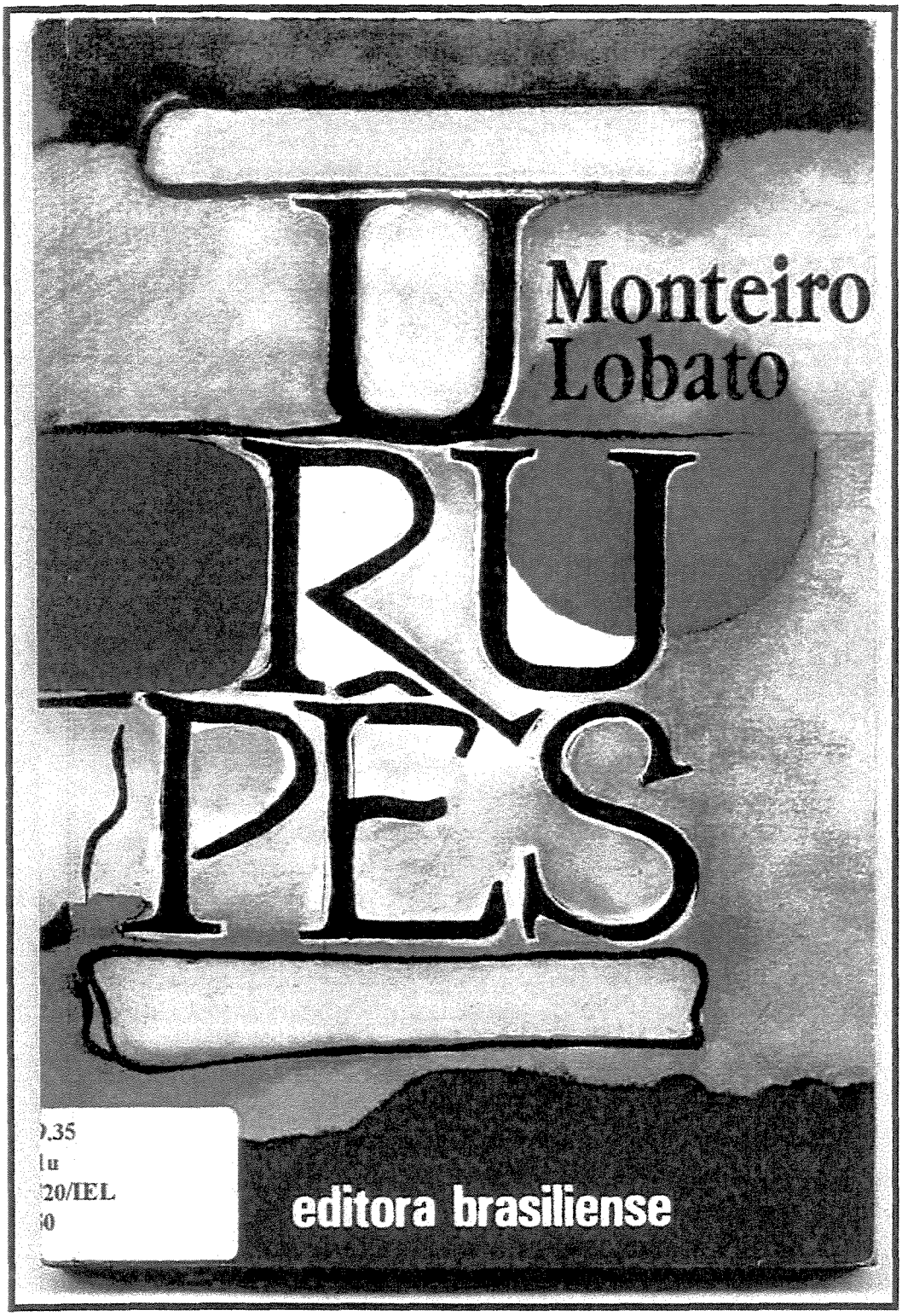
> "Aqui todo va bien. La crise editorial no se há acentuado mucho: e Neves está contente porque a venda das Obras Completas, só em S. Paulo, está há já meses se mantendo no nível de 300 por mês, o que é mais do que ele esperava."[79]

Dentro desta média de venda de 300 coleções por mês, a editora venderia em um ano 3600 coleções só em São Paulo. Outros números apresentados pelo escritor atestam que, em outras localidades, a coleção deve ter vendido um pouco mais, esgotando a tiragem de 5 mil exemplares ainda em 1947. E, com a literatura infantil, os números seriam ainda mais significativos:

---

[76] LOBATO, M. *Urupês, outros contos e coisas*. op. cit.
[77] LOBATO, M. *Urupês*. Obras completas. (37.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1994.
[78] Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel. São Paulo, 30 de julho de 1947. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.
[79] Carta de Monteiro Lobato a Cibelli. São Paulo, 17 de setembro de 1947. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.

Figura 31



).35
lu
20/IEL
0

Atual capa de *Urupês*.
São Paulo: Brasiliense, 1997 – 2.ª reimpressão da 37.ª edição, de 1994.

"As Obras Completas estão constituindo um sucesso que nunca esperei. São 30 vols., divididos em Série Adulta, com 13 vols. e Série Infantil, com 17. Cinco mil coleções encadernadas de cada série. Pois a edição da Série Adulta já lá se foi, esgotou-se. E a da série Infantil, apesar de que só estará pronta no fim deste mês, está saindo a galope. Em outubro foram vendidas mais de 500 coleções, e este mês vai vender ainda mais. Até o dia 13, 13.250! Só na cidade de S. Paulo! Não é espantoso isto? Tiragem total das duas séries: 150.000 volumes!"[80]

Com estes números, a editora Brasiliense dava seus primeiros passos de maneira sólida e segura. E lucrativa:

"A Brasiliense está dobrando as vendas a cada ano; 1° ano, 700 contos. 3° ano: 3 mil e tantos: 4° ano, este: talvez passe de 7 mil contos. Projeto para 1948: 14 mil contos."[81]

Lobato estava radiante com o sucesso, mas evidenciava em algumas cartas que o título "obras completas" não poderia ser verdadeiro. Não só porque vários textos teriam ficado de fora, mas sobretudo porque o escritor continuava produzindo alguns títulos que viriam a ser editados na Argentina, e também planejava títulos novos para o Brasil. É o que promete à nora e ao neto:

"A 2.ª parte das minhas O.C. sai em dezembro e vou mandá-la para aí. É preciso que a estante do Rodrigo atente aos centímetros de espaço que os 30 volumes do avô vão exigir. E essa estante deve ter uma folga para as mais coisas que o tal avô, apesar das tais Obras Completas ainda dará. No Brasil não há precisão de linguagem.. Uma editora dá Obras Completas do sujeito e continua a dar coisas novas desse sujeito..."[82]

4.12. El Ateneo

Ainda na esteira das edições comemorativas, e paralelamente à edição das *Obras completas*, a Libreria y Editorial "El Ateneo", de Buenos Aires, publica, em 1947, mais uma edição argentina dos *Urupés* [vide **figura 32**], em versão espanhola de Juan Ramón Prieto:

"En 1943, al celebrarse em el Brasil el jubileo literario de Monteiro Lobato, nacido a las letras en 1918 com el libro de cuentos "Urupes", la obra de este escritor fué largamente debatida y definitivamente clasificada. (...)

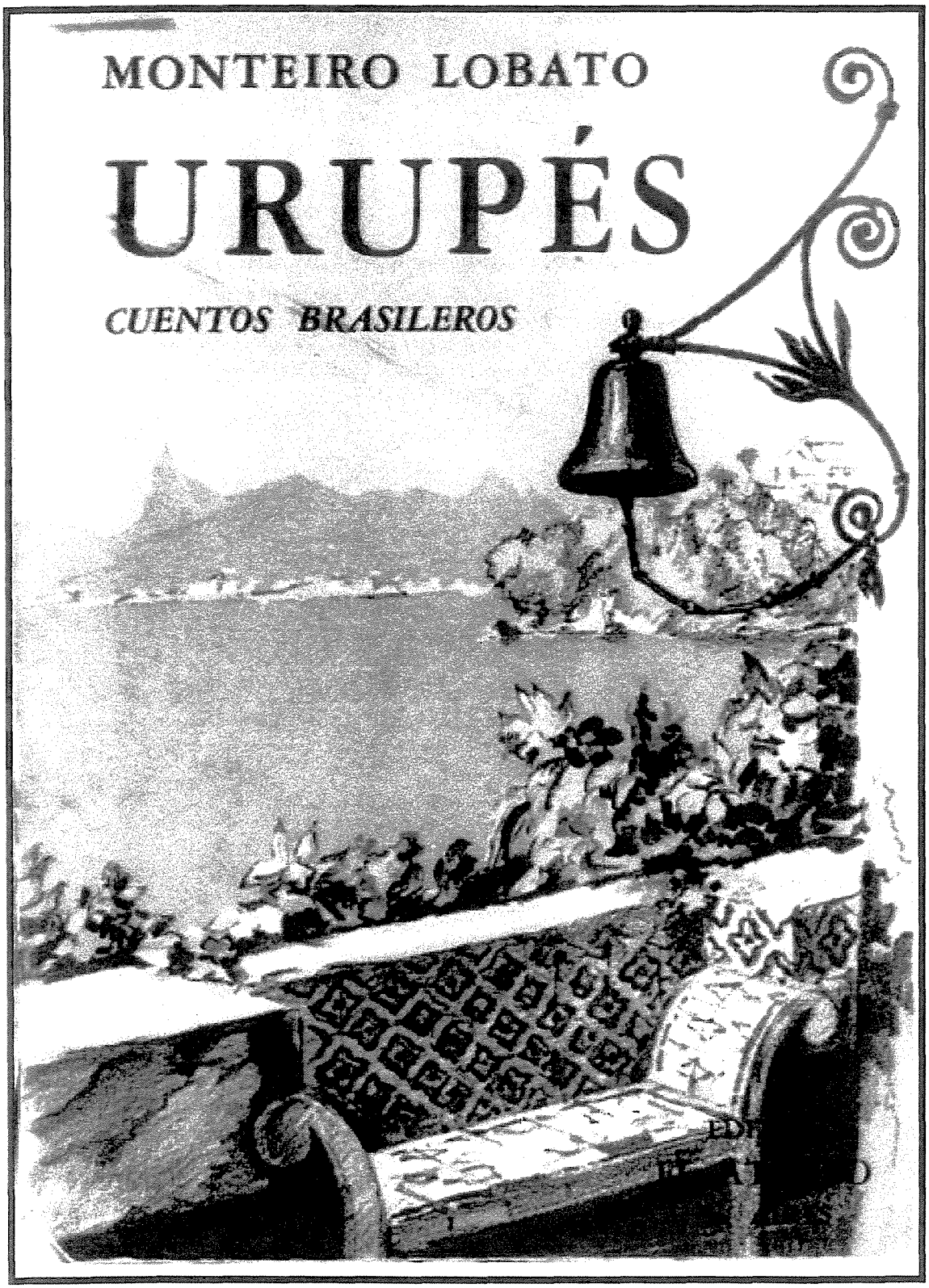
En el Brasil se fundó una gran empresa editorial com el objeto de lanzar sus "Obras completas", concentradas en treinta volúmenes com más de 12.000 páginas en magnífica edición, ya en parte distribuída en el mercado. Com esta édición, el total de ejemplares de sus libros alcanza la enorme cifra de 1.700.000 ejemplares — hecho sin similar, no sólo en el Brasil, sino en toda nuestra América Latina. (...)

En la presente edición han sido incluídos todos sus cuentos para adultos, en cuidadosa traducción de Ramon Prieto, revisada por el autor, residente hoy en Buenos Aires."[83]

---

[80] Carta de M. Lobato a Godofredo Rangel. São Paulo, 17 de novembro de 1947. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.
[81] Idem.
[82] LOBATO, M. Cartas escolhidas. op. cit., carta de 21/11/1947.
[83] LOBATO, M. *Urupés. Contos Brasileros.* Buenos Aires, Argentina: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1947 (versión española de Juan Ramón Prieto). O exemplar consultado encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa (PDI 6073).

Figura 32



Capa da edição comemorativa de *Urupês*. Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1947.
Livro pertencente ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A consagração é textual: a obra lobatiana está *definitivamente classificada,* uma empresa foi fundada exclusivamente para lançar suas obras completas, suas tiragens são um *feito sem similar na América Latina.*

Elogios à parte, a edição que pretende incluir *"todos sus cuentos para adultos"* não o faz. *Urupês* é publicado integralmente, *Negrinha* também (considerados os textos da primeira edição), mas *O macaco que se fez homem* e *Cidades mortas* têm diversos textos deixados de fora desta edição.

INDICE DE URUPÊS. Libreria y Editorial "El Ateneo"		
"A manera de Prologo"	Barba azul	El lucero agrícola
Los torreros	El colocador de pronombres	La "Cruz de Oro"
El gracioso arrepentido	Una historia de mil años	De cómo le rompí la cabeza a la mujer de Melo
La cocha de retazos	Ciudades muertas	El espía alemán
!Choo! !Pan!	La vida en Oblivión	Suerte grande
Mi cuento de Maupassant	Los perturbadores del silencio	El "22 de la Marajó"
Pollice verso	El circo	Doña Expedita
Bucólica	Noche de San Juan	Herdero de sí mismo
El mata-palo	Gramática viva	Los pequeñitos
Bocatorta	Pedro Pichorra	El sablazo inmortal
El comprador de haciendas	Cabellos largos	La policitmia de doña lindoca
Negriña	"Resto de onza"	El macaco que se hizo hombre
Las encrucijadas de la vida	Por que se casó López	El hombre honesto
El drama de la helada	Juicio en el campo	El rapto
Macaco charqueado	"Gens ennuyeux"	El estigma
El jardinero Tomoteo	El hígado indiscreto	Un suplicio moderno
El fisco	El plagio	
Los negros	Na novela del Chopim	

O Macaco que se Fez Homem já passava por um processo de apagamento e, nas *Obras completas,* havia sido incorporado ao conteúdo de *Cidades mortas* e *Negrinha.* Seu desaparecimento progressivo vai se dando também nas edições argentinas, como indica esta edição. Mas, enquanto os seus textos são mantidos na edição brasileira, com prejuízo apenas do *conjunto* — isto é, do livro como editado em 1923 — na edição argentina seus contos não estão presentes. Também *Cidades Mortas* tem textos deixados de lado. Muitos deles seriam também eliminados das edições brasileiras, fato que discutiremos no capítulo seguinte.

4.13. "Vendendo bestialmente"

> "No fundo, o que há contra mim é inveja em conseqüência de minha vitória comercial nas letras. Até o fim do ano, passo de 2 milhões em minhas tiragens. Estou (ou vou ficar até o fim do ano) com 66 edições aqui e 37 na Argentina (ou mundo de língua espanhola), tudo isso *dando renda*. Aqui é que está o busílis. Eles, por mais que eu escondesse o leite, descobriram que o ano passado paguei 54 mil cruzeiros de imposto sobre a renda – renda exclusiva de direitos autorais. Isso sem contar a minha renda na Argentina. Eles, são uns gênios – mas não vendem; têm que viver como carrapatos do Estado, presos a empreguinhos. O Lobato é uma besta, mas está vendendo bestialmente, cada vez mais. Daí o atual 'pau no Lobato'." [84]

Embora tenhamos consultado várias edições de *Urupês*, não pudemos ter acesso a exemplares de todas elas. Porém, a quantidade de informações a serem analisadas superou nossas expectativas. No início da pesquisa, imaginávamos que teríamos pouco a escrever sobre a história editorial de *Urupês*. Uma leitura comparativa entre o índice da primeira edição (1918) e o índice das *Obras completas* indicava, então, que *Urupês* teria mantido sua estrutura original quase inalterada, apenas acrescida de prefácios e posfácios, com uma única modificação em sua estrutura: a mudança de posição de "O Suplício Moderno". Porém, as novas antologias – sobretudo compostas por *Contos Pesados* e *Contos Leves* – apresentam novas organizações dos contos lobatianos, sugerindo, já a partir dos títulos, linhas interpretativas diferentes daquelas das primeiras edições.

Este estudo comparativo entre diversas edições também permite coletar alguns dados sobre as tiragens da obra. Embora não sejam dados completos, parecem-nos úteis para analisar a trajetória de *Urupês* – a uma tímida primeira tiragem de mil exemplares, que o autor já considerava excessiva, seguiram-se, no mesmo ano, mais seis mil exemplares, que representam, hoje, apenas uma pequena parcela na sua história editorial. Vejamos alguns dados:

Primeiras edições de Urupês		
1.ª edição	Julho 1918	1 mil exemplares
2.ª edição	Agosto 1918	2 mil exemplares
3.ª edição	1918	4 mil exemplares
4.ª edição	1919	4 mil exemplares
5.ª edição	1919	4 mil exemplares
6.ª edição	1920	4 mil exemplares
7.ª edição	1921	5 mil exemplares
8.ª edição	(?)	(?)
9.ª edição	1923	até o 30º milheiro(?)
10.ª edição	(anterior a 1926)	(?)

[84] LOBATO, M. *Cartas escolhidas*. op. cit., carta a Adour, 10/05/1946.

Com o passar dos anos, os dados vão se tornando cada vez mais escassos. As edições da *Obras Completas* se sucedem[85], chegando até os dias atuais, apesar dos problemas enfrentados pela editora Brasiliense. Porém, a dificuldade de se analisar estes dados cresce quando se percebe que, ao lado das edições há também reimpressões. Por exemplo, a edição de 1994 (como tantas outras com tiragem desconhecida) tem uma reimpressão em 1997. Não seria uma nova edição?

Urupês, Obras Completas	
1.ª edição	1946
2.ª edição	1947
3.ª edição	1949
6.ª edição	1951
8.ª edição	1956
9.ª edição	1957
12.ª edição	1962
13.ª edição	1966
14.ª edição	1968
16.ª edição	1971
17.ª edição	1972
18.ª edição	1974
19.ª edição	1975
20.ª edição	1976
22.ª edição	1978
23.ª edição	1978
24.ª edição	1980
29.ª edição	1983
37.ª edição	1994
37.ª ed. (reimpressão)	1998

Apesar das dúvidas (que ainda podem vir a ser minimizadas a partir de outras pesquisas), o estudo da história editorial de um livro como *Urupês* pode ser mais um elemento para se analisar, por exemplo, o processo de profissionalização do escritor e a indústria editorial e cultural brasileiras.

[85] *"'Urupês', 36 anos depois, mantém-se presente, procurado e lido com o mesmo agrado, editado e reeditado com a mesma intensidade. Seis meses após o lançamento, está com 10 milheiros vendidos, e hoje não é fácil uma estatística a fim de saber quantos milhares de exemplares circulam por aí. Passou o barulho da imprensa, passaram-se os anos, 'Urupês' continua vivo, estão longe do envelhecimento a maioria dos contos que compõem o volume."* CAVALHEIRO, E. op. cit. (p. 173)

Capítulo 5

História Editorial de *Cidades Mortas*

"Meu prezado confrade

Preparava-me para lhe comunicar a entranhada impressão que me causara a sua interessante obra "Ideas de Jéca Tatu" (...), quando me trouxeram "Cidades Mortas". Atirei-me ao volume com ânsia, como quem sabia de antemão que se ia deliciar.

Ignoro se este seu trabalho precedeu aqueloutro na concepção e na composição; o que é fora de dúvida é que nêle as suas qualidades de escritor se acham tão vivamente acentuadas que se podem considerar definitivas. (...)"

(Trecho de carta de Silva Passos a Monteiro Lobato. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1920. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.)

Capítulo 5. História Editorial de Cidades Mortas

5.1. Contos de Oblivion e Itaoca

Ao preparar a edição de seu segundo livro de contos, *Cidades mortas*, Lobato selecionou um conjunto de textos dentre aqueles já produzidos e publicados em periódicos – método semelhante ao utilizado na edição de *Urupês*:

Índice da 1.ª edição de Cidades Mortas (1919)
Cidades mortas
Coisas de um diário
Cavalinhos
Noite de S. João
Gramática viva
Pedro Pichorra
As seis decepções
Cabelos compridos
Um avô
O resto de onça
Porque Lopes se casou
O caso do tombo
Tragédia de salão
"Gens ennuyeux"
O fígado indiscreto
O imposto único
O Plágio
Duas dançarinas
Em casa de Fídias
O luzeiro agrícola
A "Cruz de Ouro"
De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
A poesia e o poeta
O espião alemão

Guiou esta seleção de textos um critério ao mesmo tempo cronológico e temático, conforme explica a nota de abertura da primeira edição:

> "Entra neste livro um punhado de coisas antigas, impressões d'uma mocidade morta que vegetou no ambiente marasmático das cidades mortas. Oblivion, Itaoca... Quantas saudades!..."[1]

Através da expressão "coisas antigas", Lobato refere-se a um tempo passado, relativo ao momento da escrita de grande parte dos textos. Refere-se, também, à sua impressão a

[1] LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas (contos e impressões)*. (1.ª edição) São Paulo: Edição da "Revista do Brasil", 1919. (O exemplar consultado pertence à Biblioteca do IEL-Unicamp – Primeiras Edições, n.º 394275 e 56229).

respeito das *cidades mortas* do Vale do Paraíba, cidades que teriam tido um passado glorioso, em função da cafeicultura, e que, depois disso, viveriam à margem do progresso, guardando do passado as ruínas, a memória e a tradição.

Apesar da extensão mínima, esta nota merece um olhar atento.

Utilizamos a designação "nota de abertura" em função de sua extensão e de sua localização, mas, por semelhança, poderíamos considerar este breve texto como o "Prefácio da 1.ª edição". Esta *nota prefacial* desempenha a função de explicar o título, retomando e desenvolvendo o significado das duas palavras que o compõem. Além disso, procura atribuir ao conjunto dos textos enfeixados no livro a idéia de uma unidade temática e cronológica, prática comum aos prefácios de coletâneas ou antologias[2]. E, por fim, anuncia o *tom* que perpassa alguns dos textos do livro, sobretudo os iniciais — a saudade.

Todas estas características e funções da nota prefacial serão desenvolvidas, em seguida, no artigo "Cidades mortas", que abre o volume e dá título ao livro. Assim, pode-se dizer que há, neste livro, uma apresentação *gradativa* de algumas idéias: o *título* nomeia, a *nota* sugere, e o *artigo* homônimo desenvolve idéias que serão ficcionalizadas em alguns dos contos do livro.

No artigo, apresenta-se o tema do livro — as cidades mortas — da seguinte forma:

> "Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito.
> Um grupo de cidades moribundas arrasta um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez atual as saudosas grandezas de outrora."[3]

Assim como houve a preocupação de estabelecer laços entre diferentes textos do livro, dotando-o de uma unidade, também se pode perceber a existência de laços entre este livro e o anterior, *Urupês*. Em "Velha praga" e "Urupês", Lobato qualifica como *parasitária* a utilização da terra pelo caipira; e observa o que ele considera ser sua inadaptabilidade ao progresso:

---

[2] "*(...) cabe aos prefácios de coletâneas (de poemas, de novelas, de ensaios) mostrar a unidade, formal ou mais freqüentemente temática, daquilo que se arrisca a priori a parecer um conjunto artificial e contingente, determinado antes de tudo pela necessidade muito natural e pelo desejo muito legítimo de esvaziar uma gaveta. (...) A coletânea de ensaios ou de estudos é sem dúvida o gênero que mais fortemente demanda o prefácio unificador, porque ele é com freqüência o gênero mais marcado pela diversidade de seus objetos, e ao mesmo tempo o mais desejoso, por uma espécie de questão de honra teórica, de negá-la e de compensá-la.*" [Tradução nossa. Trecho original: "(...) aux préfaces de recueils (de poèmes, de nouvelles, d'essais) consiste à montrer l'unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque a priori d'apparaître comme un ramassis factice et contingeant, determiné avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien legitime de vider um tiroir. (...) Le recueil d'essais ou d'études est sans doute le genre qui appelle le plus fortement la préface unificatrice, parce qu'il est souvent le plus marqué par la diversité de ses objets, et en même temps le plus désireux, par une sort de point d'honneur théorique, de la dénier ou de la compenser."] (GENETTE, G. op. cit., p.186 e p.188)

[3] LOBATO, Monteiro. "Cidades mortas" in *Cidades mortas* (1.ª ed.), op. cit., p.08. — Este artigo foi publicado anteriormente na *Revista do Brasil*, n.º 03, março de 1916.

"Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. (...)

Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha."[4]

Em *Cidades mortas*, de maneira semelhante, o escritor apresenta cidades que vivem à margem do progresso, cidades cujas terras foram exauridas não pelo caipira, mas pela monocultura cafeeira. Se, depois da passagem do caipira, restam apenas destroços de sua habitação, nas *cidades mortas* restam ruínas de um progresso nômade:

"É um progresso de cigano – vive acampado.

Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas.

Um dos fatores que o arrastam consigo é a uberdade nativa do solo.

Mal este cansa, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta, como no velho mundo, pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, foge o capital e com ele os homens fortes, aptos para o trabalho. E lentamente a tapera cai nas almas e nas coisas."[5]

Com esta semelhança temática entre as duas obras, Lobato consolida seu espaço dentro de uma tradição regionalista, conquistado desde a publicação em jornais dos artigos "Velha praga" e "Urupês".

Como vimos no capítulo anterior[6], a figura do Jeca Tatu alçou-se a símbolo nacional através do discurso de Rui Barbosa. Porém, em oposição a esta glorificação do símbolo e, por conseqüência, do seu autor, Lobato também foi (e é ainda hoje) identificado como alguém que construiu uma imagem depreciativa do caipira brasileiro. Da mesma forma, argumenta-se, com relação ao ambiente descrito em *Cidades mortas*, que a visão de Lobato teria sido depreciativa e, até, assassina[7].

Tanto num texto ("Velha praga") quanto no outro ("Cidades mortas"), Lobato utilizou termos e imagens fortes numa tentativa de descrição ao mesmo tempo realista e caricatural de aspectos da vida em cidades do Vale do Paraíba. As ruínas e o abandono das cidades por

---

[4] LOBATO, Monteiro. "Velha praga" in *Urupês. Obras completas*. op. cit., p.235 e 240.

[5] LOBATO, Monteiro. "Cidades mortas". op. cit., p.07.

[6] No Capítulo 4 – História Editorial de Urupês.

[7] Margareth Y. G. Melero, em sua Dissertação de Mestrado, refere-se a uma *"imagem de desolação e abandono"* de certas cidades do Vale do Paraíba como tendo sido *"forjada por Monteiro Lobato"* (p.43). Segundo ela, o escritor teria *"promov[ido] o assassinato das cidades do Vale"* (p.48). Numa outra imagem forte, a pesquisadora compara: *"Em seus textos, carregados de acidez, impiedade e sarcasmo, Monteiro Lobato age como o próprio Átila."* (p.51). Ainda segundo palavras da pesquisadora, as ditas cidades mortas teriam sido *"execradas"* (p.58) e *"rechaçadas"* (p.59) pelo escritor, cuja obra *"evoca-nos a sensação de um rolo compressor passando sobre a terra arrasada do Vale."* (p.59). MELERO, Margareth Yayo Gimbo. *Cidades Mortas, passado e presente vivo: A conservação da memória em São José do Barreiro*. Dissertação de Mestrado na área de Geografia Humana, FFLCH-USP, 2001.

ele descritas contrastam tanto com o antigo progresso destas cidades, quanto com o progresso de São Paulo, onde o escritor estudou entre 1896 e 1904.

Vejamos algumas informações biográficas importantes, que poderiam vir a ter influência na produção literária de Monteiro Lobato.[8]

Ao se graduar pela Faculdade de Direito (1904), doutor Lobato retornou a Taubaté, onde moraria até 1907. Logo que chegou a Taubaté, já o impressionaram as diferenças com relação à vida que levava em São Paulo. É este o assunto da primeira carta que, de lá, escreve ao amigo Godofredo Rangel, ainda em 1904:

> "Aqui no exílio a modorra é um mal ambiente que derruba até os mais fortes. Exílio, Rangel, pura verdade! Saltar da vida estudantina de S. Paulo e cair nesse convencionalismo de aldeia, com trabalhos forçados... Sinto-me rodeado de conspiradores; todos tramam o meu achatamento."[9]

Se Taubaté o impressionara, Areias – para onde o escritor se muda em 1907 – também causaria impacto:

> "Areias, Rangel! Isto dá um livro à Euclides (e, por falar, Euclides passou uns tempos aqui, ocupando exatamente o quarto que é o meu). Areias, tipo de ex-cidade, de majestade decaída. A população de hoje vive do que Areias foi. Fogem da anemia do presente por meio duma imersão no passado. Há casos, há crimes estupendos do período da passada grandeza. (...)
>
> Perto de Areias fica Bananal – com um passado escravocrata que é um cacho de crimes lindos e muita banana ouro. Houve grossa riqueza por lá, quando aquilo era o Ribeirão Preto da época. Barões que usavam pinicos de ouro. Mulheres ciumentas que cortavam o seio das escravas. Cada casa lá – dizem aqui – é cofre duma lenda – aqueles casarões abandonados. Ainda há mistérios no ar."[10]

Mas, apesar da vida pacata, ou justamente por causa dela, Lobato teme deixar a cidade, quando a oportunidade aparece. Em carta à sua noiva, Purezinha, Lobato faz uma descrição afetiva da cidade:

> " Purezinha
>
> Hoje recebi carta de Taubaté dando como certa a ida do Corsino p.ª um juizado – o que quer dizer que d'uma maneira ou de outra vou deixar Areias. A notícia encheu-me de tanta alegria que me pus a cantar. Mas depois veio uma vaga tristeza. Já tenho amor a esta adorável cidadezinha, a este povo tão bom, tão cavalheiro, tão meu amigo. Areias [*trecho ilegível*] família grande onde todos vivem modestamente mas unidos, amigos uns dos outros. E há cá pessoas das quais dói nos apartarmos (...)"[11]

---

[8] Como fonte para as informações biográficas, utilizamos duas biografias sobre o escritor (CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit.; LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000. AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia*. op. cit.), a cronologia do *site* oficial do escritor (www.lobato.com.br) e informações contidas em suas cartas.

[9] LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 30/12/1904, p. 84.

[10] idem, carta de 14/05/1907, p.166-167.

[11] Carta de Monteiro Lobato a Purezinha, s/d [provavelmente 1907]. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/Unicamp.

Em 1911, com a morte do avô, Lobato herda a Fazenda Buquira, onde vai viver com a família até 1918. Precisamente nesta fazenda, Lobato começaria a criar a imagem do caipira que se materializaria posteriormente no Jeca Tatu. É de lá que ele escreve a Rangel:

> "Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu *gesto* coisas, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima duma coisa: entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura a realidade. E há o francês, o maldito macaqueamento do francês.
>
> Não sei como vai ser essa obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma idéia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como o piolho da serra, tão espontâneo, tão bem adaptado como nas galinhas o piolho-de-galinha, ou como no pombo o piolho de pombo, ou como no besouro o piolho-de-besouro — espécies incapazes de viver em outros meios."[12]

Ao longo do período compreendido entre seus anos de estudo em São Paulo e a sua vida na Fazenda Buquira, Lobato produziu grande parte dos contos que seriam publicados em *Urupês* e *Cidades mortas*, e que, neste meio tempo, foram publicados em jornais e revistas de São Paulo, Santos, Pindamonhangaba, Rio de Janeiro, etc., vários deles tendo sido publicados mais de uma vez, em diferentes versões.

Voltemos à *nota prefacial* de *Cidades mortas*, citada na primeira página do capítulo, e fechemos, assim, o parêntese biográfico.

Naquela nota prefacial, Lobato utilizou a expressão "um punhado de coisas antigas", para se referir aos textos enfeixados naquele livro. Através do adjetivo "antigas", resumiu e generalizou informações relativas às datas de produção dos textos. Alguns datam de 1900 ("Cavalinhos" e "Noite de São João"), outros de 1903 ("Gens ennuyeux", que, sabe-se, foi premiado neste ano); outros têm a primeira versão publicada em 1916 (como "O luzeiro agrícola" e "Por que Lopes se casou", ambos publicados na revista *A Vida Moderna*), tendo sido substancialmente modificados antes de serem novamente publicados em outros periódicos, antes ainda de serem editados em livro.

Assim, não poderemos considerar verdadeiro o adjetivo "antigas" se por ele entendermos que o autor faz referência ao momento de produção dos textos (alguns são de fato antigos, outros não). Por outro lado, os momentos e experiências da vida do escritor que podem ter inspirado a produção de grande parte daqueles textos — estes sim — estão distantes temporal, espacial e sentimentalmente da São Paulo de 1919.

Ao chamar de *"um punhado de coisas antigas"* os contos que compõem o livro, o escritor também acabou por incorporar um outro aspecto de negatividade a este breve prefácio. De

---

[12] LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 20/10/1914, p. 362.

acordo com a sugestão de Lobato, a crítica interpretou esta sua suposta atitude editorial como algo apressada e, portanto, de menor valor:

> "Literariamente, Monteiro Lobato estréia com uma obra-prima. 'Urupês' não surge, como mostramos, de improviso ou imprevistamente. Fora elaborado lenta e pacientemente. Ao publicá-lo, andava o autor próximo à maturidade. Apenas o livro se impõe pelas suas grandes e reais qualidades, o escritor torna-se editor. Natural que aproveite a onda publicitária para a publicação de novos livros. Mas Monteiro Lobato não se recolhe para escrever outra obra-prima. O que faz é bem mais simples: vai ao fundo das gavetas e começa a retirar contos, crônicas e artigos que desde os tempos acadêmicos viera publicando em jornais e revistas de circulação restrita. Reúne tudo isso, o bom e o mau ao lado do ótimo e do péssimo, e o resultado são livros como 'Cidades Mortas', 'Negrinha', 'O Macaco que se Fez Homem', 'Idéias de Jeca Tatu', 'O Mundo da Lua' e 'Onda Verde'. Nos três primeiros apresenta quase todos os contos até então escritos. Nos últimos, artigos e pequenas crônicas, também coisas antigas."[13]

De um lado está *Urupês*, obra que não surge de *improviso*, que é elaborada *lenta e pacientemente*, em período de *maturidade* do escritor, e que se impõe pelas *suas grandes e reais qualidades*. De outro, os livros posteriores a ele, editados entre 1919 e 1923. *Cidades mortas* não é uma obra-prima, segundo a análise de Edgard Cavalheiro. Antes, é resultado de uma atitude editorial que não prima pelo cuidado, mas pela pressa. O biógrafo faz supor que Lobato teria *aproveitado* o sucesso de *Urupês* para impingir ao leitor material de menor qualidade, através de atitude *bem mais simples* que o trabalho paciente realizado anteriormente. A análise de Cavalheiro classifica e desqualifica, pelos mesmos motivos, livros muito diversos, produzidos em circunstâncias diferentes, com razões literárias e editoriais muito próprias.

Assim como os contos de *Urupês* (muitos deles contemporâneos aos de *Cidades mortas*), os de *Cidades mortas* também passaram por diversas fases de escrita, anteriores à edição em livro — não foram simplesmente retirados do fundo das gavetas.

A desqualificação do *apressado Cidades mortas*, em relação à *obra-prima Urupês*, está na base também de outras análises feitas por Cavalheiro, ainda atento a aspectos da organização editorial da obra:

> "Entre a primeira, e as edições posteriores de 'Cidades Mortas', há cortes e retificações. Muitos cortes, por sinal. **Pequenas manchas** como 'As Crianças', 'O Beijo das Moças' e 'A Idade Feliz' foram retiradas e posteriormente incluídas em 'Mundo da Lua'. Trabalhos como 'Duas Dançarinas', 'Em Casa de Fídias', 'Tragédia de Salão' e outros, sacrificados nas edições que se seguiram, não mais serão aproveitados pelo autor. O artigo 'A Poesia e o Poeta', no qual fala de Ricardo Gonçalves, passou a fazer parte do volume 'Prefácios e Entrevistas'. **Todos os cortes, é preciso reconhecer, foram úteis à unidade de 'Cidades Mortas'**. (...) O mais que foi excluído, são em geral **pequenas anotações**, no gênero das que integram 'Mundo da Lua'. (...) ['Viagem de Dantes', 'O Rei', 'Salto Alto', 'Tragédia de Salão', 'Os Pios', 'Desequilíbrio', 'Cabecinha de Boneca', 'Seis Decepções', 'O Avô', 'Talento de Caranguejo', 'A Religião'] São todas elas **pequenas manchas não desenvolvidas: germens de contos ou crônicas** que publica na primeira edição de 'Cidades Mortas', mas que retira das tiragens

[13] CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit., 1° tomo. p. 218.

> posteriores, **talvez com a intenção de aproveitá-las, dar-lhes mais tarde outro desenvolvimento.** Não o fez, porém. Ficaram perdidas nos exemplares raros da edição princeps. É só na quarta edição que Lobato estrutura definitivamente 'Cidades Mortas', dando-lhe novo prefácio e dividindo a obra em duas partes. Na primeira, inclui os trabalhos de Areias; na segunda, sob o título geral de 'Literatura do Minarete', os contos antigos, 'dos dezoito anos', **e para cuja inclusão o autor só acha uma escusa — a da saudade.**"[14]

Cavalheiro reúne neste trecho muitas informações relevantes. Em meio a elas, há alguns termos que tornam a enfatizar a sua visão de que a obra teria sido publicada às pressas, fruto de um projeto editorial improvisado, e portanto menor. Segundo ele, mais uma vez opondo *Cidades mortas* a *Urupês*, falta àquele livro a *unidade* que estava evidente neste. Além disso, o gênero literário dos textos de *Cidades mortas* também passa pelo processo de desqualificação. Ao lado de contos, há também textos incompletos, não finalizados (em função da pressa do editor?) — *"pequenas manchas não desenvolvidas"*, *"pequenas anotações"*, *"germes de contos e crônicas"* — que mereceriam retoques ou um profundo e mais demorado trabalho de elaboração antes de seguirem para a edição. É o que sugere o crítico.

O aspecto fragmentário de alguns textos de *Cidades mortas*, bem como o aspecto de diário ou memória de alguns outros, são elementos evidentes do livro, inegáveis, mas que não fazem deles textos de menor qualidade em relação a outros supostamente terminados. Também não se quer negar a maior unidade de *Urupês* em relação a *Cidades mortas*, mas esta unidade também não faz daquele um livro melhor que este.

Parece-nos falsa a suposição de que a edição de *Cidades mortas*, refeita através de cortes (os quais teriam supostamente aparado arestas da obra apressada), seria melhor que a primeira edição, melhor sobretudo por ter ganhado em unidade. Pelo contrário, como veremos no decorrer deste capítulo: *Cidades mortas* tinha uma certa unidade que foi reduzida ao longo de diferentes edições.

A propósito da organização dos contos lobatianos, o crítico Alaor Barbosa também teceu alguns comentários, sugerindo novas organizações tanto para *Urupês* quanto para *Cidades mortas*:

> "No livro *Cidades mortas* figuram dezesseis anotações, que podem ser consideradas como crônicas e que melhor se localizariam em um dos seus diários: *Mundo da lua* e *Miscelânea*. Também os artigos 'Uma velha praga' e 'Urupês', que se encontram no livro *Urupês*, melhor se colocariam em um livro de artigos, sobretudo em *Idéias de Jeca Tatu*. Um dos contos de *Urupês*, o primeiro deles, 'Os faroleiros', aparece deslocado entre os outros: uma estória passada no mar, dentro de um farol, reunida a uma série de estórias de ambiente rural. 'Os faroleiros' quebra, desfaz a unidade de *Urupês*. O lugar certo para ele é o livro *Negrinha*."[15]

---

[14] Idem, p. 218-220. (destaques nossos)
[15] BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.47.

As observações de Alaor Barbosa estão fundamentadas tanto na temática quanto no gênero literário das produções lobatianas. Tratemos primeiro da temática. Ao sugerir o deslocamento de "Os faroleiros" de *Urupês* para *Negrinha*, o crítico levou em consideração a ambientação (e, de certa forma, a temática) rural/regional das narrativas de *Urupês*. De fato, predominam nestes contos a ambientação e os tipos rurais. Porém, há, como vimos, outra temática subjacente à unidade de *Urupês*, dada pelo título (esquecido) *Dez mortes trágicas*. Apesar de o título não ter se mantido, e fazer parte apenas do projeto editorial do livro, as mortes trágicas continuam presentes nas narrativas, compondo, ainda que menos explicitamente, uma forte temática deste livro.

Cumpre notar ainda que, se em "Os faroleiros" não há ambientação rural, em "O engraçado arrependido" a ambientação rural é muito levemente sugerida, mas é secundária. Há uma breve indicação de cidade e uma também breve referência à vida na roça, mas nem uma nem outra são estruturais na narrativa. Isto é, o meio rural se apresenta — por acaso e de maneira muito discreta, quase imperceptível — como pano de fundo deste conto, mas o enredo não precisaria ser outro se a história se passasse num grande centro urbano.

Se a observação de Barbosa em relação a "Os faroleiros" baseia-se num critério temático, é outro o critério quando o crítico vai tratar de "Urupês" e "Uma velha praga". Há uma lógica em sua argumentação: ele quer separar a produção ficcional da não-ficcional. Porém, em Lobato, ficcional e não-ficcional se misturam: a própria figura do Jeca Tatu surge num texto que não se pretende ficcional, e que Alaor Barbosa também não classifica como ficcional. Intenção do autor e classificação crítica à parte, não se pode negar que haja estratégias próprias da ficção na criação do Jeca Tatu, por mais que ele tenha matrizes reais. Mas a unidade de *Urupês*, se não é garantida, é ao menos evidenciada pelos artigos "Urupês" e "Velha praga", assim como a unidade (mesmo que mais fluida) de *Cidades mortas* é construída em torno do artigo de mesmo nome, que abre o livro e que conduz, como os demais, a leitura da obra lobatiana. Assim, embora não ficcionais, os artigos de abertura cumprem a função de construir ou de fabricar uma *unidade* para as coletâneas.

A definição de gênero literário, em Alaor Barbosa, não é muito clara, como em Cavalheiro. Barbosa usa como sinônimos os termos *anotação* e *crônica*, para, em seguida, sugerir que os textos lobatianos assim classificados deveriam ter sido inseridos nos *diários*... Parece que esta nomenclatura múltipla no que se refere a gêneros literários, de que lançam mão tanto Cavalheiro quanto Barbosa, é sintoma de uma certa indefinição quanto aos *gêneros híbridos*.

Tratemos destes textos de gênero indefinido.

Os "textos curtos"[16] que aparecem no livro *Cidades mortas* são os que sofrem maiores alterações ao longo das diferentes edições: alguns deles são excluídos, outros migram para obras ainda pouco estudadas pela crítica (*Mundo da Lua, Miscelânea* e *Literatura do Minarete*). Ao lado disso, o conjunto destes textos, inicialmente publicados sob o título "Coisas de um diário", é rearranjado em outros conjuntos, com outros títulos.

Na primeira edição (1919), sob o título **"Coisas de um diário"**, estão reunidos 28 textos – "Oblivion", "Os perturbadores do silêncio", "O dedo de deus", "Apólogo", "As crianças", "O beijo das moças", "A mesmice", "A folhinha", "Viagem de d'antes", "Touradas", "O rei", "Velhice de aldeia", "Salto alto", "A enxada e o parafuso", "Rabulices", "Talento de caranguejo", "Os pios", "In illo...", "Desequilíbrio", "Pé no chão", "A religião", "Cabecinhas de boneca", "Barquinhas de papel", "O herege", "Juquita", "A idade feliz", "Carnaval" e "Jesuíno".

Na segunda edição (de 1920), há algumas poucas modificações: o título geral passa a ser **"Coisas *do meu* diário"**; os textos "Velhice de aldeia" e "In illo..." são excluídos do conjunto, e alguns textos sofrem leves alterações nos títulos: "Cabecinha de boneca", "Barquinha de papel" e "O Jesuíno". As alterações efetuadas no conjunto destes textos curtos são mantidas nas edições seguintes, isto é, o escritor não voltaria a incluir em edições posteriores os textos uma vez excluídos na organização da segunda edição.

Na terceira edição (1921), apenas "Desequilíbrio" é retirado do conjunto. Na quarta edição (1923), saem os textos "As crianças", "O beijo das moças", "Viagem de d'antes", "A religião", "Cabecinha de boneca" e "A idade feliz". O título "Coisas do meu diário" desaparece e os textos passam a ser organizados pelo título do primeiro texto do conjunto: **"A vida em Oblivion"**.

Na edição de *Contos leves*[17] (1935), o conjunto de textos curtos sofre novos cortes e, desta vez, reestruturações: são excluídos os textos "O dedo de deus", "O rei", "Salto alto" "Talento de caranguejo", "Os pios" e "Carnaval". A unidade dada pelo título "A vida em Oblivion" também se modifica. Os textos são, então, reagrupados da seguinte forma: o texto intitulado "A vida em Oblivion", seguido do subtítulo "Os três livros", compõe um texto independente do conjunto (como era antes, até a segunda edição), assim como o texto "Os perturbadores do silêncio". Os demais, que sobraram depois dos cortes sucessivos, são reagrupados sob o título **"D'um álbum impressionista"**.

---

[16] Na falta de uma melhor denominação, utilizaremos por ora esta terminologia genérica para nos referirmos a textos de menor extensão (em geral compostos por poucos parágrafos, que não chegam a alcançar uma página).
[17] LOBATO, M. *Contos leves*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. (Coleção: Os grandes livros brasileiros, n.° 5)

Na segunda edição de *Contos leves* (1941), este título é novamente alterado para **"Vidinha Ociosa"**, clara alusão ao romance de Godofredo Rangel. E o último texto do conjunto, até então intitulado "O Jesuíno", passa a se chamar "No fórum".

Na edição *ônibus* de *Urupês, outros contos e coisas* (1943), não há nenhuma alteração neste conjunto. E, finalmente, na edição das *Obras Completas* (1946), as reordenações efetuadas em *Contos leves* sofrem ainda um último retoque: altera-se apenas, mais uma vez, o título do último texto, que volta a se chamar "Jesuíno". (Todas estas alterações estão apresentadas no ***Quadro 1***.)

Assim, dos 28 textos curtos inicialmente editados na primeira edição de *Cidades mortas*, restaram nas *Obras Completas* apenas 13:

"Textos curtos" de Cidades Mortas	
1ª edição (1919)	**Obras Completas (1946)**
"Coisas de um diário" (*inclui*: Oblivion, Os perturbadores do silêncio, O dedo de deus, Apólogo, As crianças, O beijo das moças, A mesmice, A folhinha, Viagem de d'antes, Touradas, O rei, Velhice de aldeia, Salto alto, A enxada e o parafuso, Rabulices, Talento de caranguejo, Os pios, In illo..., Desequilíbrio, Pé no chão, A religião, Cabecinhas de boneca, Barquinhas de papel, O herege, Juquita, A idade feliz, Carnaval, Jesuíno).	"A vida em Oblivion" "Os perturbadores do silêncio" **"Vidinha Ociosa"** (*inclui*: Apólogo, A mesmice, A folhinha, Touradas, A enxada e o parafuso, Rabulices, Pé no chão, Barquinha de papel, O herege, Juquita, O Jesuíno).

As demais alterações efetuadas nesta obra (por serem independentes, isto é, incidirem sobre textos que não estão amarrados por um título ou subtítulo) serão analisadas dentro do conjunto de características de cada edição.

5.2. Editando coisas velhas?

Depois do sucesso do primeiro livro, o escritor (que então já dividia seu tempo também com funções editoriais) planeja a edição do segundo livro de contos, reunindo textos antigos e novos. Em maio de 1919, ele escreve:

> "Tenho no prelo outro livro, sem nome ainda. Coisas velhas. Infame exploração da reclame do Rui..."[18]

[18] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 20/04/1919, p.195.

Quadro 1
Resumo das alterações efetuadas nos textos curtos de Cidades Mortas

Em cada coluna deste quadro, apresentamos uma listagem dos *textos curtos* presentes em diferentes edições de *Cidades Mortas*. Os itens em destaque indicam a mudança do título de um texto. E os itens marcados com "X" indicam a eliminação de um texto, a sua exclusão em determinado momento da história editorial do livro. Comparando-se as diferentes colunas, percebe-se que a exclusão de textos curtos deu-se de maneira significativa, sobretudo se comparamos a 1.ª edição com a edição das Obras Completas.

1ª edição (1919)	2ª edição (1920)	3ª edição (1921)	4ª edição (1923)	Contos Leves (1935)	Contos Leves (1941)	Edição Ônibus (1943)	Obras Completas (1946)
"Coisas de um diário" (título)	"Coisas do meu diário" (título)	"Coisas do meu diário" (título)	x x x x x x	A vida em Oblivion - Os três livros	A vida em Oblivion - Os três livros	A vida em Oblivion - Os três livros	A vida em Oblivion - Os três livros
Oblivion	Oblivion	Oblivion	"A vida em Oblivion"	Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio
Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio	Os perturbadores do silêncio	"Vidinha ociosa" (título)	"Vidinha ociosa" (título)	"Vidinha ociosa" (título)	"Vidinha ociosa" (título)
O dedo de Deus	O dedo de Deus	O dedo de Deus	O dedo de Deus	x x x x x x			
Apólogo	Apólogo	Apólogo	Apólogo	Apólogo	Apólogo	Apólogo	Apólogo
As crianças	As crianças	As crianças	x x x x x x				
O beijo das moças	O beijo das moças	O beijo das moças	x x x x x x				
A mesmice	A mesmice	A mesmice	A mesmice	A mesmice	A mesmice	A mesmice	A mesmice
A folhinha	A folhinha	A folhinha	A folhinha	A folhinha	A folhinha	A folhinha	A folhinha
Viagem de d'antes	Viagem de d'antes	Viagem de d'antes	x x x x x x				
Touradas	Touradas	Touradas	Touradas	Touradas	Touradas	Touradas	Touradas
O rei	O rei	O rei	O rei	x x x x x x			
Velhice de aldeia	x x x x x x						
Salto alto	Salto alto	Salto alto	Salto alto	x x x x x x			
A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso	A enxada e o parafuso
Rabulices	Rabulices	Rabulices	Rabulices	Rabulices	Rabulices	Rabulices	Rabulices
Talento de caranguejo	Talento de caranguejo	Talento de caranguejo	Talento de caranguejo	x x x x x x			
Os pios	Os pios	Os pios	Os pios	x x x x x x			
In illo...	x x x x x x						
Desequilíbrio	Desequilíbrio	x x x x x x					
Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão	Pé no chão
A religião	A religião	A religião	x x x x x x				
Cabecinhas de boneca	Cabecinha de boneca	Cabecinha de boneca	x x x x x x				
Barquinhas de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel	Barquinha de papel
O herege	O herege	O herege	O herege	O herege	O herege	O herege	O herege
Juquita	Juquita	Juquita	Juquita	Juquita	Juquita	Juquita	Juquita
A idade feliz	A idade feliz	A idade feliz	x x x x x x				
Carnaval	Carnaval	Carnaval	Carnaval	x x x x x x			
Jesuíno	O Jesuíno	O Jesuíno	O Jesuíno	O Jesuíno	No Forum	No Forum	O Jesuíno

É possível que a carta se refira a *Cidades mortas*, ou então a *Idéias de Jeca Tatu*, ambos editados em 1919, ambos compostos por textos que o escritor já havia publicado anteriormente em periódicos, motivo por que os chama de "coisas velhas". O termo depreciativo pode induzir, mais uma vez, a uma interpretação falsa, que é a suposição de que os livros teriam sido editados de maneira apressada, sem os cuidados que mereceriam.[19]

A carta foi escrita por Lobato num momento de entusiasmo com a recepção calorosa de Rui Barbosa a *Urupês*. Tendo sido surpreendido com a venda de três edições de seu primeiro livro de contos em menos de um ano, e ainda com a repercussão do discurso do *conselheiro*, o editor toma a iniciativa de lançar novos livros.

Observa-se, na mesma carta, que as atividades editoriais já faziam a cabeça de Lobato. Como já fizera outras vezes, ele estimula seu amigo a publicar textos na *Revista do Brasil*, mas, desta vez, aproveita para chamar-lhe a atenção para a necessidade de adequar seu texto ao público pretendido – neste caso, os assinantes da *Revista*:

> "Rangel:
> Recebi carta e *Clamores Vãos*. Irra!... Será verdade todo aquele furor uterino? Mas, Rangel, onde ficam as minhas leitoras puritanas? Onde fica a honesta *pruderie* da *Revista do Brasil*, essa vestal? Se te publico o Noé de Matos, decaio e decai a revista no conceito dos seus 3 mil assinantes envergonhadíssimos – gente que só faz as coisas atrás da porta. E este meu rebanho é precioso. Tenho de evitar estouros de boiada. Mande-me coisa moral, com casamento no fim e o dedo de Deus."[20]

Trata-se de uma atitude cautelosa. Seu objetivo era não perder os assinantes da *Revista*, cujo perfil ele já devia conhecer.[21]

A expressão "dedo de Deus", utilizada por Lobato no fim da carta, aparece em alguns de seus contos, sempre de maneira irônica, fazendo referência a uma possível adequação da produção literária a padrões românticos, folhetinescos, garantia de um final moralmente feliz.

---

[19] Tadeu Chiarelli dedica um capítulo de *Um Jeca nos vernissages* (op. cit.) ao estudo da construção do livro *Idéias de Jeca Tatu*. Contestando algumas considerações de Edgard Cavalheiro, Chiarelli escreve:

"Ao contrário do que escreve Cavalheiro, Idéias não é um livro eclético que abrange "assuntos dos mais diversos". Lobato, ao reunir os dezenove artigos para publicação, tomou o cuidado de, após a revisão, dividi-los em duas partes distintas, mas complementares: os nove textos iniciais tratam especificamente de arte brasileira, tendo como fundo a proposição de uma estética nacionalista para as artes visuais. Na segunda ele amplia para outras áreas sua preocupação com o nacional, chegando a expandir sua estética nacionalista para a vida brasileira como um todo." (p.224)

Em seguida, matizando as palavras de Lobato na carta a Rangel, Chiarelli conclui:

"Por essa leitura de Idéias de Jeca Tatu parece ficar claro que, mesmo que a coletânea tenha sido elaborada rapidamente, não faltou uma lógica para a inclusão de todos os artigos que formam a sua primeira edição. Lobato não juntou alguns artigos aleatoriamente, apenas "aproveitando o reclame do Rui", como relatou ao amigo Rangel. Houve uma escolha entre os seus vários textos a respeito de arte e cultura. Houve cortes nos artigos escolhidos, houve fusão de textos para a concentração de idéias, houve mudança de títulos para reforço de certos propósitos.

Como foi visto, tanto na primeira quanto na segunda parte da coletânea, os artigos foram se desencadeando segundo a necessidade de dar um sentido geral à obra." (p.245-246)

[20] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 20/04/1919, p.193-194.

[21] Em outro momento, e para um público mais amplo, Lobato editaria obras de larga vendagem, nada puritanas, como o romance de Ercília Nogueira Cobra. *Virgindade Anti-Higiênica - Preconceitos e convenções hipócritas* (1924). Cf. LYONS, Martyn; LEAHY, Cyana. *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999.

Em "O plágio" (conto publicado na revista *Vida Moderna* em 1915, e depois em *Cidades mortas*), a expressão é utilizada como uma das características dos livros que agradavam a Ernesto, personagem cujas pretensões literárias (como leitor e como escritor) são ridicularizadas pelo narrador:

> "Romances descabelados, onde há lagrimas como punhos, e punhais vingativos, e virtudes premiadíssimas de par com vícios arquicastigados pela intervenção final e apoteótica do Dedo de Deus — livros que a traça leu e rendilhou nos poucos exemplares escapos à função sobre todas bendita, de capear bombas de foguetes."[22]

Nos contos "Pollice verso" e "Duas cavalgaduras", a expressão é utilizada com humor e ironia para estabelecer uma diferença entre a ficção e a realidade. "Pollice verso" foi publicado na *Revista do Brasil* em 1917 e, em seguida, em *Urupês*. Na primeira edição de *Urupês*, segue-se ao desfecho da narrativa a intervenção de um leitor ficcional, romântico, que reclama do final da narrativa, quando, apesar de suas atitudes anti-éticas e nada profissionais, o médico Dr. Ignácio é premiado com um final feliz:

> "— E a Consciência? perguntará com indignação algum megatério, ledor de Hugo e Sue, contemporâneo do remorso, do dedo de Deus e outras antigualhas fosseis.
> — Dorme o sono do arcaísmo no fundo dos dicionários, responde com o seu riso metálico o nosso prezado amigo Mefistófeles, de dentro de um 'Fausto' de qualquer edição."[23]

As leituras e expectativas de leitura desqualificam tanto personagens quanto este leitor-ficcional. Em "Duas cavalgaduras", é o narrador-personagem quem assume uma postura mais romantizada, embora no terreno da fantasia: ao ver um coelhinho de pelúcia na vitrine de uma livraria, o narrador se deixa devanear e imagina uma história que teria se passado entre o dono daquele coelhinho e o livreiro. O enredo desta história é composto por idas e vindas da sorte, com suspense e emoção, bem aos moldes folhetinescos. Novamente, insere-se um leitor ficcional na trama, para discordar da postura do narrador, que, então, reforça seu ponto de vista tentando ensinar ao leitor (que clama por verossimilhança) as diferenças entre a realidade e a ficção:

> "Nos romances há o epílogo e não sabe que o epílogo é o esparadrapo que une os bordos da ferida? o dedo de Deus que recompensa? o suspiro de alivio que nos reconcilia com a vida?
> —'Mas isto, afinal de contas, é vida ou romance?
> — Grande tolo... Isto é a vida com a lição da arte. A arte corrige a vida, dizendo-lhe: se não és assim, megera, devias sê-lo; se não procedeste assim, harpia, devias ter procedido; se

[22] LOBATO, Monteiro. "O plágio" in *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit., p.143.
[23] LOBATO, Monteiro. "Pollice verso" in *Urupês*. (1ª ed.) op. cit. p.107.

> não fizeste o bêbedo reaparecer no momento oportuno, carcaça, devias tê-lo feito. A arte ensina à vida o seu dever."[24]

A referência de Lobato ao "dedo de Deus", na carta, não pode ser lida como uma adesão do escritor a um estilo romântico, nem a uma postura que associe a ficção à moral romântica (a qual ele ironiza). Porém, ele reconhece nos seus leitores — e, mais especificamente, nos leitores da *Revista* — o apreço pela adequação de seus textos a determinados padrões ainda românticos — final feliz, certas doses de moral, verossimilhança. O escritor sabe que tais características podem até ser criticadas e ironizadas dentro das narrativas, mas o editor reitera a necessidade de não desrespeitá-las nem ignorá-las.

Em outras palavras, Lobato encontra, na ficção, maneiras de ironizar e subverter as expectativas de leitura de seu público, atuando, em certa medida, como um formador de novas expectativas. Mas reconhece, em sua prática editorial, que a formação deve ser lenta e gradativa, para não afugentar os leitores. Assim, o escritor pode provocar o leitor no decorrer da leitura, mas o editor precisa assegurar que esta leitura será feita, que o livro (ou a revista) não ficará encalhado nas livrarias.

Escritor e editor são uma só pessoa, que age de acordo com determinados princípios e concepções. Parece-nos, porém, que os mesmos princípios podem gerar diferentes atitudes (levemente diferentes, no mínimo) no momento da realização ficcional e da atividade editorial.

Voltemos à edição de *Cidades mortas*.

Em abril, Lobato planejava editar o livro. Em julho, o plano ainda não se realizara:

> "Vou dar agora *Idéias de Jeca Tatu*, coisas publicadas em jornal, sobretudo no *Estado*. Em seguida darei *Cidades Mortas*, contos de Areias e Taubaté, dados no *Minarete*. Ponho tudo se passando em Itaboca, lugarejo imaginário."[25]

A primeira edição de *Cidades mortas* deve ter saído em novembro ou dezembro, pelo que se pode depreender da leitura de duas cartas. A primeira delas data de novembro, quando encontramos um Lobato muito entusiasmado com o sucesso de suas produções:

> "Tenho no prelo várias obras, somando aí uns 15 mil volumes, inclusive novos *Urupês*, *Cidades* e *Idéias*. Tenho de explorar o nome que, diz você, até no sertão está popular. Tiro de cada um 4.000. Resta que o publico absorva tanta livralhada."[26]

---

[24] LOBATO, Monteiro. "Duas cavalgaduras" in *O macaco que se fez homem*. (1ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1923. p.90.
[25] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 06/07/1919, p.203.
[26] idem, carta de 05/11/1919, p.206. — Neste ano, alguns contos de Lobato também seriam adaptados para o cinema.

Não fica muito claro, pela construção da frase, se *Cidades mortas* e *Idéias de Jeca Tatu* estão sendo editados ou reeditados. *Urupês*, que entrava então em sua quinta edição, pode ser o único a quem se aplica o adjetivo "novos". A carta seguinte, do mês de dezembro, traz outras informações, que auxiliam na interpretação desta lacuna, embora abram outras...

> "Rangel:
>
> Gravíssimo pela escovadela e conserto das Idéias de Jeca Tatu, que foi atamancado numa semana, depois de encalhado numa miserável tipografia falida e mudada para outra pior ainda, que também ia falir ou mudar, não sei. Agora te mando um exemplar de edição mais decente, com a condição de dares o que tens aí ao porco mais magro de Minas. Aquilo não foi edição para gente ler e sim para porco magro comer.
>
> A saída desses dois livros decepcionou-me às avessas. Tirei de ambos 8 mil e antes que os jornais falassem vendi 4.500!... Já estou promovendo nova tiragem."[27]

Embora Lobato use a palavra "edição" — sugerindo que o livro teria tido duas edições só em 1919 — *Idéias* teve, em sua "primeira edição", duas tiragens (impressas provavelmente em tipografias diferentes). A carta acima não permitiria tal interpretação, mas acreditamos que ela seja verdadeira devido a algumas evidências: lê-se, na folha de rosto da segunda edição, a data de 1920; além disso, a publicidade da *Revista do Brasil* anuncia em janeiro de 1920 a primeira edição do livro e apenas em novembro de 1920 aparece publicidade da segunda edição.

Trata-se de uma edição conturbada:

> "A primeira edição de 'Idéias de Jeca Tatu' foi muito infeliz. 'Não houve o que não houvesse na impressão desse livro', diz o próprio autor. Contrataram a impressão numa oficina que estava de mudança e o livro era o último trabalho que faziam resultando disso uma tiragem eivada de erros, infame. Mas, informa o autor, a indecência saiu e o público absorveu os quatro milheiros numa rapidez incrível. Em se tratando de livros de ensaios, era realmente extraordinário."[28]

As cartas acima não esclarecem quais teriam sido as tipografias, nem quantos milheiros teriam sido tirados em cada edição. Aliás, suscitam outras dúvidas. Tadeu Chiarelli acredita que a frase "*A saída desses dois livros decepcionou-me às avessas*" faça referência às duas tiragens de *Idéias de Jeca Tatu*. Tanto pode ser isso como pode ser que Lobato estivesse se referindo a dois títulos diferentes (*Idéias* e *Cidades mortas*). Também a frase "*Tirei de ambos 8 mil e antes que os jornais falassem vendi 4.500!...*" dá margem a dúvidas: teriam sido impressos oito mil exemplares de *Idéias* apenas em 1919? Ou quatro mil exemplares de *Idéias* e outros quatro mil de *Cidades mortas*? Esta segunda hipótese parece-nos mais plausível, já que Lobato informara, em carta acima citada, estar tirando 4 mil exemplares em cada edição. Lembremo-nos de que *Urupês* teve mil exemplares na primeira edição, dois mil na segunda,

---

[27] idem, carta de 30/12/1919, p.207.
[28] CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit., p.238.

quatro mil na terceira (que saiu no final de 1918) e mais quatro mil na quarta edição (posterior ao discurso de Rui Barbosa). Seria no mínimo muito audaciosa uma edição de oito mil exemplares de um só livro em 1919. Embora não seja impossível, é pouco provável, portanto, que os oito mil exemplares citados refiram-se a um só livro.

Mesmo que *Idéias* não seja um livro de contos (e, portanto, não faça parte de nosso corpus de análise), interessam-nos os dados relativos à sua edição por se tratar de um livro editado no mesmo período que *Cidades mortas*. Ambos compartilharam as dificuldades de um período em que Lobato se viu às voltas com problemas com tipografias, problemas acerca dos quais ainda se sabe muito pouco.

Como vimos anteriormente[29], Lobato associou-se a Olegário Ribeiro (e depois a seu filho, Clóvis Ribeiro) em março de 1919, para a formação de uma empresa editorial, que teria se dissolvido em novembro do mesmo ano. Apesar da dissolução da sociedade, a segunda edição das *Idéias de Jeca Tatu*, editada em 1920 pela "Edição da Revista do Brasil", foi impressa na Tipografia Sociedade Editora Olegário Ribeiro. Se a impressão se dá numa tipografia de uma sociedade da qual Lobato já não fazia parte, é possível que, enquanto rolavam os trâmites burocráticos para a dissolução da sociedade, a impressão do livro já estivesse sendo efetivada. Porém, a impressão não pode ter-se dado antes de novembro de 1919, porque o conto "O luzeiro agrícola", publicado em novembro na *Revista do Brasil*, ainda seria revisto (e modificado) pelo autor antes de ser impresso em livro.

Além da contemporaneidade e deste parentesco no que diz respeito aos aspectos tipográfico-editoriais, os dois livros (*Idéias de Jeca Tatu* e *Cidades mortas*) pretendem ser coletâneas de "coisas velhas". Porém, apesar do termo depreciativo, amos os livros reúnem textos que, publicados em periódicos em anos anteriores, foram revistos e reescritos por Lobato, e somados a outros textos não tão velhos assim.

Vários contos que compuseram a primeira edição de *Cidades mortas* haviam sido publicados anteriormente em periódicos, como informa Lobato em carta acima citada. Além do *Minarete* de Pindamonhangaba e da *Tribuna de Santos*, alguns de seus contos também foram publicados em outros periódicos poucos anos antes da edição de *Cidades mortas*, já em meados da década de 1910.

Dos 24 contos que compõem este livro, cinco deles foram publicados em *Vida Moderna*, entre 1915 e 1916 — "O plágio", "O caso do tombo", "Gramática viva", "Por que Lopes se casou" e "O luzeiro agrícola". Um outro, "O fígado indiscreto ou o rapaz que saía fora de si", foi publicado em *A Cigarra*, em 1915.

[29] No Capítulo 1, item 1.3.

Todos esses contos foram reformulados antes de serem publicados na *Revista do Brasil*, entre 1918 e 1919, meses antes da edição em livro. Lobato tinha um cuidado especial com esta publicação. Nela publicou textos novos e também versões novas de textos antigos.

Nove contos que compõem a primeira edição de *Cidades mortas* haviam sido publicados na *Revista do Brasil* pouco tempo antes da edição em livro: "Pedro Pichorra" foi publicado na *Revista do Brasil* em setembro de 1918; "O plágio" em outubro; "O imposto único" em dezembro; "O caso do tombo" em fevereiro de 1919; "O fígado indiscreto" em março; "Gramática viva" em junho; "Por que Lopes se casou" em agosto; "O espião alemão" em setembro e "O luzeiro agrícola" em novembro de 1919. O conto "O romance do chupim", publicado na *Revista* em março do ano seguinte, foi incorporado à segunda edição do livro.

Os contos publicados na *Revista do Brasil* eram reescritos e alterados antes de serem editados em livro. Os contos de *Cidades mortas*, particularmente, são os que apresentam o *menor* número de alterações entre as versões da revista e do livro: isto é, a versão publicada na *Revista do Brasil* é muito parecida com a versão publicada na primeira edição em livro. O mesmo não se dá com os contos publicados nos outros livros do autor.

Dado que grande parte dos contos de *Cidades mortas* eram "antigos" já na data de edição — frutos de constantes reescritas, estes contos passaram por diversas edições em jornais e revistas —, é possível que eles tenham sofrido alterações profundas e diversificadas nestas versões anteriores. Isso explicaria o fato de, no momento da edição, tais contos terem sofrido poucas alterações importantes.

Há que se considerar que os textos literários são, em geral, produtos de um longo processo que inclui diferentes fases de escrita. No caso de Lobato, que, como muitos escritores, reescrevia seus textos alterando-os substancialmente a cada nova publicação, dizer que um texto é "coisa velha" equivale a dizer que sua primeira versão é velha, ou então que a idéia original é velha, mas não diz mais nada sobre o processo de escrita do texto.

Se acreditarmos que o texto é *outro* a cada nova reelaboração, então muitos dos textos de *Cidades mortas* não poderão mais ser chamados de "coisas velhas".

5.3. Teorias da Narrativa

No final do ano de 1919, portanto, saiu a primeira edição de *Cidades mortas*, com o subtítulo *contos e impressões*. Se em *Urupês* a temática geral pode ser percebida pelo título descartado — *Dez mortes trágicas* — e pela ambientação e temática regional, em *Cidades mortas* a escolha dos contos também se baseou, como vimos, numa seleção temática.

Dado que muitos contos regionalistas já haviam sido publicados em *Urupês*, pode-se ver em *Cidades mortas*, de certa forma, uma *familiaridade temática* com aquele livro. Porém, como alguns de seus contos são anteriores aos de *Urupês*, e outros são contemporâneos, não se pode supor uma *continuidade* de um livro para o outro. Há uma continuidade no que diz respeito ao projeto editorial. Isto é, ao lançar um livro que desenvolve temas já apresentados no livro anterior, o escritor aproveita o sucesso do primeiro livro para estimular a venda do segundo. Assim, manter-se dentro da mesma temática foi uma estratégia muito útil para o sucesso do segundo livro de contos do autor.

Há, porém, diferenças importantes entre um livro e o outro. Se em *Urupês* predomina o elemento trágico, em *Cidades mortas* predomina o cômico — ou ainda o tragicômico. Esta divisão em *trágicos* e *cômicos* é sugerida pelo próprio escritor (embora não relativamente à sua obra) numa definição do gênero *conto*. Em um pequeno artigo publicado na *Revista do Brasil* em agosto de 1918, quando *Urupês* já surpreendia como um sucesso de vendas, e Lobato já era reconhecido como um contista de sucesso, o escritor desenvolveu uma breve teoria do conto, ao analisar um livro para a *Revista do Brasil*:

> "O Autor classifica no gênero conto as composições enfeixadas neste livro. Entretanto lhes caberia melhor a denominação de crônicas da vida rural. São de fato crônicas. Confundem-se geralmente os dois gêneros, e muito cronista por aí, dos mais perfeitamente caracterizados, jura que é contista. O verdadeiro conto não passa de uma narração incisiva e bem travada em todas as suas partes de modo a dar relevo a um fato, **cômico** ou **trágico**. Antigamente definiam-no como a narrativa agradável de coisas imaginárias. Com o advento do naturalismo ele ampliou o quadro e admitiu dentro mais coisas do que o permitia a concepção antiga. Inda assim exige como essencial a narrativa em progressão na qual tudo tenda para o desenlace final, imprevisto e sugestivo. O conto nunca deixará de ser anedótico. É mister que o leitor, acabada a leitura, possa recontá-lo a terceiro, isto é, apresentar rapidamente o esqueleto, o arcabouço anedótico. Dos nossos contistas poucos seguem esta orientação. Deixam-se arrastar pelo devaneio, afrouxam a contextura da obra por meio de repetidas digressões, ou de excessivas minúcias descritivas, inúteis para o efeito final."[30]

Além da divisão da matéria narrativa em *fatos trágicos e cômicos*, Lobato desenvolve, neste trecho, uma interessante parcela da sua teoria dos gêneros literários. Outras

[30] LOBATO, M. "Bibliographia" in *Revista do Brasil*, n.º 32, agosto de 1918, p.470-471. — A propósito de FONSECA, Carlos da. *Vida rústica*. São Paulo: Oficinas do Estado de S. Paulo, 1918. [destaques nossos]

teorizações aparecerão ao longo da obra (ficcional ou não), mas esta em especial interessa por ser contemporânea à edição dos seus primeiros contos e à escrita e publicação de outros. Assim, mesmo que posteriormente o escritor tivesse revisto suas definições, estas continuam sendo importantes para a análise dos procedimentos de escrita e edição relativos a este período.

A definição de conto e crônica feita por Lobato nos interessa sobretudo por dois motivos:

1.) Porque uma das explicações de Edgard Cavalheiro para as constantes reestruturações do livro *Cidades mortas* está fundamentada em questões relativas a gêneros literários. Nunca é demais lembrar que Cavalheiro utilizou diferentes terminologias para se referir aos gêneros literários dos textos que compõem a primeira edição de *Cidades mortas*; classificou-os como *anotações, manchas não desenvolvidas, germens de contos ou crônicas*. Além desta classificação múltipla — que se aplica a todos aqueles textos que, compondo a primeira edição, foram retirados ao longo das diferentes edições de *Cidades mortas* —, pode-se ler na análise de Edgard Cavalheiro uma outra afirmação categórica de muito interesse para este nosso trabalho. Segundo o crítico-biógrafo: *"Todos os cortes, é preciso reconhecer, foram úteis à unidade de "Cidades mortas"."* [31]

2) Além disso, o próprio Lobato (anteriormente a qualquer recepção crítica) oscilou muito em suas teorizações acerca das diferenças entre os gêneros literários, sobretudo o conto e a crônica. Esta oscilação pode ter-se infiltrado, de alguma forma, na sua produção literária. Seu conto "Bocatorta", publicado em *Urupês*, foi planejado para ser um romance[32], mas acabou resultando num conto, e era com uma certa frustração que Lobato se referia ao assunto:

> "Hás de notar a minha insistência em *Bocatorta*, mas é que ainda não me fiz compreender. O meu conto com esse nome não dá plena idéia da *Idéia*, porque tive de podá-la muito, só deixando o essencial. A minha idéia completa é a seguinte: um monstro hediondo no físico, mas homem de sentimentos normais por dentro. Afora a teratologia visível, ele é um homem como todos os outros. Não é negro, não é rudimentar de espírito como o do conto. (...) Mas da idéia à realização o caminho é áspero. Talvez você tirasse do assunto a coisa que imagino. Eu não me atrevo — por isso reduzi o romance a conto — um conto que é apenas um frouxo programa do romance."[33]

Dois anos antes, em 1907, ele já fermentava a idéia de que o conto era *menos* do que o romance, era uma espécie de estágio para o verdadeiro texto, um exercício:

---

[31] CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e* obra, 1° tomo. op. cit., p. 220.
[32] Conforme carta de 24/08/1904. in LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., p.65.
[33] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 23/10/1909, p. 279-281.

> "O romance é um conto de 300 páginas e mais engalhado — e só ergue 100 quilos de peso quem durante anos se treinou em suspender halteres de 10. Que pressa a tua em saltar para o romance?"[34]

Mas o escritor, que então já publicava na *Tribuna* e no *Minarete*, pretende escrever um livro, e não se contenta mais com exercícios. Durante o ano de 1909, ele planejava, com Godofredo Rangel, a escrita de um livro de contos — em dupla. Satisfeito, então, com o gênero *conto*, não pretendendo mais fazer um romance, Lobato agora expressa sua frustração e menospreza sua produção ao "constatar" que o seu texto não é um conto, mas uma crônica:

> "Nunca escrevi contos e não sei se me será coisa possível. O que eu considerava contos, se releio agora me sabem a crônicas com pretensões humorísticas. No fundo não sou literato, sou pintor. (...) Se até aqui não produzi um só conto que mereça tal nome, isso demonstra minha inaptidão para esse gênero literário."[35]

Em carta de 1912, ele descreve um projeto de texto, utilizando os dois termos — conto e crônica — para classificar o mesmo texto:

> "Ando, às furtadelas escondido de mim mesmo, a reler Kipling, e meu próximo conto será feito sob sua égide. Um conto de animais, aves. (...) Em suma: a crônica do tanque, porque creio que não passo dum cronista."[36]

Em 1916, ele utiliza a mesma expressão, novamente desmerecendo sua produção literária, que lhe parecia mais crônica que conto:

> "Reeditei *O Plágio*. Não era bem conto, sim coisa para bulir com o Artur Goulart e os Macucos daquele tempo. Não tenho o talento da composição. Tudo me sai crônica. No fundo não passo dum cronista."[37]

Todas essas cartas, é bom lembrar, foram escritas num período em que Lobato se dedicou intensamente à literatura (nas longas horas vagas na comarca de Areias ou na Fazenda Buquira), escrevendo, lendo, publicando em periódicos e discutindo literatura em cartas, que, nesta época, são particularmente abundantes e extensas. Em algum momento entre estes ditos "exercícios de escrita" e a edição do primeiro livro, Lobato deve ter resolvido o impasse. Ou esquecido dele num canto da memória. O desfecho deste embate entre as diferentes definições de sua produção deve ter relação com o artigo citado, em que ele esboça sua breve teoria do conto (sobretudo do conto, mas também da crônica). Também na nota de abertura da primeira edição de *Cidades mortas*, reaparece uma tentativa de definição dos gêneros — numa classificação generalizante e pouco ortodoxa, os textos ali reunidos são chamados de "*um punhado de coisas antigas, impressões d'uma mocidade morta*". E, por fim, também no

[34] idem, carta de 1907, p.188-189.
[35] idem, carta de 06/07/1909, p. 251-2.
[36] idem, carta de 19/09/1912, p. 332-333.
[37] idem, carta de 04/05/1916, p. 86.

subtítulo desta primeira edição apresenta-se outro esforço de classificação dos textos, que ali são chamados de "contos e impressões". O termo "crônica" desaparece, embora se mantenham nas "impressões" uma boa dose de divagação e descrição – e também de memória.

Em oposição à crônica, a definição de conto parece um pouco mais clara para Lobato: é necessário haver um fato, que possa ser reproduzido pelo leitor, e que seja narrado de forma a intensificar o desfecho. Nas cartas, o teor da definição é semelhante:

> "Sou partidário do conto, que é como o **soneto** na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos **concentrados** em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com **perspectivas**. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa **resumir** e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo.
>
> Tenho examinado os últimos livros de contos aparecidos. Nada como quero. O último foi o de Veiga Miranda, que a imprensa elogiou. Uns contos ordeiros, exatamente nos moldes de todos os outros – coisa feita, não saída. Espécie de presepe literário. Aqui, um boizinho. Aqui, um riozinho. Aqui, uma porteirinha para casar com a casinha lá adiante. E agora, uma mulherzinha com um homenzinho de olho nela, etc.
>
> O nosso livro de contos será o contrário disso. Todo cheio de novidades, na forma e no entrecho. E nada de amorecos e adulteriozinhos de Paris. Isso já fede. Será como os de Kipling (...) Ou Kipling ou Maupassant. Não há maiores."[38]

> "Ando frio com o conto. Acho um campo muito restrito, coisa só para os grandes mestres. Engano pensar que por ser **mais curto** seja mais fácil, mais próprio de principiante. Este deve começar com um Rocambole e só depois de bem maduro fazer um continho. A propósito, lembro-me dum plumitivo de Pindamonhangaba, que me abordou um dia e me contou da sua idéia de publicar um livro de pensamentos. E explicava: 'Nós, principiantes, devemos começar pelo principio, pelo primeiro grau; coisinhas leves, pensamentos; depois sonetos; depois contos e por fim novelas e romances'. Ele andava com uma trena no bolso."[39]

Pelo que se pode perceber, Lobato elege dois elementos como definidores do conto: deve-se narrar um **fato**, e narrá-lo de maneira a que tudo conduza para o **desfecho**. Na comparação que ele estabelece entre o conto e o soneto, fica evidente a importância por ele atribuída ao desfecho, *chave de ouro* da narrativa. Enquanto a crônica pode se deter em descrições, impressões e divagações, o conto deve ser enxuto, concentrado, para que o efeito – o impacto no leitor – seja bem sucedido.

(De acordo com esta classificação, pode-se dizer que os textos de *Urupês* se encaixam mais facilmente nesta definição de conto do que os de *Cidades mortas*, livro que comporta textos de gêneros diversos, muitos deles com sabor de crônica.)

Evidencia-se, nesta seleção de citações, a importância da teoria da narrativa de Edgard Allan Poe para a teoria e a prática literária de Lobato. O autor de *Cidades mortas* foi leitor de

---

[38] idem, carta de 27/06/1909, p.243-4.
[39] idem, carta de 30/08/1909, p.265.

Poe, e mais especificamente da sua "Filosofia da composição", citada no conto "Era no Paraíso". O poema "O corvo" também é citado em "O fígado indiscreto", como leitura do protagonista da narrativa. É possível que Lobato tenha lido Poe na própria *Revista do Brasil* — em 1916, é publicado na revista um artigo de João Köpke sobre o poema "O corvo", e dentro do artigo se insere uma tradução comentada do poema; e em 1917 a Revista publica uma outra tradução do mesmo poema, desta vez de Emilio de Menezes[40].

Segundo Poe,

> "Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de conseqüência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção."[41]

Assim como Poe, provavelmente inspirado por ele, Lobato atribui grande importância ao *efeito* do encadeamento dos fatos narrados. A noção de *perspectiva*, citada em carta acima referida, utilizando uma metáfora visual, constrói a imagem do efeito como sendo o ponto para o qual a narrativa deve convergir. Se todos os elementos do texto devem ter em vista um mesmo efeito — e só assim o texto será concentrado, denso — então não há espaço para o que quer que seja acessório.

A matéria narrativa, além da busca do efeito, é ponto chave na definição lobatiana de conto. É indispensável que se narre um *fato*. Mas o fato, vê-se numa das cartas citadas, não pode ser qualquer um; para causar impacto, não pode repetir temas já desgastados — "*nada de amorecos e adulteriozinhos de Paris. Isso já fede.*" Embora Lobato não se refira aos temas que lhe são caros, percebe-se a influência de Poe também nesta seleção temática. Se o objetivo é causar um impacto, nada como se valer do raciocínio proposto pelo autor de "O Corvo":

> "'Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?' (...) 'De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão *universal* da humanidade, é o mais melancólico?' A Morte — foi a resposta evidente. 'E quando', insisti, 'esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?' Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: 'Quando ele se alia, mais de perto, à *Beleza*; a morte, pois, de uma bela mulher, é inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo'"[42]

Lobato usa e abusa do tema da morte nos contos de *Urupês*. E, depois, também em outros contos, como "Negrinha", "Uma história de mil anos", "O Barba Azul", "O bugio moqueado", "Os negros". Mas não se limita a esta temática. Procura também outros temas

[40] *Revista do Brasil*, n.° 12, dezembro de 1916, p.362 e 372; n.° 13, janeiro de 1917, p. 70-86; e n.° 17, maio de 1917.
[41] POE, Edgard Allan. "A filosofia da composição" in *Poemas e ensaios*. São Paulo: Ed. Globo, 1999, p. 101.
[42] Idem, p. 102 e 107.

que possam trazer alguma carga de *melancolia*. E a encontra em situações que, sendo patéticas ou ridículas, podem provocar tanto o riso quanto a piedade. Ou ambos.

Assim, usando aparentemente o raciocínio desenvolvido por Poe na "Filosofia da Composição", Lobato mantém os argumentos e modifica a temática. Afinal, parece-nos dizer Lobato, não só a morte deflagra *coisas, idéias, imagens, desejos, "de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor."*

No conto "O engraçado arrependido", o personagem Pontes utiliza a estratégia de construir uma narrativa cômica cujo efeito seja tão devastador que provoque a morte do seu ouvinte. Morte pelo riso. Absolutamente todos os elementos são previstos pelo protagonista, inclusive a comida e a bebida que emoldurariam a situação em que a piada seria contada. Diferentemente de Poe, não estava em questão um tema caro à humanidade — o seu alvo era um homem específico, cujo senso de humor deveria ser devidamente estudado para ser satisfeito em seu grau máximo:

> "Toda a sua sagacidade convergia para o fito de descobrir o fraco do major. Cada homem tem predileção por um certo gênero de humorismo ou de chalaça. (...)
>
> Mas o Major Bentes? Por que não ria à inglesa, nem à alemã, nem à francesa, nem à brasileira? Qual o seu gênero? Um trabalho sistemático de observação e uma metódica exclusão de gêneros já provados ineficientes, levaram Pontes a descobrir a fraqueza do rijo adversário. O major lambia as unhas por casos de ingleses e frades. Era preciso, porém, que viessem juntos. Separados, negavam fogo. Esquisitices de velho. (...)
>
> Pontes, com infinita paciência, bancou nesse gênero, e não mais saiu dali. Aumentou o repertório, a gradação do sal, a dose de malícia, e bombardeou sistematicamente a aorta do major com os produtos da sua hábil manipulação.
>
> Quando o caso era longo, porque o narrador o florejava no intento de esconder o desfecho e realçar o efeito, o velho interessava-se vivamente, e nas pausas manhosas, pedia esclarecimentos ou continuação"[43]

Parece ser a aplicação consciente da *filosofia da composição*, da busca de um determinado efeito, conscientemente pretendido pelo "escritor", mesmo que soe ao ouvinte como casualidade. E tanto melhor será quanto menos se puder notar o esforço da composição: *"Mas que na forma se disfarce o emprego / Do esforço".*[44]

Lobato parece ter aplicado, em diversas narrativas, as teorias eventualmente aprendidas com Poe. Mas algumas ele recusou. Realizou, por exemplo, aquilo que Poe considerava um erro:

> "Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou

[43] LOBATO, Monteiro. "O engraçado arrependido" in *Urupês* (1.ª ed.), op. cit., p. 41-42.
[44] BILAC, Olavo. "A um poeta". *Obra reunida* (org.: Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1996. p.268.

> comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página a página."[45]

Em muitos textos ficcionais, Lobato parte de uma tese, ou pretende construí-la no decorrer da trama. Há teses sugeridas, por exemplo, em "Uma história de mil anos", "Fatias da vida", assim como em textos não-ficcionais. De certa forma, os artigos "Urupês" e "Cidades mortas" são teses que serão desenvolvidas ficcionalmente através de alguns dos contos do livro.

Mas, tendo talvez internalizado a noção de *erro* de Poe, Lobato recusa como conto – e classifica como crônica – o texto que contém excessos de *"descrições, diálogos ou comentários autorais"*. E os autores que utilizam este tipo de estratégia são acusados pelo escritor de se deixarem *"arrastar pelo devaneio, afrouxa[re]m a contextura da obra por meio de repetidas digressões, ou de excessivas minúcias descritivas, inúteis para o efeito final."*

Daí sua insatisfação com relação àquilo que considerava *crônica*.

Lobato não é o único escritor a desmerecer o gênero. Segundo Antônio Dimas, vários escritores menosprezaram sua atividade como cronista. Dentre eles, Machado de Assis, Olavo Bilac e Clarice Lispector:

> "A hostilidade [com relação à crônica] é muitas vezes indisfarçável. Surda, suave, ostensiva irônica, acanhada ou bem humorada, ela sempre se mostra, partindo sobretudo do próprio autor."[46]

Um dos motivos para a depreciação da crônica em relação ao conto (seja pelos escritores seja pelos críticos) é sua ligação íntima com a produção jornalística e, por isso, cotidiana. A crônica já foi avaliada e reavaliada por escritores e pela crítica literária, tendo sido muitas vezes considerada um *gênero menor*, embora largamente aceita pelo público e praticada por escritores das mais diversas épocas e estilos.

Séculos antes desta produção jornalística, houve ainda outros usos da palavra nas *crônicas históricas*, como as de Fernão Lopes, e nas *crônicas de viagens*, abundantes a partir do século XV. O que há em comum entre todos estes usos da mesma palavra é aquilo que muitos teóricos da literatura vão buscar na sua etimologia: *chronos, tempo*. Daqui partem quase todas as tentativas de definir o gênero: a crônica trata de assuntos relativos ao seu tempo.

Machado de Assis, numa de suas tantas crônicas, *cria* a origem do gênero:

---

[45] POE, Edgard Allan. "A filosofia da composição". op. cit., p.101.
[46] DIMAS, Antônio. "Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?" in *Littera*, n.° 12, p.46-51, set-dez. 1974.

> "Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica."[47]

O cronista define a crônica atribuindo a ela a leveza e despretensão de uma conversa, caracterizada pela linguagem natural como a do veículo que a publica.

Marlyse Meyer, menos ficcionalmente que Machado, encontra a origem da crônica nos folhetins, quando estes ainda não eram ocupados pelos "romances de folhetim". Era no rodapé do jornal que se publicavam diferentes tipos de textos, de interesses diversos e fronteiras pouco claras com outros gêneros literários:

> "Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas"[48]

É nesse espaço que, sob o nome de *folhetins* ou *variedades*, também se publica a crônica. Quando o espaço do folhetim passa a ser ocupado pelo chamado *romance de folhetim*, *"a rubrica variedade passa para o corpo inteiro do jornal. Conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos."*[49] Textos deste tipo foram escritos por Lobato desde o início de sua carreira, sobretudo nos jornais *O Minarete*, de Pindamonhangaba, e *O Povo*, de Caçapava.

A crônica herda do folhetim essa multiplicidade de temas e formas: é história, ficção, memória, poesia, carta, crítica social, crítica de arte. É um *gênero híbrido* e, como tal, carrega consigo as marcas de outros gêneros (muitos também híbridos como ela).

Muitas vezes, a crônica é *acusada* pela crítica de ser um texto experimental, provisório, porque escrito sob pressão. Daí a sua caracterização como "gênero menor", que não pode alcançar o status de obra-prima pela pressa com que é produzido. Antonio Candido é um dos que assume a crônica como um gênero menor, e, paradoxalmente, vê vantagens nessa classificação:

---

[47] ASSIS, Machado de. *História de 15 dias* (01 de novembro de 1877). *Obra completa. Volume 3.* (org.: Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p. 370.
[48] MEYER, Marlyse. "Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica." (p. 93-134) in CANDIDO, A. et. al. *A Crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
[49] idem, p. 113.

"Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas (...). Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

'Graças a Deus', — seria o caso de dizer, porque assim ela fica perto de nós. (...) Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural."[50]

Bilac antecipa o tom e o teor das considerações de Antonio Candido na crônica "Não sou político!":

"Dessa amável cidade de São Paulo, chegou-me há dias uma carta anônima em que se me faz esta pergunta: 'Por que, vivendo o senhor num momento político de tanta gravidade, prefere encher o seu *Diário* com assuntos frívolos a enchê-los com assuntos políticos?'.

A resposta é simples. Eu não sou político, e nem me sinto com vocação para o ofício de salvador da pátria. Sou um fantasista — mais nada. E um fantasista serve apenas para enfeitar as colunas de um jornal, como a barra de seda que enfeita a saia de uma mulher. Quando a seda fica suja, atira-se ao lixo a barra da saia; quando o fantasista aborrece, atira-se o jornal ao chão. Ninguém morre por causa disso, e a Terra continua a girar no espaço, como se nada houvesse acontecido..."[51]

Produção apressada, leitura também feita sem a atenção necessária, publicação em meio a outros textos que não compartilham da suposta aura do texto literário, assuntos cotidianos e descartáveis — eis alguns dos motivos envolvidos na depreciação do gênero crônica.

Assim como a crônica está, inegavelmente (e sobretudo nos idos de 1920), indissoluvelmente ligada ao jornal, também outras produções literárias mantêm e mantiveram forte ligação com o periodismo. O sucesso das revistas literárias das primeiras décadas do século XX deve-se, dentre outros fatores, à intensa atividade de literatos nos jornais e revistas de então, veículos que, nas brechas do frouxo mercado editorial nacional, funcionavam como local possível de divulgação da produção literária em diversos gêneros.

Toda essa produção "periódica" (literária ou não) compartilharia potencialmente de algumas características da crônica. Em outras palavras: as características que a crônica traz consigo (e que por vezes são usadas para defini-la) em decorrência do fato de ela ser publicada em jornais e revistas podem estar presentes também em outros textos publicados em periódicos:

"Há um jogo direto ou indireto com as novas formas de impressão, reprodução e difusão, assim como com as condições do trabalho intelectual no período, que enforma a técnica literária desses autores. (...)

Porque o simples fato de trabalharem na imprensa diária, em contato com a visão de cada dia como condensação privilegiada da História, parece sugerir a esses poetas uma

[50] CANDIDO, A. "A vida ao rés-do-chão" in CANDIDO, A. et. al., op. cit., p. 13-22.
[51] BILAC, O. *Vossa Insolência*: crônicas (org. Antônio Dimas). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.351-352.

> espécie de forma literária "de passagem", moldada pelo jornal. Pouco exigente, mas agradável e adequada a uma representação "graciosa" do cotidiano." [52]

Cumpre considerar, ainda, que nem sempre os textos publicados em periódicos são feitos apressadamente. Que nem todos os textos feitos apressadamente são ruins. E, por fim, que uma técnica de escrita e publicação muito freqüente — e que funciona como uma *regra* na produção lobatiana — é a constante reescrita de textos já publicados. Assim, um texto publicado num jornal de Pindamonhangaba nos primeiros anos do século XX não é necessariamente o mesmo que aquele texto publicado em 1919 no livro *Cidades mortas*. No mínimo, se o crítico for considerar "ruim" ou "menor" uma crônica publicada em *Cidades mortas*, terá que buscar outros critérios para julgá-lo, já que um texto que "descansou" por mais de dez anos, sujeito a leituras e reescrita do autor, não é mais um texto apressado. Se a *"pressão do Tempo que preside a elaboração da crônica"* e de outros textos literários publicados em periódicos *"fustiga o cronista (que dela vive se lamentando) [e] não lhe permite um policiamento rigoroso do texto, nem mesmo uma reflexão prolongada"*[53], o mesmo não se pode dizer de um texto que, publicado nessas condições, tenha sido revisto e reescrito pelo autor, tempos depois, para ser publicado em livro ou mesmo em outro periódico.

5.4. Memória, crônica e conto

Dada a dificuldade e talvez a esterilidade de uma classificação do gênero literário das produções lobatianas, preferiríamos generalizar e chamar todos os textos de Lobato em *Cidades mortas* de "narrativas curtas" (com exceção de uns poucos textos não-ficcionais). Porém, temos que lidar com um problema que está na origem das inquietações que produziram o projeto desta tese — mais uma vez, as classificações de Edgard Cavalheiro.

Como vimos, a maioria dos textos publicados por Lobato tanto em *Urupês* como em *Cidades mortas* (e mesmo, posteriormente, os textos publicados em seus outros livros de contos) foi fruto de um mesmo processo de escrita: diversas versões são escritas, comentadas por um primeiro leitor[54], reescritas, eventualmente corrigidas por algum gramático de

---

[52] SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de* letras. op. cit., p. 86 e 99.
[53] DIMAS, Antônio. op. cit., p.49.
[54] Em geral, este primeiro leitor parece ter sido Godofredo Rangel ou Purezinha, esposa de Lobato. Porém, outros amigos do *Cenáculo* também realizaram esta função, segundo se depreende de algumas cartas que recuperam o início da atividade de Lobato como escritor, ainda nos tempos do *Minarete*.

plantão, publicadas em periódico, novamente revistas e reescritas, republicadas em periódicos ou em livro e, mesmo depois da edição em livro, ainda estão sujeitas a reescritas.

Assim, a oposição que Cavalheiro estabelece entre *Urupês* e os demais livros (dizendo ser *Urupês* uma obra-prima, enquanto os outros teriam sido escritos de improviso) está longe de ser verdadeira.

Além desta informação equivocada, cumpre refletir sobre algumas outras considerações apressadas de Edgard Cavalheiro, exclusivamente acerca dos textos editados em *Cidades mortas*. De fato, segundo informa Cavalheiro, há *muitos cortes* entre a primeira edição de *Cidades mortas* e as edições posteriores. São cortados, como vimos, diversos textos curtos, publicados inicialmente sob o título "Coisas de um diário". Estes textos, tanto os que são eliminados pelo autor quanto os que são mantidos no livro, são todos muito curtos, alguns se restringindo a menos de meia página de livro. Cavalheiro chama tais textos de "pequenas manchas". Qual é o sentido da palavra "mancha"[55] nesta classificação pouco ortodoxa? Estaria o crítico se referindo ao sentido *gráfico* da palavra *mancha* (área ocupada por um texto nas páginas de um livro) ou ao seu sentido depreciativo (mácula, nódoa, defeito, imperfeição)? Ou ainda, sobrepondo os dois significados da palavra, pode-se supor que Cavalheiro estivesse atribuindo um sentido depreciativo ao texto de curta extensão? Assim, textos curtos seriam, sob esta ótica, imperfeitos.

Esta última interpretação condiz com a continuação do argumento de Cavalheiro, que classifica outros textos curtos de *"pequenas anotações, no gênero das que integram "Mundo da Lua" "*, dizendo serem eles *"pequenas manchas não desenvolvidas: germens de contos ou crônicas que* [Lobato] *publica na primeira edição de "Cidades mortas", mas que retira das tiragens posteriores, talvez com a intenção de aproveitá-las, dar-lhes mais tarde outro desenvolvimento".*[56]

O crítico insiste na palavra "mancha", acrescentando-lhe um novo dado: segundo sua interpretação, tratar-se-ia de textos não completamente desenvolvidos, não terminados, germens de contos e crônicas, mas que não se completaram, não chegaram a uma versão definitiva. De fato, é possível que tais textos fossem projetos literários aos quais o autor desejasse dar prosseguimento. Tal possibilidade se evidencia quando observamos que alguns textos curtos, de *Mundo da Lua*, estão na origem da criação de textos mais longos. Trata-se,

---

[55] No Dicionário Aurélio, lê-se: "**mancha**. [Do lat. *macula*, por via popular.] S.f.1. Nódoa, laivo: manchas de sangue. 2. Malha[2] (1): as manchas da pele do leopardo. 3. Cada toque na distribuição das tintas em um quadro; pincelada. 4. Fig. Labéu na reputação; desdouro, deslustre, mácula: caráter sem manchas. 5. A cama do javali. 6. Bibliogr. A parte impressa da página, por oposição às margens. 7. Edit. Numa página impressa, ou no leiaute desta, o espaço do texto, fotografias, ilustrações e figuras.(...)" – Verbete extraído da versão digital do NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI, em http://www.uol.com.br/aurelio.

[56] CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato, vida e obra*. op. cit., p. 218-220.

por exemplo, de "Errare", texto curto que deve ser uma das primeiras versões do conto "Era no Paraíso". Ou ainda "Um avô", texto não tão curto que, publicado até a terceira edição de *Cidades mortas*, deixa de fazer parte do livro para voltar a ele nas *Obras Completas*, reformulado, com modificações estruturais, mas mantendo a idéia central e o enredo.[57]

Os "textos curtos" que compõem as "Coisas de um diário"[58] revelam características centrais da obra lobatiana, e sobretudo dos demais textos presentes em *Cidades mortas* — descrição de personagens e ambientes através de traços rápidos, caricatura, ironia e humor, mas também pitadas de moralidade e alguns elementos trágicos. Em quase todos eles, assim como em outros textos da primeira edição de *Cidades mortas*, há uma boa dose de *memória*[59]. E, com ela, de ficcionalização do passado, que se apresenta ora coberto de crítica, ora de nostalgia. Daí a exclamação feita na nota de abertura da primeira edição: *"Oblivion, Itaoca... Quantas saudades!..."*

O narrador parece ser um só em todos os textos de "Coisas de um diário", um narrador muito próximo do que se conhece da biografia do próprio Lobato — um *alter ego* do escritor. Afinal, como ele esclarece no título deste conjunto de textos, trata-se de um *diário*. Nestes textos, à maneira do modelo de narrador proposto por Walter Benjamin[60], o narrador lobatiano assemelha-se a um viajante que, tendo deixado a sua terra, retorna a ela. Nesta viagem de volta, porém, ele não relata aos que ficaram aquilo que teria visto em *terras distantes*. A matéria narrativa, ao menos neste *diário*, é o que o viajante (re)encontra ao voltar, e que se choca com aquilo a que ele já estava habituado.

O que ele vê em Areias é comparado ora com o passado glorioso das cidades mortas (cujo estado de ruína o deixa inconformado), ora com aspectos da vida de outras cidades por onde passou (sobretudo São Paulo, mas possivelmente outras cidades do interior do Estado). O narrador de "Rabulices", por exemplo, encontra em Itaoca um corpo de advogados para os

---

[57] Não creio que se possa dizer que "Um avô" era um "gérmen de conto", na primeira edição, e que teria sido desenvolvido na edição das Obras Completas, porque as suas características essenciais já estão presentes na primeira edição. A versão das Obras Completas, intitulada "O avô do Crispim", traz um novo elemento — um narrador secundário que, bem ao gosto do que acontece em outros contos lobatianos, tem sua narrativa interrompida pelas observações do narrador principal —, elemento importante mas não fundamental no desenvolvimento da narrativa. Assim, em vez de afirmar que "Um avô" seria um gérmen do conto "O avô do Crispim", parece-me mais prudente dizer que "Um avô" é um conto que foi reescrito numa outra versão, na qual recebeu o título de "O avô do Crispim". Diferentes versões de um mesmo texto.

[58] Vide item 5.1., **Quadro 1.**

[59] Edgard Cavalheiro, em comentário ao livro *Literatura do Minarete*, destaca o apreço de Lobato por diários e memórias: *"Diversas foram as tentativas de Lobato no gênero: "Memórias de um esquisitão", "Memórias de um velho", "Da Minha Janela", "Tempos doutrora", "Páginas dum diário", "Vidinha de todos os dias" e tantas outras páginas mais nas quais evoca o passado, mostram que a idéia o perseguiu por muito tempo. Faltou-lhe, no entanto, persistência para levar adiante qualquer dos diários iniciados."* in LOBATO, M. *Literatura do Minarete*. (1.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1959. p.137.

[60] BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", em *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

quais as discussões filosóficas sobre as leis e a justiça não valem nada, só têm valor as leis que regulem a propriedade. Parecem entrar em choque as idéias acadêmicas do bacharel recém-formado com a prática jurídica reinante. Da mesma forma, o silêncio de Oblivion em "Os perturbadores do silêncio" faz parte das observações do narrador-viajante por estar em oposição ao movimento e à modernidade da Paulicéia, de onde voltara.

Nem sempre, porém, o que lhe causa espanto é motivo de pilhéria ou crítica. Em "Oblivion" — que, juntamente com "Os perturbadores do silêncio", ficcionaliza aquilo que o artigo "Cidades mortas" traz em forma de notícia — o narrador critica o aspecto de ruína das cidades mortas, mas deixa transparecer uma certa afetividade ao retratar as cidades que haviam sido tão produtivas:

> "A cidadezinha onde moro lembra um soldado que fraqueasse em caminho e, não podendo acompanhar o batalhão, à beira da estrada se deixasse ficar, exausto e só, com olhos saudosos postos na nuvem de poeira erguida além."[61]

Assim, ao mesmo tempo em que a cidade é metaforizada no soldado que não teve forças para seguir o batalhão (em que se poderia ler desde uma certa preguiça até inaptidão), também é representada melancolicamente pela solidão da velhinha esquecida do mundo (semelhante à avó do conto "Colcha de retalhos"):

> "O mundo esqueceu Oblivion, que já foi rica e lépida, como os homens esquecem a atriz famosa e adorada, logo que lhe murcha a beleza e se lhe desbota a mocidade.
>
> E a sua vida de vovó entrevada, sem netos, sem esperança, é humilde e quieta como a do urupê escondido no sombrio dos grotões."[62]

Por vezes, o que se critica é justamente o que ficou para trás. Assim, embora com menos freqüência, o objeto da crítica também podem ser elementos encontrados nas cidades "prósperas", não-mortas. O ambiente rural, ainda que em ruínas, guarda elementos autênticos, não importados de grandes centros urbanos. Exemplo disso é o conflito entre o antigo e o moderno, que tem lugar em "A enxada e o parafuso":

> **"A enxada e o parafuso**
>
> Cada terra tem seu uso. O nosso teatrinho sempre usou campainha para as chamadas. Campainha é um eufemismo. Havia lá dentro uma enxada velha pendurada a um arame, e um parafuso de cama, cabeçudo, ao lado. Os sinais eram repicados ali.
>
> Veio um mambembe pernóstico e calou a enxada, substituindo seus sonidos por três pancadas de pau batidas no assoalho. No primeiro dia o povo da platéia entreolhou-se ao ouvir aquilo e lá pelo poleiro houve risadas e assobios. O delegado quis intervir.
>
> — Estes diabos parecem que estão mangando conosco!

[61] LOBATO, Monteiro. "Oblivion", in "Coisas de um diário", *Cidades mortas* (1ª ed.). op. cit., p.13.
[62] idem.

> Explicações. O empresário provou que aquele sistema era a ultima moda de Paris. Os espectadores entreolharam-se, desconfiados, Estavam nessa indecisão quando o Major dirimiu a pendenga com o peso de seu vozeirão.
> — Mas isto aqui não é Paris.
> E a velha enxada sonorosa voltou a ser tangida pelo parafuso cabeçudo."[63]

Parece não ser impossível nem imprudente ler neste texto uma certa ironia do narrador. O uso bastante particular da enxada e do parafuso como elementos marcadores do tempo no teatro, fugindo às regras hoje convencionais do gênero, pode ser retratado como um signo do atraso e do desconhecimento daquilo que se passa fora dos limites daquela cidade em particular. Porém, ao mesmo tempo em que este elemento singular é retratado de maneira que pode ser lida como *sui generis* ou ridícula, dependendo da intenção que se atribua ao escritor, a primeira frase do texto sugere uma tentativa, quase etnográfica, de retratar o que se encontra ali, sem atribuir-lhe ou negar-lhe valor por comparação com outras culturas. Lido ao lado de textos mais programáticos do autor, como aqueles artigos que formam as *Idéias de Jeca Tatu*, a anedota do uso tão particular da marcação teatral também pode ser interpretada como um aplauso à manutenção das características próprias, locais, o contrário portanto da imitação das modas, tão criticada pelo autor.

O tom de diário ou de memórias se revela ainda através do uso freqüente da primeira pessoa na apresentação do mundo ao redor do narrador — como pode ser visto também nos textos acima citados. Em "Pé no chão", o narrador desconhece os usos locais, como o forasteiro a quem devem ser explicados os costumes da região. Não necessariamente este olhar de fora é o olhar crítico, pode ser (como neste texto é) compreensivo e até solidário:

> **"Pé no Chão**
> Fica no extremo da rua o Grupo Escolar, de modo que a meninada passa e repassa defronte à nossa janela. Notei que muitas crianças sofriam dos pés, pois traziam um no chão e outro calçado. Perguntei a uma delas:
> — Que doença de pés é essa? Bicho arruinado?
> — Ela baixou a cabeça, meio vexada; depois confessou:
> — É "inconomia".
> Compreendi tudo. Como nos Grupos não se admitem crianças de pés no chão, inventaram as mães pobres aquela pia fraude. Um pé vai calçado; o outro, doente de um imaginário mal crônico, vai descalço. Assim, um par de botinas dura por dois. (...) Benditas sejam as mães engenhosas!" [64]

Convivem no mesmo escritor duas posturas diferentes e complementares em relação ao universo à sua volta: uma postura **crítica**, que derivou nos artigos "Uma velha praga" e "Urupês", bem como em "O mata-pau", "O bom marido" e "Júri na roça" (para citar apenas alguns exemplos); e uma postura **nostálgica**, de certa forma condoída, que se revela em

[63] LOBATO, Monteiro. "Coisas de um diário" in *Cidades mortas* (1ª ed.) op. cit., p.27-28.
[64] Idem, p.32-33.

"Negrinha", "Pedro Pichorra", "O drama da geada", etc. Há outros textos em que se revela esta nostalgia, sensação de perda de algo que ficou no passado. Apoderado por este sentimento, o narrador lobatiano compara, em "Viagens de d'antes", as viagens entre São Paulo e Rio de Janeiro feitas a cavalo (no passado) e de trem (na sua época). Neste caso, por mais que Lobato evitasse olhares romantizados, a nostalgia se reveste de um saudosismo idealizador do passado.

Não são estas as únicas posturas assumidas pelo escritor nos seus textos, mas a crítica e a nostalgia são fortes vertentes do olhar lobatiano vertido em literatura. Em *Cidades mortas*, em particular, o olhar nostálgico se revela com força, como era de se esperar, nos textos memorialísticos, nas "Coisas de um diário". Seguem-se a estes textos curtos dois outros textos que guardam estas mesmas características de memória e nostalgia, textos mais longos, com maior desenvolvimento do enredo e das personagens, o que talvez nos possibilite chamá-los de *contos*: "Cavalinhos" e "Noite de S. João". Ambos foram escritos por volta de 1900 (datas atribuídas pela edição das *Obras Completas*) e, não por acaso, sucedem às "Coisas de um diário" no índice do livro. Como são dos poucos textos em que o aspecto nostálgico se revela com tanta nitidez, sua disposição na obra pode revelar preocupação do autor com uma *certa* organização dos textos no conjunto.

Em outras palavras: parece-nos haver uma *certa* organização dentro da multiplicidade de gêneros, estilos e temas dos contos que compõem a primeira edição de *Cidades mortas*. Mas não exatamente uma unidade. Edgard Cavalheiro justifica os cortes feitos por Lobato nesta obra dizendo que *todos eles* teriam sido úteis à *unidade* do livro.

Além dos cortes já citados dos chamados textos curtos — os quais poderíamos classificar como crônicas, se for necessária uma classificação —, alguns outros textos foram eliminados ao longo das diversas edições de *Cidades mortas*: "As seis decepções", "Tragédia de salão" e "Em casa de Fidias" (contos), "Duas dançarinas" e "A poesia e o poeta" (artigos). Dos três contos excluídos, apenas o último destoa, pela temática helênica, do conjunto da obra, e sua eliminação de fato ajuda a conferir maior unidade ao livro, como quer Edgard Cavalheiro.

Por que, porém, Lobato teria eliminado os outros dois contos?

Quanto aos artigos, de fato há uma tendência de separação entre os textos ficcionais e não ficcionais, tendência que vai se tornando mais evidente ao longo das próximas edições. Assim, sem os artigos, *Cidades mortas* se torna relativamente mais coesa. De fato, parece haver uma busca por uma certa unidade, mas não uma unidade absoluta. Nem quanto aos temas, nem quanto ao gênero das produções, nem ainda quanto à época ou local de

publicação. Embora mais "una" depois destes cortes, *Cidades mortas* prima pela multiplicidade.

5.5. Uma certa unidade

Uma forte semelhança entre *Urupês* e *Cidades mortas* está contida no conteúdo programático dos artigos que abrem os volumes.

Assim como ocorre em *Urupês*, em *Cidades mortas* o artigo de abertura – que dá o título à obra – apresenta idéias polêmicas do autor a respeito de uma questão social. Trata-se, então, de uma *tese* que será desenvolvida (figurada, metaforizada, ficcionalizada) nas narrativas que compõem o livro, e que fazem dele, em última instância, um livro de literatura.

Mas o artigo "Cidades mortas" não é ficcional. É um artigo de denúncia de uma realidade social, que não se pretende ficcional, mas não deixa de ser construído com elementos de uma linguagem literária. Nele, o escritor apresenta os principais elementos que compõem o ambiente que ele denominou de "cidades mortas". O tom é de denúncia, de fotografia-testemunho de uma realidade social quase inverossímil, mas real. Enquanto, por um lado, uma parcela da literatura da *belle époque* tematizava o desenvolvimento do país, os centros urbanos e o progresso *à la Paris*, a proposta de Lobato é mostrar o avesso desse progresso, não através da sua negação, mas através dos seus resquícios, dos restos (humanos, arquitetônicos e sociais) de um progresso que resultou em depredação.

Segundo sua argumentação, a decadência das cidades do norte de São Paulo é resultado do progresso nômade. Depois de utilizada à exaustão sem ser fertilizada, a terra tornada infértil é abandonada. As cidades mortas são as cidades abandonadas, ruínas de um passado próspero:

> "Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito.
> Um grupo de cidades moribundas arrasta um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez atual as saudosas grandezas de outrora." [65]

As ruínas, por um lado, traduzem a destruição e o atraso, que condena as cidades mortas a andarem em direção contrária ao progresso:

---

[65] LOBATO, Monteiro. "Cidades mortas" in *Cidades mortas* (1ª ed.). op. cit., p.08.

"Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça; de há muito em matéria de rodas se voltou ao rodízio maciço desse rechinante símbolo do ronceirismo colonial, o carro de boi." [66]

Por outro, as ruínas também conservam a memória do passado que já foi majestoso:

"Erguem-se nelas soberbos casarões apalaçados, de um e dois andares, sólidos como mosteiros, tudo pedra, cal e cabiúna, figurando desconformes ossaturas de megatérios de onde as carnes, o sangue, a vida hão desertado.

Vivem dentro, mesquinhamente, vergônteas estioladas de famílias fidalgas, de boa prosápia entroncada na nobiliarquia lusitana. Pelos salões vazios, cujos frisos dourados se recobrem de pátina, e cujo estuque, lagarteado de fendas, esboroa a força de goteiras, erra o bafio da morte. Há nas paredes velhos quadros, 'crayons', figurando efígies de capitães-mores de barba em colar; há candelabros de dezoito velas, esverdecidos de azinhavre; mas nem se acendem as velas, nem se guardam mais os nomes dos enquadrados.

E por tudo se agruma o bolor rancido da velhice. São palácios mortos, da cidade morta."[67]

Porém, embora o ambiente fosse propício para uma reconstrução memorialística, histórica, a memória também se perdeu – *"nem se guardam mais os nomes dos enquadrados."* Assim, Lobato não pretende reconstruir o passado – tarefa impossível já que *"Não há na cidade morta nem pedreiros nem carapinas"* [68] –, mas retratar o presente, o que se ergueu sobre as ruínas. No lugar de um viés histórico ou nostálgico, o autor adota uma postura mais realista. A recusa do saudosismo está resumida neste curto parágrafo, que encerra a caracterização do *ar* e dos *sons* das cidades mortas: *"Terá poesia – mas os anos são de prosa, hoje em dia..."*

Embora Lobato negue a intenção de fazer poesia e de escrever a história do passado, poder-se-ia desenvolver uma hipótese sobre a origem *poética* e *histórica* do termo "cidades mortas". Trata-se apenas de uma hipótese, e sem muitos desdobramentos, já que as palavras do sintagma são um tanto quanto comuns, e poderiam ter sido criadas pelo escritor ou ainda ter circulado na boca do povo das Itaocas e Botocúndias de então. Porém, ainda assim parece-nos no mínimo informativo anotar a utilização da expressão "cidades mortas" em poemas de Tobias Barreto[69], Alphonsus de Guimaraens[70] e também na prosa de João do Rio[71].

---

[66] idem.
[67] Idem, p. 08-09.
[68] Idem, p. 09.

[69] Em "O Gênio da humanidade", do poeta sergipano Tobias Barreto, lêem-se os versos redondilhos: *"Ouvi-me: venho de longe, / Sou guerreiro e sou pastor / As minhas barbas de monge / Tem seis mil anos de dor: / Entrei por todas as portas / Das grandes cidades mortas, / Aos bafos do meu corcel, / E ainda sinto os ressábios / Dos beijos que dei nos lábios / Da prostituta Babel"*. in BARRETO, Tobias. *Dias e noites*. (org.: Luiz Antonio Barreto. Introd. e notas: Jackson da Silva Lima) 7.ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1989. p.79-80. (Obras completas)

[70] Num soneto de "Terceira Dor", apresenta-se a expressão-título do livro de Lobato: *"Jerusalém, em meio às Doze Portas, / Dorme: e o luar que lhe vem beijar os flancos / Evoca ruínas de cidades mortas."* GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. (dir.: Manuel Bandeira) Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 118.

Origem à parte, as cidades mortas são retratadas por Lobato neste artigo e ficcionalizadas nos contos que o seguem. Não em todos, mas em boa parte deles.

Ao longo das edições de *Cidades mortas*, Lobato retira de "Coisas de um diário" quinze textos, como assinalamos acima. Destes, apenas "Desequilíbrio" guarda relações estreitas com o conteúdo do artigo "Cidades mortas". Os demais tratam de assuntos diversos. Alguns poderiam até retratar situações e tipos do ambiente rural em ruínas (como "Velhice de Aldeia", por exemplo), mas a ausência de uma ambientação precisa ou de um desenvolvimento mais detalhado faz com que a situação ou o tipo possam retratar aspectos do país e não de uma determinada região (como em "O dedo de Deus" e "A religião" , por exemplo). Em "Desequilíbrio", porém, o que se apresenta é um inegável desenvolvimento não-ficcional das idéias do artigo "Cidades mortas". Poderia, por isso, ter sido mantido no conjunto, se considerarmos que o autor está buscando uma certa unidade, ao reorganizar o livro. Por outro lado, porém, o texto é um desenvolvimento *teórico* do artigo, o que também pode ter motivado sua exclusão.

Em "Gramática viva", se acreditarmos na intenção do subtítulo — *De como se formam locuções familiares* — o enredo teria por finalidade ilustrar um fato gramatical, o surgimento da expressão *"Maria, dá cá o pito"*[72]. Porém, em edições posteriores, o autor elimina o subtítulo e modifica o título[73], eliminando assim a possibilidade de uma interpretação única ou preferencialmente etimológica. O conto se passa em Itaoca, assim descrita:

> "Itaoca é uma grande família com presunção a cidade, espremida entre montanhas, lá nos confins do Judas, precisamente no lugar onde o demo perdeu as botas. Tão isolada vive do resto do mundo que escapam à compreensão dos forasteiros recém-chegados muitas palavras e locuções de uso regional não só corrente como diário. Entre elas esta, que seriamente impressionou um gramático em trânsito por ali: Maria, dá cá o pito!" [74]

Como vimos em relação a outros contos, o narrador dirige-se não ao possível público de leitores das cidades mortas, mas a outros leitores, para quem a origem da expressão popular seria desconhecida, e os costumes da cidade, estranhos. É claro que os leitores reais das

---

[71] Em *A Alma Encantadora das Ruas*, João do Rio estabelece uma oposição entre *cidades mortas* e *cidades modernas*: "Correi os mapas de Atenas, de Roma, de Nínive ou de Babilônia, o mapa das cidades mortas. Termas, canais, fontes, jardins suspensos, lugares onde se fez negócio, onde se amou, lugares onde se cultuaram os deuses — tudo desapareceu. Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens." (versão eletrônica em http://www.biblio.com.br/Templates/PauloBarreto/malmaencantadora.htm)

[72] A expressão foi posteriormente poetizada nos versos de Drummond: *"Mariquita, dá cá o pito, / no teu pito está o infinito."* ("Toada de Amor" in ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia.*)

[73] O título, nas Obras completas, é "O pito do reverendo".

[74] LOBATO, Monteiro. "Gramática Viva" in *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit., p.53.

cidades por ele chamadas de *mortas* não estão excluídos do conjunto dos possíveis leitores, mas o destinatário ficcionalizado é outro, é o *forasteiro*.

Se na ficção a localização de Itaoca é das mais imprecisas possíveis — *"lá nos confins do Judas, precisamente no lugar onde o demo perdeu as botas"* —, a imprecisão, através da expressão popular, resulta na indicação de uma chave de leitura pautada pela busca de um efeito cômico desde o início do texto. No artigo, as cidades mortas são reais e, portanto, descritas em termos geográficos, que podem ser imprecisos, mas não tanto quanto na ficção:

> "Em nosso Estado exemplo perfeito há disso na depressão profunda que aperreia o muito bom leste chamado norte." [75]

Também as relações sociais que se estabelecem em Itaoca estão já apresentadas na ficção, quando se descreve o local como *"uma grande família"*. As relações devem, portanto, primar pela informalidade (informalidade relativa, talvez, mas certamente menos formal, por exemplo, que as relações burocráticas tradicionais entre o cidadão e os órgãos governamentais). Esta comparação com uma família também ressalta as dimensões diminutas da cidade, que certamente contribuiriam para tornar possível a existência de relações familiares.

No artigo, porém, as relações sociais são apresentadas com uma maior complexidade, indicativa de vínculos não tão familiares, já que o local descrito não é tão pequeno quanto o texto ficcional faz supor. São os traços caricaturais que, mais acentuados na ficção, permitem esta caracterização diferenciada com relação àquela feita no artigo.

A familiaridade das relações sociais é o que fundamenta a narrativa, em última instância: o enredo apresenta uma situação em que as relações familiares são postas em xeque, devido à chegada de um suposto ex-ministro e diplomata, *"homem de muito saber e distinção de maneiras"*. O reverendo, autoridade responsável por recebê-lo — *"Quem lhe mandara a ele possuir a melhor casa de Itaoca e ser, modéstia à parte, um homem de luzes notórias, autor de vários acrósticos em latim?"* [76] — vê-se impelido a se despir de seus hábitos caseiros, cuidar da aparência, respeitar as boas maneiras à mesa e disfarçar suas relações pouco lícitas com a afilhada. O que gera o conflito da narrativa é a presença da suposta autoridade oficial, diante da qual seria conveniente mascarar aspectos das relações familiares.

---

[75] LOBATO, Monteiro. "Cidades mortas" in *Cidades mortas* (1ª ed.). op. cit., p.08.
[76] LOBATO, Monteiro. "Gramática viva" in *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit., p.54.

Explicita-se, aqui, como em outros momentos de *Cidades mortas*, uma semelhança com elementos desenvolvidos em *Urupês*. Afinal, a ambientação é semelhante, e os grupos sociais apresentados num livro e noutro são os mesmos. O Jeca Tatu, conforme apresentado no artigo "Urupês", embora esteja inserido na sociedade através de relações formais como o voto, submete-se à situação do "voto de cabresto". Apesar desta relação formal, à qual atribui tanta importância que para ela veste *"a roupa preta do casamento"*, a inexistência de outras relações sociais minimamente formais é evidente no decorrer do texto:

> "O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer a noção do país em que vive. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terras para adiante, que muito longe está a corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde chegam baianos pernósticos, e cocos."[77]

Da escassez de relações sociais formais deriva uma certa dificuldade em lidar com elas — quando elas existem. É o que também acontece em "O caso do tombo"[78]. A história não se passa no interior paulista, mas numa cidade litorânea, o que já nos permite ampliar o alcance geográfico do título do livro. A descrição não destoa, porém, das outras cidades mortas:

> "Não é meu este caso, mas d'um tio, juiz em comarca beira mar. (...) Os seus domínios jurídicos são o reino da própria Pacatez. Os anos ali fluem para o Esquecimento no deslizar preguiçoso dos ribeirões espraiados, sem cascatas nem corredeiras encrespadoras do espelho das águas — distúrbio, facada ou escândalo passional.
>
> O povo, escasso como penas de frango impúbere, vive de apanhar tainhas e amêijoas. Feito o que, come-as. Feito o que, digere-as. Em seguida, 'da capo' às tainhas. E assim, anos e anos a fio, até a derradeira conta do rosário da vida.
>
> É extrema a penúria de emoções. Vidas há que ardem té o berro final sem um tremelique d'uma comoção mais forte. Só a Morte pinga, a espaços, no cofre vazio dos acontecimentos, o vintém azinhavrado d'um velho mariscador morto de pigarro senil ou o tostão d'uma pessoa grada, coletor de rendas, fiscal, agente do correio. (...) Fora disso nada mais bole com a sensibilidade em perpétua coma do excelente povo — nem dramas de amor, nem rixas eleitorais, nem coisa nenhuma destoante dos mandamentos do Pasmado Viver. (...) A grande preocupação local é matar o tempo, que em vez de dinheiro é uma grande maçada. Matam-no os homens, pitando cigarrões de palha, e as mulheres, gestando a prole enfermiça. E, assim, os dias, os meses, os anos escorregam para o Nirvana, feito lesmas de Chronos, deixando nas memórias um rastilho dúbio, breve extinto."[79]

Nesta Itaoca à beira-mar, porque nada acontece, um acontecimento público — um julgamento — é um fato digno de ser narrado. Mais ainda porque, como o reverendo do outro conto, os advogados e promotores deste não saberão como agir socialmente, formalmente, numa sessão de Júri:

> "Ia o promotor cantar a ária tremenda da Acusação; o Zezeca Esteves, solicitador, recitaria a Douda de Albano disfarçada em Defesa. Sua Excelência, o Meritíssimo, faria de ponto e contra-regra. Delícias da vida!"[80]

---

[77] LOBATO, Monteiro. "Urupês" in *Urupês* (1.ª ed.), op. cit., p.225.
[78] O mesmo texto se intitula "Júri na Roça" na edição de *Contos leves* e nas *Obras completas*.
[79] LOBATO, Monteiro. "O caso do tombo" in *Cidades mortas* (1ª ed.), op. cit., p.97-98.
[80] Idem, p.98-99.

A representação ocupa o lugar vago do hábito. Atitudes teatrais e discursos que são um "*borbotão de asneiras*" substituem atuações profissionais. E tudo se encerra com um palavrão nada formal do Juiz, único personagem que até então tivera alguma atitude formal.

A apresentação da localidade e dos hábitos se repete em alguns outros contos, mas não em todos. Afinal, como os diferentes aspectos das cidades mortas já haviam sido descritos no artigo inicial, sintetizados no título e retomados em alguns dos textos, a repetição poderia ser desnecessária.

Apesar desta aparente proposta de unidade, acentua-se, depois da quarta edição (1923), o aspecto *múltiplo* do conjunto dos textos de *Cidades mortas* — não mais em função do gênero, mas sobretudo da temática, do tom e do momento de produção dos textos.

É o que estudaremos a seguir. Antes, porém, um breve resumo.

Vimos, até agora, que as alterações efetuadas nas "Coisas de um diário" conferiram maior unidade no que diz respeito ao *gênero* das produções. Mantiveram-se as crônicas, em que se percebe uma intenção memorialística; e aquelas que foram cortadas tratavam — em geral — de elementos desvinculados da realidade das cidades mortas. Apesar disso, alguns textos com essas mesmas características ainda se mantiveram no conjunto. Ao mesmo tempo, como vimos, foram excluídos os artigos, com exceção do "Cidades mortas", o que conferiu ao livro, sem dúvida, uma maior unidade quanto ao gênero das produções.

Tudo isso ocorre até a quarta edição da obra. Vejamos, então, uma breve caracterização de *Cidades mortas* em cada uma de suas edições, para podermos analisar as demais alterações que, segundo nossa hipótese, esgarçam (embora não destruam) a pretendida unidade.

5.6. Primeira edição — 1919

A primeira edição de *Cidades mortas* foi lançada entre novembro e dezembro de 1919. Em janeiro de 1920, a *Revista do Brasil* anuncia a edição, reproduzindo a capa do livro e uma lista de contos que compõem a edição [vide **figura 33**]. Embora a listagem esteja incompleta (os cinco últimos contos ficam de fora, talvez por falta de espaço na página) e classifique como "contos" todos os textos do livro, ela permite que os títulos despertem o interesse do leitor potencial, ou então que ele reconheça entre os títulos algum já lido em periódicos. A publicidade traz ainda dois outros títulos de Lobato, de grande apelo no mercado editorial — *Urupês* e *Idéias de Jeca Tatu*.

Figura 33



Anúncio publicitário de livros de Monteiro Lobato, dentre eles a 1.ª edição de Cidades Mortas. *Revista do Brasil*, n.° 49, janeiro de 1920.

A edição é feita pela própria Revista do Brasil, mas a impressão fica a cargo da Tipografia Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Ltda. A tiragem foi de 4 mil exemplares, e o preço variava entre 4$000, para a edição brochada, e 5$000 para a encadernada. Cada uma delas (pelo que se pode hoje perceber pela consulta a exemplares restantes em sebos e bibliotecas) apresentava uma capa diferente, não só pelo material de que são feitas, mas também pelo seu aspecto visual. A capa em brochura reproduz, através da ilustração, o aspecto arquitetônico das cidades mortas, embora as ruínas não sejam evidentes como aquelas descritas pelo artigo introdutório. Já a edição encadernada [vide **figura 34**] traz motivos florais na moldura e na lombada, impressos em relevo, e, na capa, o nome do autor e o título manuscritos, em baixo relevo. Na quarta capa, um logotipo da *Revista do Brasil* em relevo (letras R e B também manuscritas, entrelaçadas). A sobriedade da encadernação marrom aliada à falta de ilustração da capa dão à edição encadernada o aspecto de um livro mais clássico, embora as letras manuscritas pareçam pouco tradicionais.

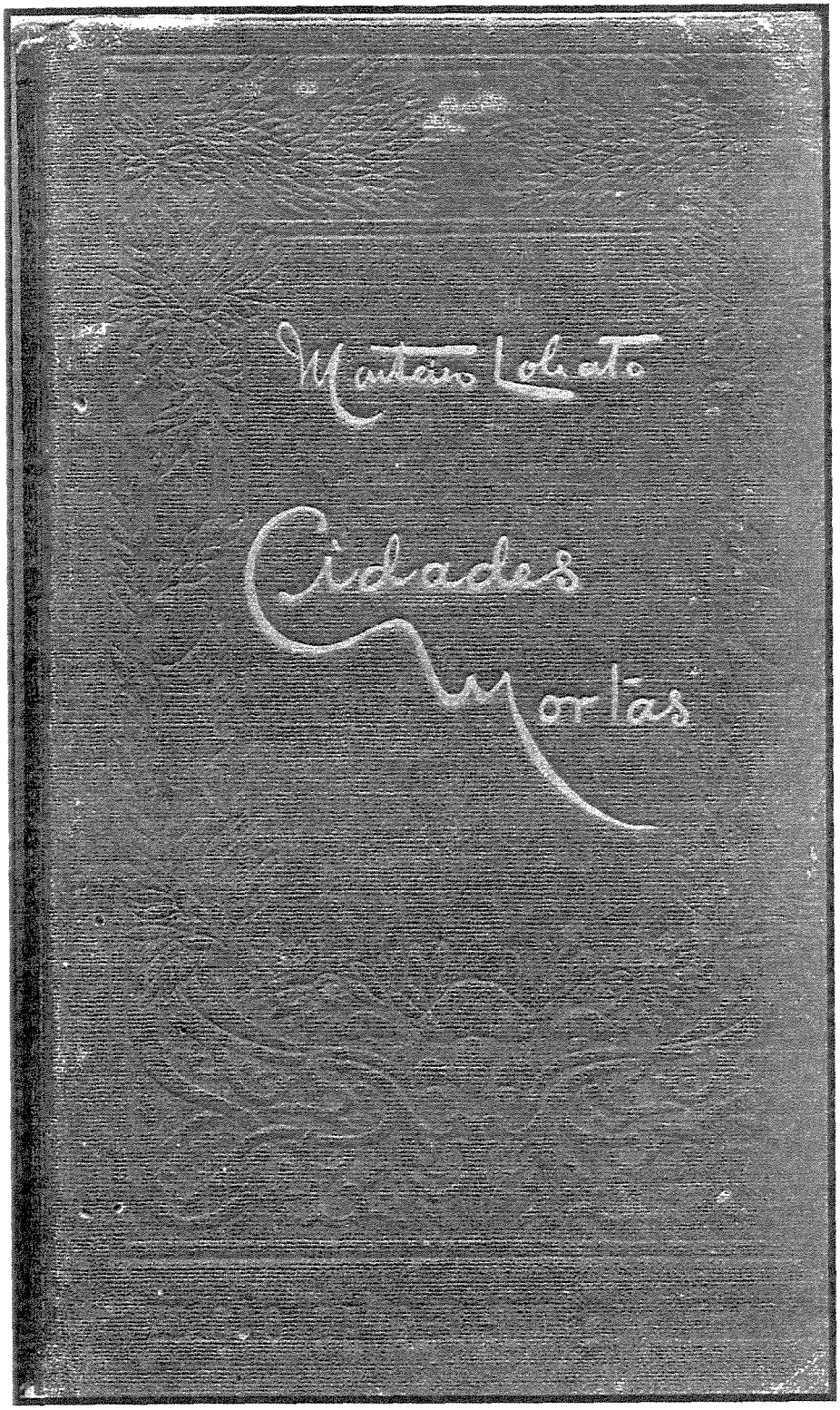
Assim, dentro da hipótese de que a ilustração da capa pode contribuir para a impressão de unidade do livro, e também interferir na leitura dos textos, então a edição encadernada e a brochada contam com elementos diferenciados. À edição encadernada, embora mais cara e clássica, falta um elemento de *unidade*, que está presente na edição brochada.

Uma curiosidade desta edição é a existência de uma errata impressa ao final do livro:

> **"Errare...**
>
> Na forma do mau costume, escaparam vários erros à revisão. Alguns gravíssimos, desses que arrepiam o pêlo sensível dos gramáticos, fazendo-os sonhar com fogueiras do Santo Ofício onde se assem criminosos de tão grandes crimes.
>
> À pagina 14, por exemplo, linha 19, está — **obras** — em vez de — **livros** — feminismo que determina um caos no período, como se Miss Pankurst houvesse acampado ali.
>
> À pagina 22, sempre linha 19, está um — **podem morderem-se** — que pede para o autor todas as dentadas gramaticais dos Cérberos vernaculistas.
>
> Há dois — **umbilicaes** — capenguíssimos, um com **e** — e outro com dois — **ll**.
>
> Há na página 170 um — **que V. Excia. incumbiu-me** — merecedor de galés perpétuas em vida e um círculo de Dante depois da morte.
>
> E mais pecados veniais e mortais em barda.
>
> A culpa disso? A gripe, está claro. O raio da gripe que nos roubou o saudoso e preciosíssimo Adalgiso..."[81]

[81] LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit.

Figura 34



Capa da 1.ª edição de *Cidades Mortas* - encadernada.

É da mesma época, lembremo-nos, a edição de *Idéias de Jeca Tatu*, que saiu com diversos erros. É possível que os erros desta também sejam devidos a problemas com a tipografia, além do falecimento de Adalgiso Pereira, que fizera a revisão de *Urupês*. Mas o tom da errata não é exatamente de desgosto ou lamentação com o que foi produzido. Até porque, não sendo interessante para o editor que o leitor encontre "defeitos" no seu "produto", melhor seria vesti-los com o tom do deboche. Mas um deboche requintado, como se pode perceber pelas diversas referências literárias que povoam um texto tão breve. Quase uma referência por erro encontrado. Uma boa média.

Em janeiro de 1920, numa carta em que expõe em detalhes o problema que teve com a impressão de *Idéias de Jeca Tatu*, Lobato responde a um comentário de Rangel, reiterando o tom da errata:

> "Faço livros e vendo-os porque há mercado para a mercadoria; exatamente o negócio do que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os. E timbro em avisar ao leitor de que não sei a língua. Se por acaso algum dia fizer outro livro, hei-de usar aqueles letreiros das fitas:
>
> > Contos de Monteiro Lobato, com pronomes por Álvaro Guerra; com a sintaxe visada por José Feliciano e a prosódia garantida no tabelião por Eduardo Carlos Pereira. As vírgulas são do insigne virgulógrafo Nunálvares, etc.
>
> Tudo gente da mais alta especialização — e a crítica que se engalfinhe com eles."[82]

Lobato assume, com esta atitude, a existência de uma divisão do trabalho editorial, separando no mínimo três especialidades: a escrita do texto, a revisão, a venda. Sendo ao mesmo tempo o que escreve e o que vende o livro, ele só se desvencilha da tarefa da revisão — e o faz com altas doses de ironia. Ao dizer que delega a terceiros esta etapa do trabalho, Lobato diminui sua responsabilidade sobre os possíveis e inevitáveis erros. Mas, quando se despe da capa da ironia, é com raiva e vergonha que se refere aos erros de tipógrafos, erros que comprometem o produto final:

> "Sabe como se chama isso? Relaxamento, desordem, má organização. E foi bom que viesse num livro meu. (...) Minha vergonha é daquelas que levavam os antigos a cobrir a cabeça de cinzas. Na Índia parece que num caso assim o sujeito se besunta com bosta de vaca. Aqui, o cínico permanece com a mesma cara de sempre e embolsa os lucros da infâmia..." [83]
>
> "Isso de gráficos é uma canalha que não merece confiança nenhuma. Obrigam-me até a rever provas de máquina."[84]

---

[82] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 17/01/1920, p. 211.
[83] Idem, p.212.
[84] idem, carta de 14/02/1920, p.213. (Esta carta e a anterior referem-se à edição de *Idéias de Jeca Tatu*, mas foram usadas aqui para evidenciar a opinião de Lobato com relação ao funcionamento da máquina editorial e tipográfica.)

5.7. Segunda edição — 1920

A primeira edição, ao que tudo indica, esgotou-se em março de 1920, mês em que Lobato comemorava o sucesso de vendas da editora:

> "O triunfo das nossas edições está excedendo aos meus cálculos; desde janeiro, 12 mil volumes vendidos: 4 mil *Cidades Mortas*, 4 mil *Idéias de Jeca*, 3 mil *Urupês* e mil [O Professor] *Jeremias*. Estamos a reeditar tudo isso e mais essas novidades do impresso incluso." [85]

Na segunda edição — que deve ter saído pouco depois —, *Cidades mortas* foi impresso na Seção de Obras d' *O Estado de S. Paulo*. Com esta mudança de tipografia, Lobato volta às origens, imprimindo seu segundo livro de contos onde, dois anos antes, imprimira o primeiro. A capa do livro já é modificada, seguindo o mesmo hábito de mudanças contínuas praticado nas edições de *Urupês*. Mantêm-se alguns elementos da capa da primeira edição, sobretudo na reprodução de aspectos arquitetônicos de uma cidade que pode ser Itaoca [vide **figura 35**]. Mas a imagem não ocupa todo o espaço da capa, apenas a parte central. Letras manuscritas para o título e o nome do autor se harmonizam com as cores da ilustração.

O preço não mudou. Na publicidade, estampada na *Revista do Brasil* em julho de 1920, [vide **figura 36**] informa-se desta vez o nome do capista, embora não se reproduza a imagem da capa. O renome de Paim substitui a ilustração.[86]

A nota de abertura do livro é modificada: sem negar o que fora dito na nota da primeira edição, acrescenta-se uma informação sobre o momento de escrita dos textos:

> "Entra neste livro um punhado de coisas antigas, impressões d'uma mocidade morta que vegetou no ambiente marasmático das cidades mortas. Há também alguma coisa moderna. Mas tanto o antigo como o moderno valem a mesma coisa — nada..."[87]

Apesar de não ter inserido senão um novo texto no livro, o autor revela que nem todos os textos seriam *da mocidade*. Assim, contrariamente à impressão deixada pela nota da primeira edição, esta permite dizer que nem todos os textos do livro remetem (temática ou cronologicamente) ao universo das *cidades mortas*. Alguns sim, outros não. Sobre estes últimos, só se sabe que são "*alguma coisa moderna*". Qual teria sido a motivação de Lobato

---

[85] idem, carta de 23/03/1920, p.215.

[86] Antônio PAIM Vieira (1895-1988) foi ilustrador das revistas *Fon-Fon*, *Paratodos*, *A Garoa*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, dentre outras. Também fez propaganda visual para a Rhodia, tendo sido contratado pela empresa por um salário de 350 mil réis mensais (o que equivaleria, nos anos 1920, a quase dois meses de aluguel de uma casa no Rio de Janeiro; ou à produção de pouco onze textos ficcionais para a *Revista do Brasil*). Consagrou-se como ilustrador de livros e revistas. (segundo LIMA, Yone Soares de, op. cit.)

[87] LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas (contos e impressões)*. (2ª ed.). São Paulo: Edição da "Revista do Brasil", 1920. — Há um exemplar desta edição no acervo do IEB - USP (ESB 869.9849 L796c)

para fazer esta correção na nota? Percebera, casualmente, que nem todos os textos eram de fato antigos? Ou teria feito a correção em função de algum elemento da recepção da obra?

Se a unidade se esgarça, um pouco, com esta revelação, outro elemento se coloca em seu lugar, substituindo uma unidade por outra — o valor (ou a ausência dele) atribuído aos textos pelo escritor. É claro que não precisamos acreditar na veracidade de suas palavras. Nem, acreditando, concordar com elas. Trata-se de um procedimento comum, nos prefácios de obras literárias, o desmerecimento do texto por parte do próprio autor, que, com esta (falsa) modéstia, pode estar buscando a simpatia do leitor. Porém, o editor não pode acreditar nesta falta de valor da obra; deve, no mínimo, acreditar que a obra terá uma boa acolhida no mercado editorial. Sobretudo ao lançar uma segunda edição.

Ao informar que, dentre os textos antigos, há também outros novos, Lobato fornece uma informação verídica e justifica, também, a inserção de mais um texto no livro: "O romance do chupim", publicado na *Revista do Brasil* em março de 1920.

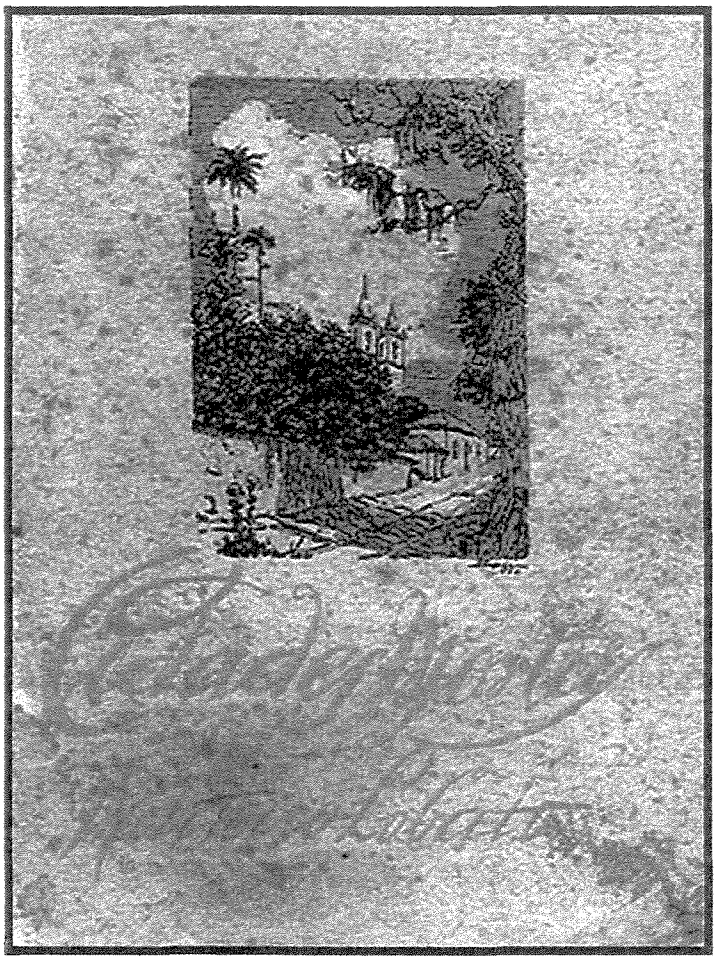
O conto ridiculariza uma situação de troca de papéis entre marido e mulher. Enquanto ela trabalha (é professora), é masculinizada em sua aparência e na autoridade que exerce sobre o marido, ele desempenha a função de pai e de dono-de-casa, que, submisso e feminilizado, recebe ordens da esposa. Este é o enquadramento para a construção da trama, na qual se relata a criação de um romance folhetinesco. Supostamente, o autor seria o marido, o chupim, mas na verdade quem cria o enredo é a mulher.

"Chupim", porém, em várias edições aparece grafado "chopim", dando origem, numa delas, a um erro tipográfico: grafou-se "Romance do Chopin"...

A inserção deste conto, porém, não contribui para a unidade da obra. Não há indicação do ambiente onde se passa a história. Nada impede que fosse em Itaoca, mas nada indica que não fosse em São Paulo, por exemplo, ou em qualquer outra cidade. Se não há uma justificativa temática nem cronológica para a inclusão deste conto, pode-se supor, por hipótese, que o editor tenha inserido este texto em função da necessidade de completar um determinado número de páginas. Apenas uma suposição, sem confirmação.

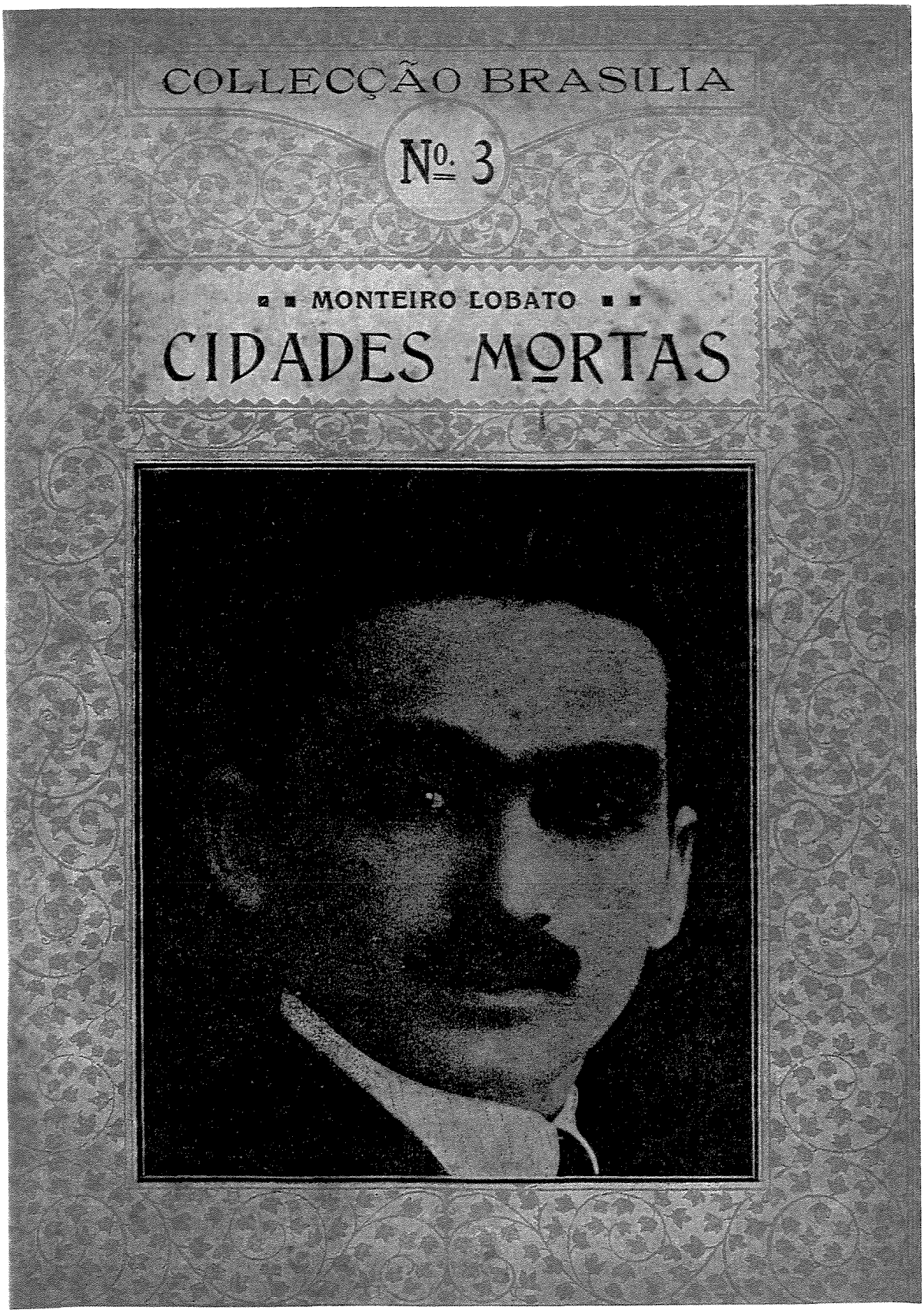
Além da unidade dada ao livro, como vimos, pelo título e artigo, há unidades menores dentro da obra. Uma sub-unidade definida pelo gênero, por exemplo, é composta pelo conjunto de "Coisas de um diário" e pelos dois textos que o seguem, "Cavalinhos" e "Noite de S. João", em que predomina o aspecto memorialístico.

Figura 35



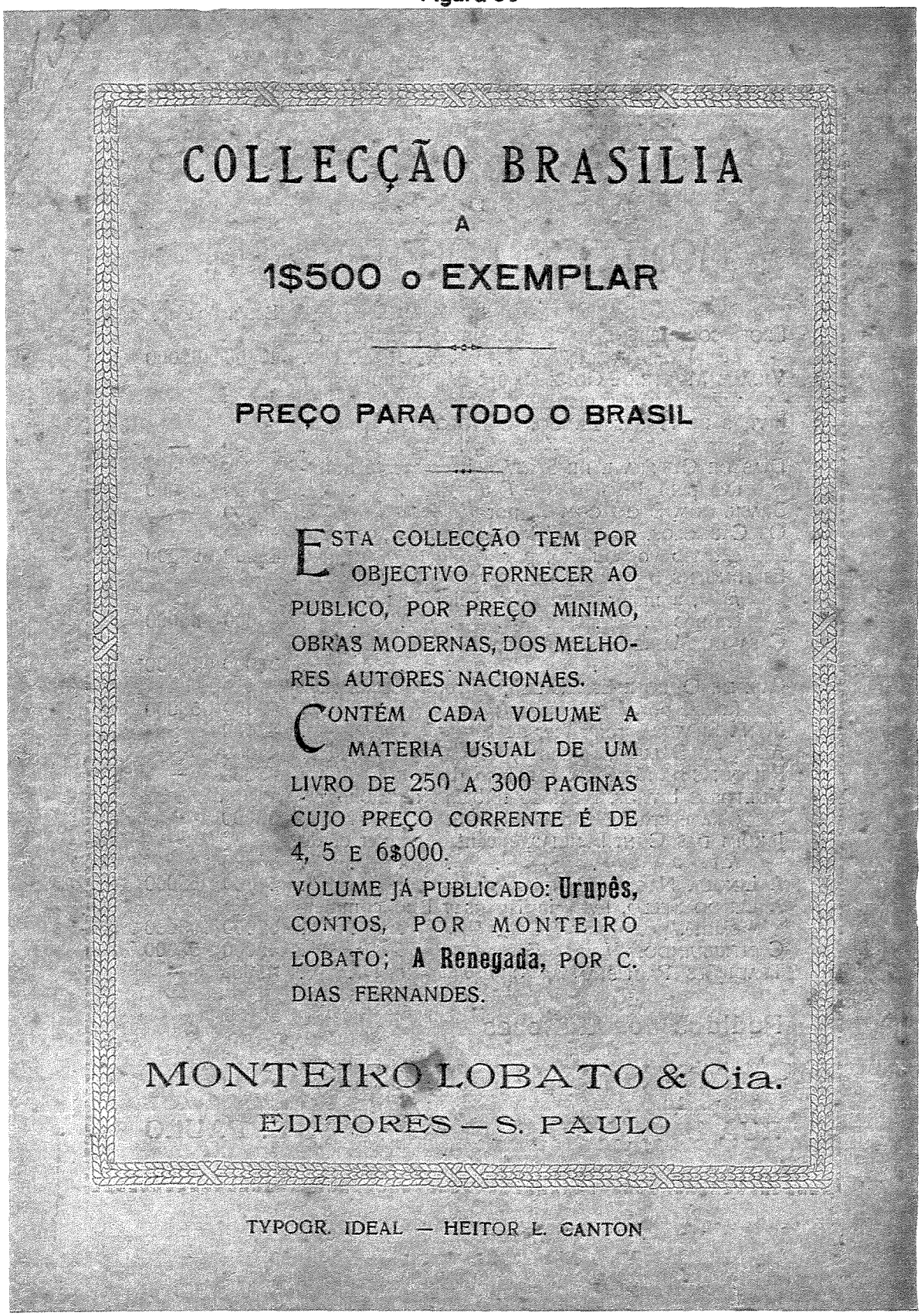
Capa da 2.ª edição de *Cidades Mortas* (1920),
impressa na Seção de Obras d' "O Estado de São Paulo".

Figura 37



Capa da 3.ª edição de *Cidades Mortas*, Coleção Brasília.

Figura 38



COLLECÇÃO BRASILIA

A

1$500 o EXEMPLAR

PREÇO PARA TODO O BRASIL

ESTA COLLECÇÃO TEM POR OBJECTIVO FORNECER AO PUBLICO, POR PREÇO MINIMO, OBRAS MODERNAS, DOS MELHORES AUTORES NACIONAES.

CONTÉM CADA VOLUME A MATERIA USUAL DE UM LIVRO DE 250 A 300 PAGINAS CUJO PREÇO CORRENTE É DE 4, 5 E 6$000.

VOLUME JÁ PUBLICADO: **Urupês,** CONTOS, POR MONTEIRO LOBATO; **A Renegada,** POR C. DIAS FERNANDES.

MONTEIRO LOBATO & Cia.

EDITORES — S. PAULO

TYPOGR. IDEAL — HEITOR L. CANTON

Anúncio publicitário da Coleção Brasília, publicado na quarta-capa da 3.ª edição de *Cidades Mortas*.

Lobato enfrentou, nesta época, dois problemas relativos ao tamanho dos livros: *Negrinha* também fez parte de um novo projeto editorial, que pretendia editar livros pequenos, compostos por menos contos, por um preço menor. Já em sua segunda edição, o projeto foi alterado, e ao longo de diferentes edições *Negrinha* passou a ter o formato de uma edição tradicional, com maior número de textos e de páginas. Ao mesmo tempo, lidava com este novo formato na terceira edição de *Cidades mortas*.

O conto "O imposto único" pode ter migrado de um livro para o outro em função desta necessidade de adequação ao formato dos dois livros: para tornar menor o número de páginas de *Cidades mortas* e encorpar o novo formato de *Negrinha*. Mas por que o editor decidira retirar de *Cidades mortas* justamente este conto? Possivelmente, a motivação fosse, mais uma vez, a pretendida unidade dada pelo título. Afinal, "O imposto único" é um conto *sui generis* dentro do conjunto da produção lobatiana. Trata de um universo paulistano, descrevendo tipos que circulam pelas imediações do parque do Anhangabaú. O enredo é envolvido por um universo urbano, essencialmente diferente de Itaoca e Oblivion.

O estilo da narração também é particular, e se avizinha ao de outros textos de Lobato, publicados posteriormente em *O macaco que se fez homem* (1923). Trata-se, talvez, de um estilo mais influenciado por elementos cinematográficos. Isto é, Lobato revela um estilo fotográfico e visual nas descrições em muitos textos escritos em épocas diversas e publicados em livros diferentes e, além disso, também insere o cinema como ambiente onde se desenvolve parte da narrativa. Porém, o que há de particular no estilo deste conto são elementos que não estão presentes em muitos deles, mas em alguns poucos. Trata-se de uma narrativa feita por períodos mais curtos, parágrafos também curtos, sobretudo nas descrições:

> "Foi assim naquele dia.
> Dia sujo, azedo.
> Céu dúbio, de decalcomania pelo avesso.
> Ar arrepiado.
> Alguém perturbara a paz do jardim, e em redor desse díscolo se juntara logo um grupo de glóbulos vermelhos, espécie *curiosa*. E lá vinha o fagócito restabelecer a harmonia universal."[89]

Também chama a atenção neste conto a divisão da narrativa em partes menores, algumas das quais recebem títulos que explicam e organizam o enredo, narrado não-linearmente. São elementos pouco comuns na narrativa lobatiana, que, curiosamente, aparecem também em "Marabá", conto que, como "O imposto único", revela explicitamente o apreço do escritor pelo cinema, que faz parte não só do estilo, mas também do enredo da

[89] LOBATO, M. *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit., p.126. (Curiosamente, na edição das Obras Completas, os parágrafos curtos que iniciam este trecho são reunidos em um só parágrafo.)

narrativa. Nas *Obras Completas*, "Marabá" e "O imposto único" farão parte do mesmo livro – *Negrinha*.

Como vimos, então, as alterações de conteúdo nesta terceira edição não são muitas. Reforça-se a unidade dada pela idéia das *cidades mortas*. Tão forte vai se tornando esta idéia a cada nova edição, que a localização geográfica das cidades mortas se expande. Na *nota de abertura*, novamente reescrita para esta edição, as cidades mortas são elevadas a uma categoria de símbolo, onde quer que estejam as condições de atraso e desmando:

> "Este livro reflete a alma de Itaoca, e um bocado a de S. Paulo.
> – Mas Itaoca onde é?
> – Em toda parte. Em toda parte onde uma cidadezinha vegeta de cócoras ante um coronel da guarda, um vigário e uma queda de truco que não tem fim.
> Coitadinha de Itaoca! Já foi, não é. Vive do passado, a rememorá-lo, saudosa, sem esperanças de futuro. Se a estrada de ferro viesse... Se viesse o telegrafo... Se... Se..."[90]

Se Itaoca está em toda parte, seria ela um símbolo nacional como o Jeca Tatu? Parece ser este o objetivo da argumentação dialogada do escritor com seus possíveis leitores.

A inclusão de São Paulo (cidade ou estado?) no conteúdo do livro, através desta nota, revela uma certa abertura naquela unidade inicial, ou pelo menos uma concessão do escritor a contos que não se referem a qualquer Itaoca, ou contos que possam se passar em qualquer lugar. Inclusive em Itaoca – no sentido estrito, de cidade do vale do Paraíba – ou no sentido lato, afinal ela está em toda parte.

5.9. Quarta edição – 1923

Uma grande diferença da quarta edição de *Cidades mortas* (1923) com relação às anteriores é o fato de ter sido impressa na Oficina Gráfica Monteiro Lobato & Cia, importante passo na indústria editorial brasileira. [vide **figuras 39 e 40**] A capa desta edição guarda algumas semelhanças com a da nona edição de *Urupês*, editada neste mesmo ano: ambas as ilustrações reproduzem elementos do *ambiente*, sugerindo um meio rural; nas duas capas, uma casa simples envolta pela natureza; até mesmo a disposição do título e do nome do autor são semelhantes.

Nenhum conto foi inserido no livro. A novidade desta edição é a *disposição dos contos* no livro, que recebe uma nova organização, explicada pelo autor no prefácio da edição:

---

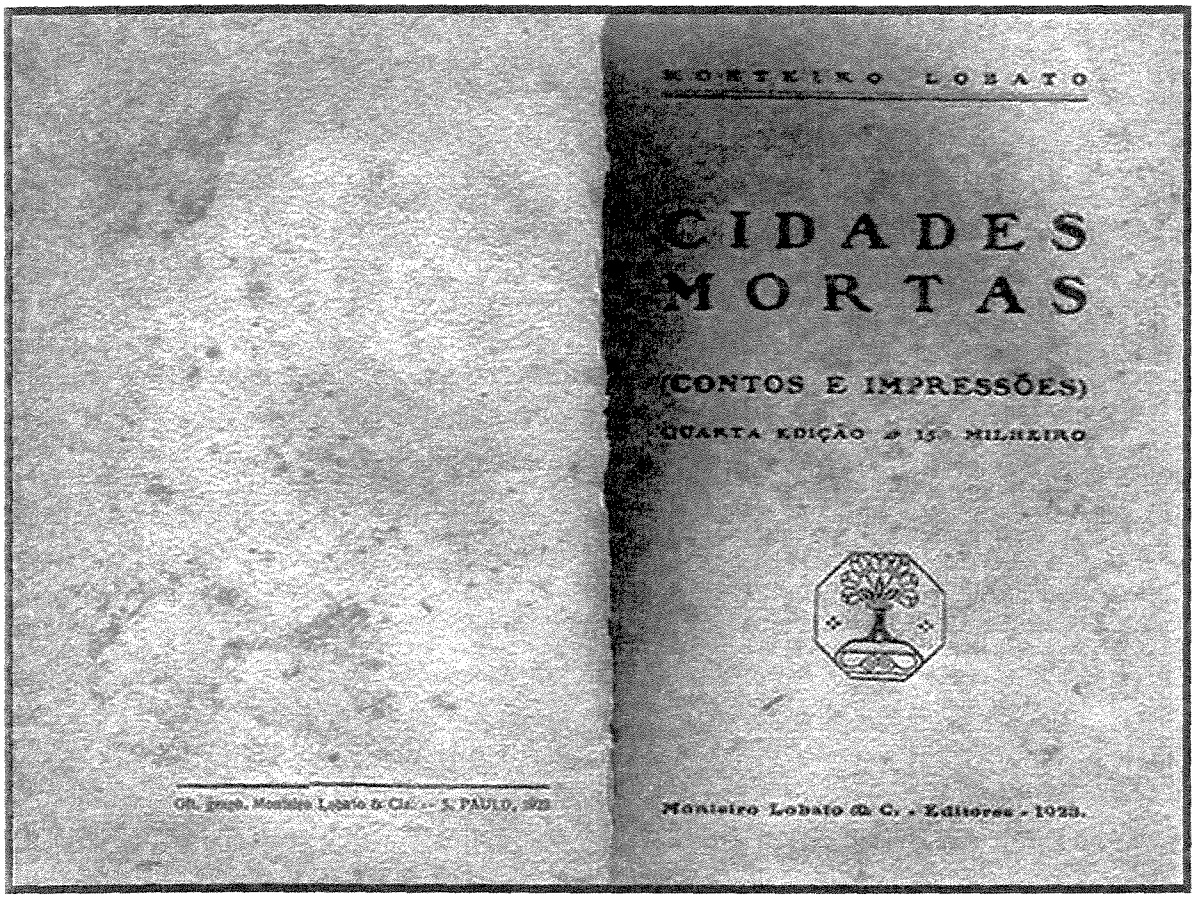
[90] LOBATO, M. *Cidades mortas*. (3ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1921.

Figura 39



Capa da 4.ª edição de *Cidades Mortas* (1923)

Figura 40



Folha de rosto da 4.ª edição de *Cidades Mortas*.

"Prefácio

Este livro, mal equilibrado nas primeiras edições, equilibra-se agora com dividir-se em duas partes.

A primeira, *Cidades Mortas*, compõe-se de coisas mais recentes e a segunda, *Literatura do 'Minarete'*, de coisas antigas, dos dezoito anos.

'Minarete' era um delicioso jornalzinho, fundado por Benjamin Pinheiro, em Pindamonhangaba, no qual Ricardo Gonçalves, Godofredo Rangel, Lino Moreira, Heitor de Moraes, Tito Brasil, Cândido Negreiros, Albino de Camargo, Raul de Freitas e J. A. Nogueira terçaram as primeiras armas. Esses rapazes, grandes amigos, formavam o 'Cenáculo' e salvavam a pátria todas as noites no 'Café Guarani', em barulhentas reuniões.

Linda literatura fizeram! *Ipês*, *Vida Ociosa*, *Amor Imortal* foram os primores ali incubados.

O mais fraco do grupo, movido apenas da saudade, inclui neste livro alguma coisa do que também estampou no 'Minarete.'

E tem essa escusa, a da saudade..."[91]

Mais uma vez, o tom do prefácio é de modéstia. Por trás dela, importa observar que está não o modesto escritor, que se consideraria o "*membro mais fraco do grupo*", mas o editor-publicitário, que, ao louvar o grupo e suas produções, louva exclusivamente as obras que foram editadas pela sua editora.

Ao contar a história do Cenáculo, Lobato conta também a história do momento de produção de alguns dos textos deste seu livro (os mais antigos, segundo ele), elogiando a nova organização proposta por ele, que teria *equilibrado melhor* o livro.

Reorganizando os textos segundo uma nova lógica, Lobato agora divide seus contos de acordo com o momento de sua produção. A localização geográfica das "cidades mortas" e a simbologia que o termo carrega já não interferem na organização dos contos, nem mesmo aparecem referidas no prefácio, que deixa de lado, portanto, a intenção de explicar o título.

Índice da 4.ª edição de *Cidades Mortas* (1923)	
I Parte - Cidades mortas	II Parte - Literatura do "Minarete"
Cidades mortas	"Gens ennuyeux"
A vida em Oblivion	O fígado indiscreto
Cavalinhos	O plágio
Gramática viva	Noite de S. João
Pedro Pichorra	As seis decepções
O "Resto de Onça"	Cabelos compridos
O romance do chopim	A "cruz de ouro"
O espião alemão	De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
	Porque Lopes se casou
	O caso do tombo
	O luzeiro agrícola

[91] LOBATO, M. *Cidades mortas*. (4ª ed., 15º milheiro) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1923. (Há um exemplar desta edição na Biblioteca do IEL-Unicamp.)

A nova divisão apresentada pretende organizar cronologicamente os textos, mas a organização é falha. Dentre as "coisas mais recentes" que compõem a primeira parte, Lobato incluiu textos muito antigos, se considerarmos as primeiras versões publicadas. "Cavalinhos", segundo informação das Obras Completas, é de 1900, assim como "Noite se S. João". Apesar disso, um conto é considerado "antigo" e o outro "mais recente" [92]. A identificação da *idade* do conto se complica com relação aos textos que tiveram várias versões em periódicos, antes da edição em livro. Foi o que aconteceu com "Gramática Viva", que teve uma versão (que não foi a primeira) publicada em 1907, contemporânea à publicação de outros textos no *Minarete*, e que não foi inserida no grupo das produções daquela época. Numa carta de 1907, Lobato se refere tanto ao jornal quanto a este conto, atestando a sua contemporaneidade:

> "Mande algo para o 'Minarete'. O Beija [Benjamin Pinheiro] está reclamando. Um diário de S. Paulo republicou o meu *O Pito do Reverendo*[93], uma das coisas tolas que tenho escrito, mas muito gostada por aí afora — e inçou-o de erros tipográficos. Como dói o erro tipográfico!"[94]

O jornal *O Minarete* não é contemporâneo exatamente dos "dezoito anos" do escritor: "*modesta folha de quatro páginas, às vezes seis, excepcionalmente oito, formato 25x35*"[95], o jornal circulou durante quatro anos, entre julho de 1903 e julho de 1907, segundo informação de Lobato na *Barca de Gleyre*. Lobato tinha, na época de sua fundação, 21 anos, e aos 25 veria o fechamento do jornal. Os "dezoito anos" sugeridos pelo prefácio não devem ser tomados ao pé da letra. A memória embaralha os anos de mocidade.

A datação dos contos, como argumentamos anteriormente, não pode ser feita sem um critério claro, isto é, sem que se explicite a partir de qual versão se atribui a data. Assim, um conto escrito antes de 1907, como "Gramática viva", pode ser considerado "recente", em 1923, se se datar o conto a partir de uma versão "mais definitiva", aceita pelo autor como "publicável". Este conto em particular foi publicado na *Revista do Brasil* em 1919, e inserido em *Cidades mortas* no mesmo ano. É inserido, nesta quarta edição, em meio às "coisas mais recentes", embora tenha uma versão cronologicamente contemporânea dos tempos do *Minarete*. Teria o autor considerado que a reescrita deste conto, para publicação no periódico ou no livro, transformara-o tanto que fizera dele um conto novo? Ou teria sido uma mera confusão de datas?

---

[92] As datas dos contos, segundo informação (algumas vezes equivocada) da edição das Obras completas, é a seguinte: "Cavalinhos" (1900); "Noite de S. João" (1900); "Gens ennuyeux" (1901); "A 'cruz de ouro'" (1901); "Porque Lopes se casou" (1903); "O fígado indiscreto" (1904); "Cabelos compridos" (1904); "De como quebrei a cabeça à mulher do Melo" (1906); "Gramática viva" (1906); "A vida em Oblivion" (1908); "O caso do tombo" (1909); "O luzeiro agrícola" (1910); "Pedro Pichorra" (1910); "O espião alemão" (1910); "O 'Resto de Onça'" (1918); "O romance do chopim" (1920).

[93] Nas primeiras edições, o conto recebeu o título de "Gramática viva". Nas Obras Completas, voltou a chamar-se "O pito do reverendo".

[94] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 07/07/1907, p.175.

[95] CAVALHEIRO, Edgard. "Prefácio" in LOBATO, M. *Literatura do Minarete*. (1ª ed.) op. cit., p.15.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCUL ANT

Segundo Edgard Cavalheiro, *"a explicação é fácil; em primeiro lugar, as datas sempre o embaralhavam e confundiam; em segundo, espiritualmente tais trabalhos*[96] *ligam-se, ou melhor, entrosam-se no tipo de literatura da mocidade."*[97] É possível que Cavalheiro tenha razão. Se for assim, "Gramática viva" é um exemplo do caminho inverso: texto de origem antiga que se ligaria, *espiritualmente*, à literatura *mais recente*.

Na organização das *Obras Completas*, esta nova disposição dos contos será deixada de lado, voltando-se para a organização anterior, da terceira edição, a partir da qual serão feitas outras modificações.

Com esta quarta edição, a obra alcança a marca dos 17 milheiros[98] – provavelmente, três edições tiveram tiragem de quatro mil exemplares; e uma (a terceira ou a quarta edição) de cinco mil.

5.10. Contos Leves

Como anotamos no capítulo anterior, a Companhia Editora Nacional lançou, na década de 30, a coleção "Os grandes livros brasileiros", dentro da qual foram editados os *Contos leves*, reunião de contos lobatianos dentro de um novo projeto editorial. O subtítulo – *Cidades mortas e outros* – indica a predominância, neste livro, dos contos de *Cidades mortas* sobre os demais. [vide **figura 41**]

O índice divide a matéria do livro em três partes: *Cidades mortas, Literatura do Minarete e No meio do caminho* – muito próximo da estrutura desenhada na quarta edição de *Cidades mortas*. A explicação do escritor, no prefácio, também é muito parecida:

> **"Prefácio**
>
> Este livro reflete três períodos de uma existência. No primeiro, uns anos de mocidade passados nas 'Cidades Mortas'; no segundo, 'Literatura do Minarete', impressões mais antigas, dos dezoito anos.
>
> Minarete era um delicioso jornalzinho, fundado por Benjamin Pinheiro em Pindamonhangaba, no qual Ricardo Gonçalves, Godofredo Rangel, Lino Moreira, Heitor de Morais, Tito Brasil, Candido Negreiros, Albino de Camargo, Raul de Freitas e J. A. Nogueira colaboravam. Esses rapazes, grandes amigos, formavam em São Paulo o Cenáculo, e salvavam a pátria todas as noites no Café Guarani, em vivíssimas reuniões.
>
> Na terceira parte aparece algo de começo do meio do caminho – e do fim."[99]

---

[96] Ele se refere especificamente a "O júri na roça", "De como quebrei a cabeça à mulher do Melo" e "O luzeiro agrícola".
[97] CAVALHEIRO, E. "Prefácio". op cit., p.17-18.
[98] Esta informação está na 3ª edição de *Negrinha*, 1923.
[99] LOBATO, M. *Contos leves*. op. cit.

Figura 41



Capa da 2.ª edição de *Contos Leves*, com o subtítulo já modificado.
Coleção Os grandes livros brasileiros, n.º 5

Estranhamente, o livro se torna (segundo o prefácio) um testemunho da vida do escritor: reflete períodos *de sua existência*. Manteve-se a divisão cronológica proposta na quarta edição, e foi eliminado o tom de modéstia do escritor, que já não precisa mais de *escusas* para inserir textos *de mocidade*. Também se observa que a "mocidade", por já estar mais distante, pode ser dividida em duas partes. Isto é, o que antes era *recente* passa a ser *antigo*, e a antigüidade já não é critério de classificação valorativa dos textos.

O escritor também assume o fim de sua carreira como contista, embora ainda viesse a produzir, depois disso, um ou outro conto. Mas, diante dos rumos tomados por sua obra e por sua carreira literária, a observação tem sua pertinência.

As alterações desta edição (1935) com relação à quarta edição (1923) são poucas. Algumas referentes à organização dos textos curtos, na primeira parte. Na segunda, "Literatura do Minarete", exclui-se o conto "As seis decepções" (na edição de 1935) e inclui-se "Sorte grande" (em 1941, na segunda edição de *Contos leves*). Trata-se de um conto novo, pelo que indica a data atribuída nesta edição (1939), mas cujo enredo se desenrola numa cidade com as mesmas características de Itaoca:

> "Foi numa quieta cidadezinha entrevada, dessas que se alheiam do mundo com a discrição humilde dos musgos. (...) A vida em tais lugarejos lembra a dos liquens na pedra. Tudo se encolhe no 'limite' – no mínimo que a civilização comporta. Não há 'oportunidades'."[100]

Evidencia-se, pela data impressa ao final do conto, que a explicação dada no prefácio não é de todo verdadeira... Se o conto é dos mais recentes, o motivo para sua inserção nesta segunda parte (reservada para os textos dos 18 anos) não é cronológico, mas temático.

A terceira parte – *No meio do caminho* – é bastante modificada de uma edição para outra. Não há, aqui, nenhum conto das edições anteriores de *Cidades mortas*, com exceção de "O Fisco", que já havia migrado deste livro para *Negrinha*. Predominam textos anteriormente publicados em *Negrinha* e *O Macaco que se Fez Homem*, além de alguns poucos textos novos:

[100] LOBATO, Monteiro. *Contos leves*. (2.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Coleção Os grandes livros brasileiros, n.º 5, p.116.

Contos Leves - Índice da Terceira Parte	
Na edição de 1935:	Na edição de 1941:
Uma história de mil anos (NE) As fitas da vida (NE) A inteligência feminina (MH) Marabá (MH) O fisco (CM + NE) Barba azul (NE) A mata virgem O 22 da "Marajó	Uma história de mil anos (NE) As fitas da vida (NE) A inteligência feminina (MH) Marabá (MH) O fisco (CM + NE) Barba azul (NE) Meu conto de Maupassant (U) O 22 da "Marajó" Dona Expedita Herdeiro de Si Mesmo Os pequeninos Bugio moqueado (NE)

Trata-se de um projeto editorial confuso. Se se pretende separar os contos *leves* dos *pesados*, por que foram mantidos neste livro contos como "Uma história de mil anos", "Barba azul", "Meu conto de Maupassant" e, sobretudo, o "Bugio moqueado"? Todos eles apresentam um desenlace trágico, que justificaria sua inclusão nos *Contos pesados*.

Também não se pode dizer que foram inseridos neste volume por semelhança (temática, cronológica ou estilística) com os contos de *Cidades mortas*.

5.11. Edição Ônibus

Como vimos no capítulo anterior, a edição *ônibus* (1943) pretende reunir todos os contos de Lobato, além de excertos de outros livros, um pouco de crítica e de literatura infantil. Nesta reunião, não se procurou dar uma *nova* organização aos contos, mas reconstruir o *legado* de Lobato através de informações que historiam as diferentes edições. Isto é, cada parte do livro refere-se a um dos livros de contos editados por Lobato entre 1918 e 1923. Depois disso, acrescentam-se outros textos, sem misturá-los aos anteriores.

O conteúdo relativo a *Cidades mortas* é apresentado na segunda parte do livro, assim organizada:

Urupês, outros contos e coisas (1943)	
Índice da 2.ª parte - Cidades Mortas	
Cidades mortas	Porque Lopes se casou
A vida em Oblivion (Os três livros)	Júri na roça
Os perturbadores do silêncio	"Gens ennuyeux"
Vidinha Ociosa	O fígado indiscreto
Cavalinhos	O plágio
Noite de São João	O romance do chopim
Gramatica viva	O luzeiro agrícola
Pedro Pichorra	A "cruz de ouro"
Cabelos compridos	De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
O "Resto de Onça"	O espião alemão

Portanto, embora esta edição tenha sido feita apenas dois anos depois da segunda edição de *Contos leves*, a organização dos contos no livro não seguiu a estrutura deste último livro, mas voltou à estrutura da terceira edição de *Cidades mortas*, de 1921.

Se compararmos o índice de *Cidades mortas* nesta *edição ônibus* ao índice de 1921, observaremos algumas alterações: desfazendo uma alteração feita em 1921, o conto "Noite de S. João" volta ao seu lugar original, isto é, volta a ser posto depois de "Cavalinhos", com quem compartilha de uma unidade temática e de estilo.

"As seis decepções", conto que já fora excluído de *Contos leves*, não é mais inserido no conjunto. Os textos "Um avô" e "A poesia e o poeta", excluídos na quarta edição, também não constam nesta edição ônibus. Há ainda uma mudança no título do conto "O caso do tombo", que passa então a se chamar "Júri na Roça", evidenciando sua relação temática com a idéia das *cidades mortas*.

Manteve-se, portanto, a estrutura da terceira edição, mas acataram-se os cortes efetuados na quarta edição. Nenhum prefácio ou nota de abertura apresenta especificamente *Cidades mortas*. O prefácio geral, que abre o volume, é escrito por Artur Neves[101], e refere-se à vida e obra de Lobato. Nenhuma menção específica aos contos de *Cidades mortas*, apenas estas breves linhas:

> "A vitória comercial de 'Urupês' induziu Lobato a lançar 'Cidades Mortas', formado de coisas antigas publicadas no 'Minarete' e lançou depois 'Idéias de Jeca Tatu', com artigos publicados no Estado e no famoso 'Estadinho'."[102]

O editor reitera, mais uma vez, aquilo que Lobato anotara nas primeiras edições: que *Cidades mortas* reúne "coisas antigas". Com isso, a suposta *idade avançada* dos textos deste

[101] Um dos fundadores da Editora Brasiliense.
[102] NEVES, Artur. "Notas biográficas e críticas" in LOBATO, Monteiro. *Urupês outros contos e coisas*. (2.ª ed.) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. p.XXX.

livro vai se tornando um lugar-comum, exaustivamente repetido. Nas *Obras Completas* não seria diferente.

5.12. Obras Completas

Como na edição de *Urupês*, o livro *Cidades mortas* editado na coleção das *Obras Completas de Monteiro Lobato* recebe, a cada edição, alguns novos paratextos que procuram tecer uma história mínima do livro. Na primeira edição, de 1946, lê-se apenas uma "*Nota dos editores*", que, como a nota de abertura de 1919, tem a finalidade de explicar a reunião dos textos, construindo alguma noção de unidade (ou unidades) para os contos:

> **"Nota dos editores**
> Neste volume inclui-se algo das primeiras coisas que Monteiro Lobato escreveu ainda em seu tempo de estudante, quando colaborava no MINARETE (vide Prefácio de URUPÊS) e n' O POVO de Caçapava, e os últimos contos que escreveu antes de partir para a América, dados em 1924 ou 25 no volume intitulado O MACACO QUE SE FEZ HOMEM. As coisas mais antigas refletem uma situação nacional já bem remota, não tanto pelo tempo transcorrido como pela evolução da vida brasileira, forçada pela evolução humana em geral. Era um tempo sem rádio, quase sem cinema, sem automóveis, sem aviação, sem a mínima preocupação social na política. O conto "Café! Café!", um dos primeiros que Monteiro Lobato escreveu n'O POVO, revela a mentalidade do fazendeiro daqueles tempos do "café dá para tudo", e da absoluta monocultura. A tremenda crise que derrubou os preços aos extremos limites da baixa foi o grande golpe dado na monocultura e o ponto de partida para a variação de produtos da lavoura atual. Essa época de transição aparece bem nítida nos contos mais antigos de CIDADES MORTAS. Também transparece o quatriênio Hermes e o período do presidente Wenceslau. Tudo passado — e passado psicologicamente, já distanciadíssimo desta época em que a física eletrônica promete desviar o curso da marcha universal, com encerramento da Idade Moderna e abertura da Idade Atômica." [103]

Reforça-se a unidade temporal das narrativas. Porém, como o passado já está distante, generalizam-se algumas informações. Assim, enquanto havia, na quarta edição, uma distinção entre o antigo (escrito até 1907, época do *Minarete*) e o mais recente (entre 1910 e 1920), agora tudo isso é antigo, da época do *Minarete* e do *Povo*, e o "mais recente" é posterior a 1920, é aquilo que foi publicado no livro de 1923 — *O Macaco que se fez Homem* —, embora se apresente 1925 como data mais redonda. Esta data também é útil para generalizações, pois encerra um período da atividade editorial, literária e pessoal de Lobato, que antecede sua partida para os Estados Unidos. Assim, os dados biográficos são sobrepostos aos dados de publicação e edição dos textos, fazendo algumas generalizações na construção da história editorial do livro.

---

[103] LOBATO, M. *Cidades mortas. Obras completas*, Volume 2. (1ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1946.

A esses fatos biográficos, somam-se fatos da história nacional e da história da ciência. Aparentemente deslocada, a física eletrônica é contraponto do atraso desenhado pelos contos de Itaoca.

O tempo retratado por Lobato nos contos é, marcadamente, um tempo antigo, definido pela negativa: não havia, naquela época, nada daquilo que caracteriza os "tempos atuais". Como se Itaoca fizesse parte do mundo do "era uma vez...", não pela fantasia, mas pelo distanciamento.

Esta nota de abertura não parece ter sido escrita por Lobato. Provavelmente foi escrita pelos editores da coleção (o próprio Artur Neves?), que não acreditam, pelo que tudo indica, na permanência de tantas características de Itaoca na vida "moderna".

Em edições posteriores, a nota dos editores se repete.

Na edição de 1975, reproduz-se, em rodapé, a "nota de abertura" da primeira edição, 1919. E reformulam-se algumas das informações apresentadas na primeira edição das *Obras Completas*, trazendo ainda outros dados sobre a história editorial do livro:

> "Nota dos editores
> CIDADES MORTAS, publicado em 1919 numa edição da Revista do Brasil, trazia o subtítulo 'Contos e Impressões'. Reuniam-se no volume alguns dos primeiros trabalhos de Monteiro Lobato ainda dos seus tempos de estudante, quando colaborava no MINARETE e n'O POVO de Caçapava. Na edição das Obras Completas acrescentaram-se ao volume os últimos contos escritos antes da partida do autor para os Estados Unidos, publicados pela primeira vez em 1923 no volume O MACACO QUE SE FEZ HOMEM, edição Monteiro Lobato & Cia. Os trabalhos da edição original de CIDADES MORTAS refletem uma situação nacional já bem remota não tanto pelo tempo decorrido, como pela evolução da vida brasileira tão profundamente modificada neste último quartel de século. Era um tempo sem rádio sem aviação, quase sem cinema e automóveis, quando a política brasileira girava em torno do café e dos fazendeiros 'coronéis'; e os problemas sociais ainda constituíam 'caso de polícia', na expressão famosa de um ex-presidente de São Paulo e da República. O conto 'Café! Café!', um dos primeiros que Monteiro Lobato escreveu n'O POVO, revela bem a mentalidade do fazendeiro daqueles tempos (bem como dos homens públicos em geral), a mentalidade do 'café dá para tudo', e da absoluta monocultura. A crise econômica de 1929 foi o grande golpe desferido na monocultura do café, e o ponto de partida para uma efetiva diversificação da economia brasileira e paulista em particular; assim como a crise política dos anos que se seguiram àquela crise econômica representou o início de profundas transformações do equilíbrio político do país. A época de transição que precede imediatamente essas crises, e que Monteiro Lobato acompanhou e retratou como escritor, transparece bem claramente nos contos mais antigos de CIDADES MORTAS; e o leitor terá aí um quadro bem nítido de São Paulo de antes de 1930, um São Paulo tão diferente do de nossos dias, mas que, apesar disso, ainda guarda tantos aspectos anacrônicos de um tempo que passou. Prova que muito ainda há por fazer a fim de atualizar e modernizar efetivamente nossas modificações políticas, econômicas e sociais."[104]

As informações são mais precisas nesta nota do que na nota de 1946, no que diz respeito à edição dos contos de *O macaco que se fez homem*. A nota também se retrata com relação à imagem que constrói do Brasil e, particularmente, de São Paulo. Embora a vida tenha sido

[104] LOBATO, M. *Cidades mortas. Obras completas*, Volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1975. (17.ª ed.)

profundamente modificada em relação ao começo do século, a modernidade ainda carrega características daquele mundo descrito por Lobato décadas antes. Assim, esta nota não apenas corrige uma interpretação equivocada, mas também reitera a pertinência da obra lobatiana para a compreensão da realidade atual. Isto é, se faz parte de um projeto ou de um desejo nacional (ou pessoal, do leitor) a superação (atualização e modernização) de qualquer tipo de "atraso" ou situação anacrônica, os contos de Lobato cumpririam a função de reconhecer a sua existência e datá-la no tempo. Lobato ainda é atual, parece dizer a nota.

Apesar disso, Lobato também faz parte do passado, da História. Daí a necessidade de apresentá-lo aos novos leitores, o que se faz através da explicação de alguns aspectos históricos (o coronelismo e a monocultura cafeeira, por exemplo) e também de uma biografia do escritor, inserida na edição. Com o mesmo objetivo, também se insere (nas orelhas do livro) uma breve resenha crítica da obra de Lobato:

> "Literatura geral de Monteiro Lobato
>
> A parte da obra de Monteiro Lobato que ele próprio intitulou de literatura geral, para distingui-la da destinada às crianças, se caracteriza por um profundo sentimento de nacionalidade.
>
> Numa época em que os nossos literatos tinham os olhos voltados para a França; guiavam-se pelos seus ensinamentos e seguiam as suas escolas literárias, Monteiro Lobato volveu os olhos para o Brasil. 'Urupês' foi o primeiro livro que publicou e no qual reuniu os seus escritos de mocidade, na maioria contos, em alguns dos quais ainda se nota uma certa influência francesa. São porém contos em que narra as histórias da nossa terra com a qual convivera na fazenda do seu avô em Taubaté e que depois foi sua. Foi no seu trabalho que intitulou 'Urupês' que criou o imortal personagem de Jeca Tatu, o caboclo brasileiro que entrou a fazer parte da nossa literatura. Em poucas páginas ele punha por terra o 'indianismo' de José de Alencar e de Gonçalves Dias, filiado à tradição naturalista francesa do século XVIII.
>
> É o mesmo drama do nosso atraso que ele narra em "Cidades Mortas". Mas Lobato rapidamente ia amadurecendo. À simples observação aparente dos fatos e que contava na sua linguagem ao mesmo tempo popular e precisa de verdadeiro estilista, ele ia acrescentar a compreensão das suas causas. Uma vez que compreendeu as causas do nosso atraso, como verdadeiro homem de ação que era, se pôs ao trabalho para saná-las. Daí a grande luta da sua vida, cujas decepções, cujas observações e conclusões constituíram o fundamento de tantos livros que escreveu: 'Idéias de Jeca Tatu', 'Negrinha', 'Escândalo do Petróleo e Ferro', 'Mr. Slang e o Brasil' e tantos outros.
>
> Lobato foi um tipo raro de escritor cuja obra é o reflexo de sua ação prática. Daí o sentido profundamente humano que ela encerra e o profundo interesse que possui para o público em geral. Este na sua vida [rever], se depara ainda com os mesmos problemas que Lobato soube tão bem discernir e analisar. É por isso que Lobato hoje em dia mais do que um simples literato é um guia da nossa nacionalidade, que luta pela emancipação econômica e cultural do nosso povo.
>
> Tendo compreendido como ele próprio diz em carta que dirigiu a Matias Arrudão que a causa da miséria do nosso povo provinha da sua falta de eficiência por causa do nosso baixo índice de mecanização, atirou-se com fúria, como dia 'à tarefa de dar a este país, ou de criar neste país, a mentalidade do ferro e do petróleo, como os pais da máquina — essa criadora de eficiências que liberta os países do pauperismo'. Nesta tarefa conheceu Lobato até as agruras do cárcere. 'A parte generosa da minha vida foi essa, diz Monteiro Lobato na referida carta, que ninguém sabe, que ninguém conhece, que me levou à cadeia e que ponho mil côvados acima da outra, a literária, a vaidosa, a pouco humana, toda arte-pela-arte.'
>
> Aqui Lobato foi injusto para com sua obra. Ela revela a sua vida, que foi uma grande vida; e a sua obra hoje é fundamental para o conhecimento, não somente dos problemas

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

brasileiros, mas do homem brasileiro, das suas qualidades, das suas fraquezas e das suas aspirações."[105]

Esta resenha se atribui uma importante função contextual: localizar Lobato dentro de uma tradição, explicando que ele seguiu modelos franceses, mas superou-os; que "*pôs por terra*" o indianismo romântico de ninguém menos que Alencar e Gonçalves Dias. Além disso, amadureceu ao longo do processo de produção literária, o que teria melhorado suas narrativas, e, como um *Quixote*, tornou-se também um homem de ação. Cheio de ideais. Através deste tom mais do que elogioso, elege-se Lobato como um intérprete do Brasil, ainda necessário e sempre atual.

Em 1995, nova edição da Brasiliense apresenta outros paratextos. Dentre eles, alguns já publicados em edições anteriores de *Urupês*, como a "Ligeira nota sobre a ortografia de Monteiro Lobato"[106] e "Monteiro Lobato e a Academia". Como novidades, prefácio e biografia do autor, de autoria de Nereide Schilaro Santa Rosa. No prefácio, destaca-se o esforço da autora de identificar na obra de 1919 elementos que agradem ao leitor do final do século. Para isso,é necessário desfazer a impressão de marasmo e lentidão deixada pelo título:

> "Cidades mortas... mortas? Nem tanto...
> Contos que, a princípio, podem levar o leitor à falsa impressão de que a sua dinâmica será lenta e distante do movimento da realidade.
> Lobato descreve Oblivion e Itaoca como cidades onde o tempo parou. Transforma-as. No decorrer dos fatos, o autor mescla crítica e sagacidade, elegância e realidade, harmonia e sutileza."[107]

As cidades mortas não são mais localizadas geograficamente no interior de São Paulo. São, agora, guindadas a símbolos nacionais. E, de carona com esta mudança de alcance do termo, também o escritor é elevado a símbolo nacional:

> "Este paulista, de sobrancelhas espessas e bigode largo, não falava o que os outros queriam ouvir, e não se importava nem um pouco com isso.
> Enfim, Monteiro Lobato foi um grande escritor, um participante, um crítico, um criador, mas certamente o título que mais o deixaria envaidecido seria o de grande brasileiro."[108]

Como mudança importante, esta edição de 1995 apresenta uma capa diferente da tradicional encadernação sóbria das *Obras Completas*. Fiel ao título, a capa traz uma imagem

---

[105] idem.
[106] Esta "Ligeira nota sobre a ortografia de Monteiro Lobato" foi publicada na *edição ônibus*, de 1943. Nesta edição das *Obras completas*, a nota é reescrita, com algumas modificações. Uma delas é a eliminação da autoria do texto (que era atribuída a Artur Neves, organizador daquela edição de 1943). Em lugar dela, insere-se um subtítulo genérico: "Entrevista com os editores". Mesmo o texto entre aspas, que corresponderia a uma entrevista com Lobato, revista por ele antes de ser publicada, sofre alterações.
[107] LOBATO, M. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
[108] Idem.

estilizada das *cidades mortas*, que se resumem, nesta ilustração, a apenas duas casas. [vide **figuras 42 e 43**]

O texto da quarta capa atualiza as informações das primeiras notas de abertura, explicando brevemente o que haviam sido as cidades mortas ficcionalmente criadas por Lobato:

> "Cidades mortas, esquecidas, sem contato com o mundo. Assim são Oblivion, com seus três livros, Itaoca, com seus mal-entendidos, e tantas outras. Lobato narra as crenças e manias do povo, a mesmice do dia-a-dia, a politicagem, a tentativa de alcançar o progresso, as moças na janela, esperando... Sempre com crítica e humor, linguagem rica e elegante, Monteiro Lobato continua atual."

Mais uma vez, busca-se a unidade temática, tanto na imagem da capa quanto nesta informação textual.

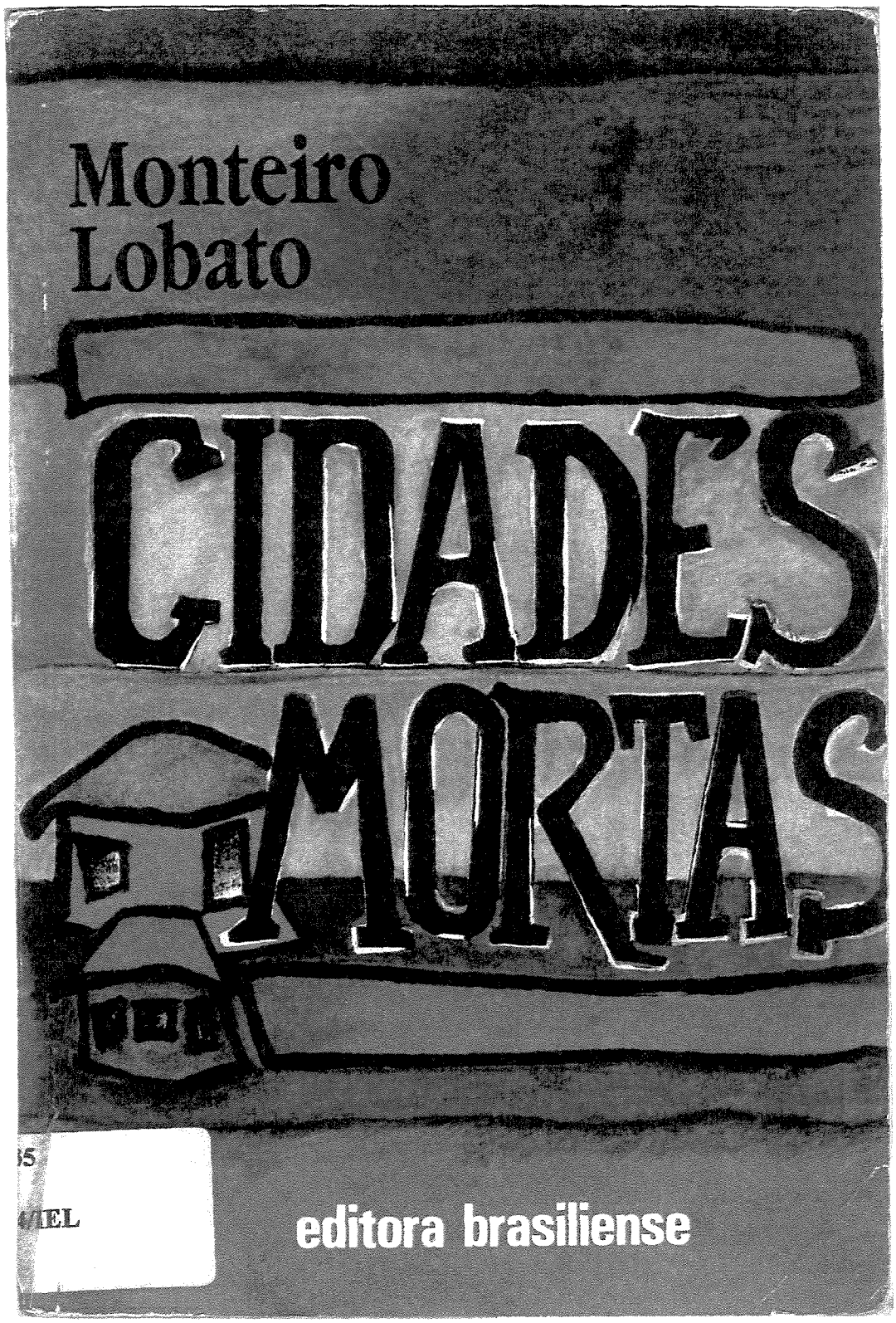
Apesar disso, aquela unidade das primeiras edições já não existe mais desde 1946, quando foram reunidos ao conjunto original de *Cidades mortas* outros dez contos.

O índice da edição das *Obras Completas* não sofre mudanças desde 1946, a não ser através da inclusão de paratextos de maior ou menor importância. Tornou-se, portanto, a edição definitiva dos contos de Lobato.

O escritor parece ter se baseado na *edição ônibus*, última reunião dos seus contos, para a organização da edição de Cidades mortas nas *Obras Completas*. Ao formato de *Cidades mortas* naquela edição, acrescentaram-se as seguintes alterações: mudança do título do conto "Gramática viva" que passou a se chamar "O pito do reverendo"; e inclusão de dez contos ao final do conjunto de textos até então reunidos. Um deles é "O avô do Crispim", versão aumentada de "Um avô", um dos textos curtos eliminados das "Coisas do meu diário". Outro, também antigo, é "Café! Café", datado de 1900, que se familiariza cronológica e tematicamente com outras produções do livro. Outros cinco contos haviam sido publicados em *O Macaco que se fez homem* ("Era no paraíso"[109], "Um homem honesto", "O rapto", "A nuvem de gafanhotos", e "Tragédia de um capão de pintos"). E os três restantes são produções mais recentes, provavelmente do final da década de 1930 ("Toque outra", "Um homem de consciência" e "Anta que berra").

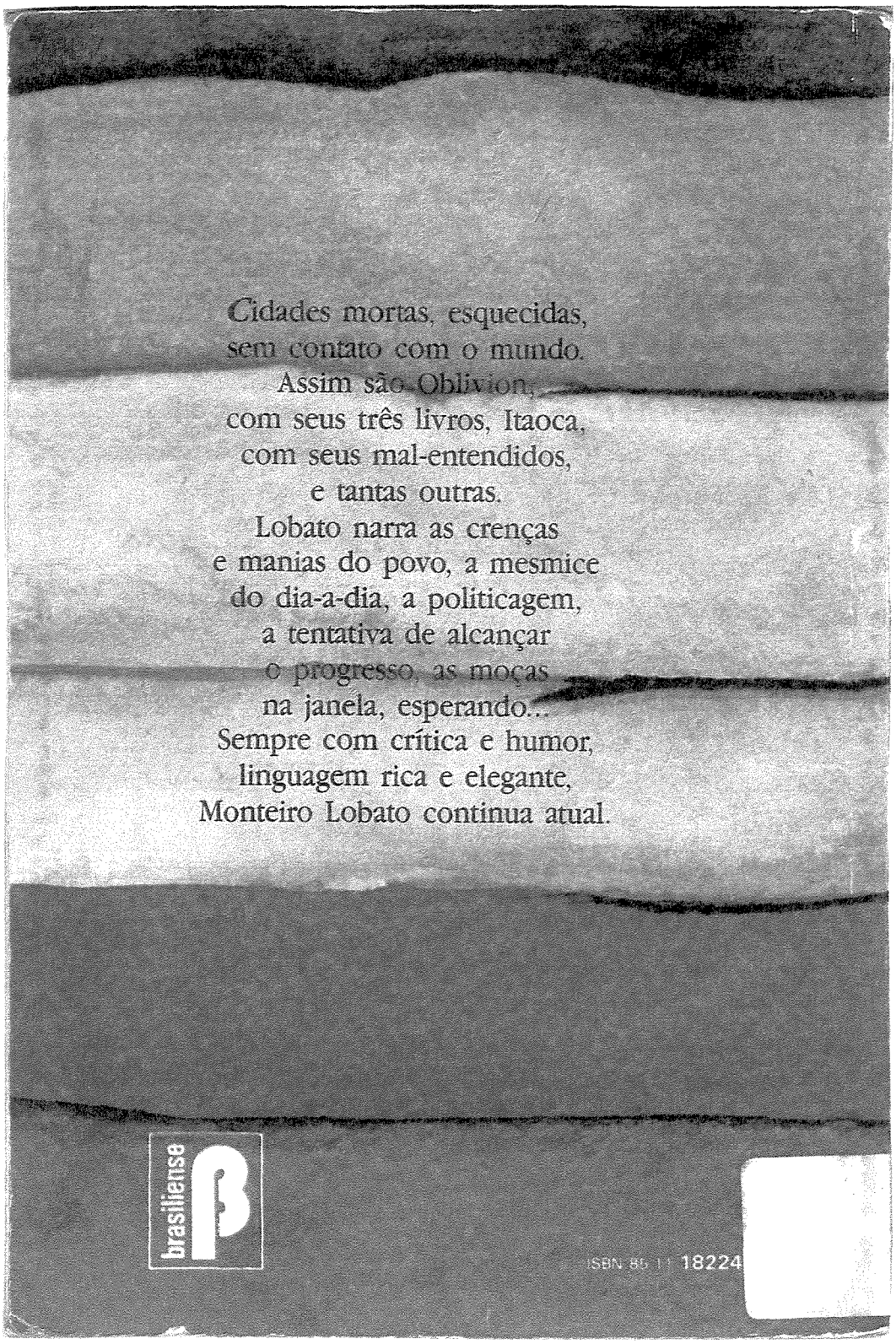
[109] Este conto foi publicado em *Contos leves* com o titulo "A inteligência feminina".

Figura 42



Capa de *Cidades Mortas*, edição de 1995 das Obras Completas de Monteiro Lobato.

Figura 43



Quarta capa de *Cidades Mortas* (1995).

Ao final de cada texto, apresenta-se uma data que deve ser tomada como data *provável* ou *aproximada* de escrita ou de publicação do texto. (Na edição de 1995, foram alteradas as datas de dois dos contos — "O resto de onça" (1918) e "Era no Paraíso" (1923) —, mantendo porém algumas datas erradas como nas edições anteriores.) Reproduzo-as no índice, a título de curiosidade, mas alertando para o freqüente equívoco desta atribuição.

Índice de Cidades Mortas - Obras Completas	
Cidades mortas (1906)	O luzeiro agrícola (1910)
A vida em Oblivion (1908)	A "cruz de ouro" (1901)
Os perturbadores do silêncio (1908)	De como quebrei a cabeça à mulher do Melo (1906)
Vidinha ociosa	O espião alemão (1916)
Cavalinhos (1900)	Café! Café! (1900)
Noite de S. João (1900)	Toque outra
O pito do reverendo (1906)	Um homem de consciência
Pedro Pichorra (1910)	Anta que berra
Cabelos compridos (1904)	O avô do Crispim
"O resto de onça" (1923)[110]	Era no Paraíso (1924)[111]
Porque Lopes se casou (1903)	Um homem honesto (1923)
Júri na roça (1909)	O rapto (1924)[112]
"Gens ennuyeux" (1901)	A nuvem de gafanhotos (1923)
O fígado indiscreto (1904)	Tragédia dum capão de pintos (1924)[113]
O plágio	
O romance do chopim (1923)	

Ignorando a organização cronológica feita na quarta edição e utilizada em *Contos leves*, a edição das *Obras Completas* reorganiza os textos, que já são muitos e não comportam mais a unidade temática. Não é mais possível dizer que todos os contos de *Cidades mortas*, ou ainda que a maioria deles, referem-se a Itaoca e Oblivion, mesmo que metaforicamente.

Voltar à ordem anterior (a da terceira edição) é uma maneira de respeitar as primeiras edições, valorizando a unidade inicial, mas não se pode pretender recuperá-la. [O Quadro 2 apresenta esquematicamente as alterações efetuadas ao longo das edições.]

Assim, mesmo os dez contos inseridos ao final do livro continuam respeitando esta *multiplicidade temática e cronológica* que marca os textos de *Cidades mortas* desde a sua primeira edição. É claro que agora, comportando textos de quatro décadas diferentes, a diversidade cronológica só se acentua. Talvez por isso, as inserções tenham se dado apenas no final do volume, sem mesclar os contos recém-inseridos no livro com os anteriores.

[110] Esta data, por exemplo, não indica nem a escrita nem a primeira publicação deste conto, que já aparecera na 1.ª edição de *Cidades mortas* (1919).
[111] Este conto foi editado em 1923 em *O macaco que se fez homem*.
[112] idem.
[113] Idem.

Quadro 2
Resumo das alterações no conteúdo de *Cidades Mortas*

Nas três tabelas que compõem este QUADRO 2, apresentamos as principais inclusões e exclusões de textos ao longo da história das edições de *Cidades Mortas*. Não estão presentes neste quadro as alterações efetuadas nos textos curtos (vide Quadro 1).

Destacamos nas tabelas a seguir:

- em cinza, a mudança no título de um texto.
- em amarelo, mudanças pontuais na ordem dos textos na edição.
- em verde, a inclusão de um novo texto.
- e em vermelho indicamos a exclusão de um texto da edição.

1ª etapa - Primeiras edições

1.ª edição (1919)	2.ª edição (1920)	3.ª edição (1921)
Cidades mortas	Cidades mortas	Cidades mortas
Coisas de um diário	Coisas do meu diário	Coisas do meu diário
Cavalinhos	Cavalinhos	Cavalinhos
Noite de S. João	Noite de S. João	Gramática viva
Gramática viva	Gramática viva	Noite de S. João
Pedro Pichorra	Pedro Pichorra	Pedro Pichorra
As seis decepções	As seis decepções	As seis decepções
Cabelos compridos	Cabelos compridos	Cabelos compridos
Um avô	Um avô	Um avô
O resto de onça	O resto de onça	O resto de onça
Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou
O caso do tombo	O caso do tombo	O caso do tombo
Tragédia de salão	xxxxx	
"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"
O fígado indiscreto	O fígado indiscreto	O fígado indiscreto
O imposto único	O imposto único	xxxxx
O Plágio	O Plágio	O Plágio
	O romance do chupim	O romance do chupim
Duas dançarinas	xxxxx	
Em casa de Phidias	xxxxx	
O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola
A "Cruz de Ouro"	A "Cruz de Ouro"	A "Cruz de Ouro"
De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello
A poesia e o poeta	A poesia e o poeta	A poesia e o poeta
O espião alemão	O espião alemão	O espião alemão

Quadro 2 - continuação
2ª etapa - Organização Cronológica

4ª edição (1923)	Contos Leves (1935)	Contos Leves (1941)
I Parte - Cidades Mortas	**I Parte**	x x x x x
Cidades mortas	Cidades mortas	Cidades mortas
A vida em Oblivion	A vida em Oblivion (os três livros) Os perturbadores do silêncio D'um álbum impressionista	A vida em Oblivion (os três livros) Os perturbadores do silêncio Vidinha Ociosa
Cavalinhos	Cavalinhos	Cavalinhos
Gramática viva	Gramática viva	Gramática viva
Pedro Pichorra	Pedro Pichorra	Pedro Pichorra
O "Resto de Onça"	O "Resto de Onça"	O "Resto de Onça"
O romance do chopim	O romance do chopim	O romance do chopim
O espião alemão	O espião alemão	O espião alemão
II Parte - Literatura do "Minarete"	**II Parte - Literatura do "Minarete"**	x x x x x
"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"
O fígado indiscreto	O fígado indiscreto	O fígado indiscreto
O Plágio	O Plágio	O Plágio
		Sorte grande
Noite de S. João	Noite de S. João	Noite de S. João
As seis decepções	x x x x x	
Cabelos compridos	Cabelos compridos	Cabelos compridos
A "Cruz de Ouro"	A "Cruz de Ouro"	A "Cruz de Ouro"
De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello
Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou
O caso do tombo	O júri na roça	Júri na roça
O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola
	III Parte - No meio do caminho	x x x x x
	Uma história de mil anos	Uma história de mil anos
	As fitas da vida	As fitas da vida
	A inteligência feminina	A inteligência feminina
	Marabá	Marabá
	O fisco	O fisco
	Barba azul	Barba azul
		Meu conto de Maupassant
	A mata virgem	x x x x x x
	O 22 da "Marajó"	O 22 da "Marajó"
		Dona Expedita
		Herdeiro de si mesmo
		Os pequeninos
		Bugio Moqueado

Quadro 2 - continuação
3ª etapa - Volta à organização inicial + Inserção de outros contos

Note-se que a edição de 1943 ignora as alterações efetuadas na edição de *Contos leves* (1941). Provavelmente, a organização da edição de 1943 baseou-se na estrutura da 3.ª edição de *Cidades mortas* (1921).
Da mesma forma, a edição das *Obras Completas* também ignora as alterações efetuadas na década de 1930.

3ª edição (1921)	Edição Ônibus (1943)	Obras Completas (1946)
Cidades mortas	Cidades mortas	Cidades mortas
Coisas do meu diário	A vida em Oblivion Os perturbadores do silêncio Vidinha Ociosa	A vida em Oblivion Os perturbadores do silêncio Vidinha Ociosa
Cavalinhos	Cavalinhos	Cavalinhos
Gramática viva	Noite de S. João	Noite de S. João
Noite de S. João	Gramática viva	O pito do reverendo
Pedro Pichorra	Pedro Pichorra	Pedro Pichorra
As seis decepções	x x x x x	
Cabelos compridos	Cabelos compridos	Cabelos compridos
Um avô	x x x x x	
O resto de onça	O "Resto de Onça"	O "Resto de Onça"
Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou	Porque Lopes se casou
O caso do tombo	Júri na Roça	Júri na Roça
"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"	"Gens ennuyeux"
O fígado indiscreto	O fígado indiscreto	O fígado indiscreto
O Plágio	O Plágio	O Plágio
O romance do chupim	O romance do chupim	O romance do chupim
O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola	O luzeiro agrícola
A "Cruz de Ouro"	A "cruz de ouro"	A "cruz de ouro"
De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello	De como quebrei a cabeça à mulher do Mello
A poesia e o poeta	x x x x x	
O espião alemão	O espião alemão	O espião alemão
		Café! Café!
		Toque outra
		Um homem de consciência
		Anta que berra
		O avô do Crispim
		Era no Paraíso
		Um homem honesto
		O rapto
		A nuvem de gafanhotos
		Tragédia dum capão de pintos

5.13. Conclusão: costurando os fios soltos

No percurso desta história editorial de *Cidades mortas*, em que acompanhamos a intensificação e diminuição da *unidade* do livro em questão, pudemos perceber, entre a primeira edição e a edição de *Contos leves* (portanto num período de quase duas décadas), uma série de mudanças. Algumas recorrências, que permitem a construção de hipóteses sobre a intenção do escritor na organização do livro. Algumas mudanças esparsas, movidas talvez por puro gosto pessoal, difícil de interpretar – ou pelo acaso.

Ao inserir novos textos no conjunto da obra, Lobato procurou reunir tais contos em conjuntos que, justificados pela cronologia (ainda que falha), subdividiam a obra em unidades menores. Assim, a idéia inicial de uma unidade – sugerida pela "nota de abertura", explicada pelo artigo "Cidades mortas" e reforçada pelos paratextos – é substituída por outras unidades menores, explicadas pelo momento de escrita e pelo local de publicação – *O Minarete*.

Tal substituição de uma unidade (temática) por outra (cronológica) se dá a partir da quarta edição, em 1923. Datam desta época a escrita de novos contos (publicados no mesmo ano em *O macaco que se fez homem*) e a primeira "antologia" de contos do escritor, publicada na edição escolar *Contos escolhidos*. Tais "fatos editoriais", por hipótese, podem ter influenciado numa tomada de posição do escritor frente à sua obra, com conseqüente reavaliação e reorganização dos textos.

Além disso, com a solidificação dos preceitos críticos, Lobato não precisava mais do título da obra ou ainda da justificativa do artigo "Cidades mortas" para que o símbolo de Itaoca pairasse sobre sua produção. Por fim, não há como negar, também, que as aventuras da sua literatura infantil, passadas no lendário Sítio do Picapau Amarelo retomem, como ambientação e desenvolvimento temático, elementos das Itaocas e Oblivions. Assim, paralelamente, a consolidação dos rótulos atribuídos ao autor pela crítica literária a *Urupês*, a *Cidades mortas* e à literatura infantil pesou sobre a imagem do autor e sobre a imagem do livro, cuja unidade passa a ser construída também pelo imaginário que cerca autor e obra.

Quadro 3
Edições de *Cidades Mortas* nas Obras Completas de Monteiro Lobato

Apresentamos abaixo alguns dados a respeito das edições de Cidades Mortas nas Obras Completas de Monteiro Lobato. Num período de 40 anos (1946-1986), foram feitas 25 edições da obra. Embora não tenhamos tido acesso às tiragens de edições e reimpressões, a continuidade da edição pode ser um indicativo da manutenção do interesse pela obra adulta de Monteiro Lobato.

Cidades Mortas, Obras Completas	
1.ª edição	1946
2.ª edição	1948
5.ª edição	1951
7.ª edição	1957
8.ª edição	1957
9.ª edição	1959
11.ª edição	1964
12.ª edição	1965
13.ª edição	1969
14.ª edição	1971
16.ª edição	1974
17.ª edição	1975
18.ª edição	1976
19.ª edição	1977
20.ª edição	1978
21.ª edição	1980
22.ª edição	1981
23.ª edição	1982
24.ª edição	1984
25.ª edição	1986
(?)	1995

Capítulo 6

História Editorial de *Negrinha*

"Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças."

LOBATO, M. "Negrinha". in *Negrinha*.
Obras Completas.

Capítulo 6. História Editorial de Negrinha

Depois da edição de *Cidades mortas* (1919), Lobato reuniu novos contos em *Negrinha* (1920), cujo percurso editorial analisamos neste capítulo.

6.1. Um editor atribulado

1920 foi um ano particularmente fértil para as atividades editoriais de Monteiro Lobato. Suas cartas relatam a quantidade de edições em que o empresário esteve envolvido. Ora motivado, ora cansado, Lobato se refere com freqüência, nas cartas, aos títulos editados.

Em carta a Godofredo Rangel, no início deste ano, Lobato trata dos problemas relativos à edição de *Idéias de Jeca Tatu*. Ao lado dos problemas, ele também se rejubila com o sucesso de *O professor Jeremias*:

> "Estrondoso triunfo está tendo Léo Vaz. A primeira edição do Jeremias esgotou-se antes que os jornais tivessem tempo de falar – em pouco mais de quinze dias!..."[1]

Paralelamente às atividades editoriais, Lobato continuava escrevendo – tanto literatura infantil quanto adulta. Em oposição às edições cujo sucesso de público e de crítica são elementos que confirmam a avaliação e a aposta do editor na obra, sua produção literária então ainda inédita não pode ser avaliada senão por ele mesmo e pelos raros leitores que participam deste momento pré-edição. Assim, na mesma carta em que se alegra com o sucesso do livro de Léo Vaz, no parágrafo seguinte, destoando do tom de triunfo do editor, Lobato revela a autocrítica do escritor:

> "Estou triste, Rangel. Porque verifiquei que só escrevo coisas que prestem quando sob influencia da indignação. É a minha musa, a Cólera! Todos os meus contos e artigos brotam desse sentimento criador. Ora, com os anos, a faculdade da indignação vai arrefecendo, substituída pela tolerância filosófica. Passo hoje meses sem um assomo dos antigos ódios. Resultado: zero. Triste coisa a velhice..."[2]

Seria falsa modéstia, pedido de elogios?

---

[1] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 14/02/1920, p.213.
[2] idem.

Problemas com funcionários da gráfica também são tema destas cartas do editor: tipógrafos perdem originais, operários entram em greve[3]. A vida comercial e empresarial incomoda o escritor, nostálgico do ócio do passado:

> "Atualmente somos obrigados a dar execução a uma série de edições contratadas. Ai que saudades da boa vidinha de outrora, vazia de comercialidade, sossegada, com bezerros chamando a mamãe e o jumento zurrando pelas éguas! O meu lampião belga lá da fazenda! E Areias com o Julinho; e Taubaté com o Eugenio e a bicicleta! Hoje é o turbilhão e o Otales, uma fera de menino que quer ficar Matarazzo e tem mais negócios na cabeça do que o Frango Sura tem piolhos na trunfa. Até com o xadrez da minha sala se implicou. É um modo de dizer como o D'Argenton do Jack: 'A vida não é um romance, Lobato.'"[4]

Octalles Marcondes Ferreira é quem cuida dos aspectos empresariais da editora. E, parece, é quem se encarrega da divisão de tarefas, de que Lobato também reclama:

> "É tanta coisa picadinha em que pensar, cuidar, fazer e mandar fazer... Sou eu para tudo na parte intelectual; o Otales só cuida da comercial."[5]

Reclamações à parte, os resultados não deixam de alegrá-lo, e muito:

> "O triunfo das nossas edições está excedendo aos meus cálculos (...). Comercialmente, o negocio encorpa dia a dia. Já entram mais de 20 contos por mês. A coisa vai, Rangel."[6]

O tom de reclamação é uma constante. Seria efeito da nostalgia? Saudade dos tempos de estudante? Talvez, mas provavelmente não só isso. Este aspecto da vida comercial e empresarial de Lobato não é exatamente aquele que o seu amigo Rangel conhecera nos tempos do Cenáculo, quando se estreitou a convivência entre os dois. Também não é sobre este aspecto mais empresarial da vida literária que os amigos discutiram em longas cartas nos anos anteriores. Assim, ao tratar de assuntos comerciais, Lobato parece ter a necessidade de embrulhá-los em outros adjetivos que não aqueles da vida intelectual e literária.

O excesso de trabalho, porém, parece mesmo ter seu fundo de verdade. Lobato insiste na necessidade de dividir suas atribuições com outros. Mesmo que os aspectos comerciais estejam nas mãos de Octalles, Lobato não dá conta sozinho da parte intelectual da tarefa. Em face do trabalho excessivo, ele envia convites aos amigos, para que venham trabalhar com ele.

---

[3] idem, carta de 14/02/1920, p.214.
[4] idem, carta de 15/03/1920, p.214-215.
[5] idem, carta de 23/03/1920, p.216.
[6] idem, carta de 23/03/1920, p.215.

Em janeiro de 1920, Lobato recebe uma carta-resposta de Sud Menucci (ainda inédita), anunciando ter aceitado seu convite para trabalhar. Sem saber, porém, se o convite é verdadeiro ou uma brincadeira, Sud pede mais detalhes:

> "Porto Ferreira, 25 de Janeiro de 1920
>
> Meu caro Lobato
> Salute!
>
> Recebi, ontem, a tua carta, quando vigiava o recreio no Grupo Escolar e não te escondo que ela me deixou perplexo. Achei o teu convite com cara de brincadeira... tanto a tua idéia me tentou.
>
> Mas reparando na frase 'nunca pensaste nessa mudança para São Paulo', convenci-me de que o convite era a sério e de que tu contavas já com a minha aquiescência.
>
> Eu aceito o convite de bom grado — para o qual me empurra a minha vocação. Decididamente eu não nasci para professor e dentro do magistério sinto-me tão bem colocado como me sentiria na Zambézia, por exemplo. Um perfeito estrangeiro...
>
> Aceito... mas quais são as condições que me propões? Falas em associar. Esse termo tem dois significados: um, literário, vago e de difícil percepção, o outro, comercial, bem definido pelas praxes.
>
> Explica-te claramente, porque para que eu aceite o teu tentador convite é preciso que não te esqueças de que sou casado e que aquilo que eu e minha mulher ganhamos aqui, se não dá para grandes luxos, dá para viver. Aí eu não sei se acontecerá precisamente a mesma cousa. Alem disso — e principalmente — é bom não olvidares também de que eu sou apenas um simples mestre-escola.
>
> Enfim, manda-me dizer como é isso. E se te resolveres a sério e sustentares a idéia, e for necessário a minha presença aí, escreve-me que irei.
>
> E por hoje só tenho a dar-te mais um grande abraço.
>
> Do teu Sud"[7]

Não sabemos qual foi o resultado desta carta, mas alguns indícios apontam para a efetiva participação de Sud Menucci no grupo de trabalho de Lobato. Em janeiro de 1919, ele se torna representante da *Revista do Brasil* em Porto Ferreira[8]. Como crítico, Sud Menucci já escrevera artigos assinados para a *Revista do Brasil* em janeiro e fevereiro de 1919, e é possível que tenha produzido outros sem assinatura. Depois desta carta, encontramos Sud seguidas vezes nas páginas da revista — em fevereiro, março e novembro de 1920, escreve longos textos de crítica literária de lançamentos. E em 1922, participa, com Brenno Ferraz, de uma polêmica sobre *regionalismo*.

O convite de Lobato a Godofredo Rangel é muitas vezes reiterado, seja para uma visita, seja para solicitar um texto para ser editado, seja ainda para que ele fosse trabalhar em São Paulo:

> "E tua fuga até cá? Apresse isso; faça como o Nogueira, que vem sempre — e gordo de dar inveja no Correia, o ultra-magro da roda. Excelente Correia! Não me larga e é quem me

---

[7] Carta de Sud Menucci a Monteiro Lobato. Porto Ferreira, 25 de janeiro de 1920. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.

[8] *"Falemos um pouco da Revista: / Como sabes, o teu agente mudou-se para ahi, es[te] mez, deixando-me, à falta de outro, em seu logar. / Ainda não recebi a confirmação do posto, aliás sem a menor importancia nesta terra, onde a Revista tem 4 assignantes apenas e onde poderia ter de 8 a 10."* Trecho de carta de Sud Menucci a Monteiro Lobato, 22 de janeiro de 1919. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/UNICAMP.

julga os livros de versos apresentados, porque, como amaldiçoado das Musas, eu nunca sei se um verso presta ou não.

Raul aparece raras vezes, como uma sombra do passado. Surdíssimo e cada vez mais solitário, porque os homens que ouvem fogem dos que não ouvem. (...)"[9]

Lobato tenta seduzir o amigo. O convite, já tantas vezes refeito, usa desta vez a estratégia de mostrar a Rangel que o grupo do Cenáculo (do qual ambos fizeram parte) não se dissolvera, embora tenha se modificado. Na mesma carta, refere-se a Tito, Lino e Albino[10], amigos em comum, antigos membros do Cenáculo, que, se não fazem parte do grupo da editora ou da *Revista*, ao menos podem ser encontrados com freqüência em São Paulo.

Estratégias de sedução à parte, o que nos interessa nesta correspondência é a centralidade da figura de Lobato na formação de um *grupo de trabalho* — que é também um *grupo de intelectuais* — na consolidação de um sistema editorial e literário em São Paulo, com repercussão por outras regiões do país, onde houvesse representantes da *Revista do Brasil* e para onde seus livros fossem enviados.

A sociabilidade intelectual — propiciada inclusive pelo xadrez, com que Octalles implicara, mas sobretudo pelo convívio pessoal ou por cartas, tão abundantes na produção lobatiana — é feita por afinidade intelectual e, sobretudo, por laços de amizade. Assim, mesmo as relações comerciais *podem* ser perpassadas por elementos nada comerciais.

A amizade antiga entre Lobato e Rangel e o pudor em tratar de assuntos puramente comerciais com o amigo justificam a proposta feita por Lobato: um acordo em que vale a palavra empenhada, informal, familiar, fraterna:

"Rangel:

Queria pregar-te uma surpresa: dar a *Vida Ociosa* pronta quando menos esperasses. Mas o sentimentalismo entrou em conflito com o utilitarismo — e lá vão as provas para o teu repasse final. Falha a surpresa, mas escapas ao perigo de erros por descuido aqui. Creio que entre nós não é preciso contrato. Tudo meio a meio, como já combinamos. Mas é forçoso que cortes aquele final com que toda gente — e com carradas de razão — se implica.

LOBATO"[11]

Apesar das repetidas queixas contra o excesso de trabalho, que o alheariam das condições *ideais* de produção literária, Lobato continua produzindo. São deste ano (1920) os livros *Negrinha* e *A menina do narizinho arrebitado*. E a produção jornalística também continuava acesa:

"Ando a colaborar no *Correio da Manhã* e tive convite d'*O Jornal*. Cincoenta mil réis o artigo. Vou custear com as unhas a sucursal da *Revista* aberta no Rio, isto é, com esses artigos. Ontem escrevi dois (...) Está me renascendo a facilidade antiga, amodorrada por falta de treino."[12]

---

[9] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 23/03/1920, p.213.
[10] Tito Lívio Brasil, Lino Moreira e Albino Camargo Neto.
[11] idem, carta de 04/08/1920, p. 219.
[12] idem, carta de 23/03/1920, p. 215-216.

Assim, dizer que a atividade editorial prejudicou a literária não condiz com os fatos.

A produção de *novos* contos foi gradativamente sendo deixada de lado, é verdade, mas só depois de 1923. Lobato se dedicaria, então, tanto à literatura infantil quanto a novas modalidades ficcionais dentro da chamada *literatura adulta* — como os ainda pouco estudados *O presidente negro* (1926) e *América* (1932).

Em 1920, porém, o trabalho estava dando frutos, e frutos diversos: contos, artigos e literatura infantil. Seu leque de interesses se ampliava dentro da literatura, e se expandia também para outras áreas da cultura, como a educação (através da edição de obras didáticas) e o cinema.

6.2. Negrinha

A primeira edição de *Negrinha*[13] deve ter saído em novembro de 1920, pelo que indicam a publicidade do livro (estampada na *Revista do Brasil* nos meses de novembro e dezembro de 1920 — vide **figura 44**) e um trecho de carta a Rangel:

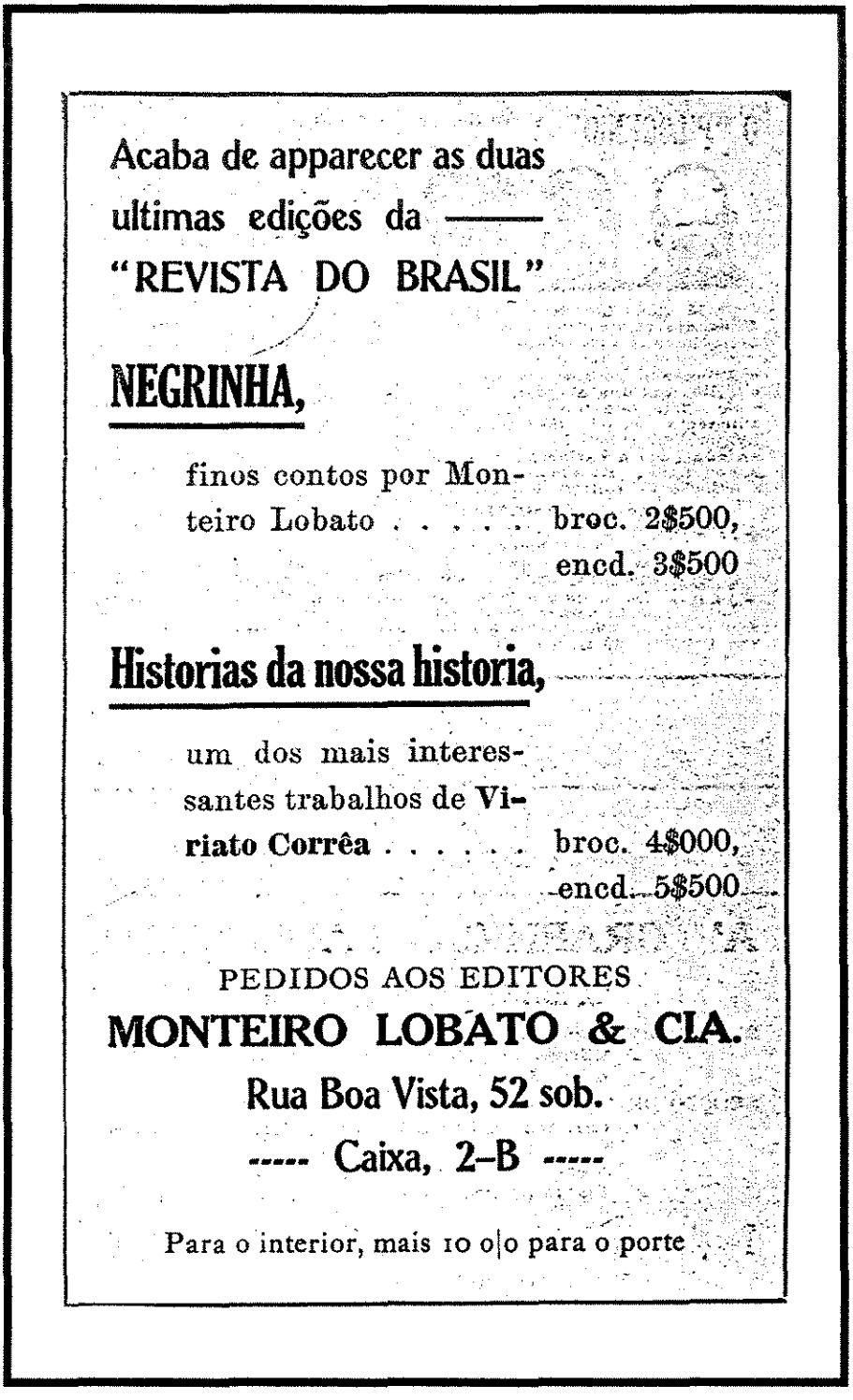
> "Lanço meu agora um verdadeiro filhote de livro — *Negrinha*, para fazer uma experiência: se vale mais a pena lançar 'livros inteiros' a 4 mil réis, ou 'meios livros' a 2$500."[14]

O preço era convidativo: 2$500 para o exemplar brochado e 3$500 para o encadernado, sendo que o preço da primeira edição de *Cidades mortas*, por exemplo, fora de 4$000 e 5$000. Com esta edição, Lobato inaugurava um formato de livro menor, não devido a uma qualidade inferior que configurasse uma edição popular, mas devido à redução do número de páginas. Paralelamente a esta edição, lançava também *Os negros*, na coleção *A novela nacional*. A primeira publicidade desta coleção aparece na *Revista do Brasil* em outubro de 1920. Neste mês, anuncia-se o livro *A pulseira de ferro*, de Amadeu Amaral. Nos meses seguintes, de novembro de 1920 a junho *Os negros* ainda estava no prelo. Em fevereiro de 1921, anuncia-se a edição de *Os negros*. A publicidade é intensa na *Revista do Brasil*: a coleção é anunciada em todos os meses entre outubro de 1920 e junho de 1921 (com exceção de dezembro). [vide **figura 45**]

---

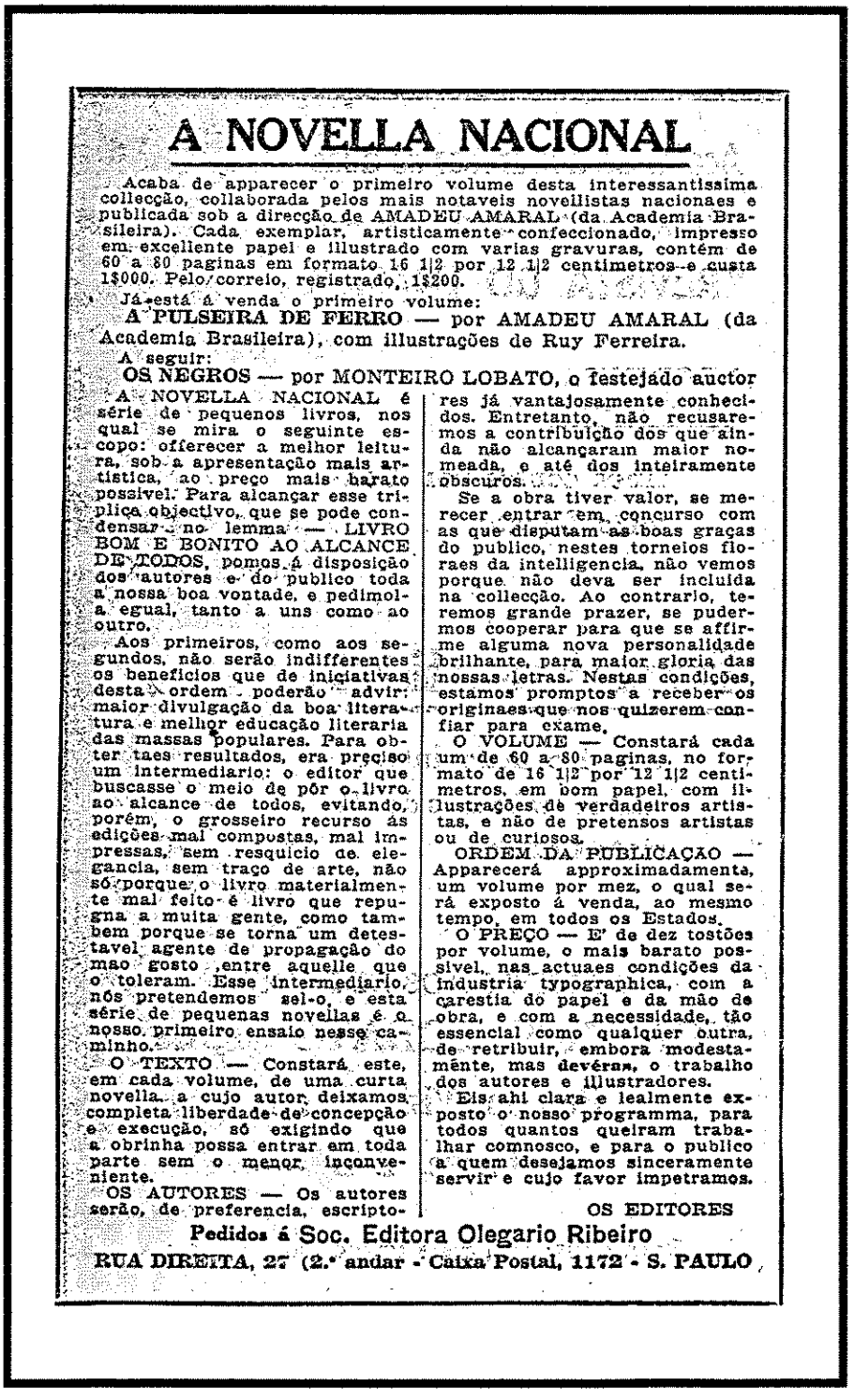
[13] LOBATO, M. *Negrinha*. (1.ª ed.) São Paulo: Edição da REVISTA DO BRASIL / Monteiro Lobato & Cia., 1920. (Há um exemplar desta edição na Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato - SP.)
[14] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 29/11/1920, p.220.

Figura 44



Anúncio publicitário de livros da Editora Monteiro Lobato & Cia. Dentre eles, a 1.ª edição de *Negrinha*. *Revista do Brasil*, n.º 60, dezembro de 1920.

Figura 45



A NOVELLA NACIONAL

Acaba de apparecer o primeiro volume desta interessantissima collecção, collaborada pelos mais notaveis novellistas nacionaes e publicada sob a direcção de AMADEU AMARAL (da Academia Brasileira). Cada exemplar, artisticamente confeccionado, impresso em excellente papel e illustrado com varias gravuras, contém de 60 a 80 paginas em formato 16 1|2 por 12 1|2 centimetros e custa 1$000. Pelo correio, registrado, 1$200.

Já está á venda o primeiro volume:

A PULSEIRA DE FERRO — por AMADEU AMARAL (da Academia Brasileira), com illustrações de Ruy Ferreira.

A seguir:

OS NEGROS — por MONTEIRO LOBATO, o festejado auctor

A NOVELLA NACIONAL é série de pequenos livros, nos qual se mira o seguinte escopo: offerecer a melhor leitura, sob a apresentação mais artistica, ao preço mais barato possivel. Para alcançar esse triplice objectivo, que se pode condensar no lemma — LIVRO BOM E BONITO AO ALCANCE DE TODOS, pomos á disposição dos autores e do publico toda a nossa boa vontade, e pedimol-a egual, tanto a uns como ao outro.

Aos primeiros, como aos segundos, não serão indifferentes os beneficios que de iniciativas desta ordem poderão advir: maior divulgação da boa litteratura e melhor educação literaria das massas populares. Para obter taes resultados, era preciso um intermediario: o editor que buscasse o meio de pôr o livro ao alcance de todos, evitando, porém, o grosseiro recurso ás edições mal compostas, mal impressas, sem resquicio de elegancia, sem traço de arte, não só porque o livro materialmente mal feito é livro que repugna a muita gente, como tambem porque se torna um detestavel agente de propagação do mau gosto, entre aquelle que o toleram. Esse intermediario, nós pretendemos sel-o, e esta série de pequenas novellas é o nosso primeiro ensaio nesse caminho.

O TEXTO — Constará este, em cada volume, de uma curta novella, a cujo autor deixamos completa liberdade de concepção e execução, só exigindo que a obrinha possa entrar em toda parte sem o menor inconveniente.

OS AUTORES — Os autores serão, de preferencia, escriptores já vantajosamente conhecidos. Entretanto, não recusaremos a contribuição dos que ainda não alcançaram maior nomeada, e até dos inteiramente obscuros.

Se a obra tiver valor, se merecer entrar em concurso com as que disputam as boas graças do publico, nestes torneios floraes da intelligencia, não vemos porque não deva ser incluida na collecção. Ao contrario, teremos grande prazer, se pudermos cooperar para que se affirme alguma nova personalidade brilhante, para maior gloria das nossas letras. Nestas condições, estamos promptos a receber os originaes que nos quizerem confiar para exame.

O VOLUME — Constará cada um de 60 a 80 paginas, no formato de 16 1|2 por 12 1|2 centimetros, em bom papel, com illustrações de verdadeiros artistas, e não de pretensos artistas ou de curiosos.

ORDEM DA PUBLICAÇÃO — Apparecerá approximadamente, um volume por mez, o qual será exposto á venda, ao mesmo tempo, em todos os Estados.

O PREÇO — E' de dez tostões por volume, o mais barato possivel, nas actuaes condições da industria typographica, com a carestia do papel e da mão de obra, e com a necessidade, tão essencial como qualquer outra, de retribuir, embora modestamente, mas devéras, o trabalho dos autores e illustradores.

Eis ahi clara e lealmente exposto o nosso programma, para todos quantos queiram trabalhar comnosco, e para o publico a quem desejamos sinceramente servir e cujo favor impetramos.

OS EDITORES

Pedidos á Soc. Editora Olegario Ribeiro

RUA DIREITA, 27 (2.º andar - Caixa Postal, 1172 - S. PAULO

Anúncio da coleção "A Novela Nacional", cujo segundo volume seria *Os Negros*. *Revista do Brasil*, n.º 59, novembro de 1920.

Parece que estava aguçada a percepção de Lobato para outras estratégias editoriais. *Negrinha* foi lançado dentro de um novo formato, com menos textos por livro e, em conseqüência, preço também reduzido. *Os negros* também se beneficiou de uma edição barata, por estar inserido numa coleção popular – editada não pela Monteiro Lobato & Cia., mas pela Olegário & Cia. editores[15].

Os títulos destes dois livros têm algo em comum. São títulos simples e sugestivos, que apelam para a questão racial, sempre urgente no Brasil. Seriam, em princípio, títulos comercialmente interessantes, por chamarem a atenção dos leitores para assunto polêmico. Posteriormente, como veremos, a novela "Os negros" seria incorporada ao livro *Negrinha*.

Assim, da mesma forma que se estabeleceu uma familiaridade temática entre *Urupês* e *Cidades mortas*, utilizou-se procedimento semelhante na edição destes dois títulos. A imagem do escritor, porém, continuaria sendo definida pelo seu primeiro título, ou antes, pelo seu primeiro personagem. Na publicidade da *Novela Nacional*, o epíteto de Lobato é *"o celebre creador de Jéca Tatú"*. E na *Galeria dos Editados*, que começa a ser publicada em abril de 1921, oportunamente funcionando como publicidade dos novos livros do escritor, Lobato é o *"autor dos Urupês"*. Depois de tantas obras já publicadas, o escritor continua sendo identificado pelas suas primeiras produções ficcionais.

Na primeira edição de *Negrinha*, Lobato reuniu os seguintes contos:

Índice da 1.ª edição de Negrinha (1920)
Negrinha
Fitas da vida
O drama da geada
O bugio moqueado
O jardineiro Timóteo
O colocador de pronomes

Quando teriam sido escritos tais contos? E onde teriam sido publicados anteriormente? A *Revista do Brasil* publicou em 1920 apenas dois contos do escritor[16], sendo que apenas um deles faria parte de *Negrinha*. Por que Lobato teria mudado o seu já tradicional método de publicação em periódico? Algumas hipóteses:

(a) O nome de Lobato já era mais do que conhecido nas páginas da *Revista*. No mercado editorial, seu nome também já era uma marca, seja como escritor,

[15] Vide Capítulo 1, sobretudo item 1.3.
[16] "Romance do chupim" (março de 1920) e "Drama da geada" (agosto de 1920).

seja como editor. Assim, a publicidade pré-edição propiciada pela publicação na *Revista* pode ter-se tornado menos necessária.

(b) Da mesma forma, sabe-se que a publicação em periódicos conferia um rendimento extra aos escritores brasileiros do período. Ao se tornar um empresário, Lobato talvez não tivesse mais *urgência* de se valer das publicações em periódicos. Assim, embora continuasse publicando, não o fazia com a freqüência anterior.

(c) Um dos pressupostos do programa editorial de Lobato era a edição de escritores novos. Ele sabia, como escritor editado e agora como editor, que as páginas da *Revista do Brasil* representavam uma importante oportunidade para os iniciantes. Lobato pode, então, ter "cedido espaço" a outros, ao deixar de publicar na *Revista* os seus próprios textos.

(d) Por fim, sem descartar as outras hipóteses, podemos imaginar também que, devido ao excesso de trabalho (com a produção literária própria e com a editora), Lobato tivesse suprimido este momento da escrita. Assim, a primeira publicação coincidiria com a primeira edição, diferente do que acontecera anteriormente.

Apenas em novembro de 1922 Lobato voltou a publicar seus textos literários na *Revista do Brasil*, retomando a velha prática, ao preparar os originais do livro *O macaco que se fez homem*.

Pode-se afirmar, então, que *Negrinha* é um livro *sui generis* no conjunto dos livros de contos de Lobato, tanto por seu projeto editorial, que inclui formato e preço, quanto pela não publicação dos contos previamente na *Revista do Brasil*, o que modifica sua prática de produção literária.

Negrinha também se diferencia dos livros de contos anteriores por não trazer um texto introdutório não-ficcional que explicasse a escolha dos contos, atribuindo a eles uma unidade. Em *Negrinha* e em *O macaco que se fez homem*, o primeiro texto do livro é ficcional e não procura conferir uma unidade à obra.

A escolha dos contos da primeira edição de *Negrinha* pode ter sido *casual*. Isto é, como não há um conteúdo programático expresso num artigo introdutório, que justificasse a escolha dos contos, é possível que Lobato tenha escolhido estes seis contos dentre aqueles escritos e considerados por ele prontos para serem publicados em livro. (Talvez não tivesse muito mais

do que seis contos prontos...) De qualquer maneira, o número de contos coincide, como se viu, com o estipulado pelo projeto editorial.

Apesar da ausência de um conteúdo explícito, que una os seis contos, podem-se perceber algumas características estilísticas e outras temáticas comuns aos textos deste livro.

6.3. Quando os interesses se cruzam

A esta altura de sua carreira (1920), em função de suas atividades literárias e editoriais, Lobato já tinha tido contato com diferentes instâncias do sistema literário e cultural de então. Os contos produzidos nesta época refletem esta multiplicidade de interesses através do estilo e da temática.

Nos livros de contos anteriores, apresentam-se, na ficção, outras atividades da vida profissional do escritor. Assim, a vida jurídica é tematizada em *Cidades mortas* (em "O Jesuíno" e "Júri na roça", por exemplo); a atividade de fazendeiro aparece em diversos contos ("O drama da geada", "A colcha de retalhos", "Pedro Pichorra", etc.); e a atividade jornalística se faz notar na escolha de temas, na linguagem e numa tomada de posição (política, ideológica) do narrador em quase todos os textos.

Neste período que se inicia em 1920, sua narrativa é entremeada ainda por outros elementos, *pelos quais o autor já se interessara, e pelos quais sua ficção já fora contagiada*: elementos da atividade editorial, da narrativa cinematográfica e da literatura infantil.

Não nos deteremos senão brevemente nas relações entre literatura infantil e adulta, que já foram exploradas na bela dissertação de mestrado de Cilza Carla Bignotto[17]. Apenas anotaremos que a sensibilidade mais aguda de Monteiro Lobato para questões relativas à infância, presente nos contos deste período, *dialoga* com suas primeiras produções no gênero *literatura infantil*. Tal sensibilidade revela-se em diversos aspectos de sua ficção.

Em "Negrinha", o narrador toma partido da protagonista, uma criança vítima de maus tratos, que vive de favor na casa de dona Inácia. A posição do narrador, colado à protagonista, dirige a interpretação pretendida para o conto, incentivando a atitude piedosa do leitor face aos sofrimentos de Negrinha. Assim, a sua antagonista, dona Inácia, é descrita com elementos irônicos, que evidenciam e ridicularizam sua falsa religiosidade. Proliferam adjetivos elogiosos a seu respeito – *"excelente senhora"*, *"uma virtuosa senhora"*, *"dama de grandes virtudes*

[17] BIGNOTTO, Cilza Carla. *Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 1999.

apostólicas", "Ótima a dona Inácia" –, que se tornam irônicos e risíveis quando em contraste com outros elementos apresentados em seguida:

> "Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada pelos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo garantido no céu. Entaladas as banhas no trono, uma cadeira de balanço na sala de jantar, ali bordava, recebendo as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo."[18]
>
> "A excelente Dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças."[19]

As ditas virtudes religiosas de dona Inácia não se sustentam por um parágrafo sequer. Caem por terra logo no início do conto, contrastadas com a situação de vida de Negrinha. O próprio narrador também se opõe a dona Inácia, respondendo acintosamente à pergunta retórica feita por ela:

> "Assim, mal vagia, longe, na cozinha, a triste criança, [dona Inácia] gritava logo, nervosa:
>
> – Quem é a peste que está chorando aí?
>
> Quem havia de ser? A pia de lavar pratos? O pilão?"[20]

E mesmo que a mãe de Negrinha ordene que ela cale a boca, e a chame pouco carinhosamente de "peste do diabo", o narrador explica e justifica o choro da criança:

> "No entanto o choro nunca lhe vinha sem razão. Fome, quase sempre, ou frio, desses que entanguem os pés e mãos e fazem-nos doer, doer..."[21]

A sua proximidade com relação a Negrinha se traduz neste posicionamento defensivo, que procura protegê-la e denunciar maus tratos, e também na descrição da personagem, cujos traços são mais elaborados que os utilizados na descrição das demais personagens. Assim, ela é apresentada de maneira menos *plana* [22] que Dona Inácia, construída quase exclusivamente por meio de traços externos e de atitudes. Negrinha, por outro lado, é representada *também* através de seus sentimentos e fantasias, que se misturam às palavras do narrador, no recurso ao discurso indireto livre:

> "Uma criada abriu as malas e tirou-os [os brinquedos] fora.
>
> Que maravilha! Um cavalo de rodas!... Negrinha arregalava os olhos. Nunca imaginara coisa assim, tão galante. Um cavalinho! E mais... Agora... Que era aquilo? Uma criancinha de cabelos amarelos... que fala 'papá'... que dorme...
>
> Era de êxtase o olhar de Negrinha." [23]

---

[18] LOBATO, M. *Negrinha*. (1.ª ed.) op. cit., p.10.
[19] idem, p.13.
[20] idem, p.10.
[21] Idem, p.10.
[22] CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance" in CANDIDO, A. e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (sobretudo p. 60-62.)
[23] LOBATO, M. *Negrinha*. (1.ª ed.), op. cit., p.18.

É envolta num mundo de fantasias que Negrinha morre, abandonada, na cozinha. As fantasias são o ponto alto do desenvolvimento da subjetividade da criança dentro daquele ambiente repressor. Seu delírio tem traços surreais:

> "Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Ninguém, entretanto, morreu jamais com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos rodamoinhavam em torno dela numa farândola do céu. Sentiu-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça, abraçada, rodopiada.
>
> Veio a tontura, e uma névoa envolveu tudo. E tudo regirou em seguida, confusamente, num disco. Ressoaram vozes apagadas, longe, e o cuco pela ultima vez lhe apareceu, de boca aberta. Mas, imóvel, sem rufar as asas. Foi-se apagando. O vermelho da goela desmaiou... E tudo se esvaiu em trevas..."[24]

O mundo da fantasia infantil (mistura de sonho e desejo) apresentado nos contos é o mesmo que está na origem do mundo do faz-de-conta, com tonalidades mais sombrias.

Lobato desenvolve ainda, através do discurso do narrador, algumas idéias sobre a infância:

> "Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma, na princesinha e na mendiga. E para ambas é a boneca o supremo enlevo. Dá a natureza dois momentos divinos à vida da mulher: o momento da boneca, preparatório, e o momento dos filhos, definitivo. Depois disso está extinta a mulher."[25]

A despeito das diferenças de cor e de classe, haveria, então, uma essência inerente à infância, simbolizada pelos elementos lúdicos: a "alma da criança" é explicada pelo seu brinquedo[26]. Talvez se possa perceber nesta comparação entre a menina e a mulher uma miniaturização da infância, isto é, a criança não seria mais do que um adulto em miniatura, e seu apego ao brinquedo seria, numa visão determinista, uma preparação biológica para a maternidade. Segundo Cilza Bignotto, a visão da criança como um adulto em miniatura é herdada do século XIX: "*Até o final do século XIX, e durante as primeiras décadas do século XX, a criança brasileira parece ter continuado a ser vista e tratada como um projeto de adulto.*"[27] A pesquisadora identifica, na análise comparativa de personagens infantis nos contos e na literatura infantil lobatiana, representações diferentes da infância, tanto aquela herdada do século XIX, quanto outras surgidas a partir de idéias educacionais, sobretudo as da Escola Nova:

> "A nova concepção de infância, importada de países industrialmente mais desenvolvidos, como os Estados Unidos ou a Inglaterra, penetrou lenta e irregularmente pelo Brasil da República Velha, que ainda se debatia em contradições provocadas pelas heranças do passado

---

[24] idem, p. 23.
[25] idem, p. 21.
[26] A boneca e o cuco são elementos centrais nesta narrativa, elementos lúdicos que permitem e potencializam a fantasia da criança – remetendo à centralidade da boneca Emília na trama dos episódios do Sítio do Pica-Pau Amarelo.
[27] BIGNOTTO, C. op. cit., p.22.

> colonial, ainda recente, e pelas incertezas do futuro republicano, democrático e liberal. (...) Monteiro Lobato fez 'mergulhos' no imaginário coletivo e simultaneamente o fecundou, 'taquigrafou' novas idéias sobre infância, que circulavam nas várias esferas culturais de seu tempo, como por exemplo as teorias da Escola Nova e as transpôs para sua obra literária. Da mesma forma, percebeu e registrou de modo bastante peculiar as idéias sobre infância que existiam naqueles segmentos sociais que constituíam o Brasil arcaico: as comunidades caboclas, os grupos de camponeses caipiras do interior de São Paulo, a gente pobre da periferia que começava a se formar na capital do estado."[28]

Nos livros de contos anteriores, Lobato já apresentara um número considerável de personagens infantis[29]. Mas é sobretudo a partir de *Negrinha* que a fantasia começa a aparecer como elemento-chave nas narrativas para adultos. No seu livro posterior, *O macaco que se fez homem* – cujos contos são escritos depois de iniciada a experiência de Lobato com a literatura infantil – os contos "Duas cavalgaduras" e "Tragédia de um capão de pintos" apresentam importantes elementos do universo infantil, tematizados paralelamente nos textos para crianças. Neste último, não há uma criança, mas animais que adquirem características humanas. O conto se aproxima, assim, do procedimento corrente nas fábulas, tanto na utilização de animais como protagonistas, quanto na apresentação de uma "moral da história".

A breve análise de "Negrinha" nos parece suficiente para *indicar* uma importante tendência de interpenetração de elementos da literatura *infantil* na obra *adulta* de Monteiro Lobato, sobretudo a partir de 1920, data da publicação de seu primeiro livro infantil, *A Menina do Narizinho Arrebitado.*

Além da *literatura infantil,* como grande novidade no campo de interesses e na produção lobatiana (com desdobramentos em sua produção contística), há que se notar também a crescente presença, nos contos, de estratégias de narrativa que se aproximam de técnicas cinematográficas. Tais estratégias já haviam figurado em alguns contos anteriores, desde *Urupês,* mas em *Negrinha* sua presença se torna mais constante e marcante.

Em artigo publicado na *Revista do Brasil* em 1920 – "A lua córnea"[30] – Lobato desenvolve importantes considerações sobre o cinema, comparando-o com a literatura. Por diversas razões, Lobato elege, neste artigo, a supremacia do cinema em relação à literatura: o cinema exigiria do seu público menor índice de cultura, menos tempo e menos dinheiro que aqueles exigidos pelo livro ou pelo jornal. Assim, o alcance e a popularidade de um veículo tão novo quanto o cinema atraem a atenção do editor para o seu funcionamento.

---

[28] idem, p. 56-57.
[29] Em *Urupês*, há personagens infantis em "A colcha de retalhos", "Chóóó! Pan!", "Pollice verso", "Bucólica", "O mata-pau", e "O estigma". Na 1ª edição de *Cidades mortas*, há personagens infantis em "As crianças", "Cabecinhas de boneca", "Barquinhas de papel", "A idade feliz", "Carnaval", "Cavalinhos", "Noite de S. João", "Pedro Pichorra", "As seis decepções" e "O imposto único".
[30] Vide capítulo 1, item 1.5.3.

O *"nosso fantástico analfabetismo"* seria, segundo o escritor, um dos entraves para a efetiva popularização de suas obras e de outros livros editados pela Monteiro Lobato & Cia. Superar esta barreira passaria a ser um dos seus objetivos. O interesse pelo cinema advém, portanto, de uma admiração do empresário pelo sucesso de uma *tecnologia cultural* apta a atingir, em pouco tempo, um grande público.

A preocupação com a popularização da leitura começa a ter resultados concretos, como vimos, com a edição de obras a preços populares. *Negrinha* foi um exemplo desta iniciativa. Outro desdobramento desta busca pela popularização de produtos culturais se deu através da adoção de sua produção infantil pela rede escolar: em 1921, foram editados nada menos que 50.500 exemplares de *Narizinho arrebitado*, livro adotado pelo Governo do Estado de São Paulo.

Através de estratégias editoriais — livros de formatos menores, edições populares, venda de livros em grande número para o Governo do Estado, investimento em didáticos[31] —, o editor buscava a popularização do livro. Tal tipo de preocupação também teve repercussões em estratégias literárias. Assim, se os números do *cinema* empolgaram o escritor, a sua linguagem também o seduziu.

Em textos literários já editados em seus livros anteriores, Lobato já experimentara um diálogo estilístico e intertextual com o cinema. Em "Pollice verso", por exemplo, a comparação de uma personagem com um ator de sucesso no cinema permite não só que o narrador encurte a descrição, mas também estabeleça um diálogo com o universo cultural dos seus leitores:

> "Pelas férias o doutorando aparecia por lá, e cada vez "mais outro", desempenado, com tiques de carioca, *ss* sibilantes, roupas caras, e uns palavreados técnicos de embasbacar. Quando se formou, e veio de vez, estava já definitivo, nos 24 anos. Não se lhe descreve aqui a cara porque retratos por meio de palavras têm a propriedade de fazer imaginar feições às vezes opostas às descritas. Dir-se-á unicamente que era um rapaz espigado, entre louro e castanho, bonito mas antipático, — com o olhar do Emilio Chione, diziam as meninas sabidas em cinemas."[32]

E Lobato é cuidadoso quanto a esta interação com os leitores. Em 1946, quando Emílio Chione talvez já não servisse mais para representar a personagem na flor dos seus 24 anos, e talvez já não fosse mais o ídolo das mocinhas dos anos 40, o narrador faz a atualização da versão cinematográfica da personagem, passando a compará-lo a Stuart Holmes[33].

---

[31] cf. Capítulo 8.
[32] LOBATO, M. "Pollice verso" in *Urupês* (1ª edição) op. cit., p.92.
[33] Infelizmente, não pudemos identificar quem teriam sido de fato estes atores. É, portanto, como hipótese que assinalamos a inadequação de Emílio Chione e a sua substituição por Stuart Holmes, em 1940, no texto lobatiano.

As descrições de ambientes, em Lobato, são particularmente interessantes para uma comparação com recursos cinematográficos, embora possam ser influenciadas não só pelo cinema, mas também pela pintura, outra paixão do escritor, que descrevia *plasticamente*, como quem pintasse uma paisagem com palavras:

> "Vejo a orla de capins tufados à laia de debrum pelo fio dos barrancos; vejo o roxo-terra da estrada descorar passos adiante; e nada mais vejo senão, a intervalos, o vulto lavado d'alguns jacarés marginais.
> Agora, uma porteira.
> Aqui, a encruzilhada do Labrego.
> Tomo à destra, em direitura ao sitio do José Alvorada."[34]

Associado a esta técnica (digamos) pictórica, os movimentos do narrador se assemelham a movimentos de câmera, que dirigem o olhar do leitor ora para um detalhe ora para outro. Em "Pedro Pichorra", conto de *Cidades mortas*, a mesma técnica de descrição pictórica se associa ao recurso do *zoom*:

> "Quem dobra o morro da Samambaia, com a vista enjoada da verdura monótona, espairece na Grota Fria ao dar de chapa com uma sitioca pitoresca.
> E passa levando nos olhos a impressão daquela sépia afogada em campo verde. Casebre de palha, terreirinho de chão limpo, mastro de Santo Antonio com os desenhos já escorridos da chuva, e a bandeira rota, trapejante ao vento. Dois mamoeiros no quintal, apinhados de frutos, canteiros de esporinhas, com periquito à roda e manjericões entreverados... Um pé de girassol, magro e desenxabido, a sopesar no alto uma rodela cor de canário; as laranjeiras semi-mortas sob o toucado de erva passarinha...
> Nos fundos da casa vê-se o lavadoiro, descoivarado apenas, num poço onde o corgo rebrilha três palmos d'água. Sobre um taboão emborcado a meio lá está batendo roupa a Marianinha Pichorra, mulher do Pedro Pichorra, mãe de nove Pichorrinhas. É ali o sitio dos Pichorras e até a Grota Funda já é conhecida por Fundão da Pichorrada."[35]

Primeiro a verdura monótona; depois, a cor sépia do sítio; em seguida, os diversos elementos do sítio, da paisagem às pessoas.

O diálogo com técnicas e personagens cinematográficas vai se tornar mais estreito a partir de *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*, e aparecerá também em outras obras da literatura infantil e adulta. Nestes contos, percebe-se, então, o início de um processo de cruzamento entre literatura e cinema que se estenderá com maior intensidade e com matizes mais variados em obras posteriores do escritor.

Na primeira edição de *Negrinha*, percebemos traços desta influência nos seguintes contos:

(1) Em "Negrinha", como de fato já acontecera em outros contos, o aspecto visual do texto permite que o leitor visualize as ações como se fossem cenas de cinema. Talvez por esta

---

[34] LOBATO, M. "Colcha de retalhos". in *Urupês*. (1.ª ed.) op. cit., p.47-48.
[35] LOBATO, M. "Pedro Pichorra". In *Cidades mortas*. (1ª ed.) op. cit., p. 60.

característica, já presente em textos anteriores, alguns contos de Lobato tenham sido filmados, ainda em 1919. Os detalhes com que o narrador apresenta a *história do ovo quente*, por exemplo, são muito visuais; e os diálogos que encerram a cena são dotados da fluidez da linguagem oral cotidiana:

> "Veio o ovo. Dona Inácia mesma pô-lo na chaleira d'água a ferver e, de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, trêmula, olhar esgazeado, aguardava alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto a boa senhora exclamou:
>
> — Venha cá!
>
> Negrinha aproximou-se.
>
> — Abra a boca!
>
> Negrinha abriu a boca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, tirou da água 'pulando' o ovo, e zás! na boca da pequena. E antes que o urro de dor saísse, prática que era D. Inácia nesse castigo, suas mãos amordaçaram-na até que o ovo arrefecesse. Negrinha urrou surdamente, pelo nariz — esperneou, mas só. Nem os vizinhos chegaram a perceber aquilo. Depois:
>
> — Diga nomes feios aos mais velhos outra vez, ouviu, peste?
>
> E voltou, contente da vida, para o trono, a virtuosa dama, a fim de receber o vigário que chegava.
>
> — Ah, monsenhor! Não se pode ser boa nesta vida... Estou criando aquela pobre órfã, filha da Cezária; mas que trabalheira me dá!
>
> — A caridade é a mais bela das virtudes! — exclamou o padre.
>
> — Sim, mas cansa...
>
> — Quem dá aos pobres empresta a Deus!
>
> A virtuosa senhora suspirou piedosamente:
>
> — Inda é o que vale..."[36]

(2) Em "Fitas da vida", desde o título já se percebe a influência de uma visão cinematográfica dos fatos. O objeto da narração é um episódio observado pelo narrador, algo apto a se transformar em filme:

> "Sempre que passo por aqui avivam-se-me na memória vários episódios sugestivos, e, entre eles, um romântico, patético, que até parece arranjo para terceiro ato de dramalhão lacrimogêneo.
>
> O romantismo, meu caro, existe na natureza, não é invenção dos Hugos; e agora que ele se fez cinema, posso assegurar-te que muitas vezes a vida plagia o cinema, escandalosamente."[37]

(3) "O drama da geada" compartilha com "Negrinha" a característica da extrema visualidade das suas cenas. Logo no início, a ambientação da narrativa é sugerida a partir de poucas palavras, frases curtas, e algumas cenas secundárias que dão o tom e sugerem a sensação térmica que o narrador deseja transmitir:

> "Junho. Manhã de neblina. Vegetação entanguida de frio. Em todas as folhas o recamo de diamantes com que as adereça o orvalho.
>
> Passam colonos para a roça, retransidos, deitando fumaça pela boca.
>
> Frio. Frio de geada, desses que matam passarinhos e nos põem sorvete dentro dos ossos."[38]

---

[36] LOBATO, M. "Negrinha" in *Negrinha*. (1ª ed.) op. cit., p.15-16.
[37] LOBATO, M. "Fitas da vida" in *Negrinha*. (1ª ed.) op. cit., p. 29-30.
[38] LOBATO, M. "O drama da geada" in *Negrinha*. (1ª ed.) op. cit., p. 41.

6.4. Contos Trágicos: uma estrutura subjacente

De maneira geral, os contos desta primeira edição de *Negrinha* apresentam situações dramáticas, de sofrimento humano. O narrador apresenta tais cenas num tom de compaixão, de horror, de denúncia. Isso acontece em cinco dos seis contos deste livro.

Negrinha sofre até a morte por não ter lugar numa estrutura social brasileira autoritária, pós-abolição mas que fecha os olhos para uma criança órfã e negra. Ela está fora de lugar, é excluída.

Também o jardineiro Timóteo, que igualmente dá nome ao conto, não tem lugar numa sociedade pós-escravocrata. Timóteo é o repositório da tradição e da história dos seres que passaram pela fazenda, em que ele trabalha desde sua fundação. Os primeiros donos da fazenda não o compreendem totalmente, mas o aceitam. (Toleram-no?) Quando a fazenda é vendida para uma *"certa família do Rio"*, não há mais lugar para o jardim de Timóteo. O jardineiro, que até então fora minimamente bem tratado, é humilhado pelos novos proprietários: *"macaco"* e *"tição"* são os termos com que o novo proprietário se dirige ao velho jardineiro. Sem lugar na fazenda, porém, Timóteo não tem outro lugar no mundo: deixa-se ficar, para morrer, na porteira da fazenda, rogando praga contra *"aqueles bugres da cidade"*, que vêm mudar *"uma coisa que lá na cidade ninguém sabe o que é"*[39]. Vítima do preconceito, é com termos também preconceituosos que Timóteo reage. Além das questões raciais e de posição social, Timóteo é o pivô de uma disputa entre tradição e modernidade. E o seu maior prejudicado.

Para completar o quadro dos sofrimentos vividos por personagens negros, um último conto, "O bugio moqueado". Desde o título, o termo já evidencia o tratamento aviltante dado ao negro. Morto a chicotadas pelo patrão, que descobrira o caso entre sua esposa e o empregado, Leandro ainda é o centro, mesmo depois da morte, de um drama brutal que passa a ser vivido diariamente pela sua amante. Depois de ter recolocado em prática hábitos de violência escravocrata, o marido traído ainda submete a esposa a atos de canibalismo consciente.

Através de personagens que vivem sérios dramas, Lobato representa uma estrutura social na qual alguns elementos não têm mais lugar. Segundo Pierre Bourdieu, esta capacidade de representação é uma das especificidades da literatura:

---

[39] LOBATO, M. "O jardineiro Timóteo" in *Negrinha*. (1ª ed.) op. cit., idem, p. 92.

> "Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente."[40]

Assim, cada conto compõe um pequeno painel do Brasil. Lidos em conjunto, temos um mosaico que evidencia o "não-lugar" de algumas pessoas ou grupos sociais na estrutura social brasileira. O desfecho trágico – morrem Timóteo, Negrinha e Leandro – pode simbolizar a exclusão social.

São muitos os personagens negros presentes neste livro, como se pôde perceber por estas breves referências. Além do sofrimento destes personagens acima citados, os demais que se apresentam (personagens secundários) estão sempre envolvidos com o mundo do trabalho: ora uma cozinheira, ora um pintor de venezianas, ora um fazendeiro (branco) que trabalhou "*como negro cativo*" para construir sua fazenda. Todos eles têm algum lugar social, embora subalterno.[41]

Outros grupos sociais são retratados por Lobato nestes contos. Dois deles, embora em posições distintas, são igualmente transformados pelo narrador em heróis (o que não impede que suas histórias sejam dramáticas).

Em "O drama da geada", apresenta-se a situação de um fazendeiro decadente, endividado, cujo trabalho desperta o orgulho do narrador:

> "Aquele desbravador de sertões era uma força criadora, dessas que enobrecem a espécie humana. (...) O fazendeiro paulista é alguma cousa séria no mundo. Sua energia cria. Cada fazenda é uma Vitória sobre a fereza retrátil dos elementos brutos, coligados na defesa da virgindade agredida. Seu esforço de gigante paciente nunca foi cantado pelos poetas, mas muita epopéia por aí há que não vale a destes heróis do trabalho silencioso. Tirar uma fazenda do nada é proeza formidável. Alterar a ordem da natureza, vencê-la, impor-lhe uma vontade, canalizar-lhe as forças de acordo com um plano preestabelecido, dominar a réplica eterna do mato daninho, disciplinar os homens da lide, quebrar a força das pragas... – batalha sem tréguas, sem fim, sem momento de repouso, e, o que é pior, sem a certeza plena da Vitória. Colhe-a, muitas vezes, um onzeneiro que adiantou uns patacos caríssimos, e ficou, a seu salvo, na cidade, mãos encruzadas na barriga, de cócoras num título de hipoteca, espiando o momento oportuno de cair sobre a presa como um gavião."[42]

Na apresentação do tipo e de seus problemas, o narrador já anuncia o enredo da narrativa: o endividamento e a decadência do fazendeiro, apesar do seu trabalho incessante.

---

[40] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 39.
[41] Para uma análise da representação do negro na obra de Monteiro Lobato, ver sobretudo os artigos: LAJOLO, Marisa. "Negros e negras em Monteiro Lobato" in LOPES, E.M.T. e GOUVÊA, M.C.S. (orgs.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999; e MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de. "O Jeca e a Cozinheira: raça e racismo em Monteiro Lobato". *Revista de Sociologia e Política*, n.° 8, 1997.
[42] LOBATO, M. "O drama da geada" in *Negrinha*. (1.ª ed.) op. cit., p.42-43.

A loucura, desencadeada pelo esforço vão de salvar as plantações da geada, é o seu fim trágico.

Do outro lado da moeda, estão os trabalhadores de fazendas semelhantes a esta[43], representados pelos hóspedes da Hospedaria dos Imigrantes, descritos igualmente com tons heróicos, merecedores também de uma epopéia. Em "Fitas da vida", retirantes e imigrantes se confundem. Excluídos de seu lugar de origem, buscam um lugar numa nova estrutura social. Qualificando-os como heróis, o narrador pede a eles a atenção dos poetas:

> "Onde pairam os Walt Whitman, que não vêem estes aspectos novos do país, e os não põem em cantos?
>
> Que crônica, que poema não daria aquela casa da Esperança e do Sonho?
>
> Por ela passaram milhares de criaturas humanas, de todos os países e de todas as raças, miseráveis, sujas, com o estigma das privações impresso nas faces, mas refloridas de esperança ao calor do grande sonho da América. No fundo eram heróis, porque só os heróis esperam e sonham. Emigrar: não existe fortaleza maior do que esta. Só os fortes atrevem-se a tanto. A miséria da terra natal cansa-os, e eles se atiram à aventura do desconhecido, fiando na paciência dos músculos a vitória da vida. E vencem.
>
> Ninguém, ao vê-los na Hospedaria, promíscuos, humildes, quase muçulmanos na surpresa da terra estranha, imagina o potencial de energia acumulado neles e só à espera de ambiente propício para explosões magníficas."[44]

O desfecho deste conto não é trágico, como os anteriores. Um retirante cego, cuja situação social se confunde com a do imigrante, espera toda a vida para, no final dela, encontrar um amigo que piedosamente o auxilie na restituição de sua visão. O desfecho não é trágico para este retirante, que se valeu de uma feliz coincidência ao menos no final de sua vida. Mas não há tão boas perspectivas para os demais moradores da hospedaria, sujeitos às confusões e restrições da vida sem glórias e repleta de dramas.

Como encerramento de todos estes dramas, Lobato fecha o livro com uma pantomima — "O colocador de pronomes". A denominação "pantomima" — em geral utilizada no teatro para designar representações em que predomina o tom cômico ou patético — está impressa apenas nesta primeira edição, evidenciando uma interessante lógica na estruturação do livro: depois de cinco contos de teor dramático, segue-se um último que destoa dos anteriores. Uma tragicomédia protagonizada por Aldrovando Cantagalo, que leva às últimas conseqüências, quixotescamente, seu purismo gramatical.

Apesar da comicidade com que é narrado, o conto "O colocador de pronomes" é perpassado por tragédias. É das pequenas tragédias de Aldrovando Cantagalo (e, antes, das de seu pai) que brotam os aspectos cômicos do conto.

---

[43] A relação entre os temas dos contos (em um, o drama do fazendeiro; no outro, o drama dos imigrantes) se reflete na sua disposição no livro. "Fitas da vida" é o segundo conto do livro; "O drama da geada" é o terceiro.

[44] LOBATO, M. "Fitas da vida" in *Negrinha*. (1.ª ed.) op. cit., p.28-29.

Assim, a despeito da inexistência de um artigo que unifique o livro, a primeira edição de *Negrinha* é perpassada por uma estrutura unificadora, em que predominam a temática trágica (com um desfecho tragicômico), recheada de personagens excluídos de algumas diferentes estruturas sociais do Brasil dos anos 20, e a influência estilística do cinema e da literatura infantil.

6.5. Os Negros

Por se tratar de dois projetos editoriais cronologicamente aparentados – e também com certas identidades temáticas e estilísticas – tratemos também neste capítulo da edição de *Os negros*, livro composto por um só texto, então denominado *novela*, que foi lançado em fevereiro ou março de 1921 na coleção "A novela nacional", da Sociedade Editora Olegário Ribeiro.

A dúvida quanto ao mês do lançamento deve-se a dois textos publicados na *Revista do Brasil*, ambos em fevereiro de 1921. De acordo com o texto publicitário que anunciava a coleção, o livro *Os negros* já estaria à venda neste mês. No mesmo número da revista, a seção "Movimento Editorial" informava que o livro estava *para aparecer*:

> "Está para aparecer a qualquer momento o 2.° volume da 'Novela Nacional', edição da casa Olegário Ribeiro. Ocupa-o Monteiro Lobato com uma história do tempo antigo – Os Negros. O volume, em tudo semelhante ao primeiro da série, é ilustrado pelo sr. Rui Ferreira."[45] [46]

O livro [vide **figura 46**] tem um interessante título, que destoa, por sua extensão, do restante da obra lobatiana: *Os negros ou "Ele" e o "Outro": novela cine-romântica, com pios de coruja, noite tempestuosa, mortes trágicas e outros ingredientes de tomo; leitura perigosa às meninas histéricas e aos velhos cardíacos que crêem em almas do outro mundo.*[47]

---

[45] in *Revista do Brasil*, n.° 62, fevereiro de 1921. p.181.

[46] Rui Martins Ferreira foi pintor, desenhista e professor (professor de desenho do Ginásio do Estado em Campinas e em São Paulo, e também professor da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie). Sua intensa dedicação à atividade docente, segundo Yone Soares Lima, afastou-o da carreira artística. (dados extraídos de LIMA, Y.S. *A ilustração na produção literária*. op. cit., p.191)

[47] LOBATO, M. *Os negros ou "Ele" e o "Outro"*. São Paulo: Sociedade Editora Olegário Ribeiro, 1921. (Há um exemplar deste livro no IEB-USP, n.° 869.934 L796ne.)

Figura 46



Capa de *Os Negros ou "Elle" e o "Outro": novella cine-romântica, com pios de coruja, noite tempestuosa, mortes trágicas e outros ingredientes de tomo; leitura perigosa às meninas hystericas e aos velhos cardíacos que creem em almas do outro mundo* (1920)

Gérard Genette adverte que o "aparelho titular" é, freqüentemente, um conjunto um tanto complexo de elementos. Aplicando uma terminologia proposta por ele, poderíamos classificar o longo título deste livro da seguinte forma: a primeira parte seria o *título* propriamente dito — *Os negros* —; a segunda — *"Ele" e o "Outro"* — seria o *subtítulo*; e a explicação posterior, mais longa e explicativa, poderia ser chamada de *indicação de gênero* [48].

Com freqüência, os títulos das obras lobatianas eram formados, até então, pelo título propriamente dito, restrito a poucas palavras (substantivo + adjetivo), seguido da indicação de gênero, apresentada de maneira simples e, sempre que possível, objetiva (ainda que por trás desta pretensa objetividade houvesse freqüentemente generalizações quanto à produção ali reunida). Assim, podemos citar *Urupês: contos*; *Cidades mortas: contos e impressões*; *O Problema Vital*; *Idéias de Jeca Tatu: artigos*. Tais títulos desempenhavam, então, a função de identificar a obra e designar (brevemente) seu conteúdo.

Em *Os negros*, envolvido pelo projeto editorial da coleção em que se inseriu, o título se estende e desempenha também outras funções. Talvez por se tratar de um livro pequeno, composto por um único texto — o oposto de seus outros livros, todos eles compostos por um conjunto de textos —, o autor tenha considerado por bem dizer algo mais a respeito da obra, para conquistar uma fatia do público que não fosse seduzido apenas pelo marketing do preço e da coleção. A extensa *indicação de gênero* cumpre uma função pelo menos dupla neste livro: indica o gênero da obra (novela) e restringe o público leitor (todos os leitores, *menos* as meninas histéricas e os velhos cardíacos que crêem em almas de outro mundo). Poderíamos lê-lo desta maneira mais objetiva, mas estaríamos deixando de lado a função não exatamente comercial de apresentar, antes do texto, chaves de leitura. Assim, o autor indica, também, a filiação ao romantismo e ao cinema, identificando a obra com dois contextos amplamente conhecidos e apreciados pelo grande público.

Através do recurso à ironia, o autor busca atrair leitores. Não quer dizer que, apenas pelo título, os leitores potenciais comprariam o livro. Mas o título não se dirige apenas aos leitores da obra:

> "O título se dirige a um número muito maior de pessoas, que de uma forma ou de outra o recebem e o transmitem e, assim, participam da sua circulação. Porque, se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação — ou, se se preferir, um objeto de conversação."[49]

---

[48] No original, "indication générique". Preferimos não traduzi-la por "indicação genérica" para evidenciar o significado de "gênero literário" e não o de "generalidade". (GENETTE, Gérard. op. cit., p. 54)

[49] [Tradução nossa. Trecho original: *"Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est um objet de circulation — ou, si l'on préfère, um sujet de conversation."*] idem, p.73.

Para os leitores efetivos da novela, o título pode ter influência sobre a leitura da obra. Assim, pela sugestão irônica da *indicação de gênero*, o leitor que se aventurasse pelas páginas do livro poderia fazê-lo já envolvido pela ironia que explicita os clichês românticos e debocha de uma leitura crédula. Em outras palavras, Lobato utiliza padrões românticos na criação de um enredo de suspense folhetinesco, mas recusa a leitura caracterizada como romântica, em que o leitor se identifica com as emoções do texto, a ponto de se esquecer do pacto ficcional.

À parte as suas intenções e os elementos que o constituem, o título desta obra também declara o interesse do autor pelo cinema.

Embora a coleção tivesse previsto livros de 60 a 80 páginas, o enredo de *Os negros* se desenvolve por 58 páginas, o que está quase dentro do limite mínimo da coleção, mas que é ao mesmo tempo bastante extenso para o padrão dos textos lobatianos. Talvez em função dessa extensão, o texto seja classificado como *novela* e subdividido em 22 capítulos. O livro não será mais editado neste formato depois de 1920. Passará a fazer parte de *Negrinha*, livro de *contos*. Apesar disso, não há nenhuma discussão maior quanto ao gênero da narrativa. Dentro de uma coleção intitulada *novela*, o texto será uma *novela*. No livro de contos, será *conto*.

Repetindo algumas informações do texto publicitário, o livro *Os negros* traz as seguintes informações sobre a coleção:

> "A Novela Nacional
> Direção de Amadeu Amaral (da Academia Brasileira)
> A Novela Nacional é uma série de pequenos livros, nos quais se mira ao seguinte escopo: oferecer a melhor literatura, sob a apresentação mais artística, ao preço mais barato possível, e que se pode condensar no lema: livro bom, bonito ao alcance de todos.
> Aparece aproximadamente um volume por mês, com cerca de 80 páginas, no formato 16½ x 12½ centímetros, impresso em magnífico papel e ilustrado com numerosas e artísticas gravuras, contendo uma obra completa de autor conhecido. (...)
> 1. A Pulseira de Ferro (Amadeu Amaral)
> 2. Os Negros (Monteiro Lobato)
> 3. Ritinha (Léo Vaz)
> 4. Mula sem cabeça (Gustavo Barroso)"[50]

Ao final do livro, há nada menos que cinco páginas destinadas à publicidade de livros sobretudo de autores editados pela coleção.

A tiragem dos livros da coleção era variável, segundo dados do jornal *O Estado de S. Paulo*, reproduzidos pela *Revista do Brasil*[51]: o primeiro volume da coleção teria tido 5200 exemplares; já o segundo volume, de Monteiro Lobato, teria tido 8500 exemplares. Estaria esta diferença ancorada no sucesso dos livros anteriores de Lobato?

---

[50] LOBATO, M. *Os negros*. op. cit.
[51] "Movimento editorial" in *Revista do Brasil*, n.° 63, março de 1921, p.278-280.

Não encontramos nenhum exemplar nem informações de que teria havido uma segunda edição deste livro, o que é improvável, visto que já em 1922 "Os negros" é incorporado ao livro *Negrinha*, então em sua segunda edição. Assim, a "novela cine-romântica" passa a fazer parte do conjunto de textos em que se observa uma influência de técnicas cinematográficas. Da mesma forma, a inclusão de "Os negros" em *Negrinha* também reforça a presença neste livro da temática racial. A criação de personagens negros nos episódios do Sítio do Pica-pau Amarelo pode ser lida, então, a partir dos personagens negros até então aparecidos em seus contos. Da mesma forma, *O presidente negro*, publicado em folhetins em 1926, pode ser lido como um desenvolvimento da problemática introduzida desde os primeiros contos e mais sedimentada nestes contos de *Negrinha*.

6.6. Recepção crítica de Negrinha

Ao que tudo indica, *Negrinha* foi um livro bem recebido pela crítica. Está por se fazer, ainda, um estudo sobre a recepção crítica dos contos de Monteiro Lobato, motivo pelo qual esta informação sobre sua recepção é ainda pouco segura. Apresento, a seguir, apenas dois indícios desta recepção, ambos datados de poucos meses depois do lançamento do livro *Negrinha*. O primeiro deles é um artigo de Brenno Ferraz, publicado na *Revista do Brasil*. O segundo, um artigo de Lima Barreto, publicado na *Gazeta de Notícias*. (No item 6.7, veremos mais um texto crítico, desta vez sobre a terceira edição de *Negrinha*.)

Tratemos do primeiro.

Brenno Ferraz havia sido "bibliógrafo" da *Revista do Brasil* esporadicamente e, a partir de setembro de 1920, assumiu esta função com regularidade. Em 1922, passou a dividir com Lobato a direção do periódico. Foi em fevereiro de 1921 que ele publicou seu artigo a propósito de *Negrinha*, então em sua primeira edição.

No artigo, Brenno Ferraz trata do livro de maneira geral, comparando-o a *Urupês*. Segundo ele, *Negrinha* não é melhor que *Urupês*. Mas o crítico não estende a comparação entre os dois livros. Também não trabalha com a noção de unidade das obras. Assim, o livro de contos é analisado como um conjunto de histórias desconexas. E, história por história, ele desenvolve sua análise, construindo um ranking dos melhores e piores contos, segundo sua preferência. Os motivos que o fazem preferir um a outro são explicados ao longo do texto, que reproduzimos abaixo:

"É o quarto volume de contos de Monteiro Lobato.

De 'Urupês' para 'Negrinha' que distancia vai? Não é, decerto, a de um grau acima, porém, será a de um salto abaixo?

Há neste livrinho sinais evidentes de um progresso de técnica. Os contos *Negrinha* e *O jardineiro Timóteo* dão a medida de uma bela simplificação que se vai operando na carpintaria do autor. As grandes linhas quebradas, irregularíssimas, do seu estilo de fabulação, distendem-se numa só reta nessas duas páginas modelares, as melhores do volume. É uma prova da libertação, do desembaraço e desenvoltura de um espírito que aborrece a estagnação e ama, sobretudo, a independência, mesmo contra si próprio. É também, um aperfeiçoamento.

Contudo, 'Urupês' ainda é o livro único...

A *O jardineiro Timóteo* e *Negrinha* opõem-se, diametralmente opostos, *O bugio moqueado* e *O colocador de pronomes*. Representam a processualização artificiosa do melhor de 'Urupês' e a transação do seu autor com o próprio mau-gosto. *O bugio moqueado*... É tão artificial essa história inverossímil de um negro assado e comido aos pedacinhos, à força, por uma senhora nervosa, que só foi possível narrá-la enquadrada na moldura fácil e falsíssima de uma conversação banal. Interrompida vinte vezes, por amor do efeito. Recurso bem aproveitado, mas recurso berrante, escandaloso. Por isso mesmo, o seu valor documental é grande: põe à mostra, unicamente, a técnica de Monteiro Lobato. Quereis penetrar-lhe o trabalho subconsciente? — Lede *O Bugio*...

O colocador de pronomes é outro exemplar de mau gosto. Tema surrado e gasto; gargalhadas de antemão marcadas: é só chegar e rir, no lugar certo. Sátira, caracteriza-o o exagero. Tem o destino próprio — brilhar e morrer, moda passageira.

O índice acusa ainda um título vago — *Fitas da vida*. É uma página distinta. Responde à pergunta: são possíveis os milagres?

Quando as coisas positivas aborrecem e o realismo, chapado e rasteiro, entrou a enfarar com os seus massudos e estéreis relatórios, a indagação, em boa hora, ocorreu aos temperamentos mais imaginosos. A vida e o mando ainda têm surpresas. Nem tudo está previsto, medido e pesado. Quando não, restam as aparências, com toda uma craveira de tons, incoercivelmente variáveis e capazes de efeitos literários, aliás do máximo vigor realista. Viu-se, então, na literatura o que se pode chamar a defesa do milagre. Escavados Ossian e Hoffmann, eis o simbolismo e a psico-patologia, a que se devem algumas belas maravilhas, engenhosamente construídas e humanizadas a rigor. Reproduziram-se os casos da sugestão e a hipnose e não houve impossíveis nas letras.

Se então muito bugio se moqueou, verdade é que nem sempre foi preciso tanto. Coisas mais pavorosas se fizeram ver, mas, por explicáveis aparências.

Assim, *Fitas da vida* conta o caso de pobre veterano do Paraguai, que, retirante do Ceará, chega a S. Paulo. Cego há muitos anos, confiava num milagre: o seu velho capitão — e só ele — seria capaz de restituir-lhe a vista. Encontra-o, afinal e, de fato, mandado a operar-se da catarata, recupera a visão.

E uma alma simples não há de ter fé! Finda a leitura de *Fitas da vida*, não há como negar que para um bom narrador o instinto humano do sobrenatural ainda é o mais rico filão de emoções.

Das seis narrativas do volume, sem duvida, *O jardineiro Timóteo* é a melhor, a mais equilibrada e serena. Compara-se-lhe *Negrinha*, mas, se esta se anima de uma quase nevrose, aquela, em sua fina sensibilidade, é de uma serenidade e equilíbrio muito superiores. Em nenhum conto, até hoje, Lobato foi tão senhor de si. O cuidado minucioso da pintura, a delicadeza do pensamento, a fidelidade perfeita do tipo sobre-excedem. O velho Timóteo, reduzido à impotência, ao ver devastado e destruído o jardim que era todo o seu mundo, lançando uma praga vã, baldada ameaça, é profundamente humano. A cólera dos Deuses, que o transfigura, não lhe arranca mais que uma frase fulminante de intenção:

— 'Deixa estar!...' E retira-se, repetindo-a, vingado e inerme.

Com tudo o que dizemos, em resumo, Negrinha é um livro interessantíssimo."[52]

O artigo cumpre a função de sugerir ou não a leitura do livro, de acordo com os princípios críticos e o gosto pessoal do crítico-resenhista. Neste caso, Brenno Ferraz sugere, sim, a sua leitura, embora tenha restrições com relação a alguns dos contos. Se pudesse

[52] "Bibliografia" in *Revista do Brasil*, n.º 62, fevereiro de 1921, p.161-165.

sugerir a leitura de alguns deles, apenas, o livro seria lido pela metade. O crítico elege como os melhores contos do livro "O jardineiro Timóteo", seguido de "Negrinha" e, por fim, "Fitas da vida". Os demais não o agradam.

Apenas um conto não é analisado pelo crítico — "O drama da geada".

Interessa-nos em sua análise, sobretudo, a comparação entre *Negrinha* e *Urupês*. O primeiro livro de contos de Lobato, talvez por causa do seu sucesso e da popularidade da figura do Jeca Tatu, funciona como um modelo: ou Negrinha é melhor que ele ou é pior. Não há alternativa. Assim, o que Brenno Ferraz parece esperar de Lobato é a produção de contos que possam ser comparados às suas produções anteriores. Não a todas, porém; apenas a *Urupês*. O horizonte de expectativas do crítico parece depender, então, de obras anteriores do escritor. Assim, por mais que *Negrinha* fosse um bom livro, se não fosse melhor que *Urupês*, seria sempre posto "um grau abaixo" em sua classificação.

Ao analisar texto por texto, a comparação continua a valer. "Negrinha" e "O jardineiro Timóteo" são bons porque se percebe neles um "*progresso de técnica*" do escritor — em relação a *Urupês*. Também os contos por ele considerados ruins, são ruins em comparação com "*o melhor de 'Urupês'*", representam uma "*processualização artificiosa*" da técnica utilizada naqueles contos — são narrativas inverossímeis.

Dois contos são eleitos como bons, dois como ruins (fruto do *mau gosto* do escritor), e um fica num estado intermediário, definido como uma página *distinta*, de título *vago*. Embora tenha dificuldade de classificar com tanta precisão as "Fitas da vida" como classificara os demais contos do livro, o crítico encontra, para este texto, uma genealogia. Segundo ele, foi em função da saturação dos temas e técnicas realistas, que teria (re)nascido, dentre "*os temperamentos mais imaginosos*", o gosto pelo imprevisível possível, mas improvável, fecundado pelo simbolismo, herdeiro do romantismo.

No mínimo, uma herança interessante.

Resta, por fim, a impressão forte causada por "O jardineiro Timóteo", com que o crítico sintomaticamente encerra o artigo. Ao encerrar com a análise de um conto digno de elogios, o crítico deixa uma melhor impressão do que se escolhesse um conto de que não tivesse gostado. Neste caso, a frase final soaria mais inverossímil.

Também Lima Barreto se impressionou fortemente com este conto. Em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, três meses depois do de Brenno Ferraz, ele elogia "O jardineiro Timóteo". Cumpre lembrar que *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, havia sido editado pelas Edições da Revista do Brasil em 1919, mas o seu autor não conhecia o editor

pessoalmente, fatos que ele mesmo reitera neste artigo. Por não tratar exclusivamente de *Negrinha*, não reproduzimos o artigo inteiro, apenas alguns trechos:

> "Publicando há dois ou três anos um volume de contos — *Urupês*, o Sr. Lobato, em bem pouco tempo, sem favor algum, logrou ver o seu nome conhecido no Brasil todo e as edições de sua obra se esgotarem umas sobre as outras.
>
> A criação principal de um de seus contos, aquele que dá nome ao livro, o famoso Jeca-Tatu, que o uso, e ele mesmo sancionou, fez Jeca-Tatu andar, pelo menos de nome, em todas as bocas, enquanto o personagem propriamente assanhou a crítica dos quatro pontos cardeais destas terras de Santa Cruz.
>
> Quiseram ver nela o símbolo do nosso roceiro, do nosso sertanejo, o "caboclo" — como se diz por eufemismo, porquanto nele há, de fato, muito de índio, mas há, em compensação, alguma coisa mais. (...)
>
> De resto, o Sr. Monteiro Lobato não quis simbolizar em Jeca-Tatu, nem o sertanejo, nem coisa alguma.
>
> Ele não tem pretensões simbolistas, como nunca tiveram os grandes mestres da literatura. Tais pretensões são cabíveis nos transcendentes autores que ninguém lê. Ao que me parece, pois só epistolarmente conheço o autor do *Urupês*, o Sr. Lobato viveu ou nasceu na região a que chamam 'norte paulista', o vale da parte de São Paulo do Paraíba do Sul. É ela que ele descreve com tanta ternura e emoção contida nos seus livros de ficção. Ele viu a sua decadência; ele relembra seu esplendor passado. Certamente, quando menino, brincou lá com aqueles Jecas; e é a sua saudade, é a sua simpatia, é a sua mágoa por não vê-los prósperos, que fez pintá-los como pintou. Isto está a ver-se nas suas Cidades Mortas, livro seu talvez mais curioso que o famoso *Urupês*, que tanto escandalizou o patriotismo indígena.
>
> No seu ultimo livro — Negrinha — há um conto — 'O jardineiro Timóteo' — que denuncia bem esse seu feitio de sentir.
>
> Deve-se lê-lo para bem perceber o pensamento geral que domina a produção do autor da Bucólica.
>
> Trata-se de um preto, o Timóteo, que era jardineiro de uma fazenda daquelas regiões; aos poucos, esta vai decaindo por isso ou por aquilo, e, com ela, os antigos senhores e patrões. Timóteo não dá por isto e continua a plantar as suas flores humildes e modestas: esporinhas, flores-de-noiva, amores-perfeitos, sempre-vivas, palmas-de-santa-rita etc.
>
> Os azares da fortuna dos seus proprietários determinam a venda da propriedade agrícola a pessoas da cidade; e os novos donos implicam com as 'esporinhas' e 'perpétuas' do Timóteo.
>
> Mandam destruir o jardim, pois querem nele flores raras e caras: camélias, crisandálias, crisântemos, etc. O humilde negro despede-se e deixa-se morrer na porteira da fazenda, amaldiçoando aqueles bárbaros: 'deixe estar'!
>
> O que o Sr. Monteiro Lobato vê e sente é o seu Taubaté, o seu Guaratinguetá; ele não tem a pretensão de encaixar no seu Jeca-Tatu, Rolandos de Uruburetama, nem Reinaldos bororós, e mais filhos d'Aymon das gestas tupaicas.
>
> Toda a sua obra é simples e boa, animada pela poesia da sua terra, seja ela pobre ou farta, seja agreste ou risonha: mas é cheia de sadia verdade a sua literatura. (...)
>
> O que se evola de suas palavras não é ódio, não é rancor, não é desprezo, apesar da ironia e da troça; é amor, é piedade, é tristeza de não ver o Jeca em condições melhores.
>
> Basta ler este conto — Negrinha — com que intitula o seu ultimo livro, para nos impregnarmos da sua alma compassiva, a descobrir a sua entranhada afeição pelos que sofrem e pensam neste mundo.
>
> Não há no Sr. Monteiro Lobato nenhuma das exterioridades habituais dos escritores: pompa de forma, transbordamentos de vocabulário e de imagens; há um grande sonho íntimo de obter a harmonia entre todos os homens e destes com a Terra, nossa mãe comum. (...)" [53]

O crítico e escritor parece querer desvalorizar procedimentos críticos adotados até então em relação à obra lobatiana, que teriam interpretado seus personagens (sobretudo o Jeca Tatu) como *símbolos nacionais*. Menos que isso, Lima Barreto acredita que os

[53] BARRETO, Lima. "A obra do criador de Jeca-Tatu" in *Marginália*. São Paulo : Editora Mérito, 1953.

personagens são, sim, representações da realidade, mas de uma realidade menos "universal" ou nacional, de intenções mais modestas: um retrato da realidade que circundava o escritor. Sem maiores pretensões.

Seu apreço por *Cidades mortas* é maior do que por *Urupês*, tanto que ele define a temática de Lobato a partir de uma tendência recorrente no livro *Cidades mortas*, generalizando-a para os demais livros, quando fala sobre a "ternura e emoção contida nos seus livros de ficção". É verdade que contos como "A colcha de retalhos", de *Urupês*, já estão embebidos desta emoção, mas ela se torna mais comum no segundo livro de contos. E se acentua — sendo então denominada de "alma compassiva" pelo crítico — em *Negrinha*, onde se evidencia o desejo de denunciar situações dramáticas, horríveis por provocarem a dor e o sofrimento humanos.

Diferentemente de Brenno Ferraz, que comparava um livro a outro, Lima Barreto (ainda que deixe entrever suas preferências) amarra as diferentes produções lobatianas, procurando, com isso, compreender as intenções do escritor. É o que guia seu texto: argumentar, através de diferentes obras, que Lobato não teria tido a intenção de criar símbolos nacionais através de suas personagens, de que o Jeca seria o maior exemplo.

Seja por cordialidade, seja por concordar de fato com o escritor, Lobato escreveu-lhe uma carta comentando o seu artigo:

> "Lima.
>
> Li hoje na Gazeta o teu artigo e sensibilizou-me muito o que há ali de compreensão. Não imaginas como apareceram e aparecem ainda artigos a meu respeito. Raríssimos, porém, dizem a palavra certa. Uns aproximam-se do que é, outros quase tocam na verdade — nenhum atinge o alvo. Tu o fizeste — deste no vinte. A incompreensão, meu caro, é o grande mal da vida, e a compreensão a coisa rara, por excelência. Tu compreendes, e me compreendeste: um sujeitinho que trabalha na sua toca, descreve o que viu e sentiu, e no fundo chora das coisas serem como são e não como deveriam ser. Só isso, tão simples e ninguém acerta. Os críticos comprazem-se em malabarizar sobre as teorias e explicações mais difíceis, que vão procurar longe, esquecidos sempre que a verdade anda-lhes ao pé, caseira e humilde.
>
> Quando termina esse retiro bucólico?
>
> Lobato"[54]

Os dois textos aqui brevemente apresentados servem como indícios da recepção do livro — que parece ter sido boa. Nenhum dos dois críticos fez menção ao projeto editorial que reuniu tão poucos textos num volume, e que acabou tornando este livro bem diferente dos livros anteriores de Lobato. Mesmo Brenno Ferraz, em sua comparação, não salientou este aspecto. Apesar disso, já na segunda edição do livro, Lobato modificaria seu projeto editorial, acrescentando outros textos ao conjunto.

---

[54] BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998. p. 270. [carta sem data]

6.7. Edições de Negrinha na década de 1920

São poucas as edições de *Negrinha* na década de 1920. Encontramos apenas três: a primeira, em 1920; a segunda em 1922; e a terceira em 1923. É possível que não tenha havido nenhuma outra edição entre esta terceira e a edição de *Contos leves* e *Contos pesados* (1935).

A história das edições de *Negrinha* é, portanto, uma história feita de poucos dados. Há algumas razões que podem explicar esta escassez de edições: a) a tiragem elevada das primeiras edições de *Negrinha*; b) a queda das vendas de livros em 1924, motivo de reclamações do editor em cartas; c) a organização de uma antologia de contos de Lobato, ainda em 1923, adotada como livro didático.

Depois de 1923, não encontramos nenhuma edição de nenhum dos livros de contos de Lobato, a não ser esta antologia escolar. É possível que ambos os fatos acima elencados, seguidos da falência da editora em 1925, tenham posto um ponto final nas edições de seus contos na década de 1920. Novas edições, apenas com as coletâneas *Contos leves* e *Contos pesados*.

Assim, é pela lacuna, pela falta de dados, que se depreende que entre 1924 e 1934 desenrolou-se um período de escassez na edição dos livros *Urupês*, *Cidades mortas*, *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*.

Entre a primeira e a terceira edições de *Negrinha*, há uma série de alterações, tanto gráficas quanto textuais [vide **figuras 47, 48, 49 e 50** e tabela a seguir].

Como vimos, a primeira edição (1920) fora composta por apenas seis contos. A segunda edição, de 1922, faz parte da *Coleção Brasília*, em que também foram editados *Urupês* e *Cidades mortas*. Já nesta edição, talvez para se adaptar ao número de páginas da coleção, três novos textos são inseridos no livro — "O imposto único", "Os negros" e "Barba-azul". Apesar do maior número de textos, o número de páginas é ainda menor, devido à formatação do texto em duas colunas. A coleção buscava preços baixos formatando o texto em duas colunas e imprimindo o livro em papel jornal. A tiragem desta edição foi bem grande: 5 mil exemplares; na folha de rosto, lê-se "7º ao 12º milheiro". Se esta informação for verdadeira[55], então a primeira edição deve ter tido uma tiragem de 6 mil exemplares.

[55] Ephraim Beda informa que teria sido de 4 mil exemplares a tiragem desta 2.ª edição (in BEDA, E., op. cit., p.130)

Figura 47



Capa da 1.ª edição de Negrinha (1920)

Inaugurando um novo formato de edição (menos textos, num livro mais barato), Lobato também modifica a apresentação visual de *Negrinha*, com a capa tipográfica e o formato pequeno.

Figura 48



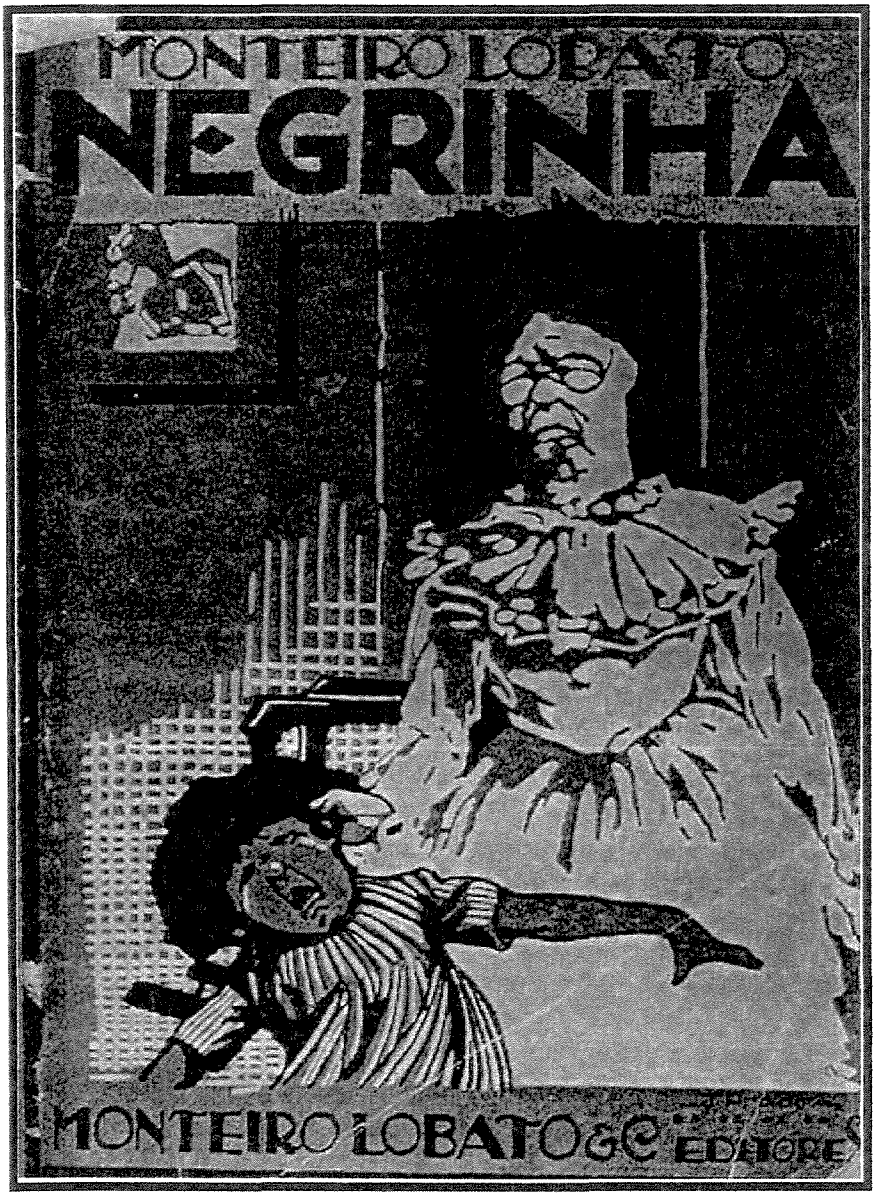
Capa da 2.ª edição de *Negrinha* (1922), Coleção Brasília.

Figura 49



Quarta-capa da 2.ª edição de *Negrinha* (1922), apresenta publicidade da Coleção Brasília.

Figura 50



Capa da 3.ª edição de *Negrinha* (1923).

Na capa de J. Prado, uma das cenas do conto que dá nome ao livro.
A imagem de uma criança na capa de um livro de Monteiro Lobato poderia facilmente promover a associação deste livro com sua produção literária infantil — associação também estimulada por características estilísticas dos textos aí contidos.

Na terceira edição, lançada no ano seguinte (1923), novos textos são incorporados ao livro. Comparando os índices das três primeiras edições, verifica-se um acréscimo substancial de textos:

N E G R I N H A		
Índice da 1.ª edição	Índice da 2.ª edição	Índice da 3.ª edição
Negrinha Fitas da vida O drama da geada O bugio moqueado O jardineiro Timóteo O colocador de pronomes	Negrinha As fitas da vida O drama da geada O bugio moqueado O jardineiro Timóteo O imposto unico Os negros Barba-azul O colocador de pronomes	Negrinha As fitas da vida O drama da geada O bugio moqueado O jardineiro Timóteo O imposto único Os negros Barba Azul O colocador de pronomes Uma história de mil anos O despique

Mantêm-se os seis textos da primeira edição, aos quais somam-se outros até que a terceira edição atinja o número de onze textos, abandonando o projeto inicial de um livro menor — assim como fora abandonado o projeto editorial de "Os negros".

Diferentemente de *Cidades mortas* e *Urupês*, *Negrinha* é marcada, desde a primeira edição, pela ausência de prefácios explicativos (como vimos); Lobato se exime de qualquer comentário sobre as diversas organizações deste livro. Apesar do silêncio, percebe-se, através da comparação entre os índices, que a segunda edição mantém a estrutura proposta pela primeira: contos trágicos, seguidos da pantomima (embora a denominação "pantomima" só esteja presente na primeira edição). Na terceira edição, esta estrutura é deixada de lado. Parece não ter havido uma razão especial para a inserção de "Uma História de Mil Anos" e "O Despique" no final do livro — apenas inseriram-se os textos, sem que fosse modificada a disposição previamente arranjada até a segunda edição.

Os contos introduzidos na segunda edição mantêm elementos daqueles que caracterizavam a primeira edição: "O Imposto Único", "Os negros" e "Barba-azul" são textos cujos personagens são marcados pelo sofrimento.

"O Imposto Único", como vimos, fazia parte do livro *Cidades mortas*, nas duas primeiras edições. Em 1921, data da terceira edição de *Cidades mortas*, o conto é retirado do conjunto. E em 1922, data da segunda edição de *Negrinha*, o conto é incorporado a este livro. Trata-se de um texto de construção complexa, de estilo particular. Repleto de metáforas de diversos tipos, o conto guarda, apesar do elemento trágico, um tom de tragicomédia, evidenciado sobretudo através de questões estilísticas:

"No princípio era o pântano, com valas d'agrião e rãs coaxantes. Hoje é o parque do Anhangabaú, relvado, com ruas d'asfalto, pérgula grata a namoriscos noturnos, a estátua d'um adolescente nu que corre — e mais coisas. Autos voam pela rua central, e cruzam-se pedestres em todas as direções."[56]

A paródia do texto bíblico introduz o texto. O tom, porém, é de deboche (como ocorreria posteriormente em "Era no Paraíso"): ao texto bíblico, que remete à Criação, opõem-se tanto o cenário pantanoso quanto o cenário urbano descritos pelo narrador.

Nos dois parágrafos seguintes, constrói-se nova oposição à citação bíblica através da metáfora científica, através da qual se apresentam as personagens:

"Naquele dia vi formar-se por ali um bolo de gente, rumo ao qual caminhava um polícia apressado.

Fagocitose, pensei. A rua é artéria, os passantes o sangue. O desordeiro, o bêbado, o gatuno são os micróbios nocivos perturbadores do ritmo circulatório. O soldado de polícia é o glóbulo branco — o fagócito de Metchenikoff. Está de ordinário parado no seu posto, circunvagando olhares atentos. Mal se congestiona o tráfego, pela ação anti-social do desordeiro, move-se, caminha, corre, cai a fundo sobre o mão elemento e arrasta-o d'ali para o xadrez."[57]

Neste trecho, apresentam-se alguns grupos de personagens: os passantes (dentre eles os micróbios) e o glóbulo branco (o policial). Tal construção baseada em metáforas científicas de elementos que se opõem, permite que, em seguida, os personagens sejam convertidos em *tipos*. Útil construção que permite e se vale de generalizações de comportamentos atribuídos a todo um bairro — o Brás:

"São duas cidades vizinhas, distintas de costumes, de almas já bem diversificadas. Hoje, ir ao Brás é uma viagem. O Brás não é ali, como o Ipiranga; é lá do outro lado, embora mais perto que o Ipiranga. Diz-se — vou ao Brás — como quem diz — vou à Itália. Uma Itália agregada como um bócio recente e autônomo a uma urbs antiga, filha do país; uma Itália função da terra negra, italiana por sete décimos e algo nueva pelos três restantes.

* * *

O Brás trabalha de dia e à noite dorme. Aos domingos fandanga ao som do bandolim. Nos dias de festa nacional (destes tem predileção pelo 21 de Abril: vagamente o Brás desconfia que o barbeiro da Inconfidência, porque barbeiro, havia de ser um patrício) vem a S. Paulo. Entope os bondes no travessio da Várzea, e, cá, ensardinha-se nos autos: o pai, a mãe, a sogra, o genro e a filha casada no banco de trás; o tio, a cunhada, o sobrinho e o Pepino, voluntário, no da frente; filhos miúdos por entremeio; filhos mais taludos ao lado do chauffeur; filhos engatinhantes debaixo dos bancos; filhos em estado fetal no ventre bojudo das matronas. O carro, vergado de molas, geme sob a carga e arrasta-se a meia velocidade ruas acima, exibindo a Paulicéia aos olhos arregalados daquele exuberante cacho humano.

Finda a corrida, o auto debulha-se do enxame no triângulo, e o bando toma d'assalto as confeitarias para um regabofe de spumones, si-sis, croquetes. E tão a sério toma a tarefa que, ali pelas 9 horas, não resta mais vestígio de empada nos armários térmicos, nem de sorvete no fundo das geladeiras. O Brás devora tudo, ruidosa, alegremente e sai impando bem-aventurança estomacal, com massagens ajeitadoras do abdômen. Caroços d'azeitonas, palitos dos camarões, guardanapos de papel, pratos de papelão seguem com ele, nas munhecas da

[56] LOBATO, Monteiro. "O imposto único", in *Negrinha*. (3ª ed.) op. cit., p.33.
[57] idem.

> petizada, como lembrança da festa e consolo ao bersalherzinho que lá ficou de castigo, em casa, berrando com goela de Caruso.
>
> Em seguida, toca para o cinema! Abarrota os de sessão corrida. O Brás chora nos lances lacrimogêneos da Bertini e ri nas comédias a gás hilariante da L-Ko mais do que autorizam os mil e cem da entrada. E repete a sessão, piscando o olho: é o jeito de dobrar a festa em extensão, e obtê-la a meio preço, 550 réis — um negocião!"[58]

Os saltos do narrador entre o geral (o bairro, os ajuntamentos humanos) e o particular (Pedrinho e seu drama) também compõem uma interessante característica deste conto. Porém, lido com o pano de fundo desta descrição do Brás, o drama da criança acaba sendo contaminado pela descrição jocosa. Diferentemente do conto "Negrinha", em que a ironia recai sobre o antagonista, neste conto a descrição irônica e jocosa dos habitantes do Brás atinge também a personagem central, cujas desventuras (suas e de sua família) serão acompanhadas de perto pelo narrador — e pelo leitor.

Também interessa observar que os cortes efetuados no decorrer desta narrativa — subdividindo-a, através de intertítulos — organizam o enredo não-linear, explicando-o e atribuindo novos significados ao drama de Pedrinho. Assim, os itens denominados *"Pedrinho, sem ser consultado, nasce"* e *"Epílogo? Não! Primeiro ato..."* não são exclusivamente organizadores do texto, mas também indicam um posicionamento do narrador em relação aos fatos narrados. E o último intertítulo ainda funciona como um indicativo de que o drama do garoto e a surra levada por ele se estendem para além daquele episódio.

Dito isto, é hora de retomar algumas considerações de Lima Barreto, transcritas páginas atrás. O escritor-crítico definiu sua posição frente às narrativas lobatianas, negando que seus personagens *simbolizassem* para além de certos limites, negando que o autor tivesse a intenção de propor generalizações nacionais a partir dos tipos criados. Isto é, segundo ele, a intenção do escritor ao criar a figura do Jeca Tatu não teria sido a de esboçar um retrato do sertanejo brasileiro, mas de um grupo social menor, extraído da realidade que circundava o escritor, o Vale do Paraíba.

Esta seria, segundo Lima Barreto, a intenção do escritor (confirmada por ele em carta). Porém, para além das intenções do escritor e da análise do crítico, o *tipo* Jeca Tatu foi adotado como símbolo, inicialmente de maneira muito proveitosa para Lobato. Ao ser incorporado ao discurso de Rui Barbosa, a personagem ganhou uma amplitude nacional e uma significação política maior do que aquela possivelmente prevista pelo autor no momento de sua criação e inclusão no livro.

---

[58] idem.

Jeca Tatu adquiriu foros de símbolo nacional por diversos motivos, das mais diferentes naturezas, dentre os quais podemos citar a importância do Brasil rural (devido a aspectos econômicos, políticos e culturais do interior do país), a urgência e a relevância de medidas sanitárias, as discussões sobre raça, progresso e nacionalidade. Enfim, a figura do Jeca se valeu de elementos do contexto sócio-político-cultural para alçar vôo e partir, das páginas do livro, para o imaginário coletivo.

Além dos elementos contextuais, parece-nos haver outros elementos — textuais e extratextuais — na transformação do Jeca (e de outros personagens lobatianos) em um *tipo*, sujeito a se tornar símbolo nacional. Um deles pode ser a facilidade de identificação de traços da personagem em certos grupos sociais brasileiros. Assim, construído a partir de um viés realista, o Jeca se torna propício a representar uma parcela da população brasileira. Além disso, já que nem todo o realismo se converte em tipificação, pode-se supor que o Jeca correspondia a uma expectativa dos leitores da época: habituados a uma tradição literária de cunho regionalista, em vigor desde meados do século XIX, os leitores do início do século XX encontraram no Jeca e no artigo que lhe deu origem um diálogo com a sua tradição, mas algo que, embora se inserisse nesta tradição, fazia-o através de um viés crítico, procurando superar alguns limites do gênero.

Deriva ainda de características presentes no *estilo lobatiano* a possibilidade de transformação de personagens em *tipos*. Lobato constrói suas personagens a partir de poucos traços, de elementos essenciais, sem grande profundidade psicológica.

Por último, mais um elemento pode ter contribuído para a "tipificação" de algumas personagens lobatianas, dentre as quais se incluem sem dúvida personagens da literatura infantil. Não se pode construir um *tipo* a partir de um personagem se não houver meios de se popularizar tal personagem (seja ela bem ou mal construída) através de uma rede de *divulgação* de sua imagem. O sucesso e a disseminação dos livros de Monteiro Lobato através da rede de distribuição de sua editora foi, portanto, um dos elementos que, somados a elementos textuais e contextuais, possibilitaram a popularização e a transformação de algumas personagens em tipos que, ainda hoje, povoam o imaginário cultural brasileiro.

Um dos críticos que resenhou o livro *Negrinha*, em sua terceira edição, tratou de aspectos relativos à *permanência* das personagens lobatianas:

> "Esta coleção de contos, publicada pela primeira vez há pouco mais de dois anos, obteve, como era de esperar, tanto êxito, que a edição se esgotou em poucos meses. Esta edição já é a terceira e alcança o décimo quinto milheiro.
>
> O sr. Monteiro Lobato, pois, é o escritor mais lido do Brasil e Portugal, é o mais popular, é o mais comentado e discutido. Alguma razão haverá que explique o seu sucesso, e é, mais que tudo, o seu poder de evocação. Muitos novelistas há, na hora atual, que são

> brilhantíssimos e que possuem uma porção de qualidades que os fazem apreciáveis. Mas é também verdade que o prazer que despertam dura apenas o tempo que dura a leitura. Fechado o volume, o leitor perde de vista os personagens com quem conviveu no decurso da leitura, e tudo mais se lhe apaga da memória, os episódios, a vida, o cenário. É porque o que se faz é uma literatura livresca, com bases somente na imaginação e no estilo. O sr. Lobato não se contenta apenas de fazer estilo, e mergulha fundamente na vida. Cada uma das suas novelas deixa na memória do leitor sulcos inapagáveis, e acabada a leitura, entra o leitor a conviver com os personagens, que se lhe tornam, desde então, íntimos e familiares. É esse o seu segredo. Não é propriamente segredo, porque não há escritor que não saiba disso. Sabe, mas não logra pô-lo na obra. Para o conseguir são necessárias qualidades que só o sr. Lobato possui integralmente.
>
> Desta encantadora coleção fazem parte 'Negrinha', 'As fitas da vida', 'O drama da Geada', 'O bugio moqueado', 'O jardineiro Timóteo', 'O imposto único', 'Os negros', 'Barba azul', 'O colocador de pronomes', 'Uma história de mil anos', e 'O despique'. Nesta edição entram novelas que não fazem parte das edições anteriores.
>
> O trabalho tipográfico é magnífico." [59]

O crítico sugere que os contos lobatianos (por ele chamados de *novelas*) deixam marcas na memória do leitor, isto é, que a construção da narrativa faz com que os episódios e personagens se tornem tão familiares aos leitores que passem a fazer parte de suas vidas, depois de terminada a leitura. Sugere também que seria comum uma leitura de identificação, em que o leitor tomaria partido das personagens, se posicionando diante dos fatos apresentados, condição para adquirir familiaridade e intimidade com as personagens.

Tal identificação é estimulada pelo narrador em diversos contos de *Negrinha*. Trata-se, como dissemos anteriormente, de contos em que se *denuncia* uma determinada situação dramática, para a qual se pede um posicionamento do leitor. Porém, não é um pedido puro e simples, porque o narrador apresenta as personagens através de traços que as definem como vilões ou mártires da narrativa. Algumas vezes, trata-se da defesa de direitos humanos (embora o termo soe anacrônico para referir-se à época), como em "Negrinha" e, de certa forma, em "O imposto único". Em outras, como "O bugio moqueado" e "Barba azul", apresentam-se assassinatos atrozes. Não há como tomar partido dos vilões da história, senão infringindo direitos humanos e regras morais muito entranhadas em nossa cultura.

Assume-se, portanto, uma postura de certa forma romântica, ou, se pudermos avançar ainda mais no passado, uma estrutura que se aproxima da dos contos de fadas, de que o conto "Barba azul" é explicitamente uma reescritura.

A aproximação de Lobato com a literatura infantil pode ter acentuado alguns elementos que, na construção dos personagens e do enredo, enfatizam esta oposição entre o bem e o mal. Assim, se retomarmos o primeiro livro, lembrar-nos-emos de que alguns personagens são construídos a partir de traços mais complexos. Seria com dificuldade, por exemplo, que se atribuiria ao Bocatorta (personagem do conto homônimo) apenas um aspecto negativo. A seu

[59] *Revista do Brasil*, n.° 91, julho de 1923 (p.261). — não há indicação da autoria do artigo.

respeito, o leitor tem pelo menos dois pontos de vista diferentes — o popular (representado, no trecho abaixo, pela voz de Vargas) e o do Major Lucas, dono da fazenda:

> "— Bocatorta é a maior curiosidade da fazenda. Filho d'uma escrava de meu pai, nasceu, o coitado, disforme e horripilante como não há notícia de outro. Um monstro. De tão feio fugiu ao mundo e há anos vive sozinho entocado no mato, donde raras vezes sai e só à noite. O povo diz dele horrores, que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o diabo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm à sua conta. Para mim é um pobre diabo cujo crime único é ser feio demais. Perdeu a medida, e está a pagar o crime que não cometeu.
>
> Vargas interveio cuspilhando com cara de asco:
>
> — Se o doutorzinho o visse!... Que bicho! É a coisa mais nojenta deste mundo!
>
> — Feio como Quasímodo? perguntou o da cidade.
>
> — Esse não conheço, seu doutor, mas estou aqui estou jurando que o negro passa diante do... como é?
>
> Eduardo interessava-se pelo caso.
>
> — Mas, amigo Vargas, feio como? porque feio? explique-me lá essa feiúra.
>
> Vargas, grande parola quando lhe davam trela, entreparou um bocado e disse:
>
> — O doutor quer saber como é o negro? Venha cá. Vossa Senhoria 'garre n'um juda de tabatinga e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumiando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; 'ranque os dentes e só deixe uns tocos; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiúra e aplique o que achar no estupor. Quando acabar 'garre no juda e ponha rente do Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!" [60]

As desconfianças de Vargas com relação ao Bocatorta se confirmam ao final da narrativa, quando Bocatorta é encontrado profanando o túmulo de Cristina, filha do Major. É ele, ou o medo de sua imagem, em última instância, que provoca a morte da garota. Mesmo assim, é possível justificar as atitudes de Bocatorta a partir das informações dadas pelo próprio Major. O mal não lhe é inerente, mas é uma conseqüência de seu isolamento e de suas deformações. Assim, complexifica-se a descrição da personagem, que é construída a partir de vozes diferentes.

Também o "vilão" de "O comprador de fazendas" traz alguns elementos positivos. Podemos comparar esta narrativa de *Urupês* a outra inserida nesta terceira edição de *Negrinha* — "Uma história de mil anos". No primeiro conto, um rapaz se faz passar por rico comerciante e ilude o fazendeiro e sua família, dizendo-se interessado em comprar a fazenda. A filha do fazendeiro também é amorosamente iludida, vendo nele uma representação dos heróis românticos dos folhetins que lia. No segundo conto, uma família também dá abrigo a um rapaz, que igualmente aparenta ser bem intencionado, mas que provoca desgraça na família. Porém, se o primeiro "comprador" acaba voltando para a fazenda, movido também por conveniência, mas com reais intenções de comprar a propriedade, a partida do rapaz de "Uma história de Mil Anos" provoca a morte da mocinha iludida.

---

[60] LOBATO, M. "Bocatorta" in *Urupês*. (1.ª ed.) op. cit., p.141-142.

Não só o desfecho é trágico, neste conto, mas também as comparações que se estabelecem na construção da personagem tornam inevitável a *vilanização* do rapaz, transformado textualmente num Lobo Mau:

> "O lobo fareja de longe a menina da capinha vermelha.
> A begônia daquele deserto, filha das selvas, será caça. Será caçada por um caçador...
> Está na idade; tudo são flores, em su'alma e corpo; está na idade do sacrifício.
> O caçador não tardará.
> Vem perto, piando de inambu, com espingarda nas mãos. Trocará de bom grado, vão ver, os inambus perseguidos pela inocente juruti incauta.
>
> – Ó de casa!
> – ??
> – Venho de longe. Perdi-me nestes carrascais, coisa de dois dias, e não posso comigo de canseira e fome. Venho pedir pousada.
> Os ermitões do samambaial acolheram de braços abertos o transviado gentil.
> Bonito moço da cidade. Bem falante, maneiroso – uma sedução!
> Como são belos os gaviões caçadores de inocências...
>
> Deixou-se ficar a semana inteira. Contava cousas maravilhosas. O pai esquecia a roça para ouvi-lo, e a mãe desleixava da casa. Que sereia!" [61]

Mesmo as mortes horrendas de alguns contos de *Urupês* apresentam elementos pelos quais não se pode simplesmente vilanizar um personagem. Gerebita, o assassino do conto "Os faroleiros" convive com um drama que não assola Panfilo, o assassino-serial de "Barba-Azul":

> "O miserável, que tinha olho médico, só se casou, d'aí por diante, com mulheres de vício orgânico semelhante ao da pequetita. Escolhia-as cuidadosamente entre as predestinadas... E foi amontoando a sua fortuna. Imagina tu a vida desse miserável, sempre alternando a fase de tocaia da viuvez com um ano de casamento criminoso. Escolhida a vítima, representada a comédia do amor, sagrava a união e... seguro de vida. Depois, imagina o sadismo dessa alma ao ver desenvolver-se no ventre da vítima, não o filho que ela esperava, mas a bolada gorda que viria acrescer os seus cabedais! Afez-se a tal esporte e aperfeiçoou-se nele de maneira a não errar nunca o bote."[62]

Em *Urupês* também há assassinos, também há mortes cruéis, sujeitas às mesmas penas legais. Porém, é a maneira pela qual o narrador apresenta tais mortes, as motivações dos assassinos e as conseqüências de seus atos que define o tom final e a adesão ou não do leitor ao personagem. Assim, ao final de "Pollice verso", quando Dr. Inacinho – o médico cuja formação o leitor acompanhara ao longo de algumas páginas – recebe uma fortuna por ter deixado morrer seu paciente, o narrador não é categórico ao proclamar a maldade dos seus atos. Pelo contrário. Zomba de uma suposta expectativa dos leitores, ao não se render aos apelos de um epílogo dominado por uma moral tradicional:

---

[61] LOBATO, M. "Uma história de mil anos" in *Negrinha*. (3.ª ed.) op. cit., p.205-206.
[62] LOBATO, M. "Barba-Azul" in *Negrinha*. (2ª ed.) op. cit., p. 72.

> "— E a Consciência? perguntará com indignação algum megatério, ledor de Hugo e Sue, contemporâneo do remorso, do dedo de Deus e outras antigualhas fosseis.
> — Dorme o sono do arcaísmo no fundo dos dicionários, responde com o seu riso metálico o nosso prezado amigo Mefistófeles, de dentro de um 'Fausto' de qualquer edição."[63]

Assim, as vítimas fatais de "Os faroleiros" e de "Pollice verso" não são apresentadas de modo a despertar a compaixão do leitor. É o oposto do que ocorre em *Negrinha*.

A partir disso, talvez possamos verificar algumas diferenças entre os dois livros. Nos primeiros contos, de *Urupês*, há uma *tendência* à maior complexidade na apresentação do caráter das personagens. Nos contos posteriores, de *Negrinha*, acentua-se a tendência de caricaturização das personagens, de forma a reduzi-las a poucos traços. Mesmo personagens dotadas de alguma complexidade, como o jardineiro Timóteo, têm suas ações explicadas por poucos traços constitutivos, que os guiam do início ao final da narrativa:

> "Verdadeiro poeta, o bom Timóteo — não desses que fazem versos, mas dos que sentem a poesia subtil das coisas."
> "Timóteo era feliz. Raras criaturas realizam assim na vida mais formoso delírio de poeta. Sem família, criara uma família de flores; pobre, vivia ao pé de um tesouro.
> Timóteo era feliz. Trabalhava por amor, conversando com a terra e com as plantas, embora a copa e a cozinheira implicassem com aquilo" [64]

Através desta simplificação na apresentação do caráter das personagens — que facilita uma tomada de posição por parte do leitor, já que o bem e o mal estão separados com clareza —, o autor parece aderir a uma tradição romântica, já popularizada, em que não se põem em cheque determinados valores morais mais tradicionais (como ele fizera em "Pollice verso"), mas adere-se a eles. Em oposição, porém, ao esquema folhetinesco mais tradicional, o *bem* não impera no final. Com exceção de "Fitas da vida", as narrativas terminam com uma tragédia, com a vitória do vilão, mas não com a adesão do leitor ao personagem vitorioso.

Em breves palavras, pode-se dizer que os contos de *Negrinha* não compartilham de um prefácio explicativo, mas compartilham de algumas características que se configuram como tendências dentro da obra de Monteiro Lobato: temáticas que se repetem; influência da literatura infantil e do cinema no estilo e no tema dos contos; tendência à caricaturização das personagens; simplificação na apresentação do bem e do mal; adesão do narrador a uma personagem, procurando despertar a compaixão dos leitores pelo seu drama.

Na terceira edição, Lobato insere, no núcleo de *Negrinha*, mais dois contos, ambos publicados anteriormente na *Revista do Brasil*: "Uma história de mil anos" foi publicado em

---

[63] LOBATO, M. "Pollice Verso" in *Urupês* (1.ª ed.) op. cit., p.107.
[64] LOBATO, M. "O jardineiro Timóteo" in *Negrinha*. (1.ª ed.) op. cit., p. 76 e 83.

novembro de 1922, e "O despique" em fevereiro de 1923. Estes dois contos parecem fazer parte, cronologicamente, de uma nova safra de contos, que dariam origem ao próximo livro de Lobato, *O macaco que se fez homem*. No início de 1923, Lobato anuncia estar escrevendo novos contos, e é com entusiasmo que explica a Rangel que voltou a utilizar o *"bom sistema"*, isto é, a publicar os contos na *Revista do Brasil* antes de editá-los em livro.[65]

"Uma história de mil anos" é construído numa linguagem poética[66] sem igual nos contos lobatianos. Embora seja cronologicamente mais próximo dos contos de *O macaco que se fez homem*, compartilha com "O jardineiro Timóteo" a característica de se valer de metáforas da botânica para caracterizar as personagens. Neste conto, a botânica e a ornitologia são a fonte das metáforas utilizadas na construção de traços da personagem Vidinha:

> "Mas Vidinha é juruti, corpo e alma afinados em *u*. Não desespera, não luta, não explode.
>
> Chora por dentro e definha. Begônia silvestre que o passante brutal chicoteou, dobra no hastil quebrado, pende para a terra e murcha. Chama de algodão... Torrão de açúcar...
>
> Estava concluída a experiência do Destino. Mais uma vez se provou que não vive na terra o que não é da terra."[67]

Da mesma forma, em "O jardineiro Timóteo", as personagens e fatos da vida da fazenda são retratadas através de flores escolhidas a dedo por Timóteo:

> "Memória da casa, naquele jardim tudo correspondia a uma significação familiar, de suave encanto, e assim desd'o começo, ao riscarem-se os canteiros na terra virgem, recendente a escavação. O canteiro principal consagrara-o Timóteo ao 'Sinhô velho', tronco da estirpe e generoso amigo que lhe dera carta d'alforria muito antes da lei áurea. Nasceu faceiro e bonito (...).
>
> Havia no centro um nodoso pé de jasmim do Cabo, de galhos negros, e copa dominante, ao qual o zeloso guardião nunca permitiu que outra planta vencesse em altura.
>
> — Tenha paciência, minha negra! — conversava ele com as roseiras de setembro, teimosas em espichar para o céu vergônteas audazes. Tenha paciência, que aqui ninguém olha de cima para o 'Sinhô velho'.
>
> E sua tesoura afiada punha abaixo, sem dó, todos os rebentos temerários."[68]

A semelhança na utilização das metáforas pode ter encorajado o escritor a inserir este conto em *Negrinha*. E já que, desde a segunda edição, *Negrinha* já não era mais um livro tão pequeno quanto previa o seu projeto inicial, Lobato acabou inserindo ainda mais um conto, completando, talvez o número de páginas desejado para a edição.

"O despique" tem uma história editorial curiosa. Publicado inicialmente na *Revista do Brasil*, o conto é logo inserido na terceira edição de *Negrinha* (1923), quase como um

---

[65] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 02/02/1923, p. 252.
[66] Em 1998, uma questão do vestibular da UNESP propôs uma associação entre este conto de Lobato e o poema "A E I O U", de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Teria sido Lobato um leitor do poeta simbolista?
[67] LOBATO, M. "Uma história de mil anos" in *Negrinha*. (3.ª ed.) op. cit., p.210.
[68] LOBATO, M. "O jardineiro Timóteo" in *Negrinha*. (1.ª ed.) op. cit., p. 76-77.

apêndice. Depois, é selecionado para fazer parte dos *Contos escolhidos*. Na década de 1930, porém, não é publicado nem em *Contos leves* nem em *Contos pesados*. E nas *Obras Completas* o conto é deslocado para o volume *Na antevéspera*, que contém artigos, e não textos ficcionais.

Apesar desse caráter marginal que o conto acaba assumindo, ao ser deixado à margem das coletâneas de contos, trata-se de um texto primoroso, em que mais uma vez Lobato insere em sua ficção "para adultos" uma personagem infantil. No trabalho com a linguagem, o escritor vale-se de neologismos no entrecruzamento da linguagem do narrador com o pensamento da criança, logo no primeiro parágrafo:

> "O carreirinho deu volta ao campo à cata dos bois e só encontrou três. Faltava o Chibante.
>
> Boi malvado, cerqueiro até ali! Em pilhando vedo de moirões combalidos, *blaf*, metia-se de chifres entre os arames e varava mesmo, com a idéia na querência. Bem o coração o avisara, que até o sono perdera maginando aquilo. Fez promessa a N. S. da Conceição, de levar à capela uma pedra de arroba, se o malvado passasse a noite quieto. De que valeu? Santo até parece que só ouve gente grande... E agora, só com a junta de guia, como tirar o carro naquela tijuqueira da raiz da serra? Ir à fazenda buscar outro boi... Mas quem ficava vigiando o carro?"[69]

E desenvolve, ao longo do conto, este aspecto do estilo, que faz parte também da caracterização da personagem:

> "Tão criança e já metido em talas! Os irmãos, aquilo é que era vida... Só limpa de café, serviço à toa de enxada, sem pensão, e ele, um crila que nem suspendia três arrobas, já ali no duro, lidando com bois velhacos... Isto é, velhaco, um só. Não, Bordado? Você não fazia uma coisa destas para o seu carreiro, hein, Bordado? Nem você, Brilhante — não pense que não sei reconhecer os amigos. Nem tu lá, seu Pintassilva — gritou para o guia que, solto, espontava os capins à frente. Nenhum de vocês três. Mas deixa estar que na primeira finco a guiada naquele ladrão, que vocês vão ver fogo. Boto um prego novinho, bem apontado, e quero ver..."[70]

Neste conto, diferentemente da tendência observada em *Negrinha*, a caracterização da criança não é simplificada, mas complexificada pela *situação* que o menino precisa enfrentar, descobrindo em seu caráter traços que o narrador não descrevera, porque surgem ao longo do enredo, ante os olhos do leitor. Exposto a situações de trabalho pesado, ameaça física, medo, e fome, o carreirinho vê nascer dentro de si sentimento de ódio e desejo de vingança:

> "O menino, com a alma transformada em campo de luta entre o dó e a sede de vingança, cruzou as mãos à nuca e ficou um tempo assim, a olhá-lo sem dizer palavra.
>
> Lembrava-se dos moirões, dos insultos, e vinham-lhe comichões de fincar um pontapé ao menos, dos bem fincados. Mas punha os olhos nos olhos do triste desabado, e apiedava-se.

---

[69] LOBATO, M. "O despique" in *Negrinha*. (3.ª ed.) op. cit., p. 213.
[70] idem, p.217.

> Minutos decorreram assim. Ao cabo, o dó venceu o ódio, e varreu com ele do coração da criança. O menino curvou-se para a pobre massa de carne gemebunda e prestou-lhe, solicito, os primeiros socorros.
>
> Logo depois, auxiliado de outros viandantes, era o Labrego metido no carro e conduzido à venda.
>
> O pequeno ajudou a mete-lo na cama e, enquanto corriam a chamar a mulher na roça, ficou parado à cabeceira.
>
> Pensou: ele sara e volta a maltratar-me.
>
> O dó fraqueou, entreabriu a porta do coração e o sentimento de vingança meteu a cabecinha."[71]

No desfecho, um anticlímax. O despique, anunciado no título e elaborado ao longo do texto, não pode se realizar nem mesmo ser proferido. O narrador, reduzido ao papel de observador, embora já tivesse perscrutado o pensamento da personagem, deixa ao leitor apenas suas reflexões sobre o papel do "novelista", paradoxalmente privado da capacidade de invenção:

> "E o melhor da história se perdeu porque ninguém conhecerá nunca a palavra terrível elaborada de chofre pelo herói de quatorze anos, sob o influxo do rebrotado sentimento de vingança.
>
> O novelista é um historiador de almas. Não inventa. Mas convence-se de certas coisas. Convence-se, por exemplo, de que a 'palavra' murcha pela visão da morte na boca infantil seria uma rara flor da venenosa planta grega, a *Eironeia*, talvez a mais bem dosada em venenos de quantas abotoaram naqueles sertões sob o nome modesto de despique.
>
> Perdeu-se... e fica a pobre novela como anel sem pedra..."[72]

A complexidade do pensamento infantil, nesta narrativa, é superior à de outras personagens infantis lobatianas (como Pedro Pichorra, por exemplo, outra criança cedo exposta ao mundo do trabalho). Sua capacidade imaginativa, que o narrador *não consegue* alcançar, assemelha-se à *fantasia* que domina o mundo de Negrinha e de Luizinho (personagem de "Duas cavalgaduras"). Nestes contos, a fantasia é a única maneira de a criança fugir de seu mundo de tristeza e sofrimento. No caso do carreirinho, sua fantasia é utilizada para se vingar da personagem que corporifica a sua exploração.

Mas, assim como a vingança do garoto, que não pôde ser proferida e, portanto, tornou-se incógnita, desconhecida, este conto também teve um destino editorial marcado, por ora, pelo potencial desconhecimento. Inserido num livro pouco estudado (*Na antevéspera*), uma recolha de artigos, o conto acabou não recebendo a atenção que mereceria.

---

[71] idem, p.222-223.
[72] idem, p.224.

6.8. Negrinha em Contos Leves e Contos Pesados

Na primeira edição de *Contos leves* (1935), quatro contos de *Negrinha* são editados na terceira parte do livro, intitulada "No meio do caminho". Em sua segunda edição (1941), são acrescidos alguns outros contos, dentre os quais um de *Negrinha*. Embora o subtítulo tenha desaparecido nesta segunda edição, os contos continuam seguindo a disposição anterior:

Trechos do índice de *Contos Leves* em que aparecem contos de *Negrinha*	
1ª edição - 1935	**2ª edição - 1941**
Uma história de mil anos As fitas da vida A inteligência feminina Marabá O fisco Barba azul A mata virgem O 22 da "Marajó	Uma história de mil anos As fitas da vida A inteligência feminina Marabá O fisco Barba azul Meu conto de Maupassant O 22 da "Marajó" Dona Expedita Herdeiro de Si Mesmo Os pequeninos Bugio Moqueado

Observa-se que os contos não são exatamente *leves*, se por esse adjetivo entendermos um esforço de classificação dos contos de acordo com a presença de elementos cômicos ou, no mínimo, tragicômicos. E, pelo outro título, *Contos pesados*, a presença de elementos trágicos, uma constante em diversos contos lobatianos, sobretudo de *Urupês* e *Negrinha*. A organização do livro deve ter obedecido, portanto, a outras injunções que não apenas a seleção temática dos textos.

Se em *Contos leves* os contos de *Negrinha* estão minimamente organizados, dispostos sob um mesmo subtítulo e, portanto, separados dos contos que compunham os outros livros (sobretudo *Cidades mortas*), em *Contos pesados* os contos de *Negrinha* estão mais distribuídos, não se organizam numa unidade. Transcrevemos abaixo o seu índice, no qual indicamos, através de iniciais, os contos que originalmente compuseram os livros *Urupês* (U), *Negrinha* (N) e *O macaco que se fez homem* (MH):

Índice de CONTOS PESADOS (1935)	
Velha Praga (U)	Um homem honesto (MH)
Urupês (U)	Tragédia dum capão de pintos (MH)
A questão social e política no Brasil	Duas cavalgaduras (MH)
A vingança da peroba (U)	A nuvem de gafanhotos (MH)
O mata-pau (U)	O rapto (MH)
A colcha de retalhos (U)	Bucólica (U)
Bocatorta (U)	Meu conto de Maupassant (U)
O engraçado arrependido (U)	"Pollice verso" (U)
Negrinha (N)	O jardineiro Timóteo (N)
Um suplício moderno (U)	O bom marido (MH)
O comprador de fazendas (U)	O estigma (U)
Os faroleiros (U)	O drama da geada (N)
	O colocador de pronomes (N)
	Os negros (N)

Diferentemente dos demais, o conto "Negrinha" foi inserido no meio dos contos de *Urupês*, sem uma razão aparente. Isto é, embora seja um conto trágico, e portanto pertinente ao universo temático predominante nos contos de *Urupês*, aparentemente não há nada que aproxime "Negrinha" de "O engraçado arrependido" ou de "Um suplício moderno", contos entre os quais ele foi posto.

Poderíamos fazer a mesma observação com relação a "O jardineiro Timóteo", que, disposto entre "Pollice verso" e "O bom marido", não apresenta qualquer parentesco temático ou estilístico com estes contos, até onde pudemos observar. Neste caso, porém, há pelo menos a proximidade cronológica a unir os textos "O jardineiro Timóteo" e "O bom marido" — este foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1922, na *Revista do Brasil*, e viria a ser incorporado à edição de *Negrinha* nas Obras Completas.

Os motivos que o autor ou o organizador da edição teriam tido para deslocar "O colocador de pronomes", "O drama da geada" e "Os negros" para o final do livro também são difíceis de se imaginar.

A relação que "O colocador de pronomes" desempenhava com os outros contos — a pantomima ao final de tantas tragédias — se perde nesta nova organização.

Conforme procuramos mostrar ao longo da análise dos três primeiros livros de contos de Lobato, havia, implícita ou explícita, uma certa lógica subjacente à organização dos contos nos livros. Quanto a esta reedição dos contos, submetidos a um novo arranjo, não pudemos encontrar uma unidade temática ou cronológica satisfatória, que sustentasse esta organização.

Quem teria sido o responsável por esta nova organização? Lembremo-nos de que Lobato deixara de ser sócio da Companhia Editora Nacional em 1929, perdendo, portanto, a autonomia que tinha, como editor, para dirigir de perto as edições de seus livros. Embora tenha mantido boas relações com Octalles Marcondes Ferreira, parece-nos plausível supor que a organização destes dois livros não foi feita por Lobato — já que faltam a eles os traços das organizações dadas para os seus livros de contos desde as suas primeiras edições.

E também porque, em 1943, numa nova edição dos contos lobatianos, a organização dada aos textos já segue outra lógica — volta à organização inicial das edições da década de 1920. Trata-se da já citada "edição ônibus" de *Urupês, outros contos e coisas*, que serve de base para a organização das Obras Completas, editada apenas três anos depois.

6.9. A caminho das Obras Completas

Na *edição ônibus* de *Urupês, outros contos e coisas*, os contos de *Negrinha* são apresentados da mesma forma que na terceira edição, de 1923, com apenas duas diferenças: o título de "O imposto único" passa a ser "O fisco"; e o conto "O despique" é retirado do conjunto.

Como se vê, a organização dos contos proposta pela edição de *Contos leves* e *Contos pesados* foi deixada de lado, em favor da organização das primeiras edições. A *Edição Ônibus* foi, assim, uma espécie de volta às origens, e também de preparação para o próximo passo, as *Obras Completas*.

Na "Nota dos editores" que abre o volume III das Obras Completas — *Negrinha* —, lê-se:

> **"Nota dos Editores**
>
> 'Aparecem neste volume talvez os melhores contos de Monteiro Lobato. A crítica e o publico deram a 'Negrinha' um lugar de grande relevo em sua obra; é de todos os seus contos o que mais emociona. 'O Jardineiro Timóteo' também disputa um primeiro lugar, e em 'O colocador de pronomes' João Ribeiro via uma das coisas mais engenhosas ainda escritas em nossa língua. Esses contos e outros são da atormentada fase de Lobato antes de sua saída do Brasil; mas o volume se completa com mais meia dúzia de contos primorosos, os últimos que escreveu depois do regresso — e entre eles 'A Facada Imortal' parece ser a obra prima.
>
> Para muitos meticulosos conhecedores da obra de Lobato é esse conto o mais perfeito e curioso de quantos saíram de sua imaginação. Tema dos mais simples: uma 'facada' que Indalício deu em seu companheiro de roda Raul — mas o que Lobato soube bordar em torno disso, a finura daquele jogo de psicologia, a elegância daquela filosofia de 'mordedor', fica em posição impar em nossas letras.
>
> Em quase todos os contos de Monteiro Lobato havia uma razão de ser, ou houve uma razão para escrevê-los. Muitas vezes disse ele aos amigos: 'O meu melhor livro seria o em que eu contasse como e por que escrevi meus contos, um por um; a história deles é melhor que eles.' A 'Facada Imortal' foi escrita por uma razão sentimental: para dar uma pequena alegria

> a Raul de Freitas, o Raul do conto. E na longa doença de Raul de Freitas talvez tenha sido o conto de Lobato a melhor injeção de morfina que lhe proporcionaram..."[73]

Os editores têm razão em qualificar de "atormentado" o período anterior à viagem de Lobato aos Estados Unidos, período em que a Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato abre falência. Porém, a primeira edição de *Negrinha* é anterior a isso (1920). É contemporânea dos anos mais prósperos da editora, do início da atividade de Lobato com a literatura infantil. Lobato estava cheio de trabalho na editora, mas, como vimos, continuava produzindo muito.

O interesse dos editores neste prefácio, porém, não parece ser o de datar precisamente *o que* ocorreu e *quando*, mas apenas de fornecer uns poucos dados contextuais, genéricos.

Assim, generaliza-se também o período da produção dos "últimos contos", escritos, segundo os editores, depois do regresso do escritor ao Brasil. Quais seriam estes contos? Os editores não são explícitos quanto a isso. Referem-se a apenas um deles — "A facada imortal". Além deste, a nota seleciona apenas mais três de todo o livro — "Negrinha", "O jardineiro Timóteo" e "O colocador de pronomes" —, e ao elogiá-los, pretende fornecer um panorama de todo o conjunto.

O mesmo faz a edição de 1994, que não só reproduz a "Nota dos editores" acima citada, como também seleciona, para citação na quarta capa, exatamente os mesmos contos citados pelo texto, acatando e consolidando a análise proferida pelos editores em 1946:

> "Este volume reúne os contos escritos por Monteiro Lobato antes de sua saída do Brasil e após o seu regresso ao país. De acordo com os estudiosos de sua obra, há entre estes contos alguns dos mais perfeitos e curiosos de quantos sairiam de sua imaginação. Entre eles, NEGRINHA, O COLOCADOR DE PRONOMES, O JARDINEIRO TIMÓTEO E A FACADA IMORTAL."[74]

Porém, o livro *Negrinha*, na edição das *Obras Completas*, é muito mais do que as notas dos editores fazem supor. O livro contém toda a matéria presente na sua terceira edição — com exceção apenas de "O Despique" —, sete contos de produção mais recente[75], como documenta a nota, além de cinco contos que haviam feito parte de *O macaco que se fez homem* — "Duas cavalgaduras", "O bom marido", "Marabá", "Fatia de vida" e "A morte do Camicego".

Todos os contos inseridos posteriormente à terceira edição são postos ao final do livro. Assim, *Negrinha* na edição das *Obras Completas* não mistura produções de um livro e de outro, nem de períodos diferentes — como se estabelecesse um limite entre o conteúdo

---

[73] LOBATO, M. *Negrinha. Obras Completas.* (1.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1946.
[74] LOBATO, M. *Negrinha. Obras Completas.* (30.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1994.
[75] "Os pequeninos", "A facada imortal", "A policitemia de dona Lindoca", "Quero ajudar o Brasil", "Sorte grande", "Dona Expedita" e "Herdeiro de si mesmo".

propriamente dito de *Negrinha* e os anexos. No quadro abaixo, o índice desta edição: na primeira coluna, os dez contos que já faziam parte de Negrinha desde 1923; na segunda, os contos novos ao lado dos contos de *O macaco que se fez homem*:

Índice de *NEGRINHA* na edição das Obras Completas (1946)	
Negrinha	Os pequeninos
As fitas da vida	A facada imortal
O drama da geada	A policitemia de dona Lindoca
Bugio moqueado	Duas cavalgaduras (MH)
O jardineiro Timóteo	O bom marido (MH)
O fisco	Marabá (MH)
Os negros	Fatia de vida (MH)
Barba azul	A morte do camicego (MH)
O colocador de pronomes	"Quero ajudar o Brasil"
Uma história de mil anos	Sorte grande
	Dona Expedita
	Herdeiro de si mesmo

O conto "Negrinha", por dar título ao livro, merece destaque nesta edição de 1994, fornecendo o motivo para a capa [vide **figuras 51 e 52**]. Diferentemente da capa de 1923, que representava o sofrimento da criança, o que se vê na capa de 1994 é um rosto moreno, dotado de certa sensualidade (representada pelo brinco grande e pelos lábios pintados) que se harmoniza com os tons quentes que o envolvem. De maneira ambígua (embora a ambigüidade não seja sugerida pelo conto) o rosto também lembra o de uma criança: por ser representada sem os olhos, pela metade, a figura remete a fotos de criança em noticiários policiais, com olhos cobertos por uma tarja preta. Parece ter havido, na concepção da capa, um certo estereótipo de beleza brasileira, juvenil, morena e sensual, que não condiz com o conteúdo do conto "Negrinha".

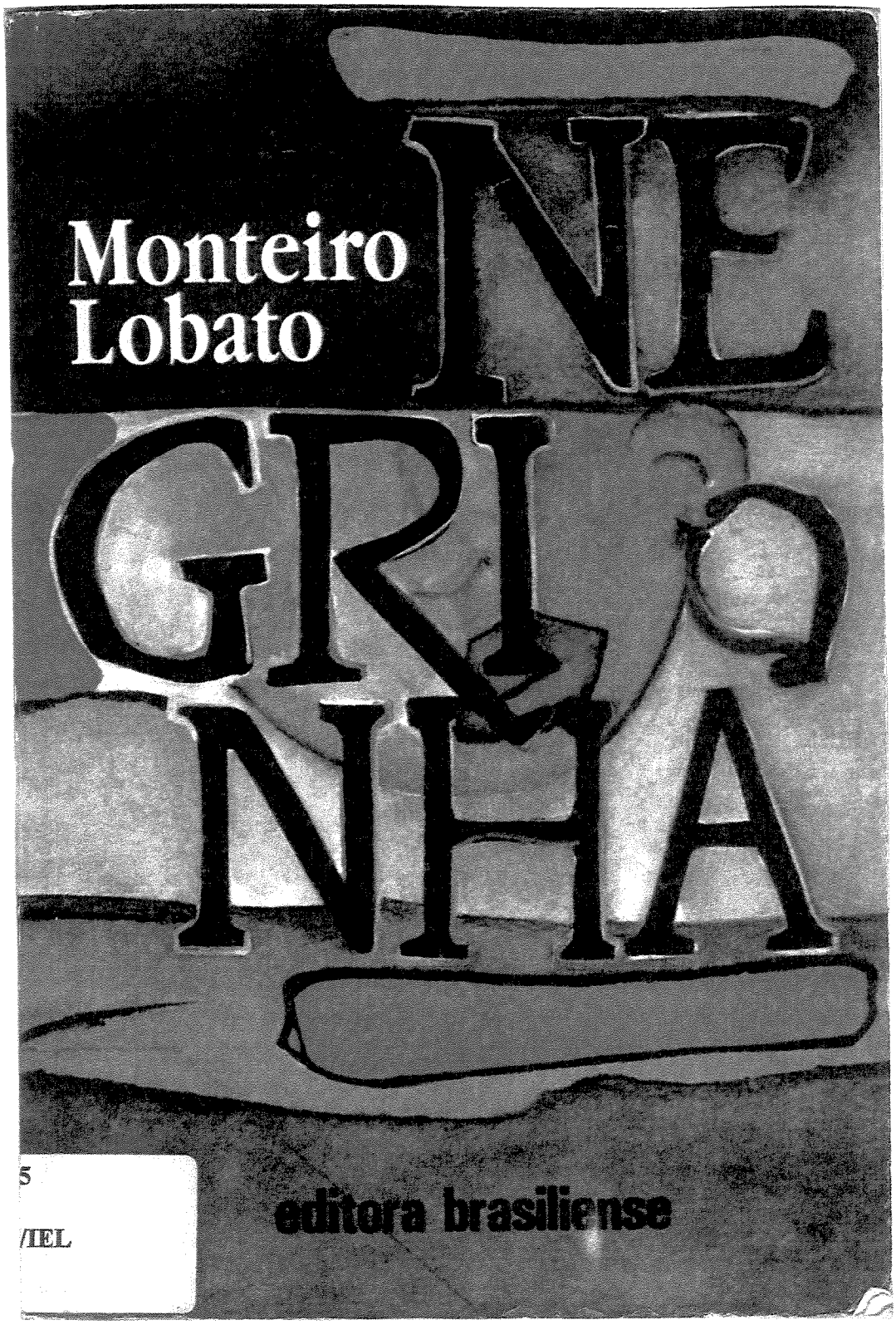
Nesta edição de 1994, inserem-se os mesmos paratextos presentes nas últimas edições de *Urupês* e *Cidades mortas*: "Nota dos editores", "Ligeira nota sobre a ortografia de Monteiro Lobato" e "Monteiro Lobato e a Academia". E, ainda, ao final, uma "Biografia de Monteiro Lobato", diferente daquela publicada em *Cidades mortas*.

Em nota de rodapé, antes dos contos, uma explicação sobre a história do livro:

> "A primeira edição de *Negrinha* era composta dos seguintes contos: *Negrinha, Fitas da vida, O drama da geada, O bugio moqueado, O jardineiro Timóteo, O colocador de pronomes.*"[76]

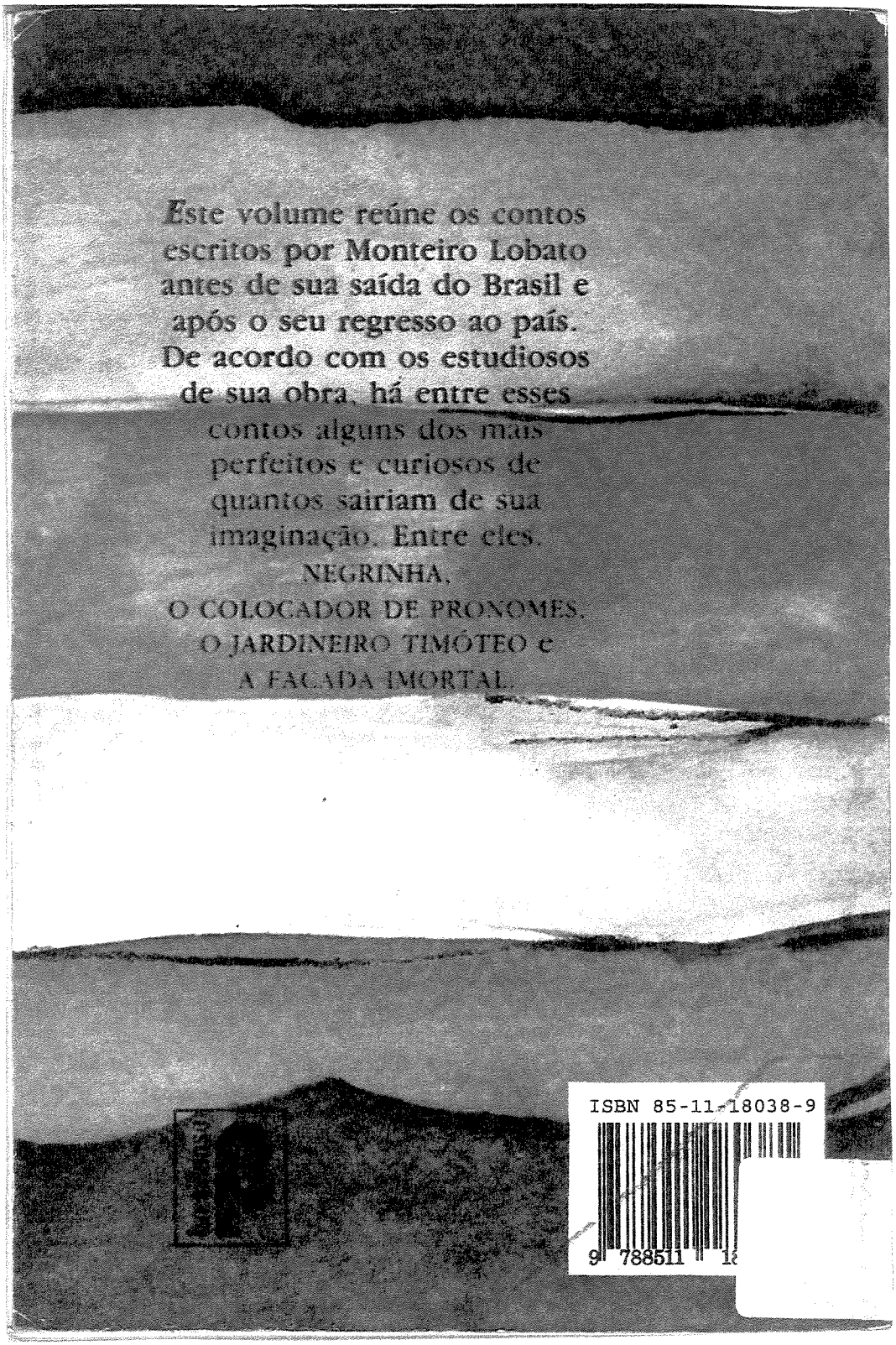
[76] LOBATO, M. *Negrinha*. Obras Completas. (30.ª ed.) op. cit.

Figura 51



Capa da 30.ª edição de *Negrinha* nas Obras Completas de Monteiro Lobato.

Figura 52



Quarta capa de *Negrinha* (1994).

E, finalmente, em notas de rodapé ao longo dos contos, apresentam-se dados a respeito da publicação de alguns poucos contos, referindo-se à data de sua publicação na *Revista do Brasil*, ou a diferenças entre o título original e o título das Obras Completas, ou, ainda, citando um pequeno trecho modificado pelo autor ao longo das edições. Apenas algumas pistas, nada de sistemático.

Mas, desde já, indícios de que havia dados esparsos — suficientemente interessantes para serem editados — a respeito da história de publicação e edição destes textos.

Quadro 3
Edições de *Negrinha* nas Obras Completas de Monteiro Lobato

Apresentamos abaixo alguns dados a respeito das edições de *Negrinha* nas Obras Completas de Monteiro Lobato. Num período de 52 anos (1946-1998), foram feitas 30 edições da obra. Embora não tenhamos tido acesso às tiragens de edições e reimpressões, a continuidade da edição pode ser um indicativo da manutenção do interesse pela obra adulta de Monteiro Lobato.

Negrinha, Obras Completas	
1.ª edição	1946
2.ª edição	1948
3.ª edição	1950
4.ª edição	1951
5.ª edição	1951
7.ª edição	1956
8.ª edição	1957
9.ª edição	1959
11.ª edição	1963
12.ª edição	1964
13.ª edição	1967
14.ª edição	1968
15.ª edição	1972
17.ª edição	1976
18.ª edição	1977
19.ª edição	1978
20.ª edição	1979
21.ª edição	1981
22.ª edição	1982
23.ª edição	1983
24.ª edição	1985
25.ª edição	1987
27.ª edição	1988
28.ª edição	1988
29.ª edição	1991
30.ª edição (?)	1994
30.ª edição (?)	1998

Capítulo 7

O macaco que se fez homem: Uma breve história editorial

"Mas não tenho tempo de nada — e há tanta gente que vive 'matando o tempo'! Por que em vez de matá-lo não no-lo vendem, a mim e ao Otales? Depois que me meti na indústria, vivo esmagado entre engrenagens. A gente enfia o dedo, a engenhoca segura-o, puxa a mão, puxa o braço e por fim nos mói o corpo inteiro. Mais uns anos desta vida, e estou bagaço de cana. Meu sonho era parar, mas com dinheiro no banco; e numa Paz do Senhor, como a da fazenda do Buquira, retomar o fio dos Urupês. *O que publiquei depois foram subprodutos, como disse o João Ribeiro. Só agora estou dando produtos novos — e bons. Gosto dos meus últimos contos."*

LOBATO, M. A Barca de Gleyre. Op. cit., carta de 13/05/1923, p.255-256.

Capítulo 7. O macaco que se fez homem: Uma breve história editorial

Em 1923, Lobato editou dez novos contos sob o título de *O macaco que se fez homem*. Este livro de título *sui generis* logo desapareceria da lista de suas produções, não fazendo parte nem mesmo das suas Obras Completas. É o que estudamos neste capítulo.

7.1. Um grito de guerra contra o macaco

O título *O macaco que se fez homem* parece ter sua origem em artigos editados em *Idéias de Jeca Tatu* (1919). Em diversos artigos deste livro, Monteiro Lobato utiliza a expressão "macaquear" como sinônimo de "imitar" ou "copiar", referindo-se sobretudo ao macaqueamento de elementos da cultura francesa pelos brasileiros. A expressão aparece logo na dedicatória:

> "A MARTIM FRANCISCO,
> personalidade feita homem
> este grito de guerra contra o macaco"[1]

Utilizando uma metáfora científica evolucionista, Lobato dedica o livro a um não-macaco, a alguém que estaria do lado oposto desta tendência que seus artigos desejam criticar.

No prefácio da primeira edição, o autor evidencia os problemas que ele vê no *macaqueamento* da cultura francesa, explicando as diferenças entre a imitação (força criadora) e o plágio (incapacidade criadora):

> "PREFÁCIO
>
> Uma idéia central unifica a maioria destes artigos, dados à estampa em "O Estado de S. Paulo", na "Revista do Brasil" e em outros periódicos. Essa idéia é um grito de guerra em prol da nossa personalidade. A corrente contraria propugna a vitória do macaco. Quer, no vestuário, a cinturinha de Paris; na arte, 'aveugles-nés'; na língua, o patuá senegalesco. Combate a originalidade como um crime e outorga-nos, de antemão, o mais cruel dos atestados: és congenialmente incapaz duma atitude própria na vida e na arte: copia, pois, ó imbecil!
>
> Convenhamos: a imitação é, de feito, a maior das forças criadoras. Mas imita, quem assimila processos. Quem decalca não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia. E o que os paredros do 'dernier cri' fazem não passa de caretas, guinchos, pinotes de monos glabros em face dos homens e das coisas de Paris.
>
> — Macaquitos, então?

[1] LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu* (2.ª edição). São Paulo: Edição da "Revista do Brasil", 1920.

– Upa! Macacões!

Jeca Tatu, coitado, tem poucas idéias nos miolos. Mas, filho da terra que é, integrado como vive no meio ambiente, se pensasse, pensaria assim. Justifica-se, pois, o título."[2]

Na defesa da *originalidade* e de *atitudes próprias*, Lobato identifica em diversos aspectos culturais brasileiros (moda, artes, língua) um arremedo da França. Ao qualificar a língua francesa falada por brasileiros de "patuá senegalesco", o escritor evidencia o aspecto de *dominação colonial* impresso pela cultura francesa sobre a brasileira, e o orgulho de uma parcela significativa desses brasileiros em serem culturalmente colonizados. Depois de ter criminalizado o *macaqueamento* através de termos teóricos, opondo a assimilação ou imitação ao plágio e à cópia, ridiculariza tal prática atribuindo a seus adeptos atitudes não-humanas, animalizadas (pinotes, caretas, guinchos).

A crítica à imitação-cópia, imitação que não é criadora, desenvolve-se nos artigos que compõem o livro. Vejamos alguns deles. Em "A criação do estilo", o autor propõe estímulos à criação de um estilo artístico nacional:

"Está pois nas mãos dum estabelecimento como o Liceu, já perfeitamente radicado, criar o estilo da cidade, criando o artista-operário capaz de estilo.

Basta, para isto, incitá-lo à independência, ensiná-lo a olhar em torno de si e a tirar da natureza circunjacente os assuntos das composições, o motivo dos ornatos, a matéria prima, enfim, da sua arte.

Feita a semeadura, as messes virão, com o tempo, fartas e consoladoras – e teremos assegurado um futuro menos incaracterístico do que o presente macaco."[3]

Em seguida, o escritor denuncia: pratica-se a cópia não devido à ausência de possibilidades criativas, mas a uma tradição *copista* que mascara as possibilidades criativas. E aponta alguns elementos nacionais à espera de olhares *não-mascarados*:

"Há em derredor de nós todo um eldorado de temas virgens; mas a máscara afivelada pelo mau gosto empece-nos a visão. Passamos por eles sem os enxergar: fábula do galo e da pérola.

Um caso: possuímos um satirozinho de imenso pitoresco que ainda não penetrou nos domínios da arte, embora já se cristalizasse na alma popular estilizado ao sabor da imaginativa sertaneja: o saci.

No entanto, para animar os gramados do jardim da Luz, importamos niebelungos alemães, sacis... do Reno!

Temos ninfas, ou o correspondente disso, puramente nossas; a Yara, a mãe d'água, a mãe do ouro. Temos Marabá, a perturbadora criação indígena – mulher loura de olhos azuis, filha de estrangeiro e de mãe aborígine, desprezada e odiada pelos nativos como inimiga natural. Temos caaporas, boitatás e tantos outros monstros cujas formas inda em estado cósmico nenhum artista procurou fixar."[4]

---

[2] Idem, p. 07-08.
[3] Idem, p. 47-48.
[4] Idem, p. 50.

Neste artigo, o tom é pedagógico e político, sugerindo medidas que solucionem o *problema* identificado. No artigo seguinte, o escritor parte para o ataque: utiliza outras comparações preconceituosas e, num diálogo com possíveis oponentes, chega a xingá-los de *bocós*. A argumentação prossegue na mesma direção daquela do artigo anterior, mas com elementos evolucionistas mais evidentes:

> "Não contraria a evolução um preto que é moleque aos dez anos e aos setenta é negro velho. Mas contraria-a e faz a caveira de Spencer estremecer na cova, um bugre que bugre nasceu, que cresceu bugre, que é bugre aos vinte, aos trinta, aos setenta anos, que é bugre sob os dois Pedro, que é cada vez mais bugre na República, encasquetar-se-lhe, de repente, na mioleira, por injunções do cinematógrafo do sr. João do Rio, que virou loiro, d'olhos azuis e é... parisiense de Paris! E principiar a esmoer francês de Madagascar, a fumar "cigarettes" a comer 'pâtés', a ter em casa 'bonnes', a ler o 'Figaro', a transandar 'Houbigant', e a exclamar, quando lhe passa ao pé um bugre autentico, sincero, de tanga nos rins e cocar na sinagoga:
>
> — *Sale tête, va!*
>
> Porque, então, se introvertem os papeis, e quem fica prodigiosamente bugre é justamente o contraventor da lei evolutiva.
>
> (...) O francês, o inglês, o alemão, o italiano, o japonês, o Egito, o planeta Marte, a constelação de Hercules, as nebulosas já sabem à farta que somos peludos."[5]

Lobato não espera trazer proposta inteiramente nova à cultura brasileira. Assim, em cada artigo, refere-se a algum artista que já tenha seguido os preceitos que ele defende — Ramos de Azevedo, Ricardo Severo, Afonso Arinos, Olavo Bilac e Euclides da Cunha. Escudado por tais nomes, o escritor procura mostrar que há exemplos de escritores brasileiros originais, e que o *macaqueamento* não é, portanto, a única possibilidade criativa:

> "É tempo de figurarmos na assembléia mundial como povo capaz de uma idéia sua, uma arte sua, costumes e usanças que não recendam a figurinos importados.
>
> Enerva a persistência na macaquice.
>
> Já Euclides da Cunha entreabriu, nos Sertões, as portas interiores do país. O brasileiro galicismado do litoral pasmou: pois há tanta coisa inédita e forte e heróica e formidável cá dentro?"[6]

Todos estes artigos, é bom lembrar, foram escritos antes de 1919. A idéia de uma arte nacional desenvolve-se em suas obras de diferentes maneiras, a partir de princípios que estão expostos nos artigos de *Idéias de Jeca Tatu*.

A imitação de padrões artísticos estrangeiros e, também, a falta de originalidade criativa são associadas, então, à imagem do *macaco* e do *macaqueamento*. Macaco, portanto, é aquele que *copia* servilmente uma cultura dominante.

No conto "O plágio", publicado em *Cidades mortas*[7], Lobato satiriza a figura de um funcionário público que decide escrever um conto plagiando a última frase de um romance

---

[5] Idem, p.54-55 e 61.
[6] Idem, p.78.

desconhecido. A descrição de Ernesto, o plagiário, é feita a partir da sátira de alguns de seus traços, dentre eles o seu parco conhecimento de francês, suficiente para conversar com o livreiro:

> "O belchior era francês, e Ernesto taramelava na língua adotiva do sr. Jacques d'Avray o necessário para embrulhar língua com um belchior francês. Sabia diferençar *femme sage* de *sage femme*, distinguia *chair* de *viande*, e alambicava a primor os *uu* gauleses. Além disso tinha ciência de vários idiotismos, usando amiúde o *qu'est-ce que c'est que çá*; sabia de cor a historia do *Didon dit-on* além duma dúzia de prosopopéias d'alto calibre, forrageadas nos "Miseráveis" — o que já é bagagem glóssica de peso para um carrapato orçamentário com seis anos de sunção.
>
> Tais conhecimentos, mensalmente postos em jogo, bastavam para espezinhar a paciência do livreiro a quem Ernesto, em todo dois de cada mês, alugava um bacamarte de Escrich matador das horas vazias da repartição."[8]

Ernesto é a personificação do *macaco*, naquele significado atribuído pelo escritor à palavra. Enquanto Ernesto se atribui ares de superioridade, o narrador ridiculariza a auto-imagem da personagem, qualificando negativamente seus conhecimentos: Ernesto não fala francês, *embrulha* a língua; os detalhes da língua que ele conhece são desqualificados pelo narrador, para quem eles não passariam de "idiotismos"; seu conhecimento da língua, além disso, é quase que restrito a uma dezena de exemplos extraídos de uma única obra literária.

Em oposição à personagem, está o narrador. Afinal, a ridicularização dos conhecimentos de Ernesto só é possível porque o narrador, supostamente, consegue perceber as limitações da personagem, o que lhe confere um certo grau de superioridade. Como Lobato, que, nos artigos, denuncia a "macaquice" do "brasileiro galicismado".

Interessa observar mais um trecho deste conto, em que a imitação começa a tomar forma:

> "É que uma idéia...
>
> Não era bem uma idéia, mas células vagas, destroços longamente vogantes de idéias mortas, lampejos de idéias futuras, coisas tão afins que ao cabo de três dias se fundiam numa idéia-mãe de imperiosa vitalidade.
>
> — Escrever um conto, uma simples 'variedade', em linguagem bem caprichada, com floreados bem bonitos, arabescos de estilo...
>
> Duas ou três personagens. Não gostava de muita gente. Um conde, uma condessa pálida, a cidade de Três Estrelinhas, o ano de 18... Como enredo uma paixão violenta da condessa pelo pintor Gontran. Gostava muito desse nome. A cena, já se sabe, passava-se em França, que nunca achara jeito em personagens nacionais, vivendo em nosso meio, ao nosso lado. Perdiam o encanto. A narrativa vinha num crescendo até engastar n'aquele final... Oh! sim!... aquele final, porque, em suma, o conto viveria para justificar a exibição daquela jóia de 'celínio lavor'. E logo abaixo o seu nome por extenso, Ernesto da Cunha Olivaes.
>
> Esse remate furtado ao xará da 'Maravilha' se foi insinuando aos poucos na consciência de Ernesto como coisa muito sua, propriedade artística indiscutível.
>
> 'A Maravilha', ora!... Um miserável caco de livro de que ninguém conhecia a existência...
>
> Plágio? Como plágio?! É tão comum duas criaturas terem a mesma idéia... Coincidência, simplesmente. E além disso, quem daria pela coisa?"[9]

---

[7] O conto "O plágio" foi publicado anteriormente nos periódicos *A Vida Moderna* (20 de dezembro de 1915) e *Revista do Brasil* (outubro de 1918).

[8] LOBATO, Monteiro. "O plágio" in *Cidades mortas*. (1.ª ed.) op. cit., p.141-142.

Além da cópia da frase final do romance "A maravilha", Ernesto imita também outros elementos da tradição literária vigente, o que, embora não se configure como plágio, converte-se em elemento de sátira nas mãos do narrador. O primeiro objeto da sátira são as primeiras e vagas idéias de Ernesto, apresentadas através do recurso à ironia. Assim, suas idéias mal formadas e pouco conectadas entre si — "células vagas, destroços longamente vogantes de idéias mortas, lampejos de idéias futuras" — adquirem "imperiosa vitalidade", numa derivação pouco ou nada lógica da aparente desconexão que as definia.

A idéia que Ernesto faz da produção literária — "uma simples 'variedade', em linguagem bem caprichada, com floreados bem bonitos, arabescos de estilo" — se contrapõe àquilo que Lobato considerava um bom conto. Preocupado em fazer um texto que tenha estilo floreado e linguagem caprichada, Ernesto deixa de lado o enredo, resumindo-o ao mínimo necessário — uma paixão entre duas personagens. O espaço, o tempo e as personagens são copiados da tradição romântica folhetinesca.

Assim, Ernesto *copia* deliberadamente uma frase de um romance e *se apropria* de outros elementos da tradição (esta apropriação, se não se configura como plágio, também não faz dele um escritor autêntico). Ernesto é, pois, um representante ficcional daquilo que Lobato (como articulista) criticara: um suposto criador que não cria, mas *copia*; que não se aventura por temas virgens, apenas repete os já conhecidos; que é incapaz de perceber como dependência cultural a sua relação com uma cultura estrangeira.

Assim, no universo da ficção, Lobato desenvolve algumas das suas críticas feitas no mundo real. Como acontecera com o Jeca Tatu, ficcionalização de um elemento social tematizado num artigo de denúncia, Lobato mistura, com freqüência, o polemista e o ficcionista, através da crítica, da sátira e da ironia.

7.2. Idéias de um macaco que se fez homem

A imagem metafórica do *macaco* daria origem, anos depois, a um conto e ao título de um livro. Em "Era no Paraíso" — primeiro conto do livro *O macaco que se fez homem* —, Lobato reescreve o *Gênesis*, misturando aspectos da tradição bíblica e outros da tradição científica a um arcabouço ficcional que contém traços do melhor do seu estilo. O narrador pretende apresentar "a verdade dos fatos" relativos à *criação* ou ao *surgimento* do homem, em substituição às metáforas poéticas de Moisés em sua narrativa bíblica:

[9] Idem, p. 145-146.

"A Bíblia já tratou deste assunto, de modo figurado, todavia, fugindo de tomar a Queda ao pé da letra. Moisés, redator do Gênesis, tinha veleidades poéticas — mas não previra Darwin, nem a força do prêmio Nobel como áureo pai de grandes descobertas. Moisés poetizou. Fez um Adão, uma Eva, uma serpente e um pomo, que certos exegetas declaram ser a maçã e outros, a banana. Compôs assim uma peça com a mestria consciente de Poe ao carpinteirar "O Corvo", mas sem deixar como Poe um estudo de psicologia da composição, onde demonstrasse que fez aquilo por a+b e com bem estudada pontaria. E foi pena! Quanto papel, tinta e sangue tal esclarecimento não pouparia à humanidade, sempre rixenta na interpretação dos textos!

Vem d'aí que é o Gênesis uma peça de fina psicologia, e por igual penetrante nas cabeças duras e nas dos Pascais, permeabilíssimas; o que lhe escasseia é acordo com a verdade dos fatos. Essa verdade, mais preciosa que o diamante Culinan, eu a achei sob o montão de cascalho das hipóteses e sem nenhum alarde aqui a estampo de graça. Já é ser generoso! Tenho nas unhas a verdade das verdades e não requeiro do Congresso um prêmio de cincoenta contos! Contento-me com um apenas — com este pobre conto..."[10]

O conto narra um determinado momento da *Criação*, em que um chimpanzé cai de uma árvore e bate a cabeça numa laje, fato que teria por conseqüência uma lesão em seu cérebro, origem da sua inteligência. Em oposição ao *Código da Sabedoria Ingênita* (sinônimo, no conto, da intuição), que caracterizaria toda a inteligência animal, este chimpanzé desenvolve um tipo de inteligência diferenciada, que perturbaria a disciplina do Éden:

"O nosso macaco, a partir da queda, entrou a mudar de gênio. Sua cabeça perdeu o frescor da antiga despreocupação e deu de elaborar uns monstrengozinhos informes, aos quais, com algum esforço, caberia o nome de idéias.

Vacilava, ele que nunca vacilara e agira sempre com os soberbos ímpetos do automatismo. Entre duas bananas pateteava na escolha, tomado de incompreensíveis indecisões e por vezes perdeu a ambas, iludido por monos de bote pronto, que nem vacilavam, nem escolhiam.

Para galgar de um ramo a outro calculava agora não só a distancia como a força do salto — e errava, ele que antes da lesão nunca errara pulo.

Até em suas relações sentimentais com a velha companheira o chimpanzé variou. Ganho de malsãs curiosidades, examinava as outras macacas do bando, comparava-as à sua e emitia suspiros profundos. E foi assim que começou na terra o pecado de desejar a macaca do próximo...

Como também claudicasse na escolha das frutas, comeu diversas impróprias à alimentação símia, e d'aí provieram as primeiras perturbações gastro-intestinais — enterites, colites, disenterias ou o que seja — observadas na higidez do Paraíso.

Quando iam águias pelo céu, punha-se ele a contemplar seus harmoniosos vôos, com vagos anseios nas tripas e muito desejo n'alma de ser águia. Era a inveja nascente, má cuscuta que vicejaria luxuriantemente em sua execrável descendência. Invejou as aves que dormiam em ninho fofo e os animais que moravam em boas tocas de pedra. Abandonou o viver em arvore, prescrito aos da sua laia pelo Código Ingênito, e deu de andar sobre a terra, de pé nas patas traseiras, com as dianteiras — futuras mãos, ocupadas em construir ninho, como os via fazer às perdizes, ou tocas, como as tem o tatu.

E sempre nervoso, e inquieto, e descontente com a ordem de coisas estabelecida no Éden, imaginava mudanças e 'melhoramentos'. E variava, e tresvariava, e malucava, arrastando consigo a pobre companheira que, sem nada compreender de tudo aquilo, em tudo o imitava passivamente, dócil e meiga.

Aconteceu o que tinha de acontecer. A admirável disciplina reinante no Éden viu-se logo perturbada pelo estranho proceder do macaco, resultando d'aí murmurações e por fim queixas a Jeová."[11]

---

[10] LOBATO, Monteiro. *O macaco que se fez homem.* (1.ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1923. p.11-12.
[11] Idem, p.13-14.

A *inteligência* do macaco macho é apresentada em oposição ao *instinto*, à natureza dos animais. Assim, seus pensamentos — embora rudimentares, já que a inteligência apenas começava a se formar em sua mente — não se fundamentam na luta pela sobrevivência e no instinto de procriação. Suas estranhas idéias começam a tomar a forma do que viriam a ser as características dos homens em oposição às dos animais.

Diferentemente do macho (que tem idéias e é autêntico, por mais estranhas que suas atitudes possam parecer), a fêmea está numa posição intermediária entre o chimpanzé *lesado* e os animais irracionais. Segue seu companheiro, por mais estranhas que sejam suas idéias. Imita-o passivamente.

Um prato cheio para protestos feministas...

Assim, dotado de inteligência, segundo esta lógica, o homem viria a cometer muitos erros:

> "a inteligência do homem não conseguirá nunca resolver nenhum dos problemas elementares da vida (...). Não saberá comer (...). Não saberá morar (...). Não resolverá o problema da vida em sociedade, e experimentará mil soluções, errando em todas."[12]

A mulher, porém, segundo a mesma lógica, não seria capaz sequer de cometer erros. Destituída de inteligência, ela estaria fadada à cópia, à imitação — tão repudiada pelo escritor. O conto se encerra com Gabriel observando a fêmea, que se limita a acompanhar e imitar o macho:

> "Gabriel parou perto dele e deixou-se ficar a observá-lo. Viu que Adão, de olhos ferrados numa toca de onça, pensava: — Ela sae e eu entro, e fecho a porta com uma pedra, e a casa fica sendo minha...
>
> Eva, ao seu lado, permanecia muda, embevecida no macho pensante. Não o compreendia, não o compreenderia nunca — mas admirava-o, imitava-o e obedecia-lhe passivamente.
>
> Nisto, a onça deixou o antro e foi tocaiar uma veadinha.
>
> — Acompanha-me! disse Adão à companheira, e ambos se precipitaram para dentro da casa da onça, cuja porta fecharam com uma grande pedra roliça. E ficaram donos.
>
> Gabriel, que acompanhara toda a maromba, acendeu um cigarro enrolado em papirus, baforou para o céu três fumaças e disse consigo:
>
> — Ele já é inteligência. Ela não passa de imitação. É lógico: só ele foi lesado no cérebro; mas vão ver que Eva, a instintiva, acabará ainda bancando a lesada...
>
> E o primeiro difamador da mulher foi jogar sua partida de gamão com o Todo Poderoso."[13]

A atitude de Eva (ou do chimpanzé fêmea) em relação a Adão não é só de cópia, de imitação. Ela o imita *embevecida*.

Segundo o narrador, a consideração final de Gabriel teria sido uma difamação da mulher. Poderíamos ver nesta espécie de acusação uma tentativa do narrador de se livrar da

---

[12] Idem, p. 20-21.
[13] Idem, p.26-27.

responsabilidade pelo julgamento apressado da mulher. Porém, dada a situação social da mulher nos idos de 1920, é possível que o escritor compartilhasse com Gabriel desta idéia. Isto é, a situação de segundo plano e de irrelevância da mulher na sociedade, sobretudo em situações de decisão (como no exemplo alegórico, em que ela se muda para acompanhar o macho), reflete-se nesta aparência de incapacidade criadora — opinião apressada e superficial, senão leviana, que perpassaria talvez a maior parte dos discursos masculinos da época.[14]

A mulher, neste conto, poderia ser analisada como personagem secundária, já que sua posição na trama não é central. Porém, em 1935, o título do conto é modificado: na edição de *Contos leves*, o conto passa a se intitular "A inteligência feminina". Tal mudança de título parece aumentar a importância da figura feminina na narrativa: embora o conto continue tratando dos mesmos elementos, o título parece direcionar a leitura para este elemento da trama, que, não por acaso, está presente no desfecho. Nas edições subseqüentes, volta a ser utilizado o título original.

E por falar em título...

O título do livro — *O macaco que se fez homem* — é claramente uma referência ao tema desenvolvido no conto "Era no Paraíso". Mas, ao utilizar uma terminologia reiteradamente desenvolvida nos artigos de *Idéias de Jeca Tatu*, o escritor propõe uma certa familiaridade entre as duas obras. Isto é, apesar da diferença de gênero, tanto numa obra quanto na outra Lobato defende a originalidade e a independência na criação artística. Seu livro de contos pode ser lido como um exemplo de possibilidade de superação da condição de *macaco* (imitador, plagiador) e ascensão à condição humana (independente, original).

Em seus artigos, Lobato propusera uma atitude artística que fosse original, isto é, que evitasse a cópia de modelos dominantes — sobretudo franceses —, embora não recusasse a influência, desde que ela não se convertesse em plágio. Para tanto, o escritor preconizava a necessidade de estimular a independência artística, através da educação do olhar — o artista deveria olhar para elementos à sua volta que não tivessem ainda sido utilizados como matéria artística. Ora, os exemplos dados por Lobato convergem na direção de uma arte nacional, da utilização de temas nacionais — dentre os quais, o Saci, Yara e Marabá. Para tanto, promove o

[14] Embora não seja o objeto desta pesquisa, cumpre observar a relevância da imagem da mulher em diferentes obras de Monteiro Lobato. Além das mocinhas românticas de alguns contos (de que Zilda, de "O comprador de fazendas", é um grande exemplo), há também mulheres independentes e trabalhadoras (como Dona Zenóbia, de "O romance do chupim"), outras trabalhadoras mas ingênuas e dependentes (como a esposa da "O bom marido"). Paralelamente, há uma figura feminina mais complexa e central em *O presidente negro*, além do matriarcado do Sítio do Pica-Pau Amarelo, com diversos exemplos diferentes de papéis femininos. Assim, embora apresentemos esta visão da mulher no conto "Era no paraíso", não podemos identificar a Eva do conto com um protótipo da "mulher lobatiana".

elogio de escritores que, como Euclides da Cunha, teriam voltado os olhos para o interior do país.

Tais preceitos são postos em funcionamento em seus contos, e se desenvolvem também em sua literatura infantil, em que se diversificam e se complexificam as noções de imitação, assimilação, tradução e adaptação.[15]

Neste novo livro de contos, Lobato colocaria em prática, então, suas idéias de uma arte nacional. Elas já haviam estado presentes nos livros anteriores — resta saber se neste livro há um acento mais forte ou se estes contos seriam tão nacionais quanto os anteriores.

Há alguns aspectos em que os contos de *O macaco que se fez homem* parecem aplicar, na ficção, a teoria desenvolvida nos artigos. É o caso, como vimos, de "Era no Paraíso". Mas a teoria vai deixar suas marcas também em outros contos, de diferentes maneiras.

Em "A nuvem de gafanhotos", Lobato recupera um tema já visitado em dois de seus contos, que é a tentativa de fazer progredir um sítio de terras já depauperadas. O tema já aparecera em "O luzeiro agrícola" e em "O comprador de fazendas". E pode-se dizer que dialoga, também, com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

Ao descrever uma paisagem rural decadente, Lobato se vale de elementos da natureza local e reforça-os com a presença de uma *deusa* brasileira, a deusa Praga. E ainda trava um diálogo irônico com uma certa parcela da tradição regionalista (da poesia e da pintura), que poderia ficar enternecida com o *pitoresco*[16] da paisagem:

> "Apesar do lindo nome [Granja Modelo de Pomona], o sítio permaneceu a pinóia que sempre fora.
>
> Barba de bode, guaxuma, saúva, cupins, joveva, geadas — todos os mimos da brasileiríssima deusa Praga.
>
> Em compensação, no que toca ao pitoresco poucos haveria mais bem arranjados. Tudo velho e musgoso e carcomido como o quer a estética.
>
> Vate de cabeleira que ali caísse, desentranhava-se logo em sonetos do mais repassado bucolismo; e o pintor de paisagens encontrava quadrinhos já feitos, encantadores, que era um gosto trasladar para a tela."[17]

---

[15] ver LAJOLO, Marisa. "A modernidade de Monteiro Lobato" In: ZILBERMAN, R. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. e VIEIRA, Adriana Silene. *Um inglês no sítio de D. Benta — estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana*. Dissertação de mestrado. Campinas,1998.

[16] Lobato, cujo interesse pela pintura é bastante conhecido, parece irônico ao utilizar o termo *pitoresco* e referir-se a uma certa *estética pitoresca*, a quem agradaria o aspecto decadente do sítio. O *Dicionário Oxford de Arte* (São Paulo: Martins Fontes, 2001) define o **pitoresco** como *"um conjunto de atitudes relacionadas à paisagem, tanto a real como a pintada, que floresceram no final do século XVIII e no início do século XIX."* E ainda: *"A estética pitoresca agradavam a imperfeição e a irregularidade, havendo tentativas de estabelecê-la como categoria crítica situada entre o 'belo' e o 'sublime'. Assim, as cenas pitorescas nem eram serenas (como o belo) nem inspiravam reverência (como o sublime), mas repletas de variedade, detalhes curiosos e texturas interessantes — representando as ruínas medievais a quintessência do pitoresco."* (p.415)

[17] LOBATO, Monteiro. "A nuvem de gafanhotos" in *O macaco que se fez homem*. (1.ª ed.) op. cit., p.40.

Assim como criou esta deusa brasileira, eximindo-se de recorrer às tradicionais mitologias clássicas, Lobato também não se contentava com a tradução das fábulas tradicionais. Queria algo que fosse devidamente adaptado à realidade nacional:

> "Ando com varias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. (...) Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato — espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo de literatura que nos falta."[18]

Esta idéia registrada em 1916 tem desdobramentos sobretudo na sua literatura infantil, mas não deixa de marcar também a literatura "para adultos". No conto "Tragédia de um capão de pintos", ambientado numa das *cidades mortas,* um galo é protagonista de uma *tragédia* com sabor de fábula, com direito inclusive a uma moral da história (embora pouco convencional). O universo rural brasileiro é transformado em matéria literária, mas tal é o desconhecimento do público *urbano* a seu respeito, que o escritor insere na trama uma senhora "da cidade", para quem é necessário explicar a terminologia rural mais trivial. Ao "traduzir" o *ruralês* para o *urbanês,* o narrador esclarece termos de uso rural não apenas para sua personagem, mas também para seus leitores urbanos:

> "Peva-de-raça tinha este nome pelas razões que o nome indica. Mas vá lição para os leitores da cidade, gente que de galos e galinhas só conhece os da torre das igrejas e as que aparecem ao jantar, em molho pardo. *Peva*: perna curta; *de raça*: raça estrangeira."[19]

Não se trata apenas da utilização de um dialeto regional (em que era pródiga a tradição literária regionalista), mas da utilização de personagens encontráveis no ambiente rural e de questões concernentes a este universo.

A própria literatura é tema central de um dos contos deste livro, sobre o qual vale a pena nos determos um pouco mais, já que se apresentam na trama algumas caracterizações tradicionais do *comerciante de livros,* para o qual Lobato apresentará uma figura alternativa.

Em "Duas cavalgaduras", o narrador inicia a história resumindo o conto "O crime do estudante Batista", de Ribeiro Couto[20], que ele acabara de ler. Terminada a leitura e seduzido pelos tipos ali encontrados, o narrador se convence de que as personagens da narrativa de Ribeiro Couto não poderiam ser ficcionais, deveriam ser reais. Começa, então, a procurar o livreiro, personagem do conto que mais o impressionara:

---

[18] LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 08 de setembro de 1916, p. 104.
[19] LOBATO, Monteiro. "Tragédia de um capão de pintos" in *O macaco que se fez homem.* (1.ª ed.) op. cit., p.58.
[20] COUTO, Rui Ribeiro. *O crime do estudante Batista.* São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

"Havia eu lido esse formoso conto e ficara com os tipos gravados em alto relevo na memória, tanta nitidez dera à pintura o autor. O judeu mulato, sobretudo, passara a viver dentro de mim em lugar de honra na 'sala de Harpagão.'

Somos todos nós uns museus de tipos apanhados na rua ou tirados de romances. Museus classificados, com salas disto e d'aquilo.

A minha sala dos usurários encerrava bom número de shylockezinhos modernos, fisgados à porta de cartórios ou diretamente nos antros onde costumam empoleirar-se, como harpias pacientes, à espera dos náufragos da vida.

Ombro a ombro conviviam com eles os patriarcas do clã — mestre Harpagão, tio Grandet e o João Antunes, de Camilo Castelo Branco.

Lida a novela de Couto, entrou para a sala mais um, o judeu mulato do Catete, tipo de tal vida que uma suspeita breve me tomou:

— Esse diabo existe. Não pode ser ficção. Há nele traços que se não inventam. E se existe, hei de vê-lo, bem vivinho.

E pus-me a procurá-lo em certo dia de folga."[21]

Ao criar um narrador-leitor que sai pelas ruas ficcionais em busca da personagem de Ribeiro Couto, Lobato estabelece um diálogo com este escritor, através da ficção, pondo em contraste dois modelos diferentes de *livreiros*: um, aquele criado por Ribeiro Couto e que é semelhante à imagem de livreiro que já existia na mente do narrador; e outro criado por Lobato, posto na ficção para contracenar com este narrador-leitor, destruindo suas convicções.

Em outras palavras: de um lado está a representação literária tradicional do comerciante usurário:

"Era este belchior certo judeu mulato, com um 'sebo' à rua do Catete. Mulato de barbicha irônica, própria para coçadelas nos momentos de engatilhar o preço. Tinha um jeito irritante de pegar nos livros e de ler o título por baixo dos óculos, como se os cheirasse. Tipo desagradável de múmia ressurrecta, em perfeita harmonia com a sordidez da casa."[22]

De outro, um livreiro que, tendo todas as características de um comerciante, não é necessariamente uma pessoa má, destituída de humanidade. O livreiro apresentado por Couto é estrangulado por seu antagonista. O outro, desenhado por Lobato, surpreende as expectativas do narrador-personagem, deixando-o desorientado.

Neste diálogo com Ribeiro Couto, portanto, Lobato contradiz a representação tradicional do comerciante de livros ao criar um livreiro que tem fortes laços com a representação tradicional, mas no qual se inserem novos elementos, menos mistificadores, menos romantizados.

Ribeiro Couto não evidencia, em sua narrativa, as fontes que lhe teriam servido de inspiração para a criação deste *livreiro*. O narrador lobatiano, porém, identifica, na tradição literária, um conjunto de personagens que povoam o seu imaginário (e, provavelmente, o de

[21] LOBATO, Monteiro. "Duas cavalgaduras" in *O macaco que se fez homem*. (1ª ed.) op. cit., p.82-83.
[22] Idem, p.80.

outros escritores) e cujos traços ele utiliza para construir um estereótipo de livreiro-avarento: Shylock, de *O mercador de Veneza* (Shakespeare); o Harpagão, de *O avarento* (Molière); Tio Grandet, de *Eugênia Grandet* (Balzac); João Antunes, de *Onde está a felicidade* (Camilo Castelo Branco).

Desta forma, o narrador lobatiano funda uma *genealogia literária* para a tradicional caracterização do comerciante. À força da repetição, o tipo comerciante-avarento-usurário transpõe os limites da literatura e funciona, também, na classificação que o narrador faz de pessoas/personagens que ele encontra pelas ruas. Assim, defende ele, a literatura funciona como uma forma de olhar para a realidade: é através desta formatação da realidade pelo imaginário construído através da literatura que o narrador pode procurar no mundo real (da ficção) pessoas que tenham os mesmos traços daqueles desenhados de maneira caricata nas obras literárias citadas.

Trata-se de um recurso de *explicitação* de fontes literárias que tanto poderiam ter servido (conscientemente ou não) de inspiração a Ribeiro Couto, como podem servir a Lobato para mostrar que, embora o tipo criado por Ribeiro Couto seja muito interessante, ele não é novo na literatura.

Ao mesmo tempo, Lobato propõe também a explicitação de estratégias narrativas, utilizadas por seu narrador ficcional, e ainda a explicitação de uma certa expectativa de leitura (desejosa de verossimilhança) que o narrador tentará burlar (também explicitamente):

> "O coelhinho piscava-lhe com uma vontade doida de rir e ele piscava para o coelhinho com uma vontade doida de chorar.
>
> E assim todos os dias, a semana inteira.
>
> — 'A semana inteira, senhor novelista? Não estou compreendendo nada. Vosmecê disse que o ultimo recurso dos famintos fora o coelhinho de lã, que trocaram por um pão. Ora, comido o pão, e nada mais havendo para vender, manda a lógica que mãe e filho tenham morrido de fome!'
>
> — Obrigado, senhor lógico! Vejo que leu Stuart-Mill e Bain, mas que nunca leu Dickens, nem Escrich, nem Montepin.
>
> Devia ser como dizes, se a vida fosse feita pelos lógicos. Mas Jeová não era lógico, era apenas romancista. (...)
>
> — 'Mas isto, afinal de contas, é vida ou romance?'
>
> — Grande tolo... Isto é a vida com a lição da arte. A arte corrige a vida, dizendo-lhe: se não és assim, megera, devias sê-lo; se não procedeste assim, harpia, devias ter procedido; se não fizeste o bêbedo reaparecer no momento oportuno, carcaça, devias tê-lo feito. A arte ensina à vida o seu dever."[23]

Em oposição à *cópia*, mas não à assimilação de uma *tradição* literária, Lobato *cita* e *resume* o conto do escritor contemporâneo, evidenciando a forte presença da tradição na trama ficcional. Aparentemente, o narrador lobatiano adere a esta representação tradicional,

[23] Idem, p.89-90.

convencido por tantos exemplos do mundo da ficção. Mas, embora procurasse encontrar na "realidade" (realidade-ficcional) uma reprodução da literatura, percebe que o personagem do judeu avarento não é exatamente o mesmo no "mundo real".

Lobato constrói um narrador que acredita que a arte pode ensinar e corrigir a vida. Mas constrói uma trama na qual se evidencia que a representação literária não adere com tanta facilidade e fidelidade ao real. Experiente que era em representações caricaturais ou tipificadoras[24], Lobato procura mostrar quão *redutor* é este tipo de representação. Embora não deixe de ser, também, *sedutor*.

Ciente de seu papel de comerciante de livros (não deixa de ser este também o papel do editor naquela época), Lobato se preocupa com a imagem do tipo, com o qual não lhe convinha ser identificado.

Não seguiremos por todas as narrativas do livro. A intenção é apenas de apontar alguns exemplos, na ficção, de identificação dos preceitos defendidos pelo escritor nos artigos, sua quase-teoria. O exemplo mais evidente, por fim, é o do conto "Marabá". Além de narrar a lenda por ele mesmo identificada como um filão ainda insuficientemente explorado dentro da temática nacional, Lobato também inova, neste conto, ao propor uma forma narrativa não convencional. Primeiro, identifica a tradição literária com que dialoga, as fontes e formas para a escrita do romance:

> "Bom tempo houve em que, romance era coisa de aviar com receitas à vista, qual faz o honesto boticário com suas pílulas.
>
> Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.
>
> Quer indianismo? Ponha duas onças de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graúnas e araras quantum satis, misture e mande à tipografia.
>
> Receitas para tudo. Para começo (formula Herculano): 'Era por uma dessas tardes de verão, em que o sol de ouro, etc., etc.
>
> E para fim: 'E a palmeira desapareceu no horizonte...' "[25]

Em seguida, propõe algumas mudanças com relação às receitas tradicionais, infringindo tanto os modelos românticos quanto os naturalistas, e deixando-se novamente impregnar por

---

[24] Tanto a **caricatura** quanto o **tipo** são construídos a partir de poucos elementos, segundo Sylvia Telaroli A. Leite: *"ambas são personagens estilizadas, construídas com ênfase em poucos atributos. O tipo tem feição mais genérica e amena, diluindo com isso as restrições que eventualmente expresse; toma como matéria comportamentos, hábitos e valores que são gerais (uma profissão, um segmento social), enquanto a caricatura costuma ser mais particularizada, tendo como matéria um indivíduo, comportamentos ou idéias mais definidos; o tipo tende ao coletivo, a caricatura normalmente é a individualização do tipo. (...) O tipo tem afinidades com a estilização, da mesma forma que a caricatura se irmana à paródia. O tipo é o desvio tolerável; a caricatura é o desvio máximo; o tipo se enquadra no eixo das semelhanças, pois guarda certa fidelidade ao objeto, enquanto a caricatura se encontra no eixo das diferenças, dos contrastes, pela ampliação deformante que a caracteriza."* (p.34-35) in *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas*. A Caricatura na Literatura Paulista 1900-1920. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

[25] LOBATO, Monteiro. "Marabá" in *O macaco que se fez homem*. (1.ª ed.) op. cit., p.158.

elementos da narrativa cinematográfica. Assim, a certa altura, depois de fazer um pastiche de narrativas tradicionais, o narrador-escritor abre parênteses para uma reflexão metaliterária:

> "Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nesses nossos atropelados dias, quem escreva romances! E quem os leia!...
>
> Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, por duzentas que sejam — que preguiça!
>
> Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística e cinematográfica, e esta minha *Marabá*, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao *uff!* do epílogo.
>
> Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de *film*. Vantagem tríplice: não maçará o pobre do leitor, não comerá o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e animo para concorrer com as Fox e as Paramount.
>
> Vá daqui para diante a 90 por hora, dividida em *quadros* e *letreiros*."[26]

Apesar de preconizar um novo modelo para o romance — que o aproximaria de um novo gênero, o roteiro —, o escritor o faz dentro de um gênero antigo. Isto é, Lobato não procurou derrubar uma forma antiga para estabelecer uma nova. Também não recusou a possibilidade de haver público para as formas antigas, já que pôde usar como referência os nomes da tradição do romance histórico e indianista, assumindo que eles eram conhecidos ao menos por uma parcela do seu público-leitor. A teoria de uma nova forma narrativa é feita dentro de um modelo tradicional, que é rompido pelo narrador-escritor, mas não pelo escritor ele-mesmo. O leitor tem, diante de seus olhos, uma *ficcionalização* de uma situação de identificação e explicitação de fórmulas literárias, para uma posterior superação, em favor de outras mais adequadas à época, isto é, às tecnologias do momento, ao tempo disponível para o lazer e à expectativa dos leitores.

Lobato sobrepõe, então, neste conto, duas "técnicas" narrativas de tempos diferentes: o cinema e o romance. E encena a produção de um texto, sob os olhos do leitor, utilizando ambas as técnicas. O elemento principal — a lenda da índia loira — é o mesmo; mas, ao inserir mudanças no modo de produção, produzem-se resultados de sabores diferentes.

Ao longo deste item, procuramos identificar alguns elementos que pudessem servir de indício de identificação entre as *Idéias de Jeca Tatu* e *O macaco que se fez homem*. Não queremos, com isso, dizer que esta obra é uma *aplicação* ou *demonstração* da teoria desenvolvida naquela, mas sim que os contos lobatianos *encenam* a teoria apresentada nos artigos. Ficção e teoria dialogam e se interpenetram. Consciente deste diálogo, Lobato *pode* ter dado ao seu novo livro um título que remetesse tanto à teoria (em que ele declara guerra contra o macaco) quanto à ficção (em que se vê um macaco em processo de transformação).

---

[26] idem, p.168.

7.3. Primeira (e única) edição

Este último livro de contos novos de Monteiro Lobato [vide **figura 53**], editado no finalzinho de 1923, compõe-se de dos seguintes contos:

Índice de O Macaco que se Fez Homem (1923)
Era no paraíso
A nuvem de gafanhotos
Tragédia de um capão de pintos
Duas cavalgaduras
Um homem honesto
O bom marido
O rapto
Marabá
Fatia de vida
A morte do Camicego

Lobato escolheu para compor este livro preferencialmente contos novos, mas há alguns cujos primeiros esboços são mais antigos. É o caso, por exemplo, de "Tragédia de um capão de pintos": em 1912, Lobato faz referência, em cartas, a alguns aspectos do enredo, que tanto podem ter sido desenvolvidos naquela época, dando origem aos primeiros esboços do conto, como podem ter sido elaborados e ficcionalizados na década de 1920. Em agosto de 1912, Lobato envia a Godofredo Rangel uma fotografia, que reproduz uma das cenas que fariam parte do conto:

> "Mando uma fotografia dos meus pintos empencados no pai-capão."[27]

[27] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., carta de 19 de agosto de 1912, p. 330.

Figura 53



Capa da primeira edição de *O macaco que se fez homem* (1923)

Imagem extraída de AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, Furacão na Botocúndia*. op. cit., p.133.

Exatamente um mês depois, o escritor anuncia a intenção de transformar em personagens de ficção alguns animais por ele observados na fazenda, que é o que ocorre no conto:

> "Ando às furtadelas, escondido de mim mesmo, a reler Kipling, e meu próximo conto será feito sob sua égide. Um conto de animais, aves. Fiz um grande lago perto da casa e enchi-o de marrecos de Pekin, patos indígenas, gansos, mergulhões. E estou estudando o palmípede para escrever a história do tanque."[28]

É possível que o conto tenha tido seus primeiros esboços em 1912 e tenha sido engavetado, sendo reescrito e publicado apenas na década seguinte, nos idos de 1922. Neste intervalo, Lobato já se aventurara pela literatura infantil, motivo pelo qual este conto (assim como outros de *Negrinha* e mesmo de *O macaco que se fez homem*) se vale de estratégias da literatura infantil (como vimos no capítulo 6).

Quanto aos outros contos, não temos notícia de publicações ou versões inéditas anteriores a 1922. Entre dezembro de 1922 e setembro de 1923, Lobato publicou na *Revista do Brasil* sete dos dez contos que comporiam o livro[29], já planejando a sua edição:

> "Está me voltando a mania e creio que dou mais dois livros este ano. Como sempre, parto gêmeo. Um, de idéias e impressões extraídas daquele meu velho *Diário* de solteiro, com leves apuros da forma e da filosofia. Outro de contos — contos novos. Não dispenso teu juízo preliminar à moda de sempre. Ponho-os na *Revista* e depois dou-os em livro — o bom sistema."[30]

E, menos de um mês depois, reitera a intenção e anuncia a produtividade:

> "Lá pelo fim do ano darei livro para o publico. Contos. Inda hoje escrevi um. O Rapto. Fui a Campos do Jordão com o Macedo Soares e na estação de Pinda vi um aleijado num carrinho, enérgico, a ralhar com os filhos que o puxam. Senti uma coisa: aquele homem, apesar de aleijado, era o importante e rico da família, o que ganhava a subsistência de todos com as esmolas recebidas. Daí o seu tom mandão, apesar de viver sem pernas dentro do carrinho. Um conto formou-se em minha cabeça, e de volta despejei-o no papel, como quem despeja a bexiga.
>
> Ando cheio de contos lá por dentro. Contos são bernes. A gente pega os germes aqui e ali, e eles ficam germinando, gestando-se em nossos misteriosos úteros subconscientes."[31]

No caso do escritor-editor, o planejamento de uma edição não é só uma intenção, mas praticamente uma decisão editorial. Enquanto os escritores comumente enviam seus manuscritos para serem aprovados pelo editor, Lobato tinha o privilégio de contar com uma

---

[28] Idem, carta de 19 de setembro de 1912, p. 332-3.
[29] "O bom marido" foi publicado em dezembro de 1922; "Um homem honesto" em janeiro de 1923; "Duas cavalgaduras" em março; "Fatia de vida" em abril; "Tragédia de um capão de pintos" em julho; "O rapto" em agosto; e "Era no paraíso" em setembro de 1923.
[30] LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., carta de 02/02/1923, p. 252. (Os dois livros a que o escritor alude são *Mundo da lua* e *O macaco que se fez homem*.)
[31] idem, p. 253-4, Carta de 10/02/1923.

situação que lhe era favorável, não só por ser editor, mas também por já ter obtido um largo espaço nas letras de então.

Em outubro, Lobato já estava revendo provas da edição[32], que sairia em novembro de 1923. Em 01 de dezembro, o apressado editor já reclamava da lentidão na vendagem do novo livro:

> "S. Paulo, 1,12,1923
>
> Rangel:
>
> O meu *Macaco* está desmentindo a espécie. Não pula. Vai devagar. Parece mais um bicho-preguiça do que um macaco ("animal de trejeitos delirantes", segundo a definição do dicionário do Padre Bacelar). A vendagem dos livros tem caído; todos os livreiros se queixam – mas o público tem razão. Câmbio infame, aperto geral, vida cara. Não há sobras nos orçamentos para a compra dessa absoluta inutilidade chamada 'livro'. *Primo vivere*. (...)
>
> Tomo nota do teu plano de traduções. Estamos refreando as edições literárias para intensificação das escolares. O bom negócio é o didático. Todos os editores começam com a literatura geral e por fim se fecham na didática. Veja o Alves.
>
> Lobato."[33]

Talvez devido ao sucesso de seus livros anteriores, Lobato revela nesta carta uma ansiedade incomum com relação à saída deste novo livro. Afinal, se as provas estavam sendo revistas no início de outubro, e se o primeiro anúncio publicitário do livro só é estampado na *Revista do Brasil* na edição de dezembro, poderia ser natural essa "lentidão" nas vendas. Mas Lobato parecia perceber na situação econômica um entrave para sua vendagem. Tanto é que, na mesma carta, ele anuncia a mudança de rumo da editora, que passaria a preferir edições de venda garantida. Com a experiência de *Narizinho arrebitado*[34], Lobato já se certificara da vantagem dos didáticos.

A situação econômica da editora também não era boa. Ephraim Beda informa[35] que, no final do ano de 1923, a empresa editora tinha um ativo líquido de Rs 591:014$388 e um passivo de Rs 1.379:703$821. Portanto, estaria em situação deficitária, devendo mais do que o dobro do que possuía.

Durante todo o ano de 1924, a *Revista do Brasil* apresenta publicidade do livro *O macaco que se fez homem*, ao preço de 4$000 (brochura), numa listagem que elenca diversos títulos editados pela Monteiro Lobato & Cia. Editores.

Em janeiro de 1924, anuncia-se também o livro na seção "Bibliografia". O texto, sem assinatura, diz:

---

[32] Segundo carta de 07/10/1923. Idem, p.258.
[33] idem, carta de 01/12/1923, p.259.
[34] Cf. Capítulo 6, item 6.3. *Quando os interesses se cruzam.*
[35] BEDA, E. de F. op. cit.

"Parece que deste grande e popular novelista a única obra que lhe vai perpetuar o nome são os 'Urupês', obra pujante, sem dúvida, e uma das mais originais da nossa literatura. Entretanto, nesta última coleção de contos, as suas extraordinárias qualidades estão reveladas com mais nitidez e um brilho mais intenso. 'O macaco que se fez homem', é, ao nosso ver, a melhor de suas obras. Nele há efeitos de expressão surpreendentes; o estilo é tratado com largueza de mestre, a sua observação ganhou um estranho apuro de agudeza, e a linguagem é sempre correta, de um colorido forte e em que há, por vezes, tonalidades fugitivas, riquíssimas de sugestão.

O conto que abre o volume e lhe dá título, é uma caricatura à teoria do transformismo, mas uma caricatura que faz pensar, ao mesmo tempo que faz rir. É um conto belíssimo. Como ele são todos os de que se compõe o precioso livro, que é um dos mais sólidos das nossas letras."[36]

O artigo é elogioso, disso não há dúvida, mas não se pode dizer que ele aguce a curiosidade do leitor. São muitos elogios, mas o leitor não tem idéia mais precisa do conteúdo das narrativas. Linguagem e estilo do escritor são os itens mais encarecidos por esta resenha e, embora se afirme que esta é a melhor obra de Lobato até então, parece não haver no artigo um argumento suficientemente forte que sustente tal opinião e incite a curiosidade do leitor. A não ser pelo fato de ser obra de escritor já consagrado; assim, os leitores que já conhecessem e apreciassem seus livros anteriores poderiam ter a expectativa de um livro nos moldes de algum dos anteriores.

No mês seguinte, a seção "Resenha do Mês" transcreve um artigo publicado no *Correio do Povo*, a propósito do mesmo livro:

" 'O MACACO QUE SE FEZ MOMEM' [sic]
(Sobre Monteiro)

Monteiro Lobato, o grande escritor crioulo, antes de tudo é o caricaturista poderoso dos nossos hábitos. Vem daí a distinção do seu regionalismo, singular, inconfundível. Não se filia, por exemplo, ao de Afonso Arinos, que com o sertanejo conviveu, com ele dormiu, sob as mesmas estrelas, no silêncio noturno, picado de pios tristonhos, com ele arroteou ínvias paragens, com ele sonhou. Em face do sertanejo, guarda o autor de 'Pelo Sertão', uma atitude comovida, que afeta a mais íntima comunhão com o ambiente rudo. Monteiro Lobato é bem mais cioso da sua personalidade. Não se identifica jamais com os seus heróis. Antes, ao través das suas narrações, a cada momento entreouvem-se-lhe os cochichos de mofa, com que pontilha as práticas da terra, a cada momento lhe estão os olhos a brilhar de malícia.

Mais fácil fora aproximar a sua obra da obra de Euclides da Cunha, que ambas traem o mesmo animo crítico de julgar. Na do primeiro, aparece-nos o indivíduo na sua ação quotidiana; na do segundo, de maior fôlego, ele aparece-nos como expressão étnica. É a posição do escritor e é a posição do sociólogo. Ainda têm ambas o mesmo fim social de acordar os nossos cuidados com relação ao interior desconhecido, que não é apenas majestoso nas suas florestas e rios, sendo, também, doloroso no seu atraso e nos seus vícios...

Mas, ainda aqui, o autor de 'Urupês' mantém, com valor, a sua fisionomia própria. Euclides da Cunha não sabe rir. É de uma gravidade que, si por vezes se desfaz, é para dar lugar àquela ironia bárbara que lhe conhecemos, ironia sem sorriso, ironia seca. E Monteiro Lobato ri, ri a bom rir, embora ao seu riso se misture algum amargor.

*
* *

[36] "Bibliografia" in *Revista do Brasil*, n.º 97, janeiro de 1924.

> De Monteiro Lobato acaba de sair um novo livro de contos — 'O macaco que se fez homem'.
>
> O macaco que se fez homem...
>
> Não vos está a ferir a pontinha que aí vai de desrespeito ao culto muito nosso desses títulos empertigados, adocicados? Mas não é caso de estranheza; de muito que devêramos estar afeitos ao natural desabusado do criador do Jeca Tatu. (...) Ninguém, como ele, tem tanta impiedade com os nossos preconceitos e superstições.
>
> Desde essa prova de talento e audácia, que são os 'Urupês', Monteiro Lobato entrou a ser, para mim, a figura mais viva d'entre os novos. (...)
>
> Os contos de Monteiro Lobato hão de ficar-me, por longo tempo ainda, gravados na memória, tanto são diferentes dessa literatura modorrenta, que dá enfermidade a todas as flores e olheiras simbolistas a todas as mulheres. (...)
>
> Neste livro, há um conto, que julgo ser o melhor, vivamente colorido de tintas e de ironia, onde o homem aparece como nota destoante da harmonia universal, o 'sustenido anárquico' da grande sinfonia. Era elemento alheio aos planos do Criador. (...)
>
> Como se vê destes simples fragmentos, Lobato não descai, com a publicação de 'O macaco que se fez homem', da sua dignidade de grande 'conteur'. É o mesmo pitoresco na expressão, a mesma mobilidade de enredo, a mesma viveza nos processos narrativos, a mesma graça enfim.
>
> Nem rouba a frescura aos novos contos o caráter mais universal que têm quase todos.'
>
> Paulo Arinos
> (Correio do Povo)"[37]

Antes de apresentar o novo livro de Monteiro Lobato, o crítico procura um lugar para o escritor dentro da tradição literária. Embora regionalista, não se filia à tradição de um Affonso Arinos, por não se *identificar* com suas personagens. De fato, o narrador lobatiano dificilmente é colocado numa posição semelhante à dos outros personagens. Mesmo quando procura, como em *Negrinha,* provocar a piedade do leitor em relação ao sofrimento da personagem, a posição do narrador é outra, no mínimo distante, se não superior. É o caso de "O rapto", por exemplo, em que a formação e a profissão do narrador definem sua posição, acentuada pelas observações de Geremário, personagem responsável por traduzir traços da cultura local para o forasteiro.

A partir dessa diferença estabelecida entre o narrador e a matéria narrada, torna-se mais fácil apresentar críticas aos "nossos hábitos", através sobretudo da caricatura. Essa parece ter sido a marca de Lobato, ao que indica o artigo de Paulo Arinos. Se a crítica social o identifica com Euclides da Cunha, o humor o distancia do autor de *Os sertões.*

O crítico ainda aproveita para estabelecer algumas diferenças entre a literatura lobatiana e outras produções contemporâneas, não nomeadas, mas das quais se diz que "*dá enfermidade a todas as flores e olheiras simbolistas a todas as mulheres.*"

Definida a sua *família,* o crítico passa então a apresentar o tema de alguns dos seus contos, valorizando (como fizera o crítico anterior) a permanência de elementos dos livros

---

[37] "Resenha do Mês" in *Revista do Brasil,* n.° 98, fevereiro de 1924. p. 171-173. — Paulo Arinos foi um pseudônimo utilizado por Moisés Velinho (1901-1980), promotor público, ensaísta e crítico literário. (COUTINHO, A.; SOUZA, J. G. de. (dir.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira.* op. cit., volume 1, p.247, e volume 2, p.1340-1341.)

anteriores do escritor. E amplia o alcance dos contos lobatianos, ao atribuir a estas novas produções um caráter mais universal — em oposição ao regional?

Por fim, em maio de 1925, encontramos mais um artigo que traz indícios da boa recepção do livro *O macaco que se fez homem*. Neste longo artigo, João Vasconcellos procura, dentre outras coisas, retirar de Lobato o rótulo de "criador do Jeca" ou "autor de Urupês", não porque ele não o seja, mas porque ele seria (acredita o crítico), mais do que isso. E passa, então, a tecer considerações sobre algumas obras lobatianas. Sobre *O macaco que se fez homem*, ele escreve:

> "No 'Macaco que se fez homem' é que se afirmam já inteiramente desabrochados os dotes literários com que a natureza prendou o talento do sr. Lobato. (...)
> 'O macaco que se fez homem' é um livro admiravelmente acabado e em que, como dissemos, se firmam os pendores do sr. Lobato. (...)
> 'O macaco que se fez homem' é incontestavelmente o melhor livro do sr. Lobato, porque além de mais intenso, mostra-o senhor duma arte melhormente polida." [38]

A crítica é muito elogiosa, como as duas anteriores.

Apesar desses indícios de boa recepção, o livro não tem o sucesso esperado. Não há nenhuma outra edição de *O macaco que se fez homem* como um livro autônomo na história das edições dos contos de Monteiro Lobato. Na edição das Obras Completas, os contos que compuseram a edição de 1923 são distribuídos pelos dois livros anteriores de Lobato — *Cidades mortas* e *Negrinha* —, como já vimos. O desaparecimento da obra não causa, é claro, o desaparecimento dos contos, mas o desconhecimento[39] de uma continuidade na produção contística de Monteiro Lobato em uma importante fase de sua carreira — em que o contato do escritor com atividades de diversas áreas (como vimos em *Negrinha*), sobretudo o cinema e a literatura infantil, mas também certamente o mercado editorial, exercem influência decisiva na sua produção literária, como fios de características diferentes que ajudam a compor um tecido.

7.4. O destino dos contos de O Macaco que se Fez Homem

Embora não tenha havido nenhuma edição de *O macaco que se fez homem*, com este título, depois da primeira, de 1923, os contos que compunham este livro continuaram a ser publicados, inseridos em outras coletâneas. Vejamos o seu percurso.

---

[38] VASCONCELLOS, João. "O Sr. Monteiro Lobato" (p.26-38) in *Revista do Brasil*, n.° 113, maio de 1925.
[39] Tal desconhecimento gera equívocos engraçados. Ephraim Beda refere-se ao título do livro como "O homem que se fez macaco"! (in BEDA, E. de F., op. cit.)

Em *Contos pesados* (1935), são incluídos seis contos de *O macaco que se fez homem*, como se pode ver pelo índice abaixo:

Índice de CONTOS PESADOS (1.ª edição)	
Velha praga (U)	Um homem honesto (MH)
Urupês (U)	Tragédia dum capão de pintos (MH)
A questão social e política no Brasil	Duas cavalgaduras (MH)
A vingança da peroba (U)	A nuvem de gafanhotos (MH)
O mata-pau (U)	O rapto (MH)
A colcha de retalhos (U)	Bucólica (U)
Bocatorta (U)	Meu conto de Maupassant (U)
O engraçado arrependido (U)	"Pollice verso" (U)
Negrinha (N)	O jardineiro Timóteo (N)
Um suplício moderno (U)	O bom marido (MH)
O comprador de fazendas (U)	O estigma (U)
Os faroleiros (U)	O drama da geada (N)
	O colocador de pronomes (N)
	Os negros (N)

Não há uma razão aparente para tal disposição dos seis contos de *O macaco que se fez homem* nesta coletânea. Apesar de ter havido um recorte do conteúdo, os contos ainda formam um bloco, diferente do que acontece com os contos de *Negrinha*, que estão um pouco mais dispersos ao longo da segunda metade do livro (com exceção de um deles). Assim, *Urupês* ocupa preferencialmente a primeira metade do livro, enquanto *Negrinha* e *O macaco que se fez homem* dividem a segunda metade. Mas essa divisão não é sistemática, já que há contos de *Urupês* também na segunda metade do livro.

Em *Contos leves*, livro que reúne preferencialmente contos de *Cidades mortas*, também há um espaço reservado para os contos de *Negrinha* e de *O macaco que se fez homem* — um mesmo espaço. Assim, enquanto os contos de *Cidades mortas* ocupam com exclusividade a primeira e a segunda partes do livro, a terceira parte (chamada "No meio do caminho") é dividida entre os contos de *Negrinha* e de *O macaco que se fez homem* — um maior número de contos daquele livro do que deste, além de dois textos ainda inéditos em livro:

Trecho do índice de *Contos Leves* (1935)
III Parte - No meio do caminho
Uma história de mil anos (N)
As fitas da vida (N)
A inteligência feminina (MH)
Marabá (MH)
O fisco (CM+N)
Barba azul (N)
A mata virgem
O 22 da "Marajó"

Apesar desta divisão dos textos em Leves e Pesados, na década de 1930, em 1943 a edição *ônibus* de *Urupês* reitera a organização inicial, como vimos na história editorial dos demais livros. Assim, em 1943, os mesmos dez contos de *O macaco que se fez homem* são editados na "4ª Parte" do livro *Urupês outros contos e coisas*, mas a organização dos contos no índice é outra. Comparemos:

O Macaco que se Fez Homem (1.ª edição)	O Macaco que se Fez Homem conforme edição de Urupês, outros contos e coisas (1943)
Era no paraíso	Era no paraíso
A nuvem de gafanhotos	Um homem honesto
Tragédia de um capão de pintos	O rapto
Duas cavalgaduras	A nuvem de gafanhotos
Um homem honesto	Tragédia de um capão de pintos
O bom marido	Duas cavalgaduras
O rapto	O bom marido
Marabá	Marabá
Fatia de vida	Fatia de vida
A morte do Camicego	A morte do Camicego

Mudam de posição, como se pode perceber, apenas os contos "Um homem honesto" e "O rapto". Trata-se de um detalhe, aparentemente. Teria este detalhe algum significado importante para a leitura dos contos individualmente ou então para o conjunto da obra?

Acreditamos que deve ter havido algum motivo subjacente a esta mudança. Assim, buscando alguma pista para esta hipótese, identificamos uma certa semelhança temática entre os contos "Um homem honesto", "O bom marido" e "O rapto", que na primeira edição estavam dispostos em conjunto. Em todos estes contos, apresentam-se *problemas* que se desenvolvem de maneira particular dentro do ambiente familiar. Isto é, os problemas não são necessariamente gerados no ambiente familiar, mas é nele que adquirem ou revelam características decisivas para o desenrolar da trama.

Em "Um homem honesto", João Pereira é um humilde funcionário de repartição pública que, ao encontrar uma grande quantidade de dinheiro, decide não se apossar dele, mas entregá-lo à polícia. Por este motivo, ele se torna motivo de chacota: é ridicularizado por ser extremamente honesto. Na rua e na repartição, todos zombam de sua inocente honestidade, mas é em casa que a situação se torna insustentável, levando-o ao suicídio.

Em "O bom marido", por outro lado, o título não é literal, mas irônico. Apenas a esposa, Isabel, esta sim dotada de ingenuidade extrema, acredita na bondade do marido, Teofrasto, visto por todos como um aproveitador. Nada de grave aconteceria às demais personagens, mas

Isabel tem seu estado de saúde agravado até a morte, de tanto trabalhar para sustentar o marido que era, para ela, um anjo de bondade.

E, finalmente, em "O rapto", apresenta-se uma personagem que traz algumas características semelhantes às de Teofrasto, do conto anterior:

> "Era Bento um triste incapaz. Não prestava para coisa nenhuma. Começasse por onde começasse seu destino seria sempre aquele, acabar na rua, chorando esmolas."[40]

Em virtude de brigas com os filhos, Bento fica cego, sozinho, e acaba vivendo da mendicância. Em função dela, ironicamente, acaba atraindo para si os filhos, mas desta vez são eles que apanham do pai. O narrador, um oculista andejo, tenta restituir a visão a Bento Cego, mas vê-se impedido pelos filhos, que raptam o pai, impedindo a intervenção do médico na estranhamente cômoda situação familiar.

Não sabemos se Lobato teria disposto estes três contos nesta ordem com a intenção de que as relações familiares de cada conto pudessem ser lidas em seqüência. Mas acreditamos que, postulada esta semelhança temática, podemos ler estes contos construindo, a partir da leitura simultânea, um painel formado por diferentes situações em que o núcleo familiar se mostra decisivo. E com isso complexificar a leitura das narrativas. Ou ao menos complexificar a compreensão da noção de família na obra lobatiana.

Da mesma forma, acreditamos que, caso "O romance do chupim" (conto de *Cidades mortas*) tivesse sido publicado no mesmo livro que "O bom marido", a leitura de um conto interferiria na leitura do outro com maior facilidade. Afinal, trata-se de dois momentos em que o escritor tematiza a troca de papéis (socialmente previstos na época) entre marido e mulher, desenvolvendo a comparação entre o marido que vive às custas da mulher e o pássaro denominado chupim[41]. Se, em um caso, a situação é explicada por um caráter efeminado do marido, no outro são a sua ociosidade voluntária e uma certa malandragem que explicam a situação *estranha* do marido chupim.

É claro que uma análise mais atenta pode levar a tal comparação entre as narrativas sem que seja necessária a sua publicação num mesmo livro, mas esta leitura comparativa se tornaria mais provável e até previsível, extensiva em princípio a qualquer leitor, não

---

[40] LOBATO, Monteiro. "O rapto" in *O macaco que se fez homem*. (1.ª ed.) op. cit., p. 148.

[41] Segundo o dicionário Aurélio: **chupim** [Do tupi.] S. m. 1. Bras. Zool. Ave passeriforme, icterídea (*Molothrus bonariensis*), distribuída por todo o Brasil e países limítrofes. Coloração preta, purpúrea, brilhante. A fêmea é parda, quase negra. Põe os seus ovos nos ninhos do tico-tico, que inadvertidamente lhe cria os filhotes. Freqüenta arrozais no período das colheitas e os currais das fazendas, alimentando-se de toda sorte de sementes, inclusive do milho, que recolhe nas fezes do boi. 2. Bras. Zool. V. *pássaro-preto*. 3. Bras. RJ SP RS Marido da professora, quando vive à custa dela. [Cf., nesta acepção, *quincas*.] — Verbete extraído da versão digital do NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI, em http://www.uol.com.br/aurelio.

necessariamente a uma leitura especializada, caso o organizador os dispusesse num mesmo livro.

Por outro lado, ao desenvolver uma narrativa a partir de um tema já explorado num outro conto (como este do chupim, para continuarmos com o mesmo exemplo), o escritor pode optar por não inserir os outros dois textos tematicamente semelhantes num mesmo livro, para não dar a impressão de repetição, nem a si mesmo, nem a seus leitores. Se a repetição temática pode ser procurada e desejada por algum motivo, pode, por outras razões, ser evitada.

Assim, parece-nos, a leitura dos três contos acima citados, em conjunto e em seqüência, tem os seus efeitos e a sua importância — quer tenham sido eles dispostos nesta seqüência em busca de um efeito de leitura, quer sua disposição seja casual.

Com a mudança na disposição dos dois contos na edição de 1943, tem-se a formação de um outro núcleo de textos que também podem ser analisados em conjunto, em função de algumas características que compartilham. Trata-se dos mesmos "Um homem honesto" e "O rapto", e agora de "A nuvem de gafanhotos", anteriormente distante dos outros dois contos, que agora o antecedem.

Fazendo-se uma leitura que respeite a seqüência proposta pelo escritor, conheceríamos o drama ficcional de um homem incompreendido pela sua família, e que sofre em função de uma virtude levada ao extremo (em "Um homem honesto"); em seguida, uma situação ambígua de dominação entre um pai cego e mendicante e seus filhos aproveitadores (em "O rapto"). Se o leitor não fechar o livro, lerá em seguida o conto "A nuvem de gafanhotos", em que um homem também honesto, também trabalhador, conta com a sorte grande — mas lícita — e ganha uma grande quantidade de dinheiro, motivo pelo qual passa a ser alvo de (supostos) parentes aproveitadores.

A semelhança temática nos parece, mais uma vez, capaz de influenciar a leitura do terceiro conto a partir dos elementos dos dois contos anteriormente lidos (ainda que não *determine* tal interpretação).

Não estamos propondo a busca ou a construção de identidades entre textos que não compartilhem de alguma característica temática ou estilística. Por este motivo, não temos analisado a disposição dos contos nos livros quando acreditamos não haver — ou quando não encontramos — qualquer razão que justifique ou ajude a entender as escolhas feitas pelo escritor-editor.

Cumpre também acrescentar que *outras leituras* — feitas pelos leitores a despeito da organização da obra e a despeito de qualquer intenção do escritor-editor — também

interferem e influenciam na leitura de uma obra literária (ou não-literária). Como a leitura de *Otelo* paralelamente à de *Dom Casmurro*. Ou à do *Gênesis* antes de "Era no Paraíso". Assim, o controle do escritor-editor sobre as interpretações e os vínculos possíveis de serem estabelecidos pelo leitor não é total – talvez fosse mais prudente dizer que este controle é, em geral, muito pequeno. Dentre outros motivos, porque o leitor tanto pode abandonar o livro no meio da leitura, concluído ou não um só conto, como também pode ler um conto de cada vez, com intervalos que minimizem o estabelecimento de vínculos entre os textos. Assim, ainda que seja possível que o organizador de uma coletânea[42] tenha desejado – através da disposição dos contos no livro – propor uma leitura conjunta dos textos, para que um lance luzes sobre o outro, ou para que o conjunto dos textos construa um mosaico de personagens e/ou situações semelhantes, indo além da noção de *unidade* de cada narrativa, não se pode supor que esta proposta será aceita pelo leitor.

Quer o leitor aceite ou não a proposta do escritor, ela não deixa de ser uma *proposta de leitura* cujas conseqüências interessam para os estudos literários.

Por fim, falta verificar o destino dos contos de *O macaco que se fez homem* no momento da edição das *Obras Completas de Monteiro Lobato*, momento em que se assume, definitivamente, a extinção da unidade do livro, cujos contos passam a morar em outros livros – *Cidades mortas* e *Negrinha*. Apresentamos, na tabela abaixo, o índice destes dois livros na coleção das *Obras Completas*, destacando os textos que até então haviam pertencido a *O macaco que se fez homem*:

[42] O mesmo serve para uma antologia, organizada ou não pelo próprio escritor.

O MACACO QUE SE FEZ HOMEM nas Obras Completas (1946)	
Índice de *CIDADES MORTAS* nas O.C.	Índice de *NEGRINHA* nas O.C.
Cidades mortas	Negrinha
A vida em Oblivion	As fitas da vida
Os perturbadores do silêncio	O drama da geada
Vidinha ociosa	Bugio moqueado
Cavalinhos	O jardineiro Timóteo
Noite de S. João	O fisco
O pito do reverendo	Os negros
Pedro Pichorra	Barba azul
Cabelos compridos	O colocador de pronomes
"O resto de onça"	Uma história de mil anos
Porque Lopes se casou	Os pequeninos
Júri na roça	A facada imortal
"Gens ennuyeux"	A policitemia de dona Lindoca
O fígado indiscreto	Duas cavalgaduras
O plágio	O bom marido
O romance do chopim	Marabá
O luzeiro agrícola	Fatia de vida
A "Cruz de Ouro"	A morte do carnicego
De como quebrei a cabeça à mulher do Melo	"Quero ajudar o Brasil"
	Sorte grande
O espião alemão	Dona Expedita
Café! Café!	Herdeiro de si mesmo
Toque outra	
Um homem de consciência	
Anta que berra	
O avô do Crispim	
Era no Paraíso	
Um homem honesto	
O rapto	
A nuvem de gafanhotos	
Tragédia dum capão de pintos	

A divisão dos contos é feita de maneira igualitária: cinco contos para cada livro. E sem maiores esforços de ordenação além daqueles já efetuados na edição *ônibus*: os cinco primeiros contos (segundo a ordenação feita naquela edição) migram para *Cidades mortas*, e os cinco últimos para *Negrinha*. Sem que haja uma reordenação dos contos de *Cidades mortas*, os "novos" contos são dispostos em bloco ao final do livro. Em *Negrinha*, porém, eles são encaixados entre contos de produção mais recente. De um lado, "Os pequeninos", "A facada imortal" e "A policitemia de Dona Lindoca", e de outro estão "Quero ajudar o Brasil", "Sorte grande", "Dona Expedita" e "Herdeiro de si mesmo", todos eles escritos entre 1938 e 1942.[43]

Por que, na edição das *Obras Completas*, Lobato não optou por manter a unidade deste livro, mantendo-o como mais um título dentro da coleção? Ao que tudo indica, suas relações

[43] As datas são atribuídas na 30.ª edição de *Negrinha*. Nem sempre, como já vimos, estas datas são precisas, mas como os erros em geral são de até dois anos, podemos afirmar que estes contos são do final da década de 30, portanto cerca de 15 anos mais novos que os de *O macaco que se fez homem*.

com a editora Brasiliense eram suficientemente boas para que ele propusesse o número de volumes necessários para a coleção. Mesmo que houvesse um número mínimo de páginas por livro, e que os contos de *O macaco que se fez homem* supostamente não atingissem o número mínimo, Lobato poderia ter acrescido outros textos a este livro, ou ainda ter editado outro livro junto deste, como faria em diversos volumes das *Obras Completas* (no volume 5, estão *A onda verde* e *O presidente negro*; no volume 8, *Mr. Slang e o Brasil* e *O problema vital*; no volume 10, *Mundo da lua* e *Miscelânea*; e no volume 13, *Prefácios e entrevistas*). Tal prática também seria comum na edição das obras de Literatura Infantil.

Como vimos, o livro *O macaco que se fez homem* teve uma única edição. Foi o último livro de contos (novos) editado por Lobato anteriormente à falência de sua empresa em 1925. É possível que ele temesse que o insucesso do livro em sua primeira edição, e portanto a quase ausência de recepção crítica daqueles contos, comprometesse a sua recepção nos idos de 1946. O título *O macaco que se fez homem* não era consagrado, como eram os anteriores. Além disso, por ser um título de apelo científico, poderia impressionar mal a leitores pouco afeitos às teorias darwinistas — e também a uma espécie de censura religiosa, que queimou alguns de seus livros infantis anos antes. A mesma razão pode ter influenciado o (in-)sucesso do livro desde a sua origem, e até com mais força do que nesta edição das *Obras Completas*, quando os livros já faziam parte de uma coleção, e quando seu autor já era um ícone nacional.

Mas o fato é que o livro, como tal, deixou de ser editado. Seus contos continuaram a existir, mas publicados sob outros títulos, em companhia de outros contos.

Os dez contos não estão exatamente *integrados* aos livros que os "acolheram". Sua situação, postos ao final de cada volume, transmite mais a impressão de um *apêndice* do que de uma *integração*. Há algumas hipóteses possíveis para esta aparente despreocupação do escritor-organizador quanto à edição dos dez contos de *O macaco que se fez homem*.

Uma delas poderia ser *cronológica*: o que estamos analisando como uma aparente despreocupação do escritor-organizador, poderia ser na verdade uma organização minimamente cronológica dos textos. Isto é, como os cinco contos anexados a cada livro são posteriores aos contos originais de *Cidades mortas* e *Negrinha*, inseri-los ao final de cada livro é respeitar uma ordem cronológica. A mesma ordem teria presidido a inserção dos outros quatro contos ao final de *Negrinha*, datados de 1938 e 1939.

Outra hipótese, menos provável, é a noção de *unidade*. Talvez, para Lobato, houvesse alguma unidade (que nós não pudemos identificar) entre cada grupo dos cinco contos. Por isso

teria decidido não separá-los, não buscar vínculos entre eles e os demais contos de cada volume.

E, por fim, parece-nos que, entre as hipóteses ponderáveis, há também o excesso de trabalho e problemas de saúde. Em junho de 1945, Lobato assina o contrato com a Editora Brasiliense para a edição de suas Obras Completas[44]. Em julho, embora doente, Lobato escreve a Godofredo Rangel dando notícia da futura edição. A carta, por ser inédita, merece citação integral:

> "S. Paulo, 15-7.1945
> Rangel:
> Meu atraso com v. vem de que estive doente. Quinze dias de repouso forçado. Pulmão velho e no fim, meu caro: um resfriado me deixou nocaute, com grande cansaço e falta de ar sempre que tossia ou fazia o menor esforço. É o começo do fim que vem chegando — e não é sem tempo, pois cada vez mais sinto que já estou demais num mundo que já pouco me interessa.
> Endereços pedidos: Raul — Rua Silva Leme, 127. a. Imagine que é uma travessa da Cesário Alvin... Raul tem sofrido demais, o coitadinho. José Maria Toledo Malta: mande-me a carta que farei a entrega. Perdi o seu endereço. Conferencia sobre a Carne, Rangel? Agora? Na nossa idade só podemos fazer conferência sobre ossos...
> Apesar de estar morrendo, nem por isso deixei de meter-me em cavalaria alta. Imagine que a Brasiliense propôs e eu aceitei, o lançamento de minhas... Obras Completas, Rangel! Em 30 volumes encadernados, para ser vendidas pelo sistema Jackson... Uma formidável bandalheira para arrancar dinheiro ao público. Mas o trabalho que me está dando... Só tenho parte do que andei escrevendo. Há um volume de Prefácios e Entrevistas - mas muitas destas são guardei, nem me lembro a quem dei. Se tens por acaso alguma coisa minha, manda.
> Se eu sarar bem e puder ver-te um dia hei de revelar-te o segredo de escrever para crianças de modo que elas se agradem e peçam por mais. No fundo é tratá-las como quase gentes grandes. Aprendi isso certa vez em que vi uma criança metida nesta escolha: ou um lindo bonezinho infantil vermelho, ou uma velha cartola do pai. Ah, não vacilou. Foi-se à cartola, e levou muito tempo com ela na cabeça. Nos livros as crianças querem que lhe demos cartolas - coisas mais altas do que elas podem compreender. Isso as lisonjeia tremendamente. Mas se o tempo inteiro as tratamos puerilmente, elas nos mandam às favas.
> Está cá uma luta tremenda entre comunismo e catolicismo. Estes estão apavorados e em pé de guerra. Os sinos não param — foguetes no ar a todo o instante. Incrível o nosso medievalismo...
> Bom, adeus, Rangel. Saiba que depois da minha alta a primeira carta que escrevi foi a você.
> Lobato."[45]

No mesmo mês, Lobato é submetido a uma cirurgia para retirada de um quisto no pulmão, tema de uma outra carta inédita, em que assuntos de saúde se misturam ao trabalho de revisão das *Obras Completas*:

> "Hoje é o primeiro dia em que me sento à máquina e bato umas linhas. Sim, meu caro, a doença me pegou também. Tive um quisto no pulmão, um quisto de ar, enorme, do tamanho duma manga coração-de-boi e do formato delas. A expansão desse parasita me ia reduzindo a capacidade respiratória — e por fim não agüentei mais. Tive de extirpar o inimigo. Estou agora

[44] Segundo carta (contrato?) da Editora Brasiliense: *"Essa coleção será apresentada ao público como a edição definitiva das obras completas de Monteiro Lobato. Os originais que servirem para a composição da mesma serão autenticados pelo autor e ficarão arquivados nesta Editora. No caso da dissolução da firma, esses originais terão o destino que o autor julgar mais conveniente."* Carta da Editora Brasiliense para Monteiro Lobato, 07/06/1945. Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato.
[45] Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel. São Paulo, 15 de julho de 1945. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/Unicamp.

> livre dele, e a parte do pulmão que ele levou tanto tempo comprimindo procura reajustar-se e talvez em parte volte a funcionar. Acha o médico que posso ganhar 50% da minha capacidade respiratória normal. Se mi vierem 20% estou feliz.
>
> Amanhã vou para a fazenda do Chapadão em Campinas, por uma quinzena. E lá começarei a rever as provas das Obras Completas. Acho meio esquisita esta história de Obras Completas com o autor ainda vivo e portanto ainda podendo produzir. O fato, porém, que em vida um autor das Obras Completas significa firme determinação de não escrever mais nada. Mesmo assim, se eu sarar bem, ainda botarei uns ovos infantis."[46]

O trabalho de revisão seria iniciado, portanto, apenas no final de 1945, e num ritmo de "recuperação", dentro das suas possibilidades físicas. No início de 1946, ele continuava às voltas com diversas etapas da mesma revisão:

> "E eu, meu caro, estou atracado com a revisão duma coisa enorme: as OBRAS COMPLETAS DE MONTEIRO LOBATO. Consta de 30 volumes com mais de 300 págs. em média, ou um total de 10.000 páginas ao todo. Abrange o que escrevi para adultos e o que fiz para crianças. Tudo encadernado para vender em bloco por mil cruzeiros — como faz o Jackson com o "Tesouro da Juventude" e o mais. Exploração do público, em suma. Ora, eu tenho de rever 3 provas de cada volume, e a primeira eu revejo duas vezes. (...) Depois duma coisa assim, não acha você justíssimo que me dessem um prêmio Nobel por tour de force de revisão?" [47]

Dada a dimensão do trabalho, Lobato pode ter "resumido" a etapa de organização dos contos com uma decisão simples a respeito do conjunto dos contos de *O macaco que se fez homem*. Dividi-los ao meio, a partir da última edição que tivesse em mãos teria sido uma solução rápida e prática (dada a raridade da primeira edição, e diante do anúncio de que ele não tinha todos os seus próprios livros, é possível que seu exemplar de trabalho tivesse sido a edição ônibus, de 1943).

Assim, se isso pode ser verdade, algumas injunções *editoriais* e outras *orgânicas* (isto é, relativas à saúde de Lobato) podem ter determinado a sorte dos dez contos que, a partir de então, já não são mais "os contos de *O Macaco que se fez Homem*". Embora não deixem de ter sido.

---

[46] Carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, s/d [ca. 1945]. Fundo Monteiro Lobato, CEDAE/IEL/Unicamp.
[47] LOBATO, M. *Cartas Escolhidas*. op. cit., carta de Monteiro Lobato a Artur Coelho, 01/02/1946, p.164-167.

Capítulo 8

Contos Escolhidos e outras antologias

"Nos últimos anos, a crítica passou a dar muita atenção aos papéis que as instituições culturais (revistas literárias, universidades, fundações, ministérios da cultura e assim por diante) desempenham na constituição da literatura e às relações entre produtores e consumidores no campo cultural. Surpreendentemente, no entanto, muito menos atenção tem sido dispensada à antologia literária do que à revista literária. Minha surpresa se deve à imensa e óbvia importância da antologia em escolas, universidades e em outros tipos de mercados literários. Claramente se se quer estudar a formação do cânone, a constituição de grupos literários, as disputas relativas a gêneros e sub-gêneros e uma variedade de outras questões que ganham espaço no discurso crítico de hoje, o estudo de antologias é importante."

BALDERSTON, Daniel (comp.). *The Latin American short-story: an annotated guide to anthologies and criticism.* New York: Greenwood, 1992. [Tradução nossa]

Capítulo 8 - Contos Escolhidos e outras antologias

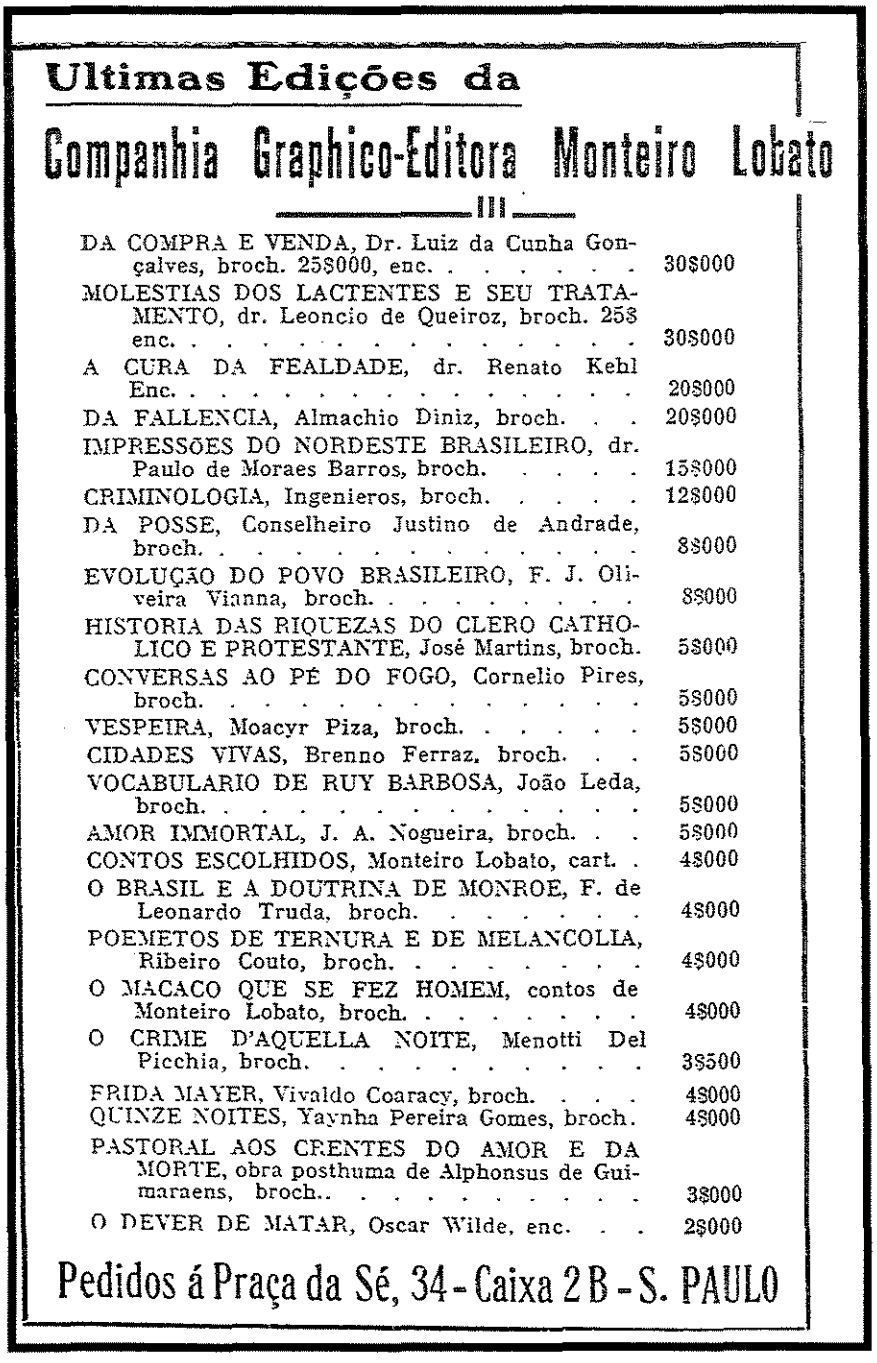
A primeira antologia de contos de Monteiro Lobato foi organizada pelo próprio escritor, já em 1923, ano de edição de seu último livro de contos novos, *O macaco que se fez homem*. Não se sabe ao certo quais teriam sido as motivações para a organização deste livro, mas a informação de que o livro seria adotado pelo colégio Mackenzie (informação impressa como publicidade no próprio livro) sugere que sua organização poderia ter sido uma resposta a uma demanda escolar. Tendo tido sucesso com a edição escolar de *Narizinho arrebitado (1921)*, Lobato se aventura agora numa outra fatia do mercado de livros didáticos — o ensino secundário.

Os *Contos escolhidos* foram editados em 1923, segundo indicação da folha de rosto[1]; apesar disso, a *Revista do Brasil* só publicou anúncios do livro a partir de setembro de 1924, repetindo-os seguidamente até maio de 1925 (vide **figura 54**). Assim como outros livros editados por Lobato, este também traz uma listagem publicitária com títulos da mesma editora. Dentre eles, estão vários livros de Lobato — *Cidades mortas, Idéias de Jeca Tatu, Negrinha, Mundo da lua, Onda verde, Problema vital, A menina do narizinho arrebitado, O Sacy, O Marquês de Rabicó*, e *Fábulas*. Dois dos livros de contos de Lobato são citados nesta listagem publicitária (*Cidades mortas* e *Negrinha*), mas *Urupês* e *O macaco que se fez homem* não. A ausência de *Urupês* na listagem não causa tanto estranhamento quanto a de *O macaco que se fez homem*. *Urupês* era um livro muito conhecido, de sucesso estrondoso, não precisaria de publicidade, embora ela não fosse prejudicial. Porém, *O macaco que se fez homem* precisava de publicidade; era, como vimos, um lançamento de saída lenta, o que fora observado pelo escritor já em dezembro de 1923. Não nos parece haver uma razão plausível para sua não inclusão na listagem — a não ser que a composição editorial de *O macaco que se fez homem* tenha sido posterior à destes *Contos escolhidos*. Isto é, talvez os *Contos escolhidos* tenham ido para o prelo ainda antes de *O macaco que se fez homem*, mesmo que sua publicidade tenha sido posterior.

Além da publicidade do livro, em agosto de 1924 também se anuncia na seção "Bibliografia" da *Revista do Brasil* a edição dos *Contos escolhidos*, apresentando a antologia em maiores detalhes:

[1] O *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade* (S. Paulo, n° XXXVII, julho/dezembro 1976) acusa a existência de uma segunda edição dos *Contos escolhidos*, datada de 1930. Esta seria, portanto, a única edição dos contos de Monteiro Lobato editados no Brasil entre 1924 e 1935.

Figura 54



Ultimas Edições da

Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato

DA COMPRA E VENDA, Dr. Luiz da Cunha Gonçalves, broch. 25$000, enc.	30$000
MOLESTIAS DOS LACTENTES E SEU TRATAMENTO, dr. Leoncio de Queiroz, broch. 25$ enc.	30$000
A CURA DA FEALDADE, dr. Renato Kehl Enc.	20$000
DA FALLENCIA, Almachio Diniz, broch.	20$000
IMPRESSÕES DO NORDESTE BRASILEIRO, dr. Paulo de Moraes Barros, broch.	15$000
CRIMINOLOGIA, Ingenieros, broch.	12$000
DA POSSE, Conselheiro Justino de Andrade, broch.	8$000
EVOLUÇÃO DO POVO BRASILEIRO, F. J. Oliveira Vianna, broch.	8$000
HISTORIA DAS RIQUEZAS DO CLERO CATHOLICO E PROTESTANTE, José Martins, broch.	5$000
CONVERSAS AO PÉ DO FOGO, Cornelio Pires, broch.	5$000
VESPEIRA, Moacyr Piza, broch.	5$000
CIDADES VIVAS, Brenno Ferraz, broch.	5$000
VOCABULARIO DE RUY BARBOSA, João Leda, broch.	5$000
AMOR IMMORTAL, J. A. Nogueira, broch.	5$000
CONTOS ESCOLHIDOS, Monteiro Lobato, cart.	4$000
O BRASIL E A DOUTRINA DE MONROE, F. de Leonardo Truda, broch.	4$000
POEMETOS DE TERNURA E DE MELANCOLIA, Ribeiro Couto, broch.	4$000
O MACACO QUE SE FEZ HOMEM, contos de Monteiro Lobato, broch.	4$000
O CRIME D'AQUELLA NOITE, Menotti Del Picchia, broch.	3$500
FRIDA MAYER, Vivaldo Coaracy, broch.	4$000
QUINZE NOITES, Yaynha Pereira Gomes, broch.	4$000
PASTORAL AOS CRENTES DO AMOR E DA MORTE, obra posthuma de Alphonsus de Guimaraens, broch..	3$000
O DEVER DE MATAR, Oscar Wilde, enc.	2$000

Pedidos á Praça da Sé, 34 - Caixa 2 B - S. PAULO

Anúncio publicitário de livros editados pela Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. Dentre eles, O macaco que se fez homem e Contos escolhidos, ambos de Monteiro Lobato.

"No momento de transição que é a adolescência, em que se traçam deveras as linhas mestras por que deve pautar-se o teor da vida de cada qual, vêem-se rapazes e senhoritas presas de uma ânsia de leituras novas que os evadam ao mundo da fábula, em que até então viveram, e os ingressem na realidade da vida. Procura que procura, não encontra o preceptor obras de todo ponto recomendáveis. Ou são livros para crianças, em que a fantasia tem magna parte, ou livros para gente feita, eivados quase sempre de cenas de duvidosa moralidade.

Atentando para esse fato, o sr. Monteiro Lobato resolveu reunir em volume os melhores contos dos livros que publicou. Fê-lo, mas obedecendo ao mais absoluto critério educativo, isto é, eliminando as páginas realistas cuja leitura não vai bem aos leitores a que é destinada a obra. Houve também a preocupação do interesse a despertar nos jovens leitores, pelo que não foram esquecidos os relatos chistosos, nem os comoventes, que muitas vezes levam às lagrimas. O sumário, que damos a seguir diz melhor que quaisquer palavras:

O engraçado arrependido, A colcha de retalhos, A vingança da peroba, Bucólica, O comprador de fazendas, O estafeta, As fitas da vida, O drama da geada, O jardineiro Timóteo, O rapto, O 'resto de onça', Tragédia de um capão de pintos, Pedro Pichorra, O 22 da 'Marajó', A onda verde, A lua córnea, O despique, Veteranos, A nuvem de gafanhotos e Tríptico indígena.

Não precisaríamos pôr mais. Acrescentaremos, porém, que a direção do Colégio Mackenzie de S. Paulo já o aprovou para livro de leitura de suas classes secundárias, no que foi acompanhado por vários estabelecimentos de ensino do Estado. Para esse fim, já os contos se acompanham de notas sobre os vocábulos novos do texto." [2]

Além de divulgar o novo produto editorial, o texto desenvolve algumas noções a respeito de educação e livro didático, para mostrar a adequação e pertinência deste livro. Inicialmente, identifica-se o seu público-alvo, através da faixa etária contida no termo *adolescência*. Fatia não satisfeita do mercado, os adolescentes não compartilhariam com as crianças de uma literatura própria para a sua idade, adequada aos seus interesses. Como se clamasse pela fundação de um gênero *juvenil* — definido através de estratégias literárias e editoriais — o autor do texto insiste no aspecto intermediário da adolescência, à qual já não satisfazem os textos infantis (devido ao excesso de fantasia), e ainda não são adequados os textos para adultos (devido à *duvidosa moralidade*).

Ao identificar estes aspectos peculiares à adolescência, o texto também defende a importância da leitura como instrumento de preparação para a vida. *Rapazes e senhoritas* precisam da leitura e do livro para *ingressar na realidade da vida*. Como se a vida infantil fosse definida pela fantasia, e a adulta pela realidade, o adolescente precisaria de algo que o conduzisse da fantasia já inadequada à sua idade para a realidade do mundo adulto, de que ele quer fazer parte. Mas tal transição deve ser feita de maneira adequada, isto é, sem os excessos que podem estar presentes em determinados livros escritos *para gente feita*.

Segundo o autor da resenha, Lobato teria se valido destes princípios para selecionar os textos que comporiam este livro. Os contos deste volume seriam, portanto, os mais adequados para esta faixa etária, porque desprovidos de *páginas realistas* — leia-se, de páginas escandalosas, obscenas. Além desta seleção pela exclusão, o escritor também teria tido a

[2] "Bibliografia" in *Revista do Brasil*, n.° 104, agosto de 1924. (sem assinatura)

intenção de despertar o interesse dos novos leitores, para o que concorreriam *relatos chistosos* e *comoventes*. Desta seleção de adjetivos se percebe o apreço do crítico pela presença, na leitura, da ironia e da emoção, elementos que seduziriam novos leitores para o livro então recém-lançado.

As idéias presentes neste texto não estão isoladas. Tanto esta resenha quanto a edição da coletânea como um livro didático inserem-se num conjunto de outros textos publicados na *Revista do Brasil*, que revelam preocupações e atitudes contemporâneas à edição dos *Contos escolhidos*. Vejamos alguns exemplos.

Em janeiro de 1923, a *Revista do Brasil* publicou um texto intitulado "Literatura Escolar", no qual se anuncia a distribuição de livros para escolas públicas:

> "A Diretoria Geral da Instrução Publica vai fazer, estamos informados, uma coisa muito aproveitável: espalhar, por todas as escolas do Estado, pequenos livros de contos, escritos em linguagem clara e singela, e que despertem na criança, um amor inteligente ao que é bom e justo. Simplesmente isto. Porém esta notícia, que decerto vai ser lida com desdém por muita gente, tem importância bem maior do que à primeira vista parece.
>
> O pensamento da Diretoria Geral, supomos, é o de vulgarizar histórias fáceis e entendíveis, simples e naturais, sugeridas nas lições sadias da vida e contadas sem arranques de lirismo, histórias que, em suma, inclinem para os bons caminhos a alma infantil, sem o estafado recurso dos fogos de vista e girândolas verbais."[3]

Apesar da referência a livros de *contos*, não se deve entender esta denominação pela classificação do gênero como hoje o compreendemos. Dentre os livros a serem distribuídos está, por exemplo, *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato. Espera-se que estes novos livros sejam diferentes daqueles com que as crianças teriam tido contato até então, caracterizados por excesso de nacionalismo, ufanismo e sentimentalismo:

> "Na atual sociedade, principalmente em a nossa, nova e tumultuária, onde se requerem muitas e viris energias, é preciso um programa de leitura infantil, todo especial, perfeitamente adequado ao meio e ao tempo.
>
> Esse programa, no entanto, não está suficientemente organizado. A literatura infantil, a escolar, com ela, carecem de algumas correções tendentes a apropria-la ao escopo que pretende. Prejudica-a, como dissemos em capítulo anterior, a influência de diversos autores sem a simplicidade necessária em obras apreciáveis para meninos. De uma vez por todas precisamos opor embaraços a todos os escritores de livros refertos de frases sentimentais e de gemebundas cantatas à 'nossa cara Pátria'."[4]

Como na resenha de *Contos escolhidos*, também aqui se faz referência à necessidade de adequação do texto à idade de seus leitores e ao que se esperava de sua formação no ambiente escolar.

Em julho do mesmo ano, uma nova investida em favor de textos adequados à leitura escolar é feita por João Ribeiro. O texto intitulado "Livros para Rapazes" trata da edição de

---

[3] BRUSCHINI, Americo. "Literatura escolar" (p.64-67) in *Revista do Brasil*, n.° 85, janeiro de 1923.
[4] Idem.

um *"romance alemão escrito para rapazes"* baseado em relatos de viagens ao Xingu. Para apresentar o romance, João Ribeiro tece alguns comentários sobre a literatura juvenil até então disponível:

> "Livros para Rapazes
>
> Estou quase a apostar, que falando de — livros para rapazes — vão todos crer que me refiro a livros obscenos.
>
> Não, meus senhores.
>
> Quero falar de livros próprios de idade juvenil, e é o que não temos. Só quem sabe o francês ou outra língua culta está no caso de ler livros tais, delicados e suaves, na idade decisiva.
>
> Não temos literatura da infância nem da juventude. E é grande mal essa lacuna, que nos deixa perplexos quando queremos dar um livro a pessoa querida.
>
> (...)
>
> Para rapazes, os livros de Julio Verne ou de Wells (como este de [Reinhard] Roehle) são sempre mais amenos e agradáveis que um compêndio triste, árido, fatigante.
>
> Só a gente ou as coisas vivas dão alguma ao deserto [sic]; e um livro escolar é um Saara fúnebre, sem caravana e sem oásis.
>
> Nós outros, quando saímos do livro didático, caímos no livro erótico."[5]

O artigo de João Ribeiro aponta a ausência de livros *nacionais* para rapazes, identificando uma lacuna no mercado editorial brasileiro, que poderia vir a ser suprida com traduções ou produções nacionais.

Na mesma linha de raciocínio, Gilberto Amado escreve seis meses depois, incentivando a tradução e escrita de livros que, embora classifique como *infantis*, serviriam também para *"crianças mais velhas"*, e ainda para adultos que, como o autor do artigo, seriam leitores assíduos *"desses livros infantis, sobretudo os de contos de fadas, única leitura que realmente existe hoje para o coração."*[6] O autor inicia seu artigo noticiando que, em breve, autoridades competentes realizariam uma revisão geral de livros adotados por escolas primárias. Esta notícia serve de mote para seus comentários a respeito da necessidade de traduções, adaptações e produções de livros para crianças no Brasil:

> "Se algum dia eu pudesse influir nesta matéria de livros escolares, mandaria (quanto aos de histórias) traduzir do inglês, os de Charles Kingsley, que contam em linguagem para crianças a vida dos heróis gregos. (...)
>
> Se algum dia eu pudesse influir em matéria de livros escolares, mandaria traduzir as *Historias de Shakespeare*, de Charles Lamb e os *Caracteres dos dramas shakesperianos*, de *William Hapzlitt*, e todo Dickens, de *David Copperfield* a *Oliver Twist*. Mandaria ainda traduzir as histórias de Anderson, os contos de Selma Lagérlof, sem falar em *Robinson Crusoe* e nos velhos tesouros de literatura infantil do mesmo gênero.
>
> Por escritores de talento mandaria fazer a história das navegações, a vida de Cristóvão Colombo, a chegada ao Brasil dos descobridores, os jesuítas, as bandeiras. E faria sujeitar a uma adaptação para crianças as biografias de Plutarco e dos homens *universais* da idade antiga e moderna (...)

---

[5] RIBEIRO, João. "Livros para rapazes" (p.267-269) in *Revista do Brasil*, n.° 91, julho de 1923. — Este texto foi publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e transcrito, posteriormente, na *Revista do Brasil*.

[6] AMADO, Gilberto. "Livros para creanças" (p.366-368) in *Revista do Brasil*, n.° 96, dezembro de 1923. (Texto anteriormente publicado em *O País*, Rio de Janeiro.)

> Será talvez por falta dessas leituras luminosas e incomparáveis no começo da vida — que o espírito dos rapazes e das raparigas de hoje é em geral tão triste e desenxabido.
>
> Tenho a íntima convicção de que muitos dos almofadinhas que enodoam as nossas ruas com a sua presença ambígua, seriam homens mais homens, seriam homens de fato — se as grandes emoções comunicadas por essas leituras estimulantes — lhes houvesse acendido na alma recém-aberta às sensações da vida, o calor, a exaltação, o entusiasmo que elas despertam."[7]

A leitura na idade infantil seria, segundo sua argumentação, responsável pela formação do caráter dos futuros adultos, e interferiria inclusive na formação de sua sexualidade. Boas leituras impedi-los-iam de tomar o rumo *ambíguo* dos almofadinhas. E também de se tornarem adultos *"bobos, chatos, estúpidos e vulgares"*, como o autor afirmaria em outra passagem do artigo.

Atribuída esta função *formadora* ao livro e à leitura, o autor busca em seguida incentivar a produção e recepção de textos literários de qualidade (isto é, que se assemelhassem aos modelos citados da literatura universal), adequados a determinadas faixas etárias. Para cada idade, um tipo de livro, que deveria desempenhar uma função específica.

Dada a possibilidade de se pensar concretamente numa produção editorial nacional, começam a ser identificados, de maneira recorrente, nichos de mercado insatisfeitos pela produção até então disponível em língua portuguesa. A carência já fora identificada; os livros já podem ser produzidos; resta garantir que haverá demanda para esta produção. Os artigos a propósito da leitura escolar, ao argumentarem sobre seu papel na formação do caráter, tornam-na *necessária*, quase *imprescindível*. Se forem convincentes, os artigos incentivarão o consumo (compra e/ou leitura) dos livros. E, em se tratando de didáticos, o incentivo se converte praticamente em garantia de venda.

O livro *Contos escolhidos* de Lobato é editado, portanto, num momento em que se multiplicavam os discursos a respeito da necessidade de produções escritas especificamente para a juventude. Embora seus contos tenham sido escritos sem esta delimitação de público-alvo, o discurso através do qual o livro é apresentado procura indicar a sua pertinência e adequação, dentro de um espaço vazio do mercado editorial. O sucesso do escritor no mercado de livros didáticos infantis pode ter incitado o seu interesse por esta fatia de mercado, e também o interesse do público pela sua obra — vide sua adoção imediata pelo colégio Mackenzie.

Para que não houvesse qualquer impedimento à recepção de seu livro e à sua adoção em escolas, era necessário, no mínimo, que ele fosse despido de páginas de *duvidosa moralidade*. Constata-se, nos textos acima citados, uma preocupação recorrente quanto a certos conceitos

[7] idem.

morais e elementos obscenos nos livros a serem lidos pela juventude[8], sobretudo nas escolas. É possível que este tenha sido um critério presente na seleção dos textos do volume. Em outras palavras, ao apresentar os *Contos escolhidos*, um livro destinado à leitura juvenil, o autor do artigo dá a entender que (mesmo que não sejam comuns referências obscenas ou sensuais nos contos lobatianos) o escritor teria feito uma escolha de textos baseada em conceitos morais então considerados adequados à educação juvenil — "*obedecendo ao mais absoluto critério educativo, isto é, eliminando as páginas realistas cuja leitura não vai bem aos leitores a que é destinada a obra*".

Etimologicamente, o termo "antologia" remete à escolha de flores para a composição de um buquê[9]. A seleção dos textos dignos de comporem o buquê é guiada por algum princípio — neste caso, o didático. Há, então, um critério relativamente subjetivo guiando a seleção de textos — as preferências do organizador da coletânea — ao qual se somam as linhas definidas pelo projeto editorial, sobretudo a definição do público ao qual se destina o livro.

De acordo com o sumário apresentado no artigo, verifica-se que há em *Contos escolhidos* textos extraídos dos quatro livros de contos de Lobato — *Urupês, Cidades mortas, Negrinha e O macaco que se fez homem* —, além de alguns artigos e ainda um texto da literatura infantil. Percebe-se que há uma certa organização intencional na disposição dos primeiros textos no livro: até o nono texto, mantêm-se separados os contos oriundos de livros diferentes; a partir do décimo texto, não só se misturam contos de livros diferentes, como também se misturam textos de gêneros diferentes. Os seis primeiros textos do livro são de *Urupês*. Os três seguintes são de *Negrinha*. Em seguida, intercalam-se contos de *Cidades mortas* e de *O macaco que se fez homem* (que voltariam a fazer parte de um mesmo livro na edição das *Obras Completas*). Depois disso, já se misturam artigos, contos e fábula, sem que haja uma ordem aparente. A listagem abaixo procura explicitar a organização do livro através da indicação (na coluna da direita) do livro de onde cada conto foi extraído:

---

[8] Há ainda outros dois textos publicados no mesmo ano de 1923, cuja preocupação central é a moralidade na literatura, especificamente estimulados pela publicação de *La Garçonne*, romance francês, de Victor Margueritte. Ver AMARAL, Amadeu. "Literatura malsã" (p.269-271) *Revista do Brasil*, n.° 91, julho de 1923. e FRANCE, Anatole. "O caso de 'La Garçonne'" (p.191-192) *Revista do Brasil*, n.° 94, outubro de 1923.

[9] "**Antologia** — O termo, que evoca a escolha de flores na composição de um buquê, designa uma coletânea de textos, de 'trechos escolhidos' extraídos da obra de um ou vários autores. Gênero praticado desde a Antigüidade, esteve no coração do ensino da literatura pela instituição escolar." [Tradução nossa. Texto original: "***Anthologie*** — *Le terme, qui évoque le choix des fleurs dans la composition d'un bouquet, désigne un recueil de textes, de 'morceaux choisis' prélevés dans l'oeuvre d'un ou de plusieurs auteurs. Genre pratiqué dès l'Antiquité, il fut au coeur de l'enseignement de la littérature par l'institution scolaire.*"] in DEMOUGIN, Jacques (direction). *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*. Paris: Librairie Larousse, 1985. v. 1.

ÍNDICE de Contos Escolhidos (1923)	Publicação original dos contos
O engraçado arrependido A colcha de retalhos A vingança da peroba Bucólica O comprador de fazendas O estafeta	Urupês
As fitas da vida O drama da geada O jardineiro Timotheo	Negrinha
O rapto	O macaco que se fez homem
O "resto de onça"	Cidades mortas
Tragédia de um capão de pintos	O macaco que se fez homem
Pedro Pichorra	Cidades mortas
O 22 da "Marajó" A onda verde A lua córnea	Onda verde
O despique	Negrinha
Veteranos	Onda verde
A nuvem de gafanhotos	O macaco que se fez homem
Tríptico indígena (subtítulo: O Jaboti e a Onça)	(infantil)

8.1. *Urupês* em primeiro lugar

O autor da resenha sobre *Contos escolhidos* fornece, como vimos, algumas pistas que ajudariam a entender a seleção de contos feita para este livro. O motivo central da seleção teria sido a destinação escolar do livro. A partir daí, como teria sido feita a seleção dos contos e a organização do livro?

Não parece ser casual o fato de Lobato ter selecionado seis contos de *Urupês* e tê-los disposto logo no início do livro. Ao lado da importância de seu primeiro livro de contos, porém, cumpria lidar com a adequação destes textos para o público juvenil e para a leitura escolar. Seriam as mortes trágicas de *Urupês* (na concepção do escritor) adequadas a este público e a este contexto? Ou, em outras palavras, quais seriam os textos de *Urupês mais adequados* para esta antologia?

Parecem ter sido adotados dois critérios para a seleção dos contos de *Urupês*. Um deles baseado no *impacto* dos enredos; o outro, no repertório de leitura do público-alvo. Assim, de todas as mortes trágicas que compuseram o livro, Lobato parece ter selecionado aquelas

menos sangrentas, menos violentas e levadas a cabo por motivos menos *perversos*. Esta seleção de certa forma abranda o tom trágico de *Urupês*: sem eliminar mortes horrendas, elimina as mais impactantes. E, de acordo com o hipotético segundo critério, observa-se que os contos de *Urupês não* inseridos no livro *Contos escolhidos* são, em sua maioria, repletos de referências artísticas, filosóficas e/ou literárias. Também há referências destes tipos nos contos selecionados, mas não com tanta intensidade como nos preteridos.

Os contos de *Urupês* que *não* foram escolhidos para esta antologia são: "Os faroleiros", "Meu conto de Maupassant", "Pollice verso", "O mata-pau", "Bocatorta" e "O estigma". Elencamos abaixo algumas das razões que podem ter influenciado a sua não seleção para este livro.

"Os faroleiros", primeiro conto de *Urupês*, apresenta um assassinato violento, levado a efeito a partir de uma luta que culmina com dentadas na carótida da vítima; morte sangrenta, provocada por uma paixão. O assassinato é não só explicado, mas também *justificado* pela traição sofrida por um dos faroleiros. Durante o desenvolvimento da narrativa, são feitas referências a obras de Schopenhauer, Gustave Doré, Kipling e Shakespeare, além da ópera *Cavalleria rusticana* (título de uma das primeiras versões do conto).

"Meu conto de Maupassant" também apresenta uma morte violenta, com o detalhe extremo do decepamento da cabeça da vítima. Um sujeito é acusado deste crime e chega a se suicidar por este motivo, embora posteriormente o próprio filho da vítima confesse o assassinato. Neste conto, citam-se Maupassant, Kipling, Wilde e quadros de Millet.

"O mata-pau" apresenta situações tabus, que talvez naquela época fossem consideradas *realistas*: namoro entre mãe e filho adotivo, o qual acaba assassinando barbaramente seu pai de criação e, depois, tentando assassinar a mãe-amante.

Na mesma linha de raciocínio, pode ter sido vetada a seleção de "O estigma" por também apresentar um crime em família: uma esposa enciumada mata a sobrinha, por quem seu marido se apaixonara quase incestuosamente, visto que a garota — órfã — era criada pelos tios.

O desenvolvimento de "Bocatorta" não apresenta razões claras que justificassem sua não-inclusão numa antologia escolar. Talvez ela possa ser explicada pelo desfecho da narrativa, que traz uma cena de violação de túmulo, seguida de assassinato por vingança.

"Pollice verso" pode não ter sido selecionado porque apresenta atitudes antiéticas de um médico, que se beneficia da morte de seus pacientes. Porém, como a narrativa é feita de maneira irônica, o que dá ao conto (e até ao crime) uma certa leveza, parece-nos que este conto poderia ter sido selecionado para compor o livro, não fosse a situação de que o

personagem que mentira deliberadamente durante toda a narrativa, dono de uma formação escolar precária e, também ela, cheia de mentiras, recebe ao final os louros de um grande médico. Tema complexo (embora não inadequado) para o ambiente escolar dos anos 20.

Aliás, não consideramos estes textos inadequados para uma antologia escolar, mas procuramos identificar, acima, alguns motivos recorrentes nestes textos que, em oposição aos outros seis, poderiam ter interferido na seleção feita pelo escritor.

Os seis contos de *Urupês* escolhidos para comporem esta antologia também apresentam cenas de mortes, tema recorrente em todo o livro, como em contos de outros livros de Lobato. As mortes ou situações trágicas destes seis contos escolhidos, em seu conjunto, parecem-nos menos violentas que aquelas dos contos preteridos.

Comecemos justamente pela exceção. A morte presente no enredo de "A vingança da peroba" é bastante trágica e sangrenta, embora não seja deliberadamente provocada por um assassino humano. Em última instância, além da vingança lendária da árvore, que poderia ser a culpada pela morte de Pernambi, o alcoolismo de pai e filho é o motivo que explica a morte e a conseqüente tragédia familiar.

Nos demais contos, a tragédia é apresentada de maneira mais amena.

"O engraçado arrependido", segundo conto de *Urupês* e primeiro dos *Contos escolhidos* apresenta um assassinato planejado, mas sem violência física, punhais e luta. Apenas com uma piada preparada em seus mínimos detalhes. O assassino não consegue tirar proveito da morte, como planejara: arrependido pela sua fama de piadista e com remorsos pelo assassinato, acaba se suicidando. A repercussão de seu suicídio, porém, é cômica. E é ela que marca o desfecho da narrativa.

"A colcha de retalhos" apresenta a morte natural de uma avó, desgostosa com o destino da neta. A trajetória de Pingo d'Água (a neta), menina da roça iludida por um rapaz da cidade, poderia ser motivo para o desenvolvimento escolar de alguns ensinamentos morais.

"Bucólica" é um dos contos de *Urupês* em que se apresenta com maior intensidade o recurso explícito à sensibilidade do leitor. A morte de uma criança inválida, causada pela deliberada falta de socorro de sua mãe, que deseja sua morte, é o motivo maior da narrativa.

Os dois últimos contos escolhidos de *Urupês* não apresentam cenas de morte em seus enredos. "O suplício moderno" – cujo título mudou para "O estafeta" nesta antologia – apresenta o martírio diário de um funcionário público dos correios, comparando o seu sofrimento aos sofrimentos perpetrados pela inquisição. E, por fim, "O comprador de fazendas" tematiza desgraças engraçadas de uma família que é enganada enquanto tenta, em vão, vender sua fazenda.

Depois de ter selecionado os seis contos, Lobato escolheu colocá-los no início do livro. É com *Urupês*, então, que se abre o livro *Contos escolhidos*. Sem que haja necessariamente algum critério de valor nesta disposição, há, no mínimo, um critério cronológico — não relativo à escrita dos contos, mas à sua edição. Posteriormente, Lobato poderia ter organizado os contos em alguma nova ordem, mas ele não o fez. Deixou os seis contos de *Urupês* dispostos em bloco, e não alterou a ordem proposta desde a primeira edição do livro:

1.ª edição de *Urupês* (1918)	Primeiros textos de *Contos Escolhidos*, selecionados de *Urupês*
Os faroleiros	
O engraçado arrependido	O engraçado arrependido
A colcha de retalhos	A colcha de retalhos
Chóóó! Pan!	A vingança da peroba
"O meu conto de Maupassant"	
"Pollice verso"	
Bucólica	Bucólica
O mata-pau	
Bocatorta	
O comprador de fazendas	O comprador de fazendas
Um suplício moderno	O estafeta
O estigma	
Urupês	

8.2. *Negrinha*: quatro contos escolhidos

De *Negrinha*, Lobato escolheu apenas quatro textos. Tratava-se de um livro pequeno, composto (em sua primeira edição) por apenas seis contos. Teria, então, escolhido metade dos contos da primeira edição, exatamente como ocorrera com *Urupês* (um dos contos escolhidos, "O Despique", não consta da primeira edição). Porém, a esta altura (1923), *Negrinha* já estava em sua terceira edição, composta por onze contos. Ao selecionar quatro contos dos onze, em oposição a seis de *Urupês*, Lobato parece privilegiar o primeiro livro de contos em detrimento dos demais.

A disposição de três contos de *Negrinha* em seqüência aos seis de *Urupês* põe em destaque, no início dos *Contos escolhidos*, o desenvolvimento de enredos trágicos. Mas não só este aspecto *trágico* das narrativas foi destacado. Ao selecionar as três narrativas de *Negrinha*, Lobato trouxe para a antologia contos em que desenvolve aspectos estilísticos e temáticos diversificados. Assim, comparecem nesta coletânea elementos que remetem à literatura infantil ("O despique") e ao cinema ("Fitas da vida"), fortemente presentes em *Negrinha*, além do desenvolvimento da problemática racial ("O jardineiro Timóteo") — todos eles, como vimos no capítulo 6, centrais neste terceiro livro de contos de Monteiro Lobato.

Observemos que a ordem em que são dispostos os contos no livro *Contos escolhidos* obedece à ordem dada a eles em *Negrinha*, tanto na primeira edição quanto nas edições posteriores. Na terceira edição, o índice apresenta os contos dispostos da seguinte forma[10]:

NEGRINHA – Índice da 3ª edição (1923)
Negrinha
Fitas da vida
O drama da geada
O bugio moqueado
O jardineiro Timóteo
O imposto único
Os negros
Barba azul
O colocador de pronomes
Uma historia de mil anos
O despique

Os contos em destaque, selecionados para compor o livro *Contos escolhidos*, mantêm-se, portanto, na ordem em que haviam sido apresentados anteriormente. Revelam, sobretudo o primeiro e o terceiro, dramas protagonizados por trabalhadores a quem não resta muita esperança na vida. Só uma coincidência extrema pôde trazer esperança ao migrante cego, que por engano fora encaminhado à Hospedaria dos Imigrantes. O protagonista do drama *"romântico, patético, que até parece arranjo para terceiro ato de dramalhão lacrimogêneo"*, segundo o narrador, é, assim como os outros moradores da Hospedaria, definido como um *"caco de gente"*, fardo *"de couro vivo com carne magra por dentro, a triste carne de trabalho, irmã da carne de canhão"*.

De certa forma, este personagem guarda semelhanças com o estafeta, personagem título do conto de *Urupês* que o antecede nesta antologia escolar. "O estafeta" e "Fitas da vida" – dispostos um em seguida do outro – formam um pequeno núcleo que tem por protagonistas personagens trabalhadores, de condição subalterna, presos a condições sociais das quais não conseguem se libertar senão pelo socorro de um salvador. (De certa forma, o mesmo acontece em "O jardineiro Timóteo".) O migrante cego, que nem nome tem, é salvo de sua condição pelo seu capitão, a quem ele idolatra. Já o estafeta não tem a mesma sorte: confia na derrota eleitoral de certo coronel para livrar-se de seu emprego (que é, ao mesmo tempo, sua tortura). Mas, mantido no emprego por conveniência do novo coronel eleito, o funcionário do correio, habituado ao refrão *"Sim, senhor"*, não tem coragem sequer para pedir demissão.

[10] Vide capítulo 6, sobretudo item 6.7., "Edições de Negrinha na década de 1920".

Embora não se resigne a manter-se no cargo, não tem coragem de romper abertamente com a estrutura social que o envolve, e só vê saída na fuga da cidade.[11]

A semelhança temática entre "O estafeta" e "Fitas da vida" pode ter estimulado o escritor a colocá-los lado a lado na antologia. De qualquer forma, mesmo que esta não tenha sido a *causa* da disposição dos contos, a *vizinhança* dos dois contos na antologia evidencia (na leitura) a recorrência de um *outro* tema na produção lobatiana — *outro* porque diferente das temáticas tradicionalmente apontadas pela crítica e pelo próprio escritor, envolvidas quase sempre por elementos regionalistas.

Em outras palavras, a aproximação dos dois contos no livro torna mais evidente a presença, em ambos, de situações semelhantes, a despeito da diferente ambientação das narrativas. A possibilidade de compará-los (a partir da construção de personagem e da situação experimentada por cada um em diferentes narrativas, em diferentes ambientes) estimula novas análises da obra ficcional lobatiana. O enquadramento do escritor pela crítica como um escritor regionalista[12] desbota a percepção da existência de outros núcleos temáticos além daqueles previstos pelo rótulo *regional*.

Não queremos com isso vetar a utilização dos termos "regional" ou "regionalista" para a classificação e análise de suas narrativas, mas indicar a existência de outros temas, ambientes e características estilísticas que se desenvolvem em contos de ambientação e linguagem regionalistas e em outros que fogem a este padrão. Esta identificação de outros temas e outros aspectos da produção do escritor pode ser estimulada por aspectos editoriais, como, neste caso, pela disposição lado a lado de dois contos de livros diferentes numa mesma antologia. Trata-se, neste caso, de uma antologia de contos de um só escritor, organizada por ele mesmo. Em outras situações, evidenciam-se elementos temáticos e/ou estilísticos de uma obra através da sua inclusão em antologias que reúnem vários autores, organizadas em função de uma temática. É o caso, por exemplo, da antologia *O conto trágico*[13], que reúne, entre contos de outros autores, o conto "O bugio moqueado", de Monteiro Lobato.

---

[11] Situação de certa forma semelhante seria vivida por João Teodoro, personagem de "Um homem de consciência", conto publicado em *Cidades mortas*.

[12] Observamos esta caracterização da crítica nas seguintes obras:
ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo. Volume I: O premodernismo.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.
PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira.* Volume XII: *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920).* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957. (2.ª ed. rev.)
MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira. Volume VI. O Modernismo (1916-1945).* São Paulo: Cultrix, 1965.
CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira. Volume II: Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974. (5.ª edição)
BOSI, Alfredo. *A Literatura brasileira. Volume V: O pré-modernismo.* São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.
COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). *A Literatura no Brasil. Volume IV: Era realista / era de transição* (3.ª edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

[13] MONTEIRO, Jerônimo (org.). *O conto trágico.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do conto brasileiro, n.° 9)

Ao ser reunido em diferentes antologias, em meio a narrativas de autores e épocas variados, um mesmo conto pode ser passível de diferentes análises. Isto é, ao lado de determinadas narrativas, evidenciam-se aspectos de um conto que, em meio a outras narrativas, talvez não estivessem tão evidentes. Sem nos aprofundarmos na análise de outras antologias que não esta organizada pelo próprio escritor, podemos indicar algumas coletâneas que, ao reunirem determinados contos, põem em destaque aspectos muito particulares das narrativas, não evidenciados em outras coletâneas. Assim, por exemplo, o conto "O colocador de pronomes", foi reunido tanto numa antologia d'*O conto paulista*[14] quanto em outra que pretendia reunir *As obras primas do conto-humorístico*[15]. Assim, sem deixar de ser um conto *paulista* e sem deixar de ser *humorístico*, o conto pode ser, em cada uma das antologias, lido de maneira diferente, porque a leitura é guiada não só pelo título de cada uma das antologias, como também por um possível prefácio ou ainda pelas narrativas que coabitam a antologia.

Da mesma forma, poderia suscitar diferentes percursos de leitura o conto "Negrinha" publicado nas seguintes antologias: *Maravilhas do conto brasileiro*[16]; *Os belos contos da eterna infância*[17]; e *Textos de autores brasileiros; destinados ao curso médio*[18]. E o que dizer de sua publicação em uma hipotética coletânea intitulada "Os negros na literatura brasileira" ou em outra intitulada "Literatura e tortura"? E, por fim, o que dizer ainda da publicação (efetiva, não hipotética) do conto "O suplício moderno" na antologia *O conto da vida burocrática*?[19]

Cada uma dessas reuniões possibilitaria, parece-nos, diferentes leituras da mesma narrativa, porque tornaria potencialmente *mais* evidentes aspectos não realçados por outras coletâneas.

Resta, para encerrar este item, registrar o espanto pela localização de "O despique" no índice de *Contos escolhidos*. Deslocado para o final do livro, onde já se misturam contos, artigos e uma fábula — por descuido do escritor? ou intencionalmente? —, "O despique" parece perder o destaque que poderia ter tido caso fosse posto ao lado de "Tragédia de um capão de pintos" e "Pedro Pichorra", contos com os quais compartilharia elementos da literatura infantil e/ou de caracterização da infância, além da ambientação rural. Tais análises comparativas entre as narrativas não deixam de ser possíveis (afinal, bem ou mal elas

---

[14] CAVALHEIRO, Edgard (ed.). *O conto paulista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
[15] SILVA, Sérgio Milliet da Costa e (org.). *As obras primas do conto-humoristico*. São Paulo: Martins, 1963.
[16] RIEDEL, Diaulas (ed.) *Maravilhas do conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.
[17] SALES, Herberto de Azevedo. *Os belos contos da eterna infância*. Rio de Janeiro: Ed. de ouro, 1966.
[18] MATTOS, Maria Angélica (org.). *Textos de autores brasileiros; destinados ao curso médio*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, 1969. (publicou-se apenas um trecho do conto)
[19] MAGALHÃES Jr., Raimundo (ed.). *O conto da vida burocrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do conto brasileiro, 11)

fazem parte do mesmo livro), mas parecem-nos menos estimuladas por esta organização dada aos contos na obra.

8.3. *Cidades Mortas* e *O Macaco*: contos intercalados

De *Cidades mortas*, Lobato selecionou apenas *dois* contos – sendo que a quarta edição da obra, editada em 1923, era composta por 17 contos, além do conjunto de textos curtos e do artigo de abertura. Foi, portanto, uma seleção de contos que não poderia pretender ser representativa do conjunto da obra *Cidades mortas*. Neste caso, o escritor pode ter se valido de muitos critérios diferentes para a seleção dos textos, critérios difíceis de se analisar, dado o reduzido número de textos.

De qualquer forma, o interessante na seleção de um dos contos, "O resto de onça" é a evidenciação, no próprio enredo, de uma teoria da narrativa lobatiana. Numa antologia que, embora preparada pelo escritor, não contém um texto prefacial, o desenvolvimento metaliterário deste conto converte-o em um lugar autorizado para se estudar, dentro desta coletânea, aspectos *teóricos* da literatura e, mais especificamente, da produção ficcional do escritor. O mote para o desenvolvimento desta teoria é a leitura de um conto de um certo Arthur Pecegueiro[20], que, embora tornado *imortal* por uma Academia de Letras, não agrada a um dos narradores, nem à sua cozinheira, perita tanto em artes culinárias quanto em artes literárias. Abaixo, alguns excertos desta teoria:

> "Quero conto que conte coisas: contos de onde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu, como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos, em suma, como os de Maupassant ou Kipling...
>
> – Ou de seu Cornélio Pires...
>
> – Perfeitamente, do Cornélio, do Arthur Azevedo, contos onde haja drama, comédia ou pelo menos uma anedota original. Mas estas pretensiosas águas panadas, este fantasiar por páginas a fio sem lance que arrepie o cabelo ou repuxe os músculos faciais, esta gelatina insossa da Academia de Letras de Itaoca...
>
> (...)
>
> – Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcabouços magníficos aos quais, para virarem obra d'arte, só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos.
>
> (...) tem todas as qualidades de um conto e tem a principal: poder ser contado adiante de modo a interessar por um momento o auditório.
>
> Dê ao fato uma fôrma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes p'r'ali, uns enfeites pimpões, e pronto, vira conto dos autênticos, dos que não secam a paciência da humanidade com a arqui-maçadora psicologia do sr. Arthur Pecegueiro."[21]

---

[20] Na versão das Obras Completas, o autor do conto é *Alberto de Oliveira*.

[21] LOBATO, Monteiro. "O Resto de Onça" in *Cidades mortas*. (1.ª ed.) op. cit.

Tais considerações teóricas, desenvolvidas por um narrador ficcional, assemelham-se a outras utilizadas pelo escritor para diferenciar a crônica e o conto[22]. Em ambas as situações, Lobato reitera a importância da existência de um "arcabouço anedótico" na narrativa, para que ela possa ser reproduzida pelo leitor, possa *ser contada adiante*. Além disso, Lobato também volta a insistir no drama e na comédia como elementos centrais da *boa* narrativa. Outros elementos também são referidos por este narrador-crítico, mas de uma maneira superficial, e até levemente irônica, como se eles fossem elementos secundários: forma literária, descrições, pronomes bem colocados e "uns enfeites pimpões".

O desenvolvimento do enredo de "O 'Resto de Onça'" procura evidenciar a teoria deste narrador, isto é, mostrar que uma história bem contada pode facilmente transformar-se num conto.

A seleção de "Pedro Pichorra" para compor estes *Contos escolhidos* é mais difícil de explicar. O conto pode ter sido selecionado simplesmente porque o escritor gostasse especialmente desta narrativa – aspecto dotado de tal carga subjetiva que dificultaria a sua análise. Também poderia ter sido selecionado por indicação de um crítico ou amigo. Deixando de lado as conjecturas sobre a razão da escolha, já que não há maiores pistas para o mistério, podemos pensar sobre as conseqüências desta seleção. O conto "Pedro Pichorra" traz um elemento interessante da produção lobatiana, que é a presença, nos contos, de temáticas da literatura infantil[23]. Dado que o público-alvo desta coletânea estaria, conforme a resenha citada páginas atrás, num "*momento de transição*", em busca de "*leituras novas que os evadam ao mundo da fábula, em que até então viveram, e os ingressem na realidade da vida*", o conto "Pedro Pichorra" lhes seria particularmente adequado, sobretudo se eles conhecessem o universo das personagens do *Sítio do Pica-pau Amarelo*. Se fossem leitores dos livros infantis do autor, teriam a possibilidade de comparar as aventuras de Pedrinho com as de Pedro Pichorra, comparação tornada mais previsível sobretudo pela semelhança dos nomes dos personagens.

Pedro Pichorra guarda muitas semelhanças com Pedrinho, do *Sítio*. Embora tivesse apenas onze anos, já era, segundo as expectativas do pai, um homem:

> "Pedrinho ia nos onze anos. Já se destabocara e já preferia em matéria de fumo, o forte, bem melado. Na véspera realizara o sonho de toda criança da roça, a faca de ponta. Dera-lh'a o pai, como diploma de virilidade. 'Menino, d'ora avante és homem. Agredido, não gritarás por gente grande; é mão na faca, pé atrás e corisco nos olhos'.
> Não lhe falou assim o pai, mas leu Pedrinho essa fala na lâmina rebrilhante."[24]

---

[22] Vide Capítulo 5, sobretudo item 5.3. *Teorias da Narrativa*.
[23] Como vimos no capítulo 6.
[24] LOBATO, Monteiro. "Pedro Pichorra" in *Cidades mortas*. (1.ª ed.) op. cit., p.61.

Desenvolve-se, durante a narrativa, uma espécie de *ritual de passagem* do garoto, mas um ritual mal-sucedido, porque a faca que ele recebe como ícone da vida adulta lhe é tomada ao final da narrativa, quando o pai percebe que o filho ainda era uma criança.

A adequação deste texto ao público-alvo do livro está, parece-nos, na tematização ficcional de um *momento de transição* da infância para a vida adulta, situação potencialmente experimentada pelos leitores.

Às histórias de *Cidades mortas,* Lobato intercalou duas narrativas de *O macaco que se fez homem* – "O rapto" e "Tragédia de um capão de pintos". E, no final do livro, acrescentou mais um conto, também de *O macaco que se fez homem* – "A nuvem de gafanhotos".

Embora não tenhamos identificado razões para a aproximação entre "A nuvem de gafanhotos" e "Tragédia de um capão de pintos" – senão a semelhança na ambientação rural, central para ambas as narrativas –, os dois contos são *vizinhos* desde a primeira edição de *O macaco que se fez homem* (1923).

Lobato selecionou, então, três contos de *O macaco que se fez homem* – dois que já eram vizinhos, e um outro ("O rapto"), que guarda uma semelhança temática com "A nuvem de gafanhotos"[25]. Embora tenha selecionado os três, Lobato não os dispôs como um bloco neste livro *Contos escolhidos.* Deslocou "A nuvem de gafanhotos" de seu lugar original (entre os outros contos de *O macaco que se fez homem*) para o final do livro, misturado a textos com os quais, aparentemente, não teria nenhuma familiaridade mais evidente.

Esta seleção dos três contos pode ter influenciado outras organizações, posteriores, dos contos de *O macaco que se fez homem.* Assim, em 1935, na primeira edição de *Contos pesados*[26], os três contos em questão estão mais próximos, quase formando um bloco. E em 1943, na edição ônibus de *Urupês,* esta aproximação se torna ainda mais evidente. Comparemos:

[25] Observamos, anteriormente (Capítulo 7, item 7.5.), a proximidade temática entre "O rapto" e "A nuvem de gafanhotos", contos em que o núcleo familiar cumpre um papel fundamental no desenvolvimento de determinados problemas.
[26] LOBATO, M. Contos pesados (1.ª ed.) op. cit.

Índice de *O macaco que se fez homem* (1923)	Trecho do Índice de *Contos Pesados* (1935), em que aparecem os contos de *O macaco que se fez homem*	Índice dos contos de *O macaco que se fez homem* na edição ônibus de *Urupês, outros contos e coisas* (1943)
Era no paraíso	Um homem honesto	Era no paraíso
A nuvem de gafanhotos	Tragédia dum capão de pintos	Um homem honesto
Tragédia de um capão de pintos	Duas cavalgaduras	O rapto
Duas cavalgaduras	A nuvem de gafanhotos	A nuvem de gafanhotos
Um homem honesto	O rapto	Tragédia de um capão de pintos
O bom marido		Duas cavalgaduras
O rapto		O bom marido
Marabá		Marabá
Fatia de vida		Fatia de vida
A morte do Camicego		A morte do Camicego

Em 1946, na organização das Obras Completas[27], Lobato mantém (para os contos de *O Macaco*) a organização da edição de 1943, e anexa os três contos referidos (além de "Era no paraíso" e "Um homem honesto") ao conteúdo do livro *Cidades mortas*. Assim como dois contos de *O macaco que se fez homem* já haviam sido intercalados aos de *Cidades mortas* nesta antologia de 1923, eles voltam a compartilhar um mesmo espaço nas edições definitivas da obra lobatiana.

Portanto esta seleção dos três contos de *O macaco que se fez homem* para a composição de *Contos escolhidos*, em 1923, pode ter influenciado a organização de duas coletâneas bastante posteriores e inclusive das *Obras Completas* — todas elas também desfazem a unidade original de *O macaco que se fez homem*, reagrupando os seus contos, ao lado de outro, e dando a eles uma nova ordem.

8.4. Mescla de gêneros

O título *Contos escolhidos* cria uma falsa expectativa com relação ao conteúdo do livro, já que ele também composto por outros textos, não apenas por contos. O acréscimo de crônicas (ou artigos com forte sabor de crônicas?) e de um texto de literatura infantil é feito no final do livro, não exatamente como um apêndice, porque os artigos-crônicas estão intercalados com alguns contos.

Esta mescla de textos pode ser reveladora. Da mesma forma que misturou textos de gêneros diferentes neste livro, Lobato fez o mesmo em *Cidades mortas*, como vimos no capítulo 5, e voltaria a fazê-lo em *Contos Leves*, coletânea em que também publica o mesmo

[27] Vide Capítulo 7, sobretudo a Tabela 1.

texto "O 22 da 'Marajó'" (texto presente nesta antologia escolar e que, nas Obras Completas não volta a fazer parte dos livros de contos). Ao lado de textos puramente ficcionais, o escritor publica artigos de opinião, que eventualmente (como no caso do citado "O 22 da 'Marajó'") incluem elementos ficcionais. Também nos textos propriamente ficcionais, inserem-se elementos *opinativos*, que poderiam ser desenvolvidos em *artigos* — o que não é exclusivo da produção lobatiana. E dois de seus livros de contos são compostos também por artigos que desempenham uma função importante no conjunto dos textos — "Urupês" e "Cidades mortas" dão nome aos livros, desenvolvem elementos ficcionais (como, por exemplo, a criação da figura do Jeca Tatu) e são desenvolvidos, de certa forma, em textos ficcionais presentes nos respectivos livros.

Essa mescla do *ficcional* e do *ensaístico* ou *opinativo* traz para os livros elementos próprios dos periódicos, em que textos de diferentes gêneros e de diferentes intenções convivem e, eventualmente, se interpenetram. Habituado, desde o início de sua carreira literária, a produzir para periódicos, e a conviver com a multiplicidade e diversidade textual que lhe são próprias, o escritor-editor não tem pudores em reunir, sob o termo "contos", textos de natureza diversa.

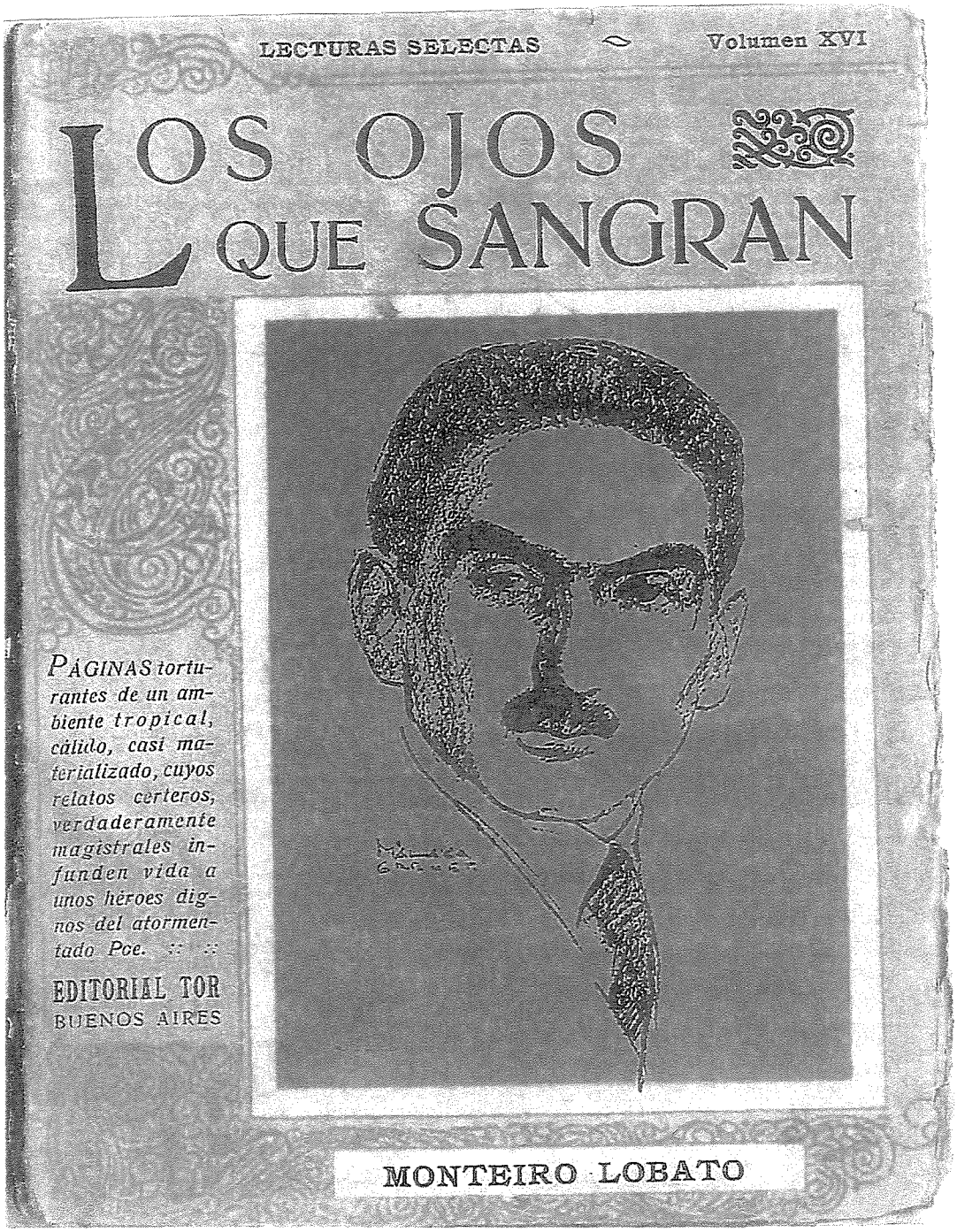
Na edição das Obras Completas, tais textos — "O 22 da 'Marajó'", "A onda verde", "A lua córnea" e "Veteranos" — passam a fazer parte do livro *Onda Verde*.

8.5. Outras antologias

Ainda na década de 1920, foram publicadas algumas outras antologias de contos de Monteiro Lobato, em línguas estrangeiras. Encontramos os seguintes títulos: *El comprador de haciendas*[28], *Brazilian Short Stories*[29], *Los ojos que sangram*[30] [vide **figuras 55 e 56**], *El macaco que se hizo hombre*[31]. Anunciou-se, também, na *Revista do Brasil* a tradução de contos de *Urupês* Lobato para o italiano, por Pedro Azzi, diretor da revista italiana *Varietas*, publicada em São Paulo[32].

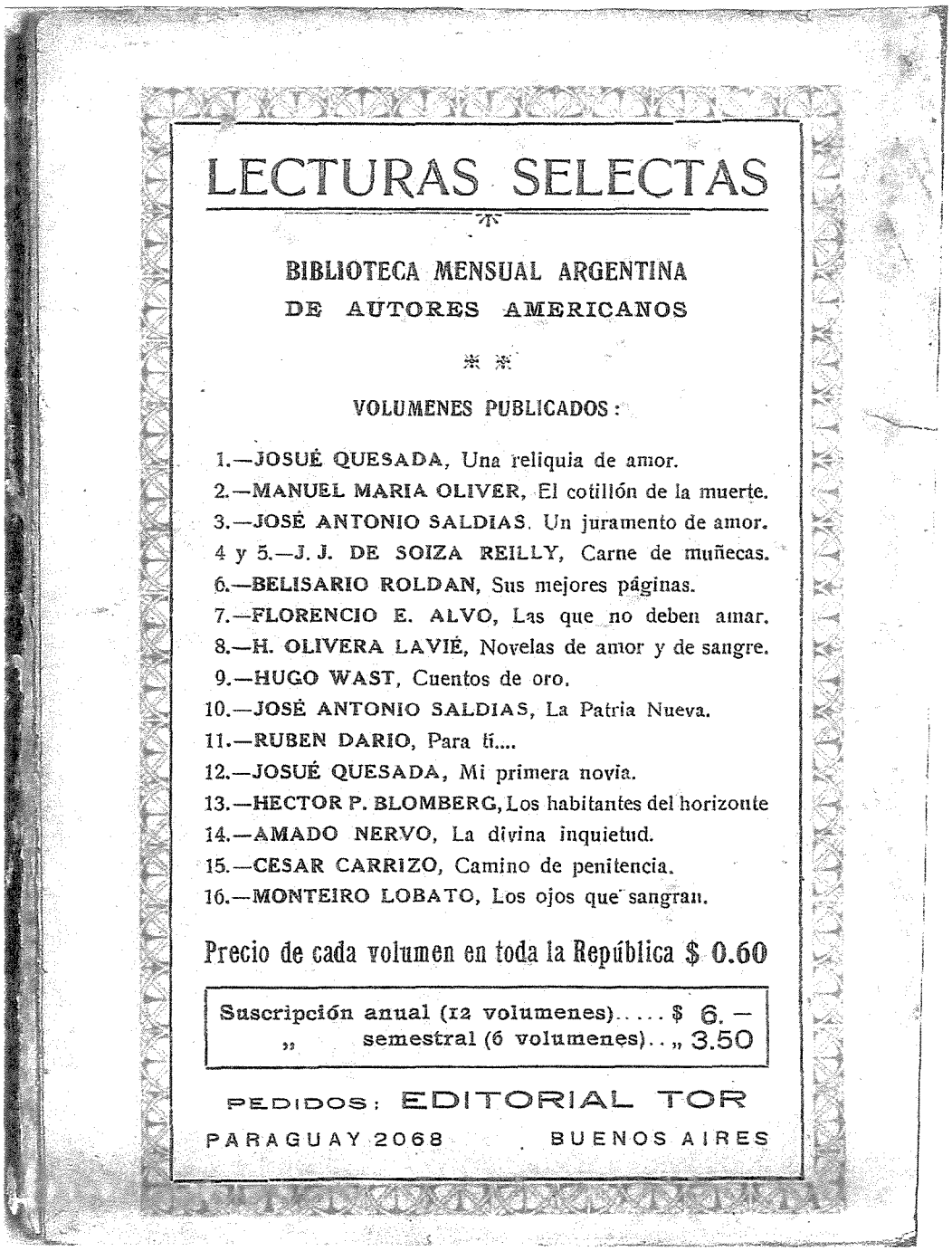
[28] Barcelona: Editorial Cervantes, 1923. Selección Novelas Breves. (tradução: Benjamin de Garay)
[29] Kansas: Haldeman-Julius Company, 1925. Little Blue Books n.º 733. (Org.: Isaac Goldberg)
[30] Buenos Aires: Editorial Tor, 1924. Colección: Lecturas Selectas, vol. XVI (traducción de B. Sanchez-Saez)
[31] Buenos Aires: Editorial Tor, s/d. (versión autorizada de Benjamin de Garay)
[32] *Revista do Brasil*, n.º 91, julho 1923 (p.230).

Figura 55



Capa de *Los ojos que sangran*, antologia de contos de Monteiro Lobato, publicada em Buenos Aires.

Figura 56



LECTURAS SELECTAS

BIBLIOTECA MENSUAL ARGENTINA DE AUTORES AMERICANOS

* *

VOLUMENES PUBLICADOS:

1.—JOSUÉ QUESADA, Una reliquia de amor.
2.—MANUEL MARIA OLIVER, El cotillón de la muerte.
3.—JOSÉ ANTONIO SALDIAS. Un juramento de amor.
4 y 5.—J. J. DE SOIZA REILLY, Carne de muñecas.
6.—BELISARIO ROLDAN, Sus mejores páginas.
7.—FLORENCIO E. ALVO, Las que no deben amar.
8.—H. OLIVERA LAVIÉ, Novelas de amor y de sangre.
9.—HUGO WAST, Cuentos de oro.
10.—JOSÉ ANTONIO SALDIAS, La Patria Nueva.
11.—RUBEN DARIO, Para tí....
12.—JOSUÉ QUESADA, Mi primera novia.
13.—HECTOR P. BLOMBERG, Los habitantes del horizonte
14.—AMADO NERVO, La divina inquietud.
15.—CESAR CARRIZO, Camino de penitencia.
16.—MONTEIRO LOBATO, Los ojos que sangran.

Precio de cada volumen en toda la República $ 0.60

Suscripción anual (12 volumenes)..... $ 6.—
„ semestral (6 volumenes).. „ 3.50

PEDIDOS: EDITORIAL TOR
PARAGUAY 2068 BUENOS AIRES

Quarta capa da antologia *Los ojos que sangran*,
em que se publica um anúncio publicitário da coleção em que se insere o livro.

E, em língua portuguesa, também foram publicadas pelo menos outras duas antologias, posteriores à edição das Obras Completas: *Monteiro Lobato. Textos Escolhidos*, organizada por José Carlos Barbosa Moreira[33], e *Contos escolhidos*, organizada por Marisa Lajolo[34].

O grande interesse da antologia parece estar numa seleção prévia por parte do organizador, que pode ser o próprio escritor, como em *Contos escolhidos*: em vez de comprar 3 ou 4 livros de contos, o leitor compraria, em um só livro, os melhores contos. A seleção para a escolha dos melhores é feita de acordo com critérios que podem ser discutíveis, mas para o grande público (isto é, para não-especialistas) o critério pode ser aceito sem maiores dificuldades.

Poupa ao leitor tempo e dinheiro, como sugere a primeira estrofe do poema "Antologia Poética", de Drummond:

> "— Não vai levar a Obra Completa?
> diz o livreiro, em tom maior.
> — Não. Levarei a Antologia,
> por ser dos males o menor."[35]

[33] Rio de Janeiro: Agir, 1962. (Nossos clássicos, 65)
[34] São Paulo: Brasiliense, 1989.
[35] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 2002.

CONCLUSÃO

Conclusão

Num pequeno texto publicado em *Mundo da Lua*, Lobato, cheio de imaginação, projeta o que viria a ser a literatura e a leitura, num futuro longínquo:

> "Em 2527
>
> No futuro, a obra literária será apresentada sob forma de essências em frasquinhos ou de alguma especial eletricidade acumulada em bobinas. Sorvendo a essência ou pondo-se em contato com o fluido, o leitor terá, desdobrado na tela da imaginação, o romance que o autor enfrascou ou acumulou, e sentirá as mesmas emoções que o romancista sentiu.
>
> Já em nossos tempos o álcool, o ópio e outras drogas produzem visões e deliciosos estados d'alma. Indeterminados, porém, sem controle possível. No futuro, não. A sensação das imagens será perfeitamente ordenada pelo jogo dos estímulos.
>
> Não se dirá como hoje: li um romance e sim – cheirei.
>
> – Marieta, onde você pôs o *Professor Jeremias* que estive cheirando ontem?
>
> – Caiu das mãos da Valéria e quebrou-se.
>
> – Mande à farmácia comprar outro. E mais uns novos. *Vida Ociosa, Condenados*, por exemplo.
>
> – Fluido ou comprimido?
>
> – Em comprimidos. Com estas criadas, impossível uma biblioteca fluida..."[1]

Esta associação entre literatura e drogas espelha, de certa forma, o efeito provocado pelo pó-de-pirlimpimpim, instrumento através do qual os personagens do Sítio viajam para mundos distantes, entram em contato com pessoas, assuntos e épocas diferentes, vivendo um mundo diferente do seu.

Mas Lobato evidencia uma diferença importante, nesta perigosa comparação entre literatura e narcóticos: enquanto os efeitos *deliciosos* das drogas seriam indeterminados, sem controle, a literatura do futuro seria controlada com perfeição pelo autor: *"A sensação das imagens será perfeitamente ordenada pelo jogo dos estímulos."* Assim como a literatura tradicional, dos livros feitos de papel e tinta, a literatura "de farmácia" também seria controlada pelo seu produtor: o escritor é, sob este prisma, aquele que controla o sentidos do leitor, prevendo todos os efeitos a serem produzidos pela substância por ele criada, seja em papel, seja em frascos.

O leitor não teria domínio sobre os efeitos da leitura. O controle estaria nas mãos do escritor – um controle talvez absoluto demais, já que Lobato supõe que o leitor viria a sentir exatamente *"as mesmas emoções que o romancista sentiu"*, situação que não é de todo verdadeira, já que nem todos os efeitos de leitura podem ser previstos.

---

[1] LOBATO, M. *Mundo da Lua* e *Miscelânea*. (2.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1948. (p.29-30)

Mas, mesmo dentro deste hipotético controle absoluto do *produtor*, o leitor tem diante de si uma escolha possível: pode escolher entre fluidos ou comprimidos, duas formas através das quais a literatura se apresentaria. Esta escolha seria motivada, por exemplo, pela existência de pessoas desastradas na casa, segundo a situação descrita no texto acima. Nada impede, também, que o "leitor" opte por um formato ou outro em função da sedução provocada, ainda antes da "leitura", pela embalagem do produto, pela facilidade de armazenamento, pelo espaço disponível em sua *frascoteca*.

Embora preveja uma literatura essencialmente diferente da usual, Lobato mantém o uso dos termos *leitor* e *biblioteca*, ambos relativos ao formato tradicional do livro. Não estende a eles a metáfora narcótica. O leitor continuaria sendo leitor, embora não houvesse texto a ser lido. E o autor continuaria sendo o responsável por dar forma a uma idéia ("*o romance que o autor enfrascou*").

O controle do autor sobre o efeito produzido pelo texto é, como se sabe, discutível. Cada leitor leva ao texto um determinado repertório de leitura e de experiências de vida que interferem em sua interação com o texto. É outro o repertório e são outras as experiências do escritor. As expectativas que o escritor nutre com relação aos efeitos de seu texto e de seu livro não definem o tipo de leitura que será, efetivamente, experimentado. Tendo ou não consciência de que seu *controle* sobre o leitor é *parcial*, o autor em geral tenta exercê-lo, tanto através do texto quanto através de elementos paratextuais, isto é, elementos que transformam o texto em livro.

Ao longo desta tese, tomamos como nosso objeto de estudo algo mais do que apenas o texto literário: consideramos também os *protocolos de leitura* sugeridos pelos paratextos, pela seleção de textos feita pelo escritor e pela disposição dos textos selecionados no livro.

Não pudemos analisar todos os paratextos, o que exigiria no mínimo um conhecimento de artes gráficas e artes plásticas de que não dispomos. Mas analisamos alguns deles. Dentre eles, destacamos: a) a capa do livro, importante sobretudo na apresentação e sugestão de um sentido prévio à leitura do texto; b) a publicidade geralmente impressa na quarta-capa dos livros (no caso dos livros aqui analisados), ou ainda dentro do livro, como um dos tantos preâmbulos ao texto; c) a quarta-capa, quando desempenha função de apresentar o livro através de um resumo do seu conteúdo ou através de um texto crítico; d) os prefácios de autoria do escritor, que por vezes explicam a reunião dos textos no livro; e) os prefácios do editor ou de um crítico, que justificam as reedições da obra, apresentando um esboço da fortuna crítica desta obra e de outras do escritor; f) as orelhas (raras nos livros de contos de Lobato), que desempenham função semelhante à dos prefácios de terceiros.

Todos esses elementos relativos à produção do livro seriam, como sugere Chartier, decididos pelo editor, não pelo autor. Assim, haveria também outros profissionais responsáveis, direta ou indiretamente, pelos efeitos de leitura da obra literária. Dentre eles, o organizador, o editor, o prefaciador, o ilustrador, o crítico que escreve uma resenha que eventualmente despertaria interesse do leitor, além de outros intermediários da leitura. O que nos interessou particularmente no estudo das edições de Lobato foi a sua dupla atuação: como escritor e como editor. E, por vezes, como ilustrador.

Além disso, a constante e evidente instabilidade das formas através das quais os textos lobatianos são apresentados sugere um outro elemento que nos pareceu interessante: a necessidade de se trabalhar com o conceito de não-definitivo. Assim, embora as edições das Obras Completas identifiquem um momento-chave na história editorial de uma obra e materializem uma certa organização dos textos que se pretende definitiva, há que se levar em conta que esta organização é mais uma. Não é a única e não é necessariamente a melhor.

Da mesma forma que é produtiva a comparação entre diferentes versões de um texto — com a possibilidade de se observarem as escolhas feitas pelo seu escritor e de se formularem hipóteses para tais escolhas —, a comparação entre diferentes edições de um mesmo livro também enriquece a sua leitura e permite a construção de uma história, através da qual se evidencia a *instabilidade* dos elementos paratextuais, assim como se revelara a instabilidade dos elementos textuais. A cada nova edição, um novo conjunto de paratextos: mesmo que o texto não seja modificado, as suas diversas apresentações dão-lhe um novo aspecto e novas possíveis interpretações, sugeridas *também* por elementos editoriais, tipográficos, extratextuais.

Se isso é verdade, a história das edições de uma obra é um bom ponto de partida para se compreender a história das interpretações de uma obra, a sua fortuna crítica e sua inserção (ou não) na história literária.

Anexo:

Quadro de Valores

Anexo: Quadro de Valores

Com a intenção de possibilitar uma melhor compreensão de informações relativas a preços de livros e valores de contratos editoriais, a que nos referimos ao longo da tese (e sobretudo no Capítulo 2), apresentamos a seguir um quadro que reúne alguns preços de livros, produtos, salários, valores de custo de vida e remuneração de trabalho (intelectual ou não).

A construção e apresentação de dados deste quadro inspirou-se no quadro "Remuneração do Trabalho Intelectual no Brasil (1820-1930)"[1], e pretende ser uma complementação dos dados ali apresentados.

As principais fontes para a construção deste quadro foram:

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

BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.

BRAGANÇA, Aníbal. "A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil". in ABREU, Márcia (org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato, Vida e Obra*. (3.ª edição.) São Paulo: Brasiliense, 1962.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão*. São Paulo: Ática, 1998.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1985.

Fundo Monteiro Lobato. Centro de Documentação Alexandre Eulálio, CEDAE-Unicamp.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre. Obras Completas*. (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

LUCA, Tânia Regina de. A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Imprensa Oficial SP: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

Revista do Brasil, n.° 01 a 113 (1916-1925)

Site do Projeto Memória de Leitura http://www.unicamp.br/iel/memoria

---

Observações:

(a) quando apresentamos dois preços para um mesmo produto no item "Valores de mercadorias" — unindo-os pela conjunção "e" —, entenda-se que o primeiro preço vale para o 1.° semestre do ano, e o 2.° para o segundo semestre.

(b) quando apresentamos dois preços para um mesmo livro, entenda-se que o primeiro refere-se à edição brochada, e o segundo à edição encadernada.

---

[1] LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. op. cit., p.312-322.

Quadro de Valores

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1888			**870:692$251** - orçamento do Estado de São Paulo para a Educação
1889			**5$400 e 6$130** — 10 kg de café em Santos - SP.
1890		**600$000** - direitos autorais pagos por B. Garnier a Aluísio de Azevedo pela 1ª ed. de *O Cortiço* (mil exemplares).	
1893	**18$000** - *Ilustração Paulista* (assinatura anual).		**1,739:437$228** - orçamento do Estado de São Paulo para a Educação
1894		**400$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Adolpho Caminha pela edição de *No país dos yankees* (2 mil exemplares). O autor recebeu também 25 exemplares da obra. **1:500$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Raul Pompéia pela edição de *O Atheneu*. **2:000$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Adolpho Caminha pela edição de *O bom* crioulo (5 mil exemplares).	**11$100 e 18$000** — 10 kg de café em Santos- SP.
1896	**24$000** - *A Boêmia* (assinatura anual) **30$000** - *Paulicéia* (assinatura anual)	**1:500$000** - valor pago pela Ed. Quaresma a Carlos Malheiros Dias pelos direitos definitivos sobre o romance *A Mulata*. **2:000$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Olavo Bilac pela edição de *Poesias Infantis*.	
1897		**10:000$000** - pago por H. Garnier pelos direitos autorais das 11 obras de Aluísio Azevedo.	
1899	**60$000** - *Capital Paulista* (assinat. anual)		
1901	**24$000** - *Ilustração Brasileira* (assinatura anual)		
1902	**1$000** - *Revista Educação* (exemplar avulso) **6$000** - *Revista Educação* (assinat. anual) **10$000** - *O Sportsman* (assinatura anual)	**1:500$000** - custo aproximado da edição de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, quantia equivalente ao dobro do seu salário de engenheiro-funcionário público.	**$757** - 1 kg de algodão tipo exportação
1903		**2:198$750** - direitos autorais pagos por Laemmert a Euclides da Cunha pela 1ª ed. de *Os Sertões*. Valor equivalente a 50% dos lucros líquidos da edição. **1:600$000** - cessão dos direitos autorais da 2ª edição de *Os Sertões* por Euclides da Cunha à Ed. Laemmert.	**$944** - 1 kg de algodão tipo exportação

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1904			**1$233** - 1 kg de algodão tipo exportação **3:000$000** (três contos de réis) - valor estimado do salário mensal de Euclides da Cunha em comissão ao Alto Purus.
1905	**2$000** - preço de ingresso em conferência (RJ)	**10$000** - valor pago pelo *O Estado de São Paulo* a Monteiro Lobato por traduções do jornal *Weekly Times*.	**$710** - 1 kg de algodão tipo exportação
1906	**10$000** - *Universo, revista literária* (assinatura anual) **16$000** - *France-Brésil* (assinatura anual) **$800** - Obras Completas de Balzac (preço de cada volume, na Casa Garraux - SP) **3$500** - Obras Completas de Rabelais, em 1 volume, encadernado (Casa Garraux - SP)		**$790** - 1 kg de algodão tipo exportação
1907	**$400** - *Fon-Fon*, exemplar avulso no Rio de Janeiro **$500** - *Fon-Fon*, exemplar avulso em outras localidades. **20$000** - *Fon-Fon* (assinatura anual - Rio de Janeiro) **22$000** - *Fon-Fon* (assinatura anual - outros estados)	**400$000** - salário recebido por Alphonsus Guimaraens do jornal *A Gazeta* (SP).	**$981** - 1 kg de algodão tipo exportação **2$550** – 10 kg de café em Santos - SP
1908		**1:500$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Emílio de Menezes pela edição de *Poemas da Morte (e Outros Poemas)*.	**5$000** - diária de hotel no Rio de Janeiro (individual) **$924** - 1 kg de algodão tipo exportação
1909		**10$000** - pagamento por artigo de Monteiro Lobato para o jornal *A Tribuna de Santos* **1:000$000** (um conto de réis). Contrato da Garnier com João do Rio para *publicação* de *Dentro da noite*.	**$947** - 1 kg de algodão tipo exportação **40$000** - dois meses de aluguel de uma casa em Areias - SP.
1910	**$300** -*A Vida Moderna* (exemplar avulso) **8$000** - *A Vida Moderna* (assinatura anual - São Paulo capital) **10$000** - *A Vida Moderna* (assinatura anual - interior de São Paulo e outros estados) **10$000** - *Chácaras e Quintais* (assinatura anual)	**6:000$000** (seis contos de réis) Contrato da Garnier com João do Rio pela *propriedade* de *Psicologia urbana*, *Vida vertiginosa*, *Portugal d'Agora*, *Lisboa antes da República* e *A profissão de Jacques Pedreira*.	**1$206** - 1 kg de algodão tipo exportação

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1911	**$200** - *O Pirralho* (exemplar avulso) **10$000** - *O Pirralho* (assinatura anual)		**1$004** - 1 kg de algodão tipo exportação **14$000** - preço de uma estante de livros (RJ) **250$000** - Custo das necessidades essenciais de uma família operária de 4 pessoas no RJ. **1:500$000** - Custo das necessidades essenciais de uma família de classe média de 4 pessoas no RJ. **2$ a 5$000** - Salário diário de confeiteiros e colchoeiros em São Paulo **3$ a 4$000** - Salário diário de barbeiros, lapidadores e construtores em São Paulo **3$ a 5$000** - Salário diário de chapeleiros em São Paulo **4$ a 5$000** - Salário diário de alfaiates em São Paulo **5$ a 6$000** - Salário diário de encanadores, carpinteiros, marceneiros, ourives e vidraceiros em São Paulo **5$ a 8$000** - Salário diário de tipógrafos em São Paulo **6$ a 7$000** - Salário diário de funileiros e pintores em São Paulo **6$ a 8$000** - Salário diário de ferreiros, torneiros e pedreiros em São Paulo **7$ a 10$000** - Salário diário de mecânicos em São Paulo **7$ a 12$000** - Salário diário de litógrafos em São Paulo **7$ a 12$000** - Salário diário de escultores em São Paulo **120$000** - Salário mensal de um repórter do jornal *República* (RJ) **250$000** - Salário mensal de um escriturário das Obras do Ministério do Interior (RJ)
1912	**$400** - *Ilustração Paulista* (exemplar avulso)		**$928** - 1 kg de algodão tipo exportação
1913	**$300** - *O Pirralho* (exemplar avulso) **12$000** - *O Pirralho* (assinatura anual) **200$000** - Valor gasto por Monteiro Lobato, em um dia, na compra de livros na Livraria Alves.		**$925** - 1 kg de algodão tipo exportação **1,017:589$045** - herança deixada por Pacheco Leão (sócio de Francisco Alves na editora) à esposa.

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1914			**$114** - 1 kg de farinha **$212** - 1 kg de açúcar **$371** - 1 kg de feijão **$421** - 1 kg de arroz **$778** - 1kg de carne congelada **$905** - 1 kg de couro **$928** - 1 kg de algodão tipo exportação **$982** - 1 kg de charque
1915	**$400** - *O Parafuso* (exemplar avulso) **20$000** - *O Parafuso* (assinatura anual) **300$000** - Cota para tornar-se acionista da *Revista do Brasil*.	**25$000** - Valor a ser pago pelo jornal *O Estado de São Paulo* por artigo escrito por Monteiro Lobato. **200$000** - preço do anúncio na capa interna da revista *O parafuso*. **250$000** - preço do anúncio na capa externa da revista *O parafuso*.	**$270** - 1 kg de farinha de mandioca **$280** - 1 kg de batatas **$320** - 1 kg de feijão mulatinho **$380 a $490** - 1 kg de pão **$420** - 1 kg de macarrão **$420 e $460** - 1kg de açúcar de 3.ª **$460** - 1 kg de carne de vaca **$470 e $500** - 1kg de açúcar de 2.ª **$500 e $650** - 1 kg de arroz nacional **$600** - 1 kg de mate **$600** - 1kg de café torrado e moído **$900** - 1 kg de bacalhau **1$000 a 1$100** - 1 kg de carne-seca **1$051** - 1 kg de algodão tipo exportação **2$600** - 1 litro de azeite ordinário **3$200** - 1 kg de manteiga **2:000$000** - capital p/ abertura da firma *Fonseca & Comp.*, revista judiciária e corporativa comercial. **4:000$000** - capital p/ abertura da firma *Fratelli Bellasalma*, comércio, importação, consignação, compra e venda de livros, jornais e revistas. **5:000$000** - capital p/ abertura da firma *Correia & Franco*, de tipografia, encadernação, pautação e anexos. **5:000$000** - capital p/ abertura da firma *A Nação*, firma jornalística. **8:000$000** - capital p/ abertura da firma *O. Lilla & Irmão*, comércio de livraria, figurinos, publicações periódicas e outros artigos.

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1915			**8:400$000** - capital p/ abertura da firma *Barbosa & Comp*, tipografia, papelaria e livraria em Campinas. **10:000$000** - capital p/ abertura da firma *Irmão Gianotti*, tipografia e papelaria. **15:000$000** - capital p/ abertura da firma *Alberto Carvalho & Comp.*, tipografia, papelaria e congêneres. **40:000$000** - capital p/ abertura da firma *José Bráulio & Cia.*, estabelecimento gráfico, tipografia e papelaria.
1916		**200$000** - Valor pedido por José Veríssimo por colaboração mensal para a *Revista do Brasil*. **2:250$000** - direitos autorais pagos por Francisco Alves a Olavo Bilac pela edição de *Ironia e Piedade*.	**$300** - 1 kg de farinha de mandioca **$280** - 1 kg de batatas **$300** - 1 kg de feijão mulatinho **$440** - 1 kg de pão **$500** - 1 kg de carne de vaca **$550** - 1 kg de macarrão **$600** - 1 kg de arroz nacional **$600** - 1kg de café torrado e moído **$600** - 1 kg de mate **$700** - 1kg de açúcar de 3.ª **$740** - 1kg de açúcar de 2.ª **1$150** - 1 kg de bacalhau **1$200** - 1 kg de carne-seca **3$200** - 1 kg de manteiga
1917	**$200** - folheto de cordel com até 20 páginas **1$000** - folheto de cordel contendo romances completos em versos	**70$000** - direitos autorais pagos a Lima Barreto pelo editor Jacintho Ribeiro dos Santos, pela cessão definitiva da obra *Bruzundangas*. **2:000$000** - valor estimado do custo da edição de um livro de contos. **5,000:000$000** (cinco mil contos de réis) - valor estimado da herança deixada por Francisco Alves à Academia Brasileira de Letras.	**$280** - 1 kg de batatas **$281** - 1 kg de farinha **$320** - 1 kg de feijão mulatinho **$350** - 1 kg de farinha de mandioca **$434** - 1 kg de feijão **$520 e $750** - 1 kg de pão **$523** - 1 kg de açúcar **$538** - 1 kg de arroz **$580** - 1 kg de arroz nacional **$600** - 1 kg de macarrão **$620** - 1 kg de mate **$650** - 1 kg de açúcar branco **$650** - 1 kg de carne de vaca **$700** - 1kg de açúcar de 3.ª **$740** - 1kg de açúcar de 2.ª **$800** - 1kg de café torrado e moído **$900** - 1kg de carne congelada **1$068** - 1 kg de charque **1$300** - 1 kg de carne-seca **1$400** - 1 kg de bacalhau

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1917			**1$868** - 1 kg de couro **2$540** - 1 kg de algodão **3$400** - 1 kg de manteiga **3$500** - 1 litro de azeite ordinário **4$500** - bilhete da loteria de São Paulo **22$000** - 1 saco de farinha de trigo **28$000** - 180 kg de cimento **110$000** - 1 tonelada de carvão Cardiff **200$000 a 1:500$000** - salários dos 30 mil funcionários civis titulados da União Brasileira **50:000$000** - prêmio da Loteria de São Paulo
1918	**4$000** - *O Sacy Pererê resultado de um inquérito* (org. Monteiro Lobato) **2$000** - *Urupês*, de Monteiro Lobato (3.ª ed.) **$400** - *A Rolha* (exemplar avulso) **$500** - *A43 Revista dos Tenentes* (exemplar avulso) **20$000** - *Bandeira Brazileira* (assinatura anual) **$600** - *Ilustração de São Paulo* (exemplar avulso) **7$000**- *Ilustração de São Paulo* (assinatura anual) **15$000** - *Revista do Brasil* (assinat. anual)	**40$ a 60$000** - preço do anúncio de 1 página na *Revista Bandeira Brazileira*. **50$ a 80$000** - preço do anúncio na capa interna da *Revista Bandeira Brazileira*. **60$000** - preço do anúncio de 1 página na revista *Ilustração de São Paulo*. **70$ a 100$000** - preço do anúncio na capa externa da *Revista Bandeira Brazileira*. **100$000** - preço do anúncio de 1 página na capa interna da *Ilustração de São Paulo*. **150$000** - preço do anúncio em duas cores, na capa externa da *Ilustração de São Paulo*. **800$000** - direitos autorais pagos por Monteiro Lobato a Lima Barreto, pela edição de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. (3 mil exemplares) **960$000** - custo da 2.ª edição de *Urupês*, de Monteiro Lobato (2 mil exemplares) **1:500$000** - lucros líquidos obtidos por Monteiro Lobato com a 1.ª edição de *Urupês*. (mil exemplares) **13:000$000** - preço pago por Monteiro Lobato pela compra da *Revista do Brasil*.	**$100** - Postagem de uma carta-bilhete **$300 e $500** - 1 kg de batatas **$370 e $480** - 1 kg de farinha de mandioca **$450 e $480** - 1 kg de feijão mulatinho **$580 e $600** - 1 kg de arroz nacional **$650 e $700** - 1 kg de mate **$700** - 1kg de café torrado e moído **$720 a $840** - 1kg de açúcar de 3.ª **$740 a $900** - 1kg de açúcar de 2.ª **$750** - 1 kg de carne de vaca **$750 e $700** - 1 kg de pão **$850 e $950** - 1 kg de macarrão **1$500 e 1$600** - 1 kg de carne-seca **1$800 e 2$200** - 1 kg de bacalhau **4$200 e 4$500** - 1 kg de manteiga **5$000 e 10$000** - 1 litro de azeite ordinário
1919	**$600** - *A filha da floresta*, de Thales C. Andrade **2$000** - *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto (1.ª ed.) **4$000** e **5$000** - *Urupês* (4.ª ed.) de Monteiro Lobato	**30$000** - valor recebido por Lima Barreto por um *conto* enviado para publicação na *Revista do Brasil*. **70:000$000** - saldo (ativo) da empresa editora *Revista do Brasil*.	**$50** - Bilhete-postal

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1919	**4$000** e **5$000** - *Cidades Mortas* (1.ª ed.) de Monteiro Lobato. **4$000** e **4$500** - *Idéias de Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato (1.ª ed.) **5$000** - *Compêndio de Psicologia Experimental* (2.ª ed.) ou *Compêndio de Lógica* (5.ª ed.), de Henrique GEENEN. **20$000** - *Divina Comédia*, de Dante (tradução de José Pedro Xavier Pinheiro), em 2 volumes encadernados, 1440 páginas (Ed. Alves-Jacintho) **1$500** - *Revista do Brasil* (exemplar avulso) **15$000** - *Revista do Brasil* (assinat. anual) **22$000** - Revista do Brasil (assinatura anual, edição de luxo)		
1920	**1$000** - livros da coleção *A Novela Nacional*, da Sociedade Editora Olegário Ribeiro. O primeiro título foi *A pulseira de ferro*, de Amadeu Amaral. **2$000** e **4$000** - *Urupês*, de Monteiro Lobato (5.ª ed.) **2$500** e **3$500** - *Negrinha*, de Monteiro Lobato (1.ª ed.) **3$500** - *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato (ilustr. por Voltolino) **4$000** e **5$000** - *Urupês*, de Monteiro Lobato (6.ª ed.) **4$000** e **5$000** - *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato (2.ª ed.) **3$000** e **4$000** - *Alma cabocla*, de Paulo Setúbal (2.ª ed.) **4$000** - *Madame Pommery*, de Hilário Tácito **4$000** e **5$000** - *Vida Ociosa*, de Godofredo Rangel **4$000** e **5$000** - *O professor Jeremias*, de Léo Vaz (3.ª ed.) **5$000** - *O dialeto caipira*, de Amadeu Amaral (223p.) **5$000** - *Livros de Horas de Sóror Dolorosa*, de Guilherme de Almeida.	**50$000** - Valor pago pelos jornais *Correio da Manhã* e *O Jornal* por artigo escrito por Monteiro Lobato. **2:000$000** - Prêmio Júlia Lopes de Almeida (ABL) para ficção feminina **80:000$000** (80 contos) - capital com o qual é criada a Editora Monteiro Lobato & Cia. (junho de 1920) **130:000$000** (130 contos) - capital da Editora Monteiro Lobato & Cia. (final do 2.° semestre) **3,500:000$000** (três mil e quinhentos contos de réis) - capital movimentado pelas 20 casas editoras da cidade de São Paulo	**2$000** - 1 metro da percalina (tecido utilizado na encadernação de livros) **2$000** - 1 kg de papel comum de jornal. **2$800** - 1 kg de papel glacê.

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1920	**10$000** e **12$000** - *Populações meridionais do Brasil*, de Oliveira Vianna. **1$800** - *Revista do Brasil* (ex. avulso) **$600** - *São Paulo Ilustrado* (avulso) **$600** - *A Cigarra* (exemplar avulso) **12$000** -*A Cigarra* (assinatura anual) **20$000** - *A Cigarra* (assinatura anual para o estrangeiro) **12$000** - *Klaxon* (assinatura anual) **15$000** - revista semanal *Tico-Tico* e mensal *Revista Feminina* (assinatura anual) **20$000** - assinatura anual das revistas *Revista do Brasil*; *Fon-Fon*; *Seleta*;*A Careta*; *Leitura Para Todos*; *Para Todos*; e da revista semanal *O Malho*. **25$000** - *Papel e Tinta* (assinatura anual) **30$000** - *Eu Sei Tudo* (assinatura anual)		
1921	**1$500** - *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato (3.ª ed.), Coleção Brasília (99pág.) **4$000** - *Os caboclos*, de Valdomiro Silveira (1.ª ed., 220 páginas) **4$000 ou 5$000** - *O mistério*, de Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Viriato Correa. **$400** - *A Novela Nacional* (exemplar avulso) **3$000** - *Revista dos Tribunais* (ex. avulso) **40$000** - *Revista dos Tribunais* (assinatura anual)	**600$000** - direitos de publicação da obra de Leandro Gomes de Barros, pagos por João Martins de Athayde **1:500$000** - previsão de custo de uma "edição modesta", de 1 milheiro. **4:000$000** - custo de anúncio publicitário de página inteira de *Menina do narizinho arrebitado*. **100:000$000** - lucro com a edição de *Menina do Narizinho Arrebitado* (50.500 exemplares), de Monteiro Lobato.	**5$000 a 6$000** - metro da percalina (tecido utilizado na encadernação de livros) **200$000** - aluguel mensal de uma casa no Rio de Janeiro.
1922	**186$000** - camarotes e frisas para as três apresentações que constituíram a Semana da Arte Moderna no Teatro Municipal (SP) **20$000** - cadeiras e balcões para as três apresentações que constituíram a Semana da Arte Moderna no Teatro Municipal (SP)		
1923	**4$000** - *O Macaco que se Fez Homem*, de Monteiro Lobato (1.ª ed., brochada)	**788:689$433** - déficit acumulado pela empresa editora Monteiro Lobato & Cia.	**3$600** - 1 kg de café

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1923	**4$000** - *Contos Escolhidos*, de Monteiro Lobato (1.ª ed., cartonada) **7$000** - *Urupês*, de Monteiro Lobato, em espanhol (edição argentina) **2$000** - *Novíssima* (exemplar avulso) **20$000** - *Novíssima* (assinatura anual) **36$000** - *Frou-Frou* (RJ) (assinatura anual) **$200** - ingresso de cinema (para crianças)		
1924		**500$000** (quinhentos mil-réis) - valor de cada uma das 4400 ações da Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, transformada em editora de capital aberto. **1,500:000$000** - empréstimo tomado pela Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato junto ao London & South America Bank **2,200:000$000** - capital social da Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato.	
1925		**125:000$000** - lucro líquido da Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato entre janeiro e maio. **1,200:000$000** - montante de vendas da Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato entre janeiro e maio.	**100:000$000** - valor obtido por Monteiro Lobato e Octalles M. Ferreira com a venda de uma pequena casa lotérica em que eram sócios.
1926	**3$000** - *Novíssima* (exemplar avulso) **30$000** - *Novíssima* (assinatura anual)	**50:000$000** (50 contos de réis) - Capital social da Companhia Editora Nacional. **60:000$000** (60 contos de réis) - montante de vendas do primeiro mês de funcionamento da Companhia Editora Nacional.	
1928	**6$000** - *Laranja da China*, de Alcântara Machado **7$000** - *Macunaíma*, de Mário de Andrade **$500** - *Revista da Antropofagia* (exemplar avulso) **5$000** - *Revista da Antropofagia* (assinatura anual)	**10:000$000** - direitos autorais pagos pela Companhia Editora Nacional a Afrânio Peixoto, pela publicação do romance *Uma mulher como as outras*. (1.ª ed., 10 mil exemplares)	
1930		**2:000$000** - Prêmio Júlia Lopes de Almeida (ABL) para ficção feminina	
1931			**7$000** a **12$000** - boinas
1934			**2$000** - 1 kg de papel nacional **1$300** - 1 kg de papel importado

Ano	Preços de Livros, Jornais, Revistas e outros produtos culturais	Remuneração de Escritores, Prêmios Literários, Custos de Edição e de Publicidade	Valores de outras mercadorias, salários, custo de vida etc.
1936	**32$000** - *Vamos Ler* (assinatura anual)		
1937		**50$000** - valor recebido por Graciliano Ramos por artigo de jornal. **100 ou 200$000** - valor a ser pago pelo jornal *Observador* para Graciliano Ramos por um artigo de jornal (três páginas). **700$000** - direitos autorais pagos por José Olympio a Mário de Andrade pela 2.ª ed. de *Macunaíma*.	
1938	**6$000 e 8$000** - Obras Completas de Casimiro de Abreu, Castro Alves, Gonçalves Dias ou Fagundes Varela. (Zélio Valverde ed.)		
1939	**20 parcelas de 20$000** - edições completas de José de Alencar ou de Humberto de Campos (LER Editores - SP)		
1942		**100 dólares** - valor pelo qual Lobato autoriza a Editorial D. C. Health & Co., de Boston, USA, a traduzir para o inglês os contos "Um Suplício Moderno" e "O Comprador de Fazendas", que seriam editados numa antologia escolar.	
1943			**4 cruzeiros** - quilo do papel nacional **2 cruzeiros** - quilo do papel importado
1944		**400:000$000** - valor anual dos direitos autorais pagos pela Companhia Editora Nacional a Monteiro Lobato, relativo a porcentagem sobre a venda de seus livros.	
1947			**1500 cruzeiros** - coleção das Obras Completas de Monteiro Lobato (30 volumes)

Bibliografia

Bibliografia

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

_____. (org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. (Coleção Histórias de Leitura.)

ABUD, Katia Maria. *O Sangue Intimorato e as Nobilíssimas Tradições: a Construção de um Símbolo Paulista, o Bandeirante*. São Paulo: tese de Doutoramento, Depto. de História, FFLCH-USP, 1986.

AGUIAR, F.; MEIHY, J.C.S.B.; VASCONCELOS, S.G.T. (orgs.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Páginas de Crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

AMORIM, Sônia Maria de. *Em busca de um tempo perdido. Edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958.

_____. *Contos novos*. (15.ª edição) Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

_____. "Literatura" in *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

ANIS, Jacques. "Le livre: territoire et frontières" in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris: Éditions du CNRS, 1989. (p.169-191)

ANSELMO, Artur. "Fronteiras da História do Livro" in *Cultura. Revista de História e Teoria das Idéias*, v. IX, 1997 (p.15-22).

ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986.

ARRIGUCCI Jr., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". in *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 1-4, jan-dez 1985.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. (3 volumes). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo*. Volume I: *O premodernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.

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

AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP 1990. (orientador: João Alexandre Barbosa)

BAKHTIN, Mikhail. "Da pré-história do discurso romanesco" in *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: UNESP/HUCITEC.1988.

BALDERSTON, Daniel (comp.) *The Latin American short story: an annotated guide to anthologies and criticism.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1992.

BARATIN, Marc & JACOB, Christian (dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

BARBIER, Frédéric. "Le commerce international de lá librairie française au XIX^{e} siècle". In *Revue d'histoire moderne et contemporaine.* Tomo 28. Paris, 1981.

BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

BARRETO, Lima. *Correspondência Ativa e Passiva* (2 tomos). São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____ . *Um longo sonho de futuro.* Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.

_____ . "A obra do criador de Jeca-Tatu" in *Marginália.* São Paulo: Editora Mérito, 1953.

BARRETO, Tobias. *Dias e noites.* (org.: Luiz Antonio Barreto. Introdução e notas: Jackson da Silva Lima) 7.ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1989.

BEDA, E. de F. *Octalles Marcondes Ferreira: formação e atuação do editor.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BERRIEL, Carlos Eduardo O. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado.* Campinas: tese de Doutoramento. Depto. de Teoria Literária, IEL, UNICAMP, 1994.

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências.* Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 1999.

BILAC, Olavo. *Obra reunida* (org.: Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1996.

BILAC, Olavo. *Vossa Insolência: crônicas* (org. Antônio Dimas). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BIZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor italiano.* São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro,1980.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos.* São Paulo: EDUSP, 2000.

Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. S. Paulo (n° XXXVII), julho/dezembro 1976.

BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil.* São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Alfredo. *A Literatura brasileira.* Volume V: *O pré-modernismo.* São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário.* (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BRAGANÇA, Aníbal Francisco Alves. "A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil". in ABREU, Márcia (org.) *Leitura, História e História da Leitura.* Campinas, São Paulo: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. *Eros pedagógico: a função editor e a função autor.* Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2001.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994. (org.: Márcia Abreu)

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

BRUNEL, P.; MADELÉNAT, D.; GLIKSOHN, D. C. *A Crítica Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coleção Universidade Hoje)

CABRINI, Conceição A.; GUEDES, Maria do Carmo. *Flávio Aderaldo*. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1991. (Série Editando o Editor, volume 2) (Jerusa Pires Ferreira - org.)

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem : ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo : Editora Cultrix, 1976.

CANÇADO, José Maria. "A perda da aura". *LEIA*. São Paulo, n.° 100, fevereiro de 1987. (p. 20-26)

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (Resumo para principiantes)*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.

_____. "Ouverture" e "Contos" in *Literatura e Sociedade. Revista do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2000. n.° 05. (p.168 a 172; p.182-185)

_____. *Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971. 2ª edição.

_____. "A personagem do romance" in CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____ et. al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARVALHO, José Murilo de et. al. *Sobre o Pré-Modernismo*. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CASTELLO, José Aderaldo. "A pesquisa de periódicos na literatura brasileira." in NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna verde e o Modernismo*. São Paulo: IEB-USP, 1970.

CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira*. Volume II: *Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974. (5.ª edição)

CAVALHEIRO, Edgard. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

_____. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1954.

_____. *Monteiro Lobato, Vida e Obra*. (3.ª edição.) São Paulo: Brasiliense, 1962.

_____. (ed.). *O conto paulista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

CHARTIER, Anne-Marie; HÉBRARD, Jean. *Discursos sobre a leitura*. São Paulo: Ática, 1995.

CHARTIER, Roger. "Crítica textual e história cultural – o texto e a voz, séculos XVI-XVII" in *Leitura: Teoria e Prática. Revista semestral da Associação de Leitura do Brasil.* nº 30, dezembro 1997. Campinas: ALB: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____ . *A história cultural entre práticas e representações.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

_____ . *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.* Brasília: Ed. UnB, 1994.

_____ (org.) *Práticas da Leitura.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____ ; MARTIN, Henri-Jean (direction) *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs.* Du Romantisme à belle époque. Paris: Fayard/Promodis, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional.* São Paulo: Edusp, 1995.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art.* Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1988.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio.* (2.ª edição) São Paulo: Ed. Perspectiva, s/d.

COUTINHO, A.; SOUZA, J. G. de. (dir.) *Enciclopédia de Literatura Brasileira.* 2 volumes. Rio de Janeiro: OLAC: FAE, 1990.

COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). *A Literatura no Brasil. Volume IV: Era realista / era de transição* (3.ª edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTO, Rui Ribeiro. *O crime do estudante Batista.* São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

CRESPO, Regina Aída. *Crônicas e outros registros. Flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918).* dissertação de Mestrado. IEL/UNICAMP. Campinas, 1990.

CRUZ, Heloísa de Faria (org.). *São Paulo em revista. Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedades Paulistana 1870-1930.* São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: a very short introduction.* Oxford,UK; New York: Oxford University Press, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões.* Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.

Curso de conto: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: A Academia, 1958.

CURTIUS, E.R. *Literatura medieval e idade média latina.* Rio de Janeiro: INL, 1957.

DARNTON, Robert. *Edição e Sedição. O universo da literatura clandestina no século XVIII.* (Tradução: Myriam Campello) São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DEMOUGIN, Jacques (direction). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures.* Paris: Librairie Larousse, 1985.

DESSAUER, John P. *Tudo sobre a publicação de livros. A experiência editorial nos Estados Unidos.* São Paulo: Mosaico, 1979.

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIMAS, Antônio. "Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?" in *Littera*, n.° 12, p.46-51, set-dez. 1974.

_____. *Tempos Eufóricos: análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

DINIZ, Dilma C. B. *Urupês de Monteiro Lobato: uma obra de transição*. Dissertação de Mestrado. UFMG, 1990.

DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Volume 1. São Paulo: MEC; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1976.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

_____ . *Leitura do texto literário. Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____ . *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESCARPIT, Robert. *Le littéraire et le social. Éléments pour uns sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970.

_____ . "Définitions de l'histoire e de la littérature" in QUENEAU, Raymond (direction). *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures, III - Littératures Françaises, Connexes et Marginales*. Imprimerie Nationale de Monaco S.A., 1958. (p. 1737-1811)

_____ . *Sociologie de la littérature*. Paris: PUF, 1978.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 1992.

FERRAZ, Heitor. "A aventura literária de José Paulo Paes" in *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 22, São Paulo, maio 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Jacó Guinsburg*. São Paulo: Com-Arte, 1989. Série editando o editor. Volume 1.

_____ (org.) *Flávio Aderaldo*. São Paulo: Com-Arte: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Série editando o editor. Volume 2.

_____ (org.) *Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo: Com-Arte: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. Série editando o editor. Volume 4.

_____ (et. al). *Livros, editoras e projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial: Com-Arte; São Bernardo do Campo. São Paulo: Bartira, 1997.

FIORENTINO, Teresinha del. *Prosa de Ficção em São Paulo: Produção e Consumo (1900-1922)*. São Paulo: Hucitec, 1982.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Ed. Conard, 1930. Sixième série (1869-1872).

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GENETTE, Gerard. *Seuils.* Paris: Édition du Seuil, 1987.

GIORDANO, Cláudio. *Monteiro Lobato Editor.* São Paulo: ABER- Associação Brasileira de Encadernação e Restauro - e Editora Giordano, 1996.

GÓES, Maria Lúcia Pimentel. "Lobato, marco zero". in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade.* São Paulo, v. 56, jan/dez. 1998.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto.* São Paulo: Ática, 1995. (7ª ed.)

GRAIEB, Carlos. "Resenhas Podres". in *Revista Veja.* São Paulo, Ed. Abril, 13/10/1999.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte.* São Paulo: IEB-USP, 1987.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias.* (dir.: Manuel Bandeira) Ministério da Educação e Saúde, 1938.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história).* São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1985.

HAY, Louis. "L'écrit et l'imprimé". in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires.* Paris: Éditions du CNRS, 1989. (p.07-34)

HENDERSON, Bill; BERNARD, André (eds.). *Pushcart's complete rotten reviews & rejections.* Wainscott, New York: Pushcart Press, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária. 1920-1947.* (org. Antonio Arnoni Prado). SP: Companhia das Letras, 1996.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia.* São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1983.

HULSKER, J. *Wie was / Who was / Qui était / Wer war Vincent Van Gogh.* Bert Bakker: Den Haag, 1963.

IDT, Geneviève. "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes" in *Littérature,* octobre 1977. (p. 65-74)

JACKSON, Kevin. *Invisible forms: a guide to literary curiosities.* London: Picador, 1999.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo x 5. Masters of contemporary Brazilian film.* Austin: University of Texas Press, 1984.

_____ . *The film industry in Brazil.* Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 1987.

_____ . *Literatura e Cinema: Macunaíma: do modernismo ao cinema novo.* São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1982.

KNAPP, Wolfgang. *O que é editora.* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1992. (p. 95)

KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LANE, Philippe. *La périphérie du texte.* Paris: Éd. Nathan, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo.* São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato. A modernidade do contra.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

_____. "O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo" in *Remate de Males*, Campinas (7), 1987.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *A leitura rarefeita. Livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O preço da leitura. Leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB, 1972.

LAUFER, Roger. *Introdução à textologia. Verificação, estabelecimento, edição de textos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEITE, Marli Quadros. *O purismo lingüístico: suas manifestações no Brasil*. (Tese de Doutorado) FFLCH-USP, 1996.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas. A caricatura na literatura paulista 1900-1920*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética revista trimensal e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. (Coleção Depoimentos, n.° 1.)

LIMA, Hermann. *O conto*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária (São Paulo - década de vinte)*. São Paulo: IEB-USP, 1985.

LIMA Sobrinho, Barbosa (org.). *Os precursores do conto no Brasil. Panorama do conto brasileiro. Volume I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre. Obras Completas*. (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Brazilian Short Stories*. (org: Isaac Goldberg). Kansas: Haldeman-Julius Company, 1925. (Little Blue Book n.° 733)

_____ . *Cartas escolhidas*. (1.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1959

_____ . *Cidades mortas: contos e impressões*. (1.ª edição) São Paulo: Revista do Brasil, 1919.

_____ . *Cidades mortas (contos e impressões)*. (2.ª edição). São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

_____ . *Cidades mortas*. Coleção Brasília. (3.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1921.

_____ . *Cidades mortas.* (4.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1923.

_____ . *Cidades mortas. Obras completas,* Volume 2. (1.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____ . *Cidades mortas. Obras Completas.* (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Cidades mortas. Obras completas,* Volume 2. (17.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____ . *Cidades mortas.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____ . *El comprador de haciendas.* Barcelona: Editorial Cervantes, 1923. Selección Novelas Breves. (tradução: Benjamin de Garay)

_____ . *Contos escolhidos.* São Paulo: Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1923.

_____ . *Contos escolhidos.* São Paulo: Brasiliense, 1989. (org.: Marisa Lajolo)

_____ . *Contos leves.* (1.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. Coleção Os grandes livros brasileiros, n.° 5.

_____ . *Contos leves.* (2.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Coleção Os grandes livros brasileiros, n.° 5.

_____ . *Contos pesados.* (1.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. Coleção "Os grandes livros brasileiros", Volume II.

_____ . *Contos pesados.* (2.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. Coleção "Os grandes livros brasileiros", Volume II.

_____ . "The funnyman who repented" in *The Atlantic.* February 1956.

_____ . *Idéias de Jeca Tatu* (2.ª edição). São Paulo: Edição da "Revista do Brasil", 1920.

_____ . *Literatura do Minarete.* (1.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____ . *O macaco que se fez homem.* (1.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923.

_____ . *El macaco que se hizo hombre.* Buenos Aires: Editorial Tor, s/d. (versión autorizada de Benjamin de Garay)

_____ . *Mundo da lua e Miscelânea. Obras Completas.* (2.ª ed.) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Na antevéspera. Obras Completas.* (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Negrinha: contos.* (1.ª edição) São Paulo: Revista do Brasil / Monteiro Lobato & Cia., 1920.

_____ . *Negrinha:* contos. (2.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1922. Coleção Brasília, n.° 8.

_____ . *Negrinha:* contos. (3.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1923.

_____ . *Negrinha.* Obras Completas. (1.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____ . *Negrinha. Obras Completas.* (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Negrinha (contos).* (30.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ . *Os negros ou "Elle" e o "Outro".* São Paulo: Sociedade Editora Olegário Ribeiro, 1921.

_____ . *Los ojos que sangram*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1924. Colección: Lecturas Selectas, vol. XVI (traducción de B. Sanchez-Saez)

_____ . *Onda Verde. Obras Completas.* (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1962. (Org.: José Carlos Barbosa Moreira. Nossos clássicos, n.° 65.)

_____ . *Urupês*. (1.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.

_____ . *Urupês*. (2.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.

_____ . *Urupês*. (3.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.

_____ . *Urupês*. (4.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919.

_____ . *Urupês*. (5.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919.

_____ . *Urupês*. (6.ª edição) São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1920.

_____ . *Urupês. Coleção Brasília.* (7.ª ed.) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1921.

_____ . *Urupês*. (9.ª edição) São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1923.

_____ . *Urupês*. (11.ª edição) São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. Coleção "Os grandes livros brasileiros", volume 10.

_____ . *Urupês, outros contos e coisas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

_____ . *Urupês*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944. (Biblioteca de Literatura Brasileira, volume VIII)

_____ . *Urupés*. Buenos Aires: Editorial Patria. Agencia General de Libreria y Publicaciones, 1921.

_____ . *Urupés. Contos Brasileros*. Buenos Aires, Argentina: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1947. (versión española de Juan Ramón Prieto)

_____ . *Urupês. Obras completas.* (Literatura Geral, volume 1, 1.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____ . *Urupês. Obras Completas.* (3.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____ . *Urupês. Obras completas.* (37.ª edição) São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOBATO, M. (org.). *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica J.B.S.A., 1998. (edição fac-similar)

LOPES, E.M.T. e GOUVÊA, M.C.S. (orgs.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

LYONS, Martyn; LEAHY, Cyana. *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999.

LYONS, Martyn. *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*. Promodis, Éditions du cercle de la librairie, 1987.

MAGALHÃES Jr., Raimundo (ed.). *O conto da vida burocrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do conto brasileiro, 11)

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Imprensa Oficial SP: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica. O processo de escrita do conto lobatiano*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 1998.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.

_____ . *A literatura brasileira*. Volume VI. *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1965.

_____ . "Novas antologias" in *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 20/03/1999. (posteriormente publicado no site http://www.secrel.com.br/jpoesia/lwmartins11c.html)

MATTOS, Maria Angélica (org.). *Textos de autores brasileiros; destinados ao curso médio*. Rio de Janeiro: Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, 1969.

MELERO, Margareth Yayo Gimbo. *Cidades Mortas, passado e presente vivo: A conservação da memória em São José do Barreiro*. Dissertação de Mestrado na área de Geografia Humana, FFLCH-USP, 2001.

MELO, Luís Correa de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, 1954.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

_____ . *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Elos)

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

Monteiro Lobato 1882-1918: Catálogo da Exposição, organizado pela Seção de Promoções Culturais. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1982.

MONTEIRO, Jerônimo (org.). *O conto trágico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama do conto brasileiro, n.° 9)

Monteiro Lobato. Catálogo da exposição organizado pela seção de promoções culturais. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1982.

MONTELLO, Josué. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: ABL, 1958.

MORAES, Marcos A. de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp: IEB-USP, 2000.

MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de. "O Jeca e a Cozinheira: raça e racismo em Monteiro Lobato". *Revista de Sociologia e Política*, n.° 8, 1997.

MORAES, Rubem Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros: Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1998. (3ª edição)

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte. 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

NAXARA, Márcia. R. C. *Estrangeiro em sua própria terra:* representações do brasileiro 1870/1920. São Paulo: Annablume, 1998.

NOVIS, Vera Lúcia de Britto. *Engenho e arte (sobre Tutaméia e João Guimarães Rosa).* Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1987. (orientador: João Alexandre Barbosa)

NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato: o editor do Brasil.* Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobras, 2000.

_____ . (org.). *Monteiro Lobato Vivo.* Rio de Janeiro: MPM Propaganda/Ed. Record, 1986.

ORLOV, Martha Lívia Volpe. *A Revista do Brasil e a formação de uma consciência nacional.* 2 volumes. São Paulo: Dissertação de Mestrado, cadeira de Literatura Brasileira, Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, 1980.

PAIXÃO, Fernando (projeto e coordenação geral). *Momentos do Livro no Brasil.* São Paulo: Editora Ática, 1995.

PASSIANI, Ênio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil.* Dissertação de mestrado. Departamento de Sociologia, FFLCH-USP. São Paulo, USP, 2001.

PEIXOTO, Silveira. "Monteiro Lobato" in *Falam os escritores.* São Paulo: Edições Cultura Brasileira S/A., 1940.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.* Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PENNAC, Daniel. *Como um romance.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira.* Volume XII: *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920).* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957. (2.ª ed. rev.)

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.* São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____ . *Texto, crítica, escritura.* São Paulo: Ed. Ática, 1978.

PIACENTINI, Tânia. *Literatura: o universo brasileiro por trás dos livros.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991.

PICOLI, Fabíola. *Terra Roxa e outras terras: Modernismo e Paulistanidade.* Dissertação de Mestrado. DTL/IEL/UNICAMP, 1997.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios.* São Paulo: Globo, 1999. (Prefácio de Charles Baudelaire)

PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac.* Volume 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944.

PONTES, Heloísa. "Retratos do Brasil: editores, editoras e "Coleções Brasiliana" nas décadas de 30, 40 e 50." in MICELI, Sérgio (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil.* Volume 1. São Paulo: Vértice, Editora revista dos Tribunais: IDESP, 1989. (p. 359-409)

Produção de livros no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

RAMOS, Graciliano. *Cartas.* Rio de Janeiro: Record, 1981.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro (1960-1990).* São Paulo: Com-Arte: FAPESP, 1996.

Revista do Brasil. São Paulo, 1916-1925. (nºs 1 a 113)

RIEDEL, Diaulas (ed.) *Maravilhas do conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1958.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d.

RONCARI, Luiz. "A estampa rotativa na crônica literária" (p. 09-16) in *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 1-4, jan-dez 1985.

SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1985. (Série Princípios)

SALES, Herberto de Azevedo. *Os belos contos da eterna infância*. Rio de Janeiro: Ed. de ouro, 1966.

SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Monteiro Lobato*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.

SANTIAGO, Silviano. "Um dínamo em movimento" in *Caderno Mais, Folha de S. Paulo*. 28/06/1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Doven Publications Inc., 1992.

SILVA, Sérgio Milliet da Costa e (org.). *As obras primas do conto-humorístico*. São Paulo: Martins, 1963.

STAVANS, Ilan. "Introduction" in CANFIELD, Cass (ed.) *Masterworks of Latin American Short Fiction*. Westview Press. New York: Icon Editions, 1996.

SULEIMAN, Susan R.; CROSMAN, Inge (ed.) *The reader in the text. Essays on audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TRAVASSOS, Nelson Palma. *Nos bastidores da literatura*. 2.ª ed. São Paulo: EdArt, 1964.

UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso. Pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

VIANNA, Aurélio; FRAIZ, Priscila (orgs.). *Conversa entre amigos: correspondência escolhida entre Anísio Teixeira e Monteiro Lobato*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Cpdoc, 1986.

VIEIRA, Adriana Silene. *Um inglês no sítio de D. Benta* — estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. Dissertação de mestrado. Campinas, 1998.

YUNES, Eliana. *Presença de Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa Editora, 1982.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____ (org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Sites consultados:

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: http://www.bn.br

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br

Monteiro Lobato, site oficial: http://www.lobato.com.br ou http://lobato.globo.com

Novo Aurélio. Século XXI. Versão digital em http://www.uol.com.br/aurelio

Projeto Memória de Leitura: http://www.unicamp.br/iel/memoria

Versão eletrônica de *A encantadora alma das ruas*, de João do Rio, in http://www.biblio.com.br/Templates/PauloBarreto/malmaencantadora.htm

http://digilander.libero.it/linotype/mergenthaler.htm

http://www.mayhem.net/Crime/serial3.html

http://psychopath.net/

http://www.saojoseonline.com.br/euclides/coamigo.htm