

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

VANESSA CARNEIRO RODRIGUES

**CERZIDO INVISÍVEL: ENUNCIÇÃO EDITORIAL E MATERIALIDADES
DOS FOTOLIVROS *RUA* E *PARANOIA***

CURITIBA

2023

VANESSA CARNEIRO RODRIGUES

**CERZIDO INVISÍVEL: ENUNCIÇÃO EDITORIAL E MATERIALIDADES DOS
FOTOLIVROS *RUA* E *PARANOIA***

Editorial Enunciation and Materialities of the Photobooks Rua and Paranoia

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Anuschka Reichmann Lemos.

CURITIBA

2023



Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



VANESSA CARNEIRO RODRIGUES

CERZIDO INVISÍVEL: ENUNCIÇÃO EDITORIAL E MATERIALIDADES DOS FOTOLIVROS RUA E PARANOIA

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 29 de Agosto de 2023

Dra. Anuschka Reichmann Lemos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Clovis Mendes Gruner, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Dr. Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 29/08/2023.

AGRADECIMENTOS

Assim como os livros, objeto da pesquisa, esta dissertação também é um trabalho coletivo e que não seria possível sem a participação direta e indireta de muitas pessoas, algumas que passaram pela minha vida e se foram, outras que são tão próximas que se confundem com minha própria identidade. E ainda todas aquelas que, pela delicadeza de registrarem suas palavras em objetos que transpassam o tempo da vida humana, compuseram a constelação dos meus pensamentos e escreveram comigo o texto que segue. Prefiro não nomeá-los aqui, mas essa multidão está entremeada em cada conjunto de palavras que divido neste trabalho.

Em especial, agradeço à minha orientadora Prof^a Dr^a Anuschka Lemos, pela inspiração de ver a vida acadêmica com mais frescor do que o costume.

Obrigada, a todos que passaram, que ficaram e ainda que chegarão a essa conversa.

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos*

(Francisco de Quevedo)

RESUMO

Se a literatura é entendida como um sistema simbólico (CANDIDO, 2023), então ela depende, na mesma medida, tanto dos produtores literários quanto do público leitor e dos meios materiais que possibilitam essa comunicação. Em outras palavras, as obras literárias não são os textos imaginados pelos autores, mas a *forma* como essa criação chega a seus leitores, materialidade esta que revela, com mais ou menos ênfase, as condições históricas, sociais, tecnológicas e políticas disponíveis no momento de sua produção. Assim, esta pesquisa procurou demonstrar como essas instâncias se revelam em duas obras similares e contemporâneas: *Rua* (1961), de Guilherme de Almeida e Eduardo Ayrosa, e *Paranoia* (1963), de Roberto Piva e Wesley Duke Lee, dois livros de poemas e fotografias cujo mote é a cidade de São Paulo. Para isso, as duas obras foram observadas considerando quatro denominadores: i) o autor dos poemas e sua posição na tradição literária brasileira; ii) o autor das imagens fotográficas; iii) a editora e sua posição no panorama histórico do mercado editorial paulista; iv) o livro resultante dessas relações. A observação dessas instâncias em conjunto formam aquilo que Emmanuël Souchier (1998; 2007) postulou como “enunciação editorial”, uma das teorias que embasou esta pesquisa, além dos autores da bibliografia crítica e da história da cultura escrita, como Roger Chartier (2007; 2014) e D. F. Mackenzie (2018); a história da indústria editorial brasileira de Laurence Hallewell (2012) e de Cilza Carla Bignotto (2018); e a contextualização da história da cultura e da literatura brasileira de Antonio Candido (1989; 2006; 2023). De maneira mais específica, considerando a natureza das obras em análise, autores como Roland Barthes (2022), Susan Sontag (2004) e John Berger (2013) fundamentaram os comentários a respeito da fotografia, assim como a pesquisa de Natalia Brizuela (2014) e suas conclusões sobre a fotografia no contexto da arte contemporânea da América Latina. Por fim, Antoine Compagnon (2014), Néstor Canclini (2015) e Marshall Berman (2007) orientaram a discussão sobre a maneira como a modernidade e o modernismo transparecem nas duas obras.

Palavras-chave: Livros 1. Editoração 2. Enunciação editorial 3. Guilherme de Almeida 4. Roberto Piva 5.

ABSTRACT

If literature is understood as a symbolic system (CANDIDO, 2023), then it depends equally on the literary producers, the reading public, and the material means that make this communication possible. In other words, literary works are not the texts imagined by the authors, but the way in which this creation reaches the readers, a materiality that reveals, with more or less emphasis, the historical, social, technological and political conditions available at the time of its production. Therefore, this research has tried to show how these conditions are revealed in two similar and contemporary works: *Rua* (1961), by Guilherme de Almeida and Eduardo Ayrosa, and *Paranoia* (1963), by Roberto Piva and Wesley Duke Lee, two books of poetry and photographs that deal with the city of São Paulo. To this end, the two works were observed through four denominators: i) the author of the poems and his position in the Brazilian literary tradition; ii) the author of the photographic images; iii) the publisher and his position in the historical panorama of the São Paulo publishing market; iv) the book that resulted from these relationships. The observation of these cases together forms what Emmanuël Souchier (1998; 2007) postulated as "editorial enunciation", one of the theories that underpinned this research, in addition to authors from critical bibliography and the history of written culture, such as Roger Chartier (2007; 2014) and D. F. Mackenzie (2018); the history of the Brazilian publishing industry by Laurence Hallewell (2012) and Cilza Carla Bignotto (2018); and the contextualization of the history of Brazilian culture and literature by Antonio Candido (1989; 2006; 2023). More specifically, given the nature of the works analyzed, authors such as Roland Barthes (2022), Susan Sontag (2004), and John Berger (2013) substantiate the comments on photography, as well as Natalia Brizuela's (2014) research and conclusions on photography in the context of contemporary Latin American art. Finally, Antoine Compagnon (2014), Néstor Canclini (2015), and Marshall Berman (2007) lead the discussion on how modernity and modernism are reflected in the two works.

Keywords: Books 1. Publishing 2. Editorial Enunciation 3. Guilherme de Almeida 4. Roberto Piva 5.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Páginas internas de <i>Rua</i>	11
Figura 2 – Páginas internas de <i>Paranoia</i>	12
Figura 3 – Retrato mimoso de uma criança	17
Figura 4 – “Homem costurando seu próprio sapato”, 1910	18
Figura 5 – Fotografia urbana de Vincenzo Pastore, 1910	19
Figura 6 – “William Casby, nascido escravo”, 1963.....	20
Figura 7 – Meninos trabalhadores brincando, 1910	21
Figura 8 – Capa do livro <i>Sacy Pererê: resultado de um inquérito</i> (1918).....	35
Figura 9 – Anúncio do livro <i>O Sacy Pererê</i>	36
Figura 10 – <i>O Sacy Pererê</i>	36
Figura 11 – 1ª edição de <i>A menina do narizinho arrebitado</i>	38
Figura 12 – Capa de <i>Itararé! Itararé</i> (1933)	48
Figura 13 – Anúncios da publicação	48
Figura 14 - Capas de Cícero Dias para <i>Banguê</i> e <i>Menino de engenho</i> , de 1934.....	49
Figura 15 – Capas de Santa Rosa, início da década de 1930	51
Figura 16 - <i>ABC do Integralismo</i> e <i>Camisas Verdes</i> , 1935	51
Figura 17 – Capa e dupla de <i>Street Life in London</i> (1877-78).....	58
Figura 18 – Capa e dupla de <i>How the Other Half Lives ...</i> (1890).....	58
Figura 19 – <i>Alethea</i> , de Julia M. Cameron, 1872.....	59
Figura 20 – Capa e dupla de páginas de <i>Photographs of British Algae</i>	62
Figura 21 – Capa e dupla <i>Idylls of the King and Other Poems</i> (1875)	63
Figura 22 – Página interna com gravura de William Holman Hunt (1859)	64
Figura 23 – <i>A pequena Noviça com a Rainha Guinevere</i> , Julia Cameron	65
Figura 24 – Como uma Coluna partida, jaz o Rei, Julia Cameron.....	65
Figura 25 – Horacio Coppola para <i>Evaristo Corriego</i> , de Borges.....	67
Figura 26 – Fotomontagem de Pedro Olmos para livro de Neruda.....	68
Figura 27 – Yves Klein, <i>Leap into the void</i> , 1960.....	70
Figura 28 – Fotografia que integra <i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	72
Figura 29 – Dípticos em página dupla de <i>Amazônia</i> , de Claudia Andujar.....	76
Figura 30 – <i>Arranha-céus</i> , Roberto Yoshida, 1959.....	85
Figura 31 – “Mercado de Pinheiros”, Eduardo Ayrosa	87
Figura 32 – Capa da primeira edição de <i>Formação da literatura brasileira</i>	89
Figura 33 – Capas dos livros da BLB em 1940	90
Figura 34 – Capa de <i>Rua</i>	92
Figura 35 – Folha de rosto de <i>Rua</i>	93
Figura 36 – Paratexto de <i>Rua</i>	93
Figura 37 – Indicação do nome do fotógrafo em <i>Rua</i>	94
Figura 38 – Apresentação de <i>Rua</i>	94
Figura 39 – Detalhe da reprodução do autógrafo de Guilherme de Almeida	95
Figura 40 – <i>Rua</i> , epígrafe.....	96
Figura 41 – Fotografia e poema “Praça”	98
Figura 42 – Fotografia e poema “Sinaleiro”	98
Figura 43 – “O atropelado”	99
Figura 44 – “Trottoir”	100
Figura 45 – Samba-de-breque	100
Figura 46 – “O homem que falava sozinho”	101
Figura 47 – Capas das edições de <i>Paranoia</i>	102
Figura 48 – Capa de <i>Antologia dos novíssimos</i> , arte de João Suzuki	104

Figura 49 – Os Modernistas.....	105
Figura 50 – Os Novíssimos.....	106
Figura 51 – Imagem de matéria de divulgação	107
Figura 52 – Coxias do Teatro Municipal, I Feira de Poesia e Arte, 1976.....	109
Figura 53 – <i>Pau Brasil</i> , 1925	111
Figura 54 – Folha de rosto de <i>Sete cantos do poeta, para o anjo</i>	111
Figura 55 - <i>Paranoia</i>	114
Figura 56 – Fotografias de Duke Lee.....	115
Figura 57 – <i>Paranoia</i>	115
Figura 58 – <i>Paranoia</i>	116
Figura 59 – <i>Paranoia</i>	116
Figura 60 – <i>Paranoia</i>	117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 AS PALAVRAS, AS IMAGENS E A CIDADE	10
2.1 Modernismo como acontecimento: um recuo adiante cem anos depois 14	
2.1.1 A cartola e os pés descalços.....	15
3 A IMAGEM DAS PALAVRAS	23
3.1 Enunciação editorial: a imagem das palavras	24
3.2 Edição de livros em São Paulo: um panorama histórico	27
3.2.1 A pacata São Paulo se urbaniza	28
3.2.2 A revolução Monteiro Lobato.....	32
3.2.3 A Era Vargas	40
3.2.4 As apostas de José Olympio	45
4 A IMAGEM E AS PALAVRAS	54
4.1 O espanto dialético da fotografia: o que dizem os ensaístas	54
4.2 A fotografia nos livros: precursores	61
4.3 Fotografia e literatura na América Latina: expansão dos campos	66
4.4 (Foto)livro e o ato da leitura	73
5 A IMAGEM, AS PALAVRAS E A IMAGEM DAS PALAVRAS	78
5.1 Rua e o declínio da era moderna	78
5.1.1 Guilherme de Almeida: um <i>flâneur</i> deslocado no tempo	79
5.1.2 Eduardo Ayrosa e o Foto Cine Clube Bandeirante.....	84
5.1.3 Livraria Martins e a decadência do Estado Novo	88
5.1.4 A vida única de <i>Rua</i>	92
5.2 Paranoia e a animação do gesto modernista	102
5.2.1 Massao Ohno e a liberdade diletante	103
5.2.2 Duke Lee e o contágio da paranoia.....	110
5.2.3 Roberto Piva leitor de Mário de Andrade.....	112
5.2.4 O que ainda diz <i>Paranoia</i>	113
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

A partir dos anos 1950, Antonio Candido propõe uma nova perspectiva de análise da literatura brasileira, influenciado tanto pelo New Criticism, que defendia a autonomia e o valor intrínseco da obra literária, quanto pela antropologia inglesa da década de 1940. Assim, uma crítica eficiente deveria considerar as obras literárias como uma realidade autônoma, mas sem, no entanto, prescindir “o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada” (CANDIDO, 2023, p. 31). Esse conjunto de influências é percebido em *Formação da literatura brasileira*, livro em que Antonio Candido estabelece um novo viés de análise da história literária do país, quando considera que “a literatura propriamente dita” do Brasil surge em meados do século XVIII. Segundo Candido, antes disso o que houve foram “manifestações literárias”, que se mantiveram isoladas e não compunham a tradição até sua recuperação já no final do século XIX (CANDIDO, 2023).

Nessa distinção, a *literatura*, diferentemente das manifestações literárias, deve ser considerada como um “sistema”, em que se percebem tanto as características internas da obra, quanto a expressão dos fatores externos a ela, condizentes ao seu contexto de produção e circulação. Entre tais fatores externos,

se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos). (CANDIDO, 2023, p. 25).

Portanto, Antonio Candido propõe que a literatura, como um sistema simbólico, depende de pelo menos três fatores: os escritores, cientes de sua posição; os leitores; e o meio pelo qual as obras dos primeiros chegam ao segundo grupo, que ele descreve, simplesmente, como “uma linguagem”. Esse sistema é que possibilita um dos elementos fundamentais da literatura, que é sua continuidade ininterrupta, ou seja, o estabelecimento de uma tradição.

Entre esses três elementos fundamentais, no entanto, há um aspecto que, ainda que não tenha sido evidenciado no conceito de sistema literário de Antonio Candido, é o que possibilita que esse sistema se feche: a materialidade da obra

literária. Ora, para que a linguagem, organizada literariamente, se complete como um “mecanismo transmissor”, ela depende de sua materialidade, sem a qual não há comunicação.

O que esta pesquisa procurou investigar é justamente essa materialidade, especificamente a dos livros impressos, materialidade essa que explicita tanto os aspectos específicos das obras quanto os fatores externos a ela. É o que Emmanuël Souchier chama de “enunciação editorial” (1998), ou seja, as muitas vozes que, mais ou menos evidentemente, possibilitam que um projeto literário se transforme em livro, um objeto, portanto, tangível, e que carrega consigo tanto a memória de uma tradição literária quanto a potência de sua continuidade.

Dessa maneira, entendo que a história da literatura brasileira não pode ser separada da história de seus editores, da força de trabalho despendida nesses projetos literários e do contexto político e social em que surgem. A entrada e a permanência de determinadas obras na história da literatura depende de uma rede de situações, de um tecido cujo urdume é formado pela força de trabalho que o possibilita e dos conhecimentos técnicos disponíveis. Em outras palavras, o modo como a escritura chega a seus leitores e se realiza, portanto, como literatura (nos termos de Antonio Candido), necessariamente passa por esse processo de materialização, que é principal interesse desta pesquisa.

2 AS PALAVRAS, AS IMAGENS E A CIDADE

*Eu abro os braços para as cinzentas
alamedas de São Paulo*

(Roberto Piva)

Esta pesquisa é resultado de muitas movimentações e coincidências, como é, imagino, a maioria das pesquisas que trata de bens simbólicos e sensíveis como a literatura e os livros. A primeira delas foi o tempo em que morei em São Paulo no início da década de 2010 e o que essa experiência reverberou no meu corpo, na minha sensibilidade e, por consequência, na minha produção intelectual e artística. Mas talvez esse início seja ainda anterior, quando descobri que o curso de Letras me permitiria viver entre livros como nunca imaginei ser possível. Exceto o ano em que a curiosidade da sala de aula me atraiu fortemente, eu tenho trabalhado, desde o início da graduação, prestando serviço a editoras nas quais descobri como os livros são de fato construídos: em uma força-tarefa envolvendo muitos profissionais e muitas horas de trabalho. Os livros, nunca mais tive dúvidas disso, são obras essencialmente coletivas.

Sendo uma trabalhadora dos livros em São Paulo, entendi a diferença que é estar mais ou menos perto dos grandes centros culturais do país, entendi a dinâmica que fazia um livro ser mais comentado que outros, conheci tradutores, capistas, escritores, agentes comerciais de editoras, agentes literários, jornalistas especializados, descobri como eram escolhidos os livros que ficavam na vitrine ou nas mesas de destaque nas lojas, testemunhei discussões mais apocalípticas do que integradas sobre o surgimento dos livros digitais, sobre o problema, que só fez aumentar de lá para cá, das gigantescas lojas virtuais estabelecendo uma injusta concorrência com as livrarias físicas, enfim, se o mundo literário, para mim, já tinha sido desmistificado durante a graduação, o envolvimento nos bastidores da indústria editorial intensificou ainda mais esse meu modo de olhar – nenhum poeta seguiria sustentando seu halo.

Para mim desde há muito tempo, portanto, entender a tradição literária necessariamente passa por entender as forças de trabalho envolvidas na materialização dessas obras. Ou, nas palavras de Roger Chartier: “Autores não

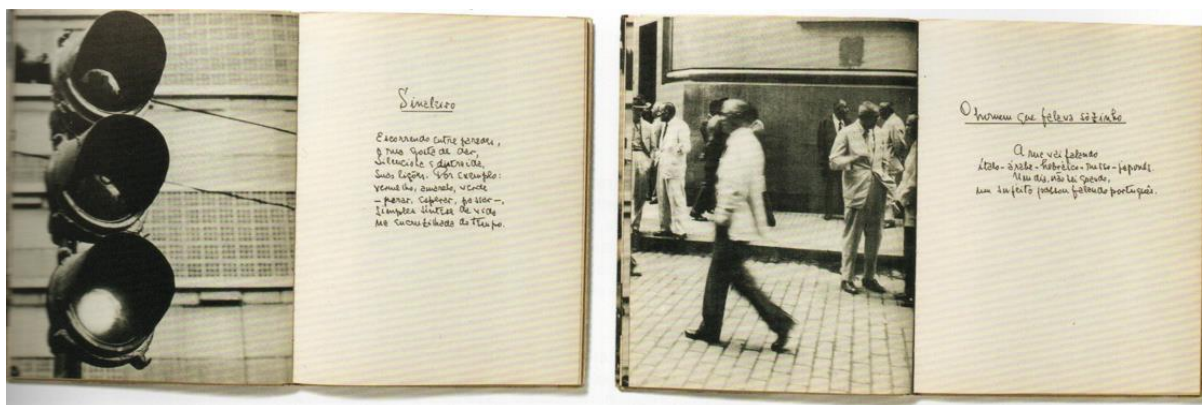
escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38).

Além disso, viver em São Paulo também me permitiu materializar a literatura por meio de outro processo.

Antes de se tornar o lugar onde me movia ordinariamente, São Paulo era para mim não apenas, mas sobretudo, o cenário por onde se moveram os poetas da Semana de Arte Moderna, e a Rua de São Bento, um poema de Mário de Andrade. Era como se ainda fosse possível encontrar esses fantasmas modernistas reunidos em algum café do centro, discutindo as novidades da Europa, as mudanças no mundo. Essas vozes antigas, de uma cidade ainda muito provinciana e atrasada, mas com anseios modernos, apresentaram-me São Paulo. Essas vozes viajavam no tempo – através dos livros – e conviviam, de um modo meio brusco, com a cidade que eu precisava – e o verbo é mesmo este – enfrentar. E por isso, da maneira como a apreendi, São Paulo sempre foi uma inverossímil sobreposição de discursos e experiências, uma colagem por vezes violenta, muitos losangos cerzidos no traje deste arlequim, para seguir nas imagens de Mário.

E, para além da minha biografia, a coincidência mais relevante para esta pesquisa foi ter encontrado os livros que hoje fazem parte do *corpus* justamente naquele momento de redescoberta e desterro. Redesenhando o mapa de São Paulo apresentado pelos modernistas de 1922, conheci Roberto Piva e seu *Paranoia* e, não muito tempo depois, *Rua*, de Guilherme de Almeida.

Figura 1 – Páginas internas de *Rua*



Fonte: Almeida (1961)

Figura 2 – Páginas internas de *Paranoia*



Fonte: Piva (2000)

São obras muito semelhantes: livros de poemas e fotografias, em formatos que fogem do padrão, ambos retratando, em versos e imagens em preto e branco, a cidade de São Paulo da década de 1960. Mas as coincidências param por aí.

Rua (1961) é um livro que comemora a longevidade da Livraria Martins (a obra é o milésimo título publicado pela casa) e também da relação de Guilherme de Almeida com essa editora, uma das mais importantes do país. E *Paranoia* (1962) é o primeiro livro de um poeta estreado, que renovaria a linguagem poética de seu tempo, e que foi publicado pela pequena Massao Ohno.

Se em *Rua*, Guilherme de Almeida, então com mais de 70 anos, retoma o gesto baudelairiano da *flânerie*, percorrendo uma cidade hostil que há tempos deixou de deslumbrá-lo, o eu lírico de *Paranoia*, em um estado alterado de consciência, justapõe diversas temporalidades sobre um presente que o afeta menos que seus pensamentos e memórias convulsas. É a mesma cidade, um sentimento similar de recusa, mas com operações completamente distintas.

Além disso, há as imagens, que fazem parte da construção de sentido dos dois livros. Se fotografias são mero índice de uma realidade objetiva, como podem resultar em registros tão distintos de um mesmo motivo, isso é, o centro da cidade de São Paulo do início da década de 1960? O que as diferenças revelam sobre a linguagem fotográfica? E mais, o que é possível inferir da escolha de fotografias para compor livros que tratam da experiência na cidade e de que modo essa decisão editorial, em ambos os casos, liga-se à história da fotografia e de sua publicação em livros?

Outro importante ponto de aproximação entre *Rua* e *Paranoia* é a ligação que essas obras mantêm, cada um a seu modo, com a estética da modernidade, considerando que ambos tratam da experiência de um eu lírico urbano em um ponto da história em que já era sabido que as expectativas criadas a partir do deslumbramento do cosmopolitismo não se cumpririam. E mais, as duas obras, cada uma à sua maneira, também dialogam com o modernismo brasileiro, sobretudo com o da primeira geração, ou seja, com aquele que inaugurou em 1922, como intenção, o início do modernismo no Brasil.

Guilherme de Almeida foi contemporâneo e um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 e atuou ativamente no projeto de renovação poética dos primeiros modernistas – pelo menos até ser tomado por outros interesses ainda nos anos 1930. No entanto, *Rua*, livro publicado já em sua maturidade, a meu ver exemplifica aquilo que Peter Bürger (1988) estabelece como a conversão do modernismo em um novo academicismo. Primeiramente pelo fato de um livro com tais características – poemas curtos ilustrados por fotografias com características de uma nova linguagem – ter sido escolhida, por uma editora *mainstream*, como o marco de seu empreendimento bem-sucedido. A escolha, considerando o contexto, é prova de que essa estética não causava mais a mesma “perturbação” do início daquele século.

Por outro lado, a transgressão de que infunde *Paranoia*, de Roberto Piva, seu contexto de publicação e circulação, as fotografias de Wesley Duke Lee e o modo antropofágico como versos inteiros de poetas da tradição transparecem no livro sob uma dicção nova (os versos longos e evocativos dos *beatniks* norte-americanos) podem ser interpretados como uma repetição animadora, atualizadora, do espírito modernista, provando que a Semana, além do evento histórico e pontuado na linha do tempo, manteve sua potência transformadora de “acontecimento”, como explicam Verônica Stigger e Eduardo Sterzi (STIGGER; STERZI, 2022).

2.1 Modernismo como acontecimento: um recuo adiante cem anos depois

Em 2022 comemorou-se o centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo, o que motivou uma série de discussões a respeito da importância e da atualidade do evento para o cenário artístico do Brasil. E se esse retorno mais enfático ao debate deixou evidente que o protagonismo dos modernistas paulistas não é unânime, também é verdade que durante esse século que nos separa do evento, de acordo com Eduardo Sterzi,

foram muitos os artistas, das mais variadas artes e das mais variadas regiões do país (e mesmo de fora dele), que sentiram necessidade de invocar, de um modo ou de outro, a Semana e os escritores, pintores, escultores, músicos, intelectuais etc. com ela identificados, encontrando nela e neles, se não uma fonte, da qual teria emanado o influxo que eles cristalizariam em suas ideias e obras, pelo menos um redemoinho que, colocando-se no meio do rio-oceano de palavras e imagens que nunca para de correr do passado em direção ao futuro, levou para o fundo algumas dessas palavras e imagens, e trouxe à tona outras. (STIGGER; STERZI, 2022, p. 9).

E continua,

se a Semana importa como origem, é menos pelo mito que tudo explicaria (e que, por isso mesmo, é tão combatido por alguns de seus críticos) do que pelo movimento — o *moto* contra o *mito* — que tudo transtorna e transforma. Daí que estudar a Semana, hoje, passe por encontrar algum equilíbrio entre o necessário deslocamento para a data — para tentar apreender, sempre com alguma dose de imaginação, como as coisas se deram — e a imprescindível atenção a pelo menos algumas das reiteradas reivindicações da Semana ao longo do século. A Semana, isto é, tem de ser vista simultaneamente como evento e como acontecimento, no sentido forte da palavra: como um evento que não cessa de acontecer. (STIGGER; STERZI, 2022, p. 9).

A imagem, emprestada de Walter Benjamin, da renovação como a violência causada por um redemoinho sobre a suposta calmaria da fonte exprime a herança deixada pelos modernistas como operação, como gesto criativo. É com os escombros de um passado recente que essa nova estética seria construída. A Paris que Baudelaire testemunhou nascer ocupava o espaço deixado pela cidade medieval depois das reformas de Haussmann.

Se a modernidade do século XIX estava ainda muito próxima do passado que o progresso intentava apagar, os livros escolhidos para esta pesquisa, escritos nos primeiros anos da década de 1960, são testemunhas das ruínas desse projeto de progresso que não chegou a se cumprir.

E se hoje, quando um século nos separa da Semana, os contrastes entre o projeto de modernidade do país e o do modernismo estão ainda mais evidentes, seria possível cobrar dos artistas envolvidos no evento a mesma percepção?

2.1.1 A cartola e os pés descalços

Vinte anos após a Semana, Mário de Andrade fez um longo discurso em que ofereceu uma leitura crítica daquele projeto, uma espécie de *mea culpa*, em que denunciou o paradoxo de um pretenso movimento transgressor ter sido financiado, incentivado e protegido pela “mão forte” da “nobreza regional” (ANDRADE, 1974, p. 238). Se as notícias da guerra na Europa incentivaram o espírito “destruidor” dos modernistas paulistas, foi justamente o ambiente provinciano e seu espírito burguês que compuseram o pano de fundo perfeito sobre o qual essas ideias importadas contrastariam e causariam as reações mais inflamadas. Ora, diz Mário, no Rio de Janeiro, uma cidade desde sempre mais internacional pela manutenção do “exotismo brasileiro”, uma crítica como a que fez Monteiro Lobato às obras de Anita Malfatti¹ não teria sido tema de debates acalorados.

Para oferecer uma imagem de São Paulo daquele tempo e o paradoxo entre o projeto modernizante e o projeto modernista 1922, escolhi fazer mais um breve recuo no tempo e apresentar as fotografias de Vincenzo Pastore.

Vincenzo Pastore (1865-1918) foi um fotógrafo italiano que, como muito de seus conterrâneos, chegou ao Brasil na onda imigratória da Primeira República, no final do século XIX, incentivada pelo governo brasileiro cujo objetivo era reorganizar o sistema de mão de obra que havia se desestabilizado com o fim da escravidão, em 1888. Atraídos pela promessa de que encontrariam, deste lado do Atlântico, as oportunidades que já não encontravam na Europa, estima-se que entre “1877 e 1903, cerca de 71 mil imigrantes entraram por ano no Brasil, sendo 58,5% provenientes da Itália” (SCHWARCZ, 2018, p. 323).

¹ Em 20 de dezembro de 1917, Monteiro Lobato publica em *O Estado de S. Paulo*, uma dura crítica às obras de Anita Malfatti e às novas tendências estéticas da arte moderna.

Vincenzo Pastore foi um deles e, como muitos outros, preferiu estabelecer-se em São Paulo, que, a essa altura, passava por um processo de industrialização e oferecia oportunidades mais atrativas sobretudo aos estrangeiros que não trouxeram consigo a experiência da lida na terra de seus países de origem.

Pastore desembarcou no porto de Santos em 1894, com quase trinta anos, juntou um dinheiro e, logo no ano seguinte, retornou à Itália para se casar. Alguns anos mais tarde, em 1899, refez a viagem, acompanhado agora de sua família, e em definitivo.

Importante destacar que Pastore chegou ao Brasil em uma posição mais confortável do que a grande maioria dos imigrantes: não buscava um espaço de terra fértil para trabalhar, nem uma vaga de operário na fábrica. O que Pastore fez assim que desembarcou com sua família foi abrir um estúdio fotográfico na Rua Direita, um do catetos do famoso Triângulo, quarteirão onde passavam os transeuntes mais elegantes da cidade segundo almanaques e revistas da época.²

Seus clientes, aristocratas que se viam em um novo ambiente de sociabilização urbana, o procuravam para fazer retratos da família e cartões de visitas, que eram trocados nas reuniões e festas da cidade. Uma moda da época.

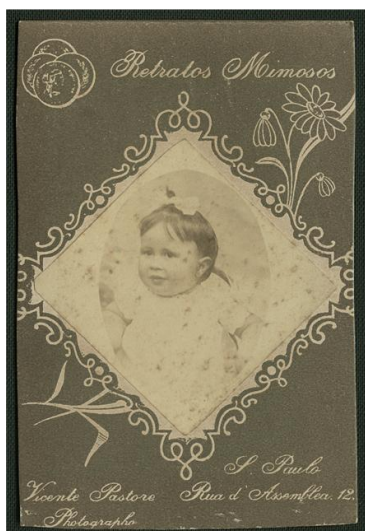
O cosmopolitismo e os outros ideais exaltados nestes endereços estavam respaldados pelas constantes transformações urbanas, pelo rápido crescimento demográfico e pelos novos hábitos sociais. Aos fotógrafos, nacionais e estrangeiros, um campo de possibilidades emergia na urbe cada vez mais populosa, elegante e barulhenta. Cafés, confeitarias, hotéis, lojas de artigos femininos, farmácias, padarias, choperias e restaurantes, estes incomuns no século XIX, eram os novos pontos de atração do centro [...]. (BELTRAMIN, 2015, p. 70-71).

Segundo Fabiana Beltramin, que dedicou sua pesquisa de doutorado ao acervo e à história do fotógrafo, mesmo com a concorrência cada vez maior, Pastore manteve uma crescente clientela e viveu confortavelmente de seu ofício.

Mas o trabalho fotográfico de Vincenzo Pastore não se resumiu ao tempo que passava em meio à parafernália de seu estúdio, retratando jovens senhoras e crianças abastadas.

² *Almanak Lammert*. 1913, p. 4542; *Revista A Cigarra*. 25 de fevereiro de 1915; *Revista A Cigarra*. 1915. Editorial intitulado *Ponto de reunião chic*; *Almanak Melillo*. 1904, pp. 70-71.

Figura 3 – Retrato mimoso de uma criança



O “retrato mimoso” foi um produto inventado por Vincenzo Pastore, uma versão um pouco mais barata de retrato, que vinha emoldurado por adornos, e era divulgado como uma ótima opção de presente para essa nova configuração de família que ia se formando na cidade.

Fonte: Beltramin (2015)

Ao fim do seu expediente, Vincenzo Pastore afastava-se poucos quilômetros das ruas elegantes do centro de São Paulo e seguia, com sua câmera fotográfica, em direção a uma outra paisagem, formada por trabalhadores braçais, vendedores ambulantes, desempregados, enfim, por uma população em tudo diferente daquela que perambulava de cartola nas calçadas em frente de seu estúdio. E eram a essas pessoas, as que sobreviviam de trabalhos informais e improvisados, e que se encontravam, portanto, à margem dos resultados do sonhado “progresso”, que Pastore direcionava sua câmera. Suas fotografias são o registro dos contrastes de uma cidade cada vez mais próspera (os bulevares, os cafés, as reformas), mas que era contornada (talvez justamente por esse motivo) por um cinturão de miséria formado pelos indivíduos que não encontravam onde se encaixarem.

Essas fotografias ficaram, por mais de 90 anos, “dentro de uma caixa de papelão, mantidas pelos descendentes do fotógrafo na intimidade das relações familiares. Apenas em 1996 abandonaram seu status de fotos guardadas, quando foram incorporadas como coleção do Instituto Moreira Salles” (BELTRAMIN, 2015, p. 184). Diferentemente dos ensaios fotográficos encomendados pelo governo para comemorar o progresso que chegava com força e apresentar as maravilhas da modernidade, as fotografias de rua de Vincenzo Pastore jogam luz às consequências – ou seriam as condições? – desse projeto, qual seja, o desterro, a vida errante dos ex-escravizados e dos imigrantes camponeses sem terra, das mulheres com suas cestas de quitutes, e das crianças pobres que perambulavam carregando os caixotes de engraxate.

A unidade visual dessa série se dá pelo tema: os andarilhos, as pessoas que precisavam perambular pela cidade, não com a curiosidade despreocupada de um *flâneur*, nem com a visão atenta de um fotógrafo, mas com a urgência de se manterem vivas e com o mínimo de segurança. Outro aspecto que diferencia as fotografias urbanas de Pastore daquelas feitas por seus contemporâneos é que nelas a cidade não se destaca: em quase todas as fotografias, os edifícios, as vitrines dos comércios e os paralelepípedos são fundos difusos dos registros dos trabalhadores informais.

Figura 4 – “Homem costurando seu próprio sapato”, 1910



Fonte: Pastore (2009)

Em uma das imagens mais significativas dessa série, um homem sentado na sarjeta ocupa-se em costurar uma de suas botas. A fotografia é de 1910, pouco mais de vinte anos após o fim do sistema escravista, quando o uso ou não de sapatos era um dos símbolos que distinguiam pessoas livres das pessoas escravizadas. Em um contexto em que as aparências ganhavam cada vez mais importância como índices de valorização e respeito, era imperativo que um homem lido como não branco e pobre, pelo menos, mantivesse seus pés calçados.

Em quase todas as imagens os retratados parecem indiferentes à câmera. O fotógrafo mantém-se em uma aproximação distanciada, de quem, como um narrador em terceira pessoa, prefere contar uma história sem alterar o rumo das ações. A

câmera de pequeno formato ajudava, é claro. Mas para quem está o tempo todo preocupado em sobreviver em um ambiente hostil, um curioso segurando um aparelho incomum não ganharia a prioridade da atenção.

Outra imagem significativa é o de um homem idoso, segurando uma cesta, também de 1910.

Figura 5 – Fotografia urbana de Vincenzo Pastore, 1910



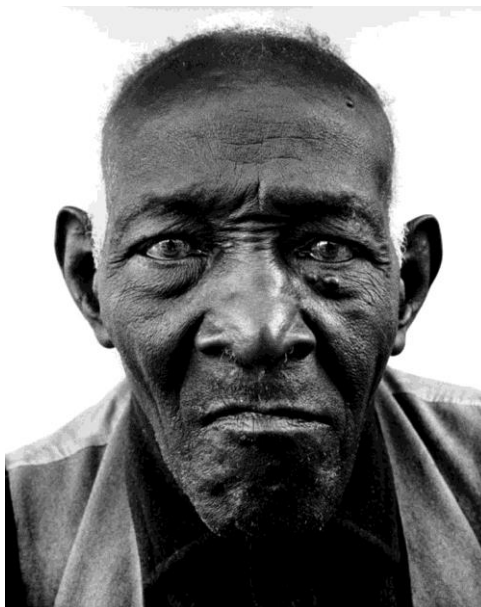
Fonte: Pastore (2009)

Essa fotografia recebeu um título bastante descritivo: “Retrato de homem idoso recostado em grade metálica na Rua São João”. Mas faltou uma caracterização importante: o homem idoso era negro, segurava uma cesta de palha batida, com a qual, infere-se, carregava produtos para vender e conseguir se sustentar. Sua expressão cansada e seus olhos perdidos compõem a “máscara” dos ex-escravizados, ou seja, esse retrato representa um passado muitíssimo recente de violência, abuso e muito trabalho, que não foi suficiente para que esse homem tivesse descanso nos últimos anos de sua vida, de um passado que o país gostaria muito de apagar³.

³ Consideremos os versos “Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre País”, que integram o Hino da República, composto apenas dois anos após a assinatura da abolição.

Em *A câmera clara*, Roland Barthes cita Italo Calvino para explicar o conceito de máscara, isto é, “aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história” (BARTHES, 2022, p. 37), e a aproxima dos retratos, exemplificando com a fotografia que Richard Avedon fez de William Casby “nascido escravo”.

Figura 6 – “William Casby, nascido escravo”, 1963.



Fonte: MET (2023)

Como uma máscara, Avedon conseguiu registrar um passado inteiro de violência, cansaço e sofrimento nos olhos e na expressão de William Casby. Vincenzo Pastore fez o mesmo.

Há também retrato de quitandeiras, de vendedores de quinquilharias e utilidades domésticas, daqueles que se ocupavam da limpeza pública sobre carroças, e de toda uma contingência de pessoas (imigrantes ou não, brancos ou não) pobres que não conseguiam trabalho estável, contrariando a propaganda de progresso. E também havia as crianças, os meninos que se ocupavam de engraxar os sapatos ou carregar as malas dos senhores que transitavam ao redor das estações de trem e outros locais do centro – como os personagens de João Antônio.

Figura 7 – Meninos trabalhadores brincando, 1910

O registro do momento de distração dos meninos trabalhadores jogando bolinhas de remete aos personagens de João Antônio, principalmente do protagonista de “Paulinho Perna Torta”, conto de 1960 que narra a ascensão e a queda de um menino engraxate que, pouco a pouco, foi conquistando poder na contravenção. Essa aproximação entre o conto e a fotografia de Pastore evidencia que, se por um lado o centro glamouroso de São Paulo foi aos poucos se deteriorando, por outro as figuras marginalizadas seguiram sem lugares a ocupar (ANTÔNIO, 2012).



Fonte: Pastore (2009)

As fotografias de Vincenzo Pastore feitas em suas andanças no início do século XX são registros de uma sobreposição de temporalidades: um século que se abria com muitas novidades, mas que mantinha as incoerências e os contratos sociais do século anterior. Nas palavras de Antonio Arnoni Prado, no prefácio do catálogo feito pelo IMS dessa série de Vincenzo Pastore, nessas fotografias

O panorama que prevalece é de uma São Paulo estagnada no fim do século XIX, embora já estivesse no início do século XX. Uma cidade na qual pobres, imigrantes e ex-escravos figuram como bizarro apêndice urbano, a exibir o abandono de seu desalinho e o estranhamento da penúria que os iguala. (PRADO apud PASTORE, 2009, p. 9).

Essas imagens, descobertas quase um século mais tarde, ajudam a compor o contexto paradoxal em que se transcorriam os desejos dos artistas do modernismo. Essas “marcas do atraso” evidenciam que o modernismo cultural transcorria em desajuste com uma modernização que não conseguia se cumprir. Segundo Canclini, no contexto da América Latina, o que houve foi uma “modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais” (CANCLINI, 2015, p. 69).

No entanto, é preciso considerar que o modernismo cultural europeu não é o resultado direto de uma bem-sucedida modernização social – do contrário, a Inglaterra, precursora dos novos meios de produção e do capitalismo, teria sido a grande potência dessa renovação estética, o que não ocorreu. Os movimentos

modernistas surgem em outros pontos da Europa, nos países de conjunturas complexas, em que se sobrepuseram diferentes temporalidades: uma aristocracia com menos poder, mas ainda relevante e detentora de ideais muito bem documentados do que era considerado arte; um capitalismo ainda incipiente, que aumentava a velocidade do mundo e criava novas classes sociais, novos modos de vida, mas que intensificavam a exploração; uma ideia de futuro indeterminado pela guerra e pelas revoluções e que, por isso, estava passível de modificação.

Por aqui, o surto industrial entre 1914-1918, que aumentou a velocidade de produção, as agitações sociais, como as sucessivas greves de operários (boa parte decorrentes da influência dos imigrantes italianos anarquistas) e a fundação do Partido Comunista, bem como o aumento demográfico das cidades com as migrações, internas e externas, aproximavam o Brasil do contexto europeu continental. Mas havia ainda os contrastes locais: um passado colonial e a convivência de um raciocínio econômico liberal incipiente e a dependência da mão de obra escrava; o desinteresse em oferecer educação às classes trabalhadoras; o crescimento desordenado e desassistido das metrópoles, que era financiado com os lucros das oligarquias rurais; um conservadorismo desprovido de lastro cultural que reagia às novas concepções estéticas.

O que Canclini propõe é que a modernização que ocorria na América Latina, cujos frutos positivos somente eram percebidos por uma minúscula parcela da população, não foi um impedimento para o modernismo, mas, antes, sua condição. Se é verdade que os artistas e escritores que participaram desse projeto trouxeram de suas viagens a Europa as novidades estéticas das vanguardas, e as técnicas adquiridas em estudos feitos por lá – privilégio para poucos –, também é verdade que eles entendiam que esses conceitos novos precisavam ser traduzidos a um contexto muito diverso.

Na virada do século XIX para o XX, parte do projeto de modernização de São Paulo também acontecia no mundo letrado, com a criação da Faculdade de Direito, a chegada de alunos e acadêmicos que passaram a conviver e movimentar a cena cultural, a abertura das primeiras livrarias, das primeiras editoras. Mas era evidente que, com uma taxa de analfabetismo que chegava a 75% no país, eram muitos poucos os que conseguiam desfrutar dessa nova cidade. Aos arredores, circulavam, a olhos vistos, uma multidão que se manteve presa nas condições do passado sem perspectiva alguma de participar do novo futuro.

3 A IMAGEM DAS PALAVRAS

D. F. McKenzie, que propôs uma perspectiva dos estudos da bibliografia que levasse em conta aspectos sociológicos, afirma que

qualquer história do livro que excluísse o estudo das motivações sociais, econômicas e políticas da publicação, as razões pelas quais os textos foram escritos e lidos desta ou daquela maneira, o porquê de terem sido reescritos e redesenhados, ou deixados morrer, se degeneraria em uma frágil e degressiva lista de livros e jamais se tornaria uma história legível. [...] Num certo nível, a sociologia simplesmente nos lembra da grande extensão de realidades sociais que foram servidas pela mídia impressa, de blocos de recibo à bíblias. Mas ela também nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua produção, transmissão e consumo. (McKENZIE, 2018, p. 26-8).

Se em outras ciências, como a história da cultura escrita e a nova bibliografia, “o significado de um texto, seja canônico ou comum, depende das formas que o tornam possível de ler, ou seja, das diferentes características da materialidade da palavra escrita” (CHARTIER, 2014, p. 20), bem como do modo como ocorrem as interações humanas envolvidas nesse processo, retomando aqui a citação de McKenzie, para os estudos literários essa relação entre sentido da obra e sua materialidade nem sempre é considerada nas análises.

Uma hipótese para isso foi a desvinculação da criação literária e de seu meio material. Essa dupla natureza dos livros passou a ser considerada, segundo Roger Chartier (2014), a partir do século XVIII, em uma tentativa de salvaguardar os autores que se sentiam prejudicados pelas edições piratas de seus livros. Apenas com a concepção paradoxal de “bem imaterial” é que a criação literária poderia ser considerada propriedade e, dessa forma, atribuída a seu criador. Ou seja, desde então, passou a existir um texto primordial, que transcenderia suas diversas formas materiais. Daí a valorização do *original* do autor, da investigação sobre a intenção do autor e de um entendimento de obra como abstração. Foi um artifício que resolveu, em novo sistema de bens e propriedades, as ambiguidades geradas pelo modo *necessariamente* coletivo de se fazer livros.

No entanto, nesta pesquisa essa desvinculação não será feita, uma vez que o que me interessa é entender que forças possibilitam não apenas que um livro surja de determinada maneira no mundo, mas também que permaneça (ou não) sendo

discutido, editado ou comentado. Não é uma investigação poética em sentido estrito, mas, sim, daquilo que Marie-Ève Therenty chama de “poética do suporte”:

As obras que [os escritores] produzem se posicionam em relação às categorias de gênero existentes (mesmo que seja para transgredi-las), mas, além disso, no mesmo sentido, também se posicionam em relação às formas materiais que estas obras possam ter (mesmo que sejam formas monstruosas ou impossíveis). A partir do momento quando pretende ser publicado, o imaginário do escritor é orientado pela forma material que ele projeta para sua obra e pelas restrições editoriais. Como o escritor reage diante das restrições que se apresentam? Como se apropria destas limitações e lhes extrai efeitos poéticos? Estas perguntas podem definir o objeto geral de uma poética do suporte. (THERENTY, 2020, p. 354).

E essas restrições editoriais a que os escritores estariam sujeitos desde a concepção da obra, além das condições tecnológicas e técnicas, envolvem e expressam aspectos, como dissemos, do campo político, social e cultural de determinado tempo e lugar, instâncias que, em conjunto, formam o que Emmanuël Souchier (1998) chama de *enunciação editorial*, que resumidamente pode ser definida como a configuração de suportes materiais e semióticos, linguísticos e simbólicos envolvidos na construção de um livro. Essa polifonia (as marcas deixadas pelos profissionais envolvidos, paratextos, decisões editoriais, tipografia, formato, etc.) constitui a identidade do texto e determina ainda as condições de sua recepção, traços que podem ser recuperados em uma investigação cujo objetivo seja entender o modo como as trocas simbólicas aconteceram em determinado contexto.

3.1 Enunciação editorial: a imagem das palavras

Foi partindo das evidências explicitadas pelos historiadores da cultura da Escola de Annales (como Roger Chartier), da crítica genética, da análise do discurso e de pesquisas da editoração crítica que Emmanuël Souchier (1998) postulou a teoria da “enunciação editorial”, levando ao campo dos estudos da comunicação o que aqueles pesquisadores observaram de significativo no livro como objeto tangível e sua relação com a história das culturas.

Uma obra literária, portanto, não estabelece apenas as relações intertextuais com os outros textos de seu horizonte cultural, mas é também atravessada por uma enunciação coletiva que mantém uma relação dialógica com a história, a história da

arte e determinadas práticas sociais e envolve uma cadeia extensa de força de trabalho:

O conceito de enunciação editorial refere-se à elaboração coletiva do objeto textual. Ele anuncia uma teoria da enunciação polifônica do texto produzido ou proferido por qualquer instância que possa intervir na concepção, realização ou produção do livro e, de modo mais geral, da palavra escrita [...]. Consideremos, por exemplo: autor, *publisher*, editor, gerente editorial, preparador de texto, revisor, ilustrador, diretor de arte, diagramador, tipógrafo, digitador, impressor, parceiros oficiais ou investidores... aos quais podemos acrescentar o fabricante de papel, o encadernador, sem mencionar o livreiro ou distribuidor, que por vezes intervêm, e muito, na cadeia de produção. Cada um desses agentes deixa um rastro de seu envolvimento, que é devidamente codificado, acordado ou simplesmente segue práticas ou costumes. Em graus variados, esses rastros ou "marcas de enunciação editorial" moldam e constituem a identidade do texto e, assim, determinam as condições de sua recepção. (SOUCHIER, 1998, p. 141-2, tradução nossa).⁴

Para Souchier, as marcas deixadas por toda essa conjunção de forças de trabalho e conhecimentos técnicos deixadas durante a produção de uma obra escrita não são apenas informações que podem ser decifradas, seja lá por qual interesse, em uma análise sobre a materialidade do livro. Mais do que isso, esse trabalho conjunto é o que possibilita que uma obra escrita, uma escritura (*écriture*), seja comunicada, de modo que um dos princípios a ser considerado nesse viés é a dimensão visual da escritura, ou seja, o texto. Para Souchier, portanto, *texto* é a visualidade da escritura, uma imagem, sem a qual ela não se realiza como enunciação, no sentido mesmo de ato comunicativo. E essa visualidade é também significativa, pois expressa a pluralidade de vozes que participam de sua realização.

Assim, um livro dialoga com todas as instâncias que possibilitaram sua produção, seja de maneira mais abrangente, como o conhecimento técnico e as condições históricas e sociais que o permitem ser reconhecido como um livro, e também com instâncias mais específicas, isto é, com todas as pessoas, meios e

⁴ No original: "Le concept d'énonciation éditoriale renvoie à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit [...] Qu'on y songe seulement : auteur, editor, éditeur, directeur de collection, secrétaire d'édition, correcteur, illustrateur, maquettiste, graphiste, typographe, claviste, imprimeur, partenaires officiels ou mécènes... auxquels il conviendrait d'ajouter le fabricant de papier, le façonneur, le relieur, sans parler du libraire ou du diffuseur qui interviennent parfois en amont de la chaîne de production. Chacun de ces partenaires laisse une trace de son intervention ; laquelle est dûment codée, contractualisée ou répond plus simplement à des pratiques ou des usages. À des degrés divers, ces traces ou «marques d'énonciation éditoriale» façonnent et constituent l'identité du texte. Elles déterminent donc les conditions de sa réception."

formas de trabalho que se envolveram em sua elaboração, produção e circulação (SOUCHIER, 1998).

No entanto, essas marcas não são facilmente percebidas, porque elas se confundem com o próprio objeto. Lê-se *através* dessa materialidade, pela transparência que seu caráter infraordinário lhe atribui.

Portanto, a enunciação editorial tem duas características essenciais: (i) a pluralidade das instâncias de enunciação que intervêm na constituição do texto; (ii) o fato de que as marcas de enunciação desaparecem por conta da banalidade cotidiana, pela obviedade, pelo costume. Mas quando um leitor escapa dessa banalidade e percebe essas marcas de enunciação editorial, o texto passa a ser compreendido em suas dimensões social, material, física e ideológica.

A primeira atitude desse leitor é considerar todos os dados constituintes do objeto que pretende ler. Em outras palavras, não se deixar cegar pela aparente "transparência" do texto, mas estar atento à sua objetualidade. Assim, precisamos olhar para o texto considerando sua materialidade (capa, formato, papel etc.), layout, tipografia ou ilustração, suas várias marcas editoriais (autor, título ou editora), além das marcas legais e comerciais (ISBN, preço ou direitos autorais), enfim, é necessário considerar todos os elementos observáveis, os quais não apenas acompanham o texto, mas o fazem existir. E essas marcas visuais, que caracterizam o livro, foram concebidas pelos profissionais da área editorial. E, por terem sido desenvolvidas por gerações de profissionais cujo trabalho era "tornar os livros legíveis", essas marcas também indicam o histórico de práticas, regras e costumes. (SOUCHIER, 1998, p. 139, tradução nossa).⁵

Essas marcas de enunciação editorial, portanto, explicitam não apenas as escolhas específicas de determinado autor ou editor, mas também revelam as condições técnicas e tecnológicas de determinada época, bem como os contextos políticos, o gosto, o que é valorizado, ou o que deixou de ser. Assim, o selo da editora que estampa a capa de um livro, o ano de lançamento, a tiragem, as reedições, tudo isso abre caminhos de investigação que ultrapassam o próprio livro.

⁵ No original: "La première attitude d'un tel lecteur consiste à prendre en compte l'ensemble des données constitutives de l'objet qu'il entend lire. En d'autres termes, de ne pas se laisser aveugler par l'apparente « transparence » du texte afin d'être attentif à son objectalité. Il convient donc de considérer le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright)..., bref à travers tous ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister. Ces marques visuelles qui permettent de décrire l'ouvrage ont été mises en oeuvre par les acteurs de l'édition. Élaborées par des générations de praticiens dont le métier consistait à « donner à lire », elles sont la trace historique de pratiques, règles et coutumes."

Um dos caminhos abertos pela enunciação editorial de *Rua e Paranoia* foi situar o contexto de publicação de cada uma dessas obras, considerando especificamente as editoras que tomaram frente nesses projetos para, a partir disso, entender de que maneira os aspectos econômicos, políticos e sociais interferem na produção de livros no Brasil, bem como as contradições que os avanços e recuos desse setor acabam por transparecer.

Como vimos, cada livro carrega consigo muitos discursos simultâneos, são uma polifonia enunciativa e potencialmente contam a história do livro, entendido como tecnologia (McKENZIE, 2018). E, por isso, um dos princípios norteadores de análise de uma obra escrita deve levar em conta, segundo Chartier (2014), a intersecção de dois eixos:

um eixo sincrônico, que nos permite situar todo texto escrito dentro de seu tempo ou seu campo e que o coloca em relação a outros trabalhos contemporâneos a ele que pertençam a diferentes formas de experiência. O outro é um eixo diacrônico, que inscreve a obra dentro de um passado ou da disciplina. (CHARTIER, 2014, p. 48).

Dessa maneira, na sequência vamos nos deter no eixo sincrônico e situar as duas obras na história da publicação de livros do Brasil. Para isso, traçaremos um panorama histórico do desenvolvimento do setor editorial do país, partindo, para o interesse do recorte deste trabalho, da chegada da primeira prensa em São Paulo, em 1827, até meados do século XX.

3.2 Edição de livros em São Paulo: um panorama histórico

A linha do tempo formada a seguir baseia-se sobretudo em Laurence Hallewell (2012), que apresentou como tese de doutoramento na Universidade de Essex, na Inglaterra, um longo estudo sobre o desenvolvimento da indústria editorial brasileira, ainda hoje considerada a “mais completa história das editoras comerciais no Brasil” (HALLEWELL, 2012, p. 19). A qualificação “comerciais”, nesse caso, explica a ausência de editoras menores e de experiências de autopublicação de escritores hoje canônicos que, em seu tempo, não encontraram opções de profissionalização de seu ofício ou de meios mais eficientes de circulação de suas obras. No entanto, apesar dessas lacunas, entender o desenvolvimento industrial e, portanto, hegemônico, oferecerá as bases necessárias para bem situar o trabalho

dos editores José de Barros Martins e Massao Ohno. Feitas as ressalvas, passemos, então, para os comentários históricos.

3.2.1 A pacata São Paulo se urbaniza

No começo do século XIX, São Paulo ainda era uma cidade com pouca relevância para a economia do Brasil recém-independente da coroa portuguesa. Sua contribuição para a receita nacional não passava dos 2% e a cidade contava com pouco mais de 10 mil habitantes. Ainda pouco urbanizada, a maior parte das casas eram térreas, feitas de taipas, e apenas no centro comercial se viam algumas construções com dois andares. Foi apenas em 1827 que surgiu o primeiro jornal da província, *O farol paulistano*, cuja impressão foi possível graças ao marquês de Monte Alegre, que importou o primeiro prelo do território paulista e providenciou também a vinda de um impressor experiente, o espanhol José Maria Roa.⁶ E essa novidade aconteceu simultaneamente à inauguração da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

De fato, o marco mais relevante para o início do desenvolvimento de um ambiente letrado e cultural na cidade de São Paulo foi a decisão de sediar em solo paulistano uma das duas novas faculdades de Direito. Até então, os estudantes interessados nessa área, majoritariamente filhos de oligarcas rurais, precisavam passar um tempo em Portugal. A recente independência do Brasil, contudo, demandou a expansão da administração pública, o que motivou a criação de novas faculdades de direito e a formação de uma nova *intelligentsia* brasileira.

Uma faculdade foi instalada em Olinda, então capital de Pernambuco, para atender os alunos ao norte do Brasil, e a outra foi destinada a São Paulo. Segundo Hallewell, a preferência pela capital dessa província deveu-se pelo fato anedótico de que, em um ambiente menos “tropical e úmido” do que a então capital federal, as traças causariam menos danos às bibliotecas (HALLEWELL, 2012).

Os motivos, por certo, não eram tão comezinhos. Apesar de não ter sido uma decisão consensual, mas, ao contrário, resultante de muita discussão, a cidade de São Paulo foi escolhida “alegando-se a seu favor inúmeros fatores positivos: a proximidade com o porto de Santos, o baixo custo de vida, o clima moderado e,

⁶ É preciso lembrar que a impressão e a importação de livros eram proibidas no Brasil até 1808, quando D. João decretou a criação da Imprensa Régia (documento, inclusive, reproduzido pelo prelo que trouxeram na bagagem) e abriu-se a possibilidade de publicação de alguns jornais e livros.

finalmente, o fato de ser um local onde se poderiam concentrar estudantes das províncias do Sul e do interior de Minas” (SCHWARCZ, 2005).

Seja como for, a Faculdade de Direito de São Paulo acabou por atrair beletistas da elite e a criar um ambiente boêmio e de trocas culturais que se mostraram bastante frutíferas para a história da cultura letrada brasileira. Às dificuldades iniciais provindas da falta de professores qualificados e da clientela pouco acostumada à reflexão se contrapuseram os debates e a convivência desses estudantes fora das salas de aula. Muitos escritores passaram por lá, desde os românticos como Álvares de Azevedo, José de Alencar e Castro Alves, passando por Alphonsus de Guimaraens, Olavo Bilac, Monteiro Lobato, até chegar aos irmãos Campos, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar e, inclusive, Guilherme de Almeida. Do que se conclui que boa parte do cânone literário brasileiro está diretamente relacionada à fundação dessa Faculdade e da transformação urbana que a instituição proporcionou na cidade.

Carlos Penteado de Rezende, bacharel em Direito, ex-estudante e historiador da instituição, comenta, em um breve artigo, como os acadêmicos literatos agitavam a pacata São Paulo de meados do século XIX. Entre as citações dos livros dos primeiros alunos da academia, uma chama a atenção em particular, por descrever o novo ambiente urbano que a fundação dessa instituição acabou por favorecer na cidade. Trata-se de um trecho do romance do autor mineiro Bernardo Guimarães, *Rosaura, a Engeitada*.

A classe acadêmica, harmonizando-se com o meio em que vivia, passava vida simples, folgazã e descuidosa, ainda mais do que é ordinário entre essa extravagante variedade do gênero humano. Divididos em grupos, os estudantes se derramavam por todos os bairros da cidade, e chamavam-se REPÚBLICAS, como até hoje, as casas ocupadas por esses grupos, e onde viviam na mais admirável igualdade e fraternidade. Nessa época havia entre os estudantes um certo espírito de classe tão fortemente pronunciado, que formava deles uma corporação, não só respeitada, como temida dos FUTRICAS, nome que se dava a todo cidadão estranho ao corpo acadêmico. (GUIMARÃES apud REZENDE, 1977, p. 33).

A chegada dos estudantes de várias partes do interior de São Paulo e de outros estados, a promoção de encontros e debates políticos, artísticos e também o ambiente boêmio ou, para usar uma expressão cara aos românticos daquele período, libertino, permitiram o desenvolvimento de um incipiente campo editorial. Além disso, segundo Bignotto,

Os estudantes da Faculdade de Direito procuravam organizar, nas repúblicas, bibliotecas particulares que eram compartilhadas por colegas. Alencar, durante os anos em que viveu na capital paulista, leu Dumas, Chateaubriand, Lamartine, Byron, Walter Scott. Já na faculdade, ele teve acesso aos livros do colega Francisco Otaviano de Almeida Rosa, dono de uma coleção impressa na Bélgica (provavelmente pirata) das obras completas de Balzac, autor fundamental na formação de Alencar como romancista. Nos anos de 1840, os estudantes de Direito “formavam uma espécie de público restrito e caloroso, que produzia e simultaneamente consumia literatura, assegurando a esta (o que não era frequente na época) circulação e apreciação”, como afirma Antonio Candido. (BIGNOTTO, 2018, p. 145).

Com a demanda proporcionada pelos estudantes, alguns livros didáticos e de cunho administrativo chegaram a ser impressos em São Paulo ainda entre as décadas de 1830 e 1840, mas nada de muito relevante. No entanto, a nova movimentação permitiu ao livreiro Baptiste Louis Garnier, figura importante para a história da edição brasileira⁷, abrir uma filial de sua livraria carioca em São Paulo, em 1860, que foi confiada a Anatole Louis Garraux, um jovem francês que vinha trabalhando com Garnier desde que chegara da França – mais tarde, a livraria se separaria dos negócios de Garnier e seria conhecida como Casa Garraux.

Diferentemente de experiências anteriores e de menor importância, a nova livraria não se dedicava apenas aos textos teóricos e de estudo, mas pela primeira vez oferecia à cidade de São Paulo um amplo acervo de literatura importada e nacional. Sediada no centro da cidade, o espaço acabou virando um ponto de encontro dos estudantes do Largo de São Francisco, escritores e barões do café que testemunharam o progresso da Europa (HALLEWELL, 2012).

São Paulo, nessa segunda metade do século XIX, era uma cidade que enriquecia com a produção de café e experimentava um acelerado desenvolvimento urbano. O número de alfabetizados passou de 5% para 30%, foi construída a estrada de ferro até o porto de Santos, houve investimento em obras de saneamento básico e em infraestrutura como fornecimento de água e melhoria do transporte público. Com tudo isso, as distâncias diminuía, a expectativa de vida melhorava e São Paulo se preparava para a explosão demográfica que viria em breve. O clima era, portanto, de progresso e otimismo. Pelo menos para uma parcela privilegiada da população.

⁷ A Livraria Garnier é considerada o marco do desenvolvimento do trabalho editorial no Brasil. Foi uma das primeiras editoras a pagar os direitos autorais a seus autores, em uma época em que não havia leis que garantissem tais direitos. Além disso, é reconhecida por remunerar adequadamente seus tradutores e a formar profissionais qualificados envolvidos no processo editorial, como redatores, revisores e impressores.

Acontece que na mesma época, entre as décadas de 1870 e 1890, houve no semiárido da região Nordeste do Brasil uma terrível seca, que levou milhares de “refugiados do clima” ao litoral de seus estados e ao Sudeste do país (FERREIRA et al., 2020; FERREIRA e DANTAS, 2001). Foi também nesse período que chegaram as primeiras levas de imigrantes europeus. Boa parte desses imigrantes se firmaram nas regiões ao sul do país, principalmente no interior dos estados, mas uma grande parcela fixou-se nos centros urbanos, sobretudo em São Paulo. Com todos esses fenômenos, São Paulo passou de uma pacata capital da zona cafeeira à segunda maior cidade do Brasil, com uma população praticamente similar à do Rio de Janeiro.

A cidade, agora muito mais populosa e urbanizada, passou a experimentar um processo gradual de industrialização. O projeto contava com a proteção fiscal de importações, de maneira que o mercado local encontrava espaço para se desenvolver. E uma das primeiras indústrias do estado de São Paulo foi a da produção de papel. Eram fábricas de grandes proporções, que movimentavam muito dinheiro, com instalações avançadas. Ainda que o papel produzido não servisse ao mercado editorial, foi um passo importante para o estabelecimento dessa indústria na região.⁸

Todos esses dados, no entanto, podem mascarar a realidade. Apesar do desenvolvimento urbano, tecnológico e industrial, aquilo que desde os primeiros entusiastas da modernização chamam de progresso, “no fim do século XIX, porém, São Paulo tinha apenas oito livrarias, a metade das existentes no Rio de Janeiro em 1820!” (HALLEWELL, 2012, p. 344).

⁸ De modo geral, essas indústrias não produziam papel de qualidade própria para impressão de livros – a produção se concentrava em material para embrulho e embalagens. Como o papel para livros era isento de taxas de importação naquela época, as editoras preferiam importá-lo pronto da Europa. Mas uma empresa em particular, a Melhoramentos, era exceção. Pioneira no uso de madeira brasileira, principalmente o pinheiro-do-paraná, e também o eucalipto, que vinha da Austrália, a Melhoramentos foi também revolucionária ao associar uma casa editorial à fábrica de papel, cobrindo todas as etapas da produção de livros. Foi o primeiro exemplo de uma industrialização em larga escala da fatura de livros no Brasil, ainda que se concentrasse, como ainda hoje, nos livros técnicos.

Em seu ensaio sobre as contradições do modernismo na América Latina, Néstor Canclini apresenta alguns dados sobre o Brasil, a partir da pesquisa de Renato Ortiz:

Como os escritores e artistas podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, 1000 exemplares. E durante muitas décadas posteriores, os escritores não puderam viver da literatura, tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informação de massa. Por isso, [Ortiz] conclui, no Brasil não se produz distinção clara, como nas sociedades europeias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagônica. (CANCLINI, 2015, p. 68).

Acontece que a urbanização, como dito anteriormente, tem como consequência a diminuição das distâncias. No fim das contas, comprar livros de editoras cariocas ou mesmo importar da Europa ainda era mais vantajoso do que construir um polo editorial em São Paulo. Foi preciso uma guerra mundial e suas consequências para que se abrisse espaço para a revolução cultural e intelectual que se viu na geração seguinte.

3.2.2 A revolução Monteiro Lobato

Entre 1914 e 1920, enquanto a Europa sofria com as consequências de uma guerra mundial como nunca testemunhada, por aqui, sobretudo na zona industrial de São Paulo, o que se via era um esperançoso clima de crescimento. Nessa época, a indústria manufatureira cresceu cerca de 25%. O mercado editorial, no entanto, não seguia o mesmo ritmo e a produção de livros ainda se concentrava em obras jurídicas, técnicas e didáticas.

Os grandes autores da época, como Machado de Assis e José Alencar, eram editados pela Garnier, no Rio de Janeiro, mas os livros eram impressos em Paris. Os autores que não tinham o privilégio de trabalhar ao lado de um editor tão influente, precisavam pagar pelas suas impressões, acertando diretamente com as casas tipográficas, e deixar alguns exemplares, por consignação, nas poucas livrarias disponíveis.

Por aqui, a profissionalização da escrita era uma oportunidade que pouquíssimos autores puderam experimentar. Não havendo a condição material para a produção de livros e muito menos uma sociedade leitora, escrever literatura era sobretudo uma atividade diletante – como o é ainda hoje. A carta que Lima Barreto recebeu, em 1917, da Casa Garraux comprova a situação:

Como as obras *Numa e a Ninfa* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* têm tido regular aceitação nesta capital, seria de muita conveniência para V. Senhoria nos remeter à consignação uns vinte exemplares da primeira e uns dez da segunda e nós por nossa vez empregaremos os nossos esforços para melhor divulgação das mesmas entre o nosso público ilustrado. À medida que forem se esgotando o stock iremos pedindo nova remessa. (BARRETO apud HALLEWELL, 2012, p. 349).

E um dos responsáveis por mudar esse cenário foi Monteiro Lobato, personagem fundamental da história da edição de livros no Brasil.

Lobato era herdeiro de fazendas de café do interior de São Paulo, formado à contragosto em Direito no Largo São Francisco, e mantinha pretensões artísticas e literárias. O fato é que, com as características topográficas de sua fazenda e também com a guerra na Europa, Lobato foi dispensado de seguir os negócios da família. A época era outra e era preciso seguir novos rumos.

Lobato apareceu de maneira mais contundente no meio letrado de São Paulo quando publicou em 1914, no jornal *O Estado de S. Paulo*, um artigo que denunciava a prática das queimadas que antecederiam a plantação das lavouras das fazendas que circundavam sua propriedade. A prática ecologicamente desastrosa era corroborada pelas autoridades e nada era feito a respeito disso. Lobato então denunciou o que chamou de “velha praga”, de modo muito categórico, comparando o fogo das florestas e dos campos com o fogo da guerra que acontecia do outro lado do oceano. Acontece que as qualidades literárias dessa carta foram percebidas pelos editores e leitores do jornal. Aproveitando-se disso – e também de sua relação com Júlio Mesquita – Monteiro Lobato a partir de então passou a publicar recorrentemente seus textos nesse jornal.

Aliás, foi justamente nesse primeiro artigo que apareceu pela primeira vez a figura do Jeca Tatu, um dos caipiras que, pela ignorância, destruía a natureza sem pensar nas consequências.

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 lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatú ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha. (LOBATO, 1994, p. 164)

Hoje, fica evidente desde esse primeiro texto que Lobato mantinha uma relação complexa com a figura do caipira, estabelecendo uma certa comparação qualitativa, em desvantagem, com o que era considerado urbano, cosmopolita. Há vários exemplos de uma visão estereotipada desses sujeitos e uma crítica das ações deles a partir de uma visão de autoridade. Tanto é verdade, que o título de seu primeiro livro, a reunião de contos *Urupês*, faz menção a uma imagem que ele já tinha anunciado no referido artigo “Velha praga” – de que as casas dos caboclos pareciam brotar do chão como os urupês, uma espécie de fungo, brotam na madeira apodrecida:

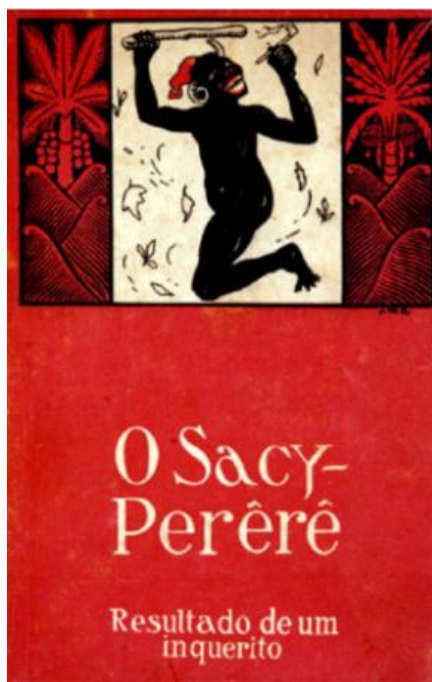
Em três dias uma choça, que por eufemismo chamam casa, brota da terra como um urupê. Tiram tudo do lugar, os esteios, os caibros, as ripas, os barrotes, o cipó que os liga, o barro das paredes e a palha do teto. Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam ideia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza – se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias. (LOBATO, 1994, p. 162)

No entanto, eram justamente as figuras do folclore do interior rural do Brasil que interessavam Lobato na construção de suas histórias. O contato mais estreito com os escritores e jornalistas o aborreciam, de certa maneira. Além do mais, ele se identificava com um certo grupo de intelectuais brasileiros que buscavam por referências e símbolos nacionais, em um movimento de distanciamento da influência europeia. Foi na virada do século XIX para o XX que começaram a aparecer pesquisas a respeito da cultura popular brasileira, sobretudo das narrativas e das festas e símbolos populares. Também foi a época dos estudos filológicos de Amadeu Amaral, que deram origem à obra *O dialeto caipira* (PRADO, 2018).

Foi com *Saci-pererê: resultado de um inquérito*, um livro de 300 páginas, ilustrados, financiados pelo próprio autor e impresso na gráfica de seu amigo Júlio

Mesquita que Lobato iniciou uma carreira de sucesso. Foram duas impressões, com mais de 2 mil exemplares, que se esgotaram no mesmo ano.

Figura 8 – Capa do livro *Sacy Pererê: resultado de um inquerito* (1918)



Fonte: Neves (2012)

O segredo desse sucesso comercial diz muito daquilo que Lobato instituiu no mercado editorial. Primeiramente, foi um livro em que os leitores participaram ativamente, já que se trata do resultado de um inquerito literário, um gênero comum dos grandes jornais do início do século XX, quando um autor convoca a opinião dos leitores a respeito de determinado assunto – no caso, a figura do saci (SCHAPOCHNIK, 2021). Portanto, mais que autor do livro, Lobato atua como o editor das cartas e dos depoimentos recebidos, e produz, a partir disso, um livro ilustrado, fato que foi amplamente divulgado em uma outra novidade estratégica de que Lobato lançou mão: os anúncios da publicação do livro, como pode ser visto na imagem abaixo, do anúncio que foi publicado em 17 de dezembro de 1917, na edição vespertina de *O Estado de São Paulo*.

Figura 9 – Anúncio do livro *O Sacy Pererê*



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (1917)

Além dos anúncios hiperbólicos nos classificados do jornal, ilustrações em que o saci aparecia como uma espécie de garoto propaganda para vender máquinas de datilografar, cigarros e perfumaria apareciam nas primeiras páginas do livro, do que se infere que Lobato enxergava a publicação de uma maneira totalmente distinta de seus pares. De certa maneira, seus livros aproximavam-se, do ponto de vista dos negócios, muito mais a um periódico, com seus anunciantes e apelos persuasivos, do que com os livros sisudos e visualmente carregados.

Figura 10 – *O Sacy Pererê*

Folha dupla com a propaganda na página par e a folha de rosto, onde se percebe o bom uso dos respiros e espaços em branco, na página ímpar



Fonte: Neves (2012)

Desde essa experiência, portanto, Lobato mudou o modo como um autor se relaciona com seu público. E mais, ao publicar no jornal e fazer uso de estratégias de divulgação até então incomuns, como o exemplo dos anúncios no jornal e também da divulgação de propaganda nas páginas de abertura do livro, fica evidente que ele não visava apenas a um público erudito, mas tinha desde o início o propósito da massificação de sua obra e da proximidade com seus leitores. Ele tinha total consciência do público alcançado pelo jornal e de como essa repercussão era importante para criar o seu nome no meio literário, sobretudo para os leitores (LOBATO, 1944). O mesmo sucesso foi alcançado com *Urupês*, sua primeira reunião de contos, que chegou a vender mais de 20 mil exemplares, fato absolutamente inédito para um autor de ficção brasileira do final da década de 1910. Nessa conta, além do nome firmado pelas experiências anteriores, também entram os temas nacionalistas sem perder de vista aquilo que não parecia elogioso, o estilo direto e cáustico e, mais uma vez, sua relação menos afetado com seus leitores.

Outra estratégia de Monteiro Lobato que revolucionou o mercado editorial do Brasil foi a distribuição. Para um autor, que também fazia as vezes de editor, ficava evidente que um dos problemas para o escoamento de uma tiragem de livros eram os pouquíssimos pontos de venda – em meados de 1920 não passavam de 30 livrarias em todo o país. O primeiro passo para isso foi usar a rede de distribuição da *Revista do Brasil*, da qual ele foi colaborador e, mais tarde, o proprietário. Na sequência, ele entrou em contato com os agentes postais do país e catalogou todas as bancas de jornal, papelarias farmácias e armazéns que tivessem interesse de distribuir livros. Dessa forma, os pontos de venda saltaram para quase 2 mil.

Com os resultados dessa divulgação, Lobato solidificou sua carreira como editor, abrindo chamada de originais e lançando novos autores. Também publicou obras novas de autores que estrearam em outras editoras, mas que não tinham a repercussão nem a distribuição que Lobato foi capaz de estabelecer, entre eles escritores que integraram a Semana de Arte Moderna, como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. Além do mais, ele pagava uma boa porcentagem de direitos autorais e, muitas vezes, adiantados, favorecendo o estabelecimento da profissionalização de cada vez mais escritores.

Lobato foi também um dos primeiros editores a valorizar a diagramação e o *design* dos livros. Com seu tino comercial, recheava as obras que editava com ilustrações e as envolvia com capas muito mais chamativas do que a concorrência,

contratando artistas e pintores para compô-las. O mesmo cuidado teve com o miolo do livro, afastando-se dos padrões de diagramação, compondo uma mancha gráfica mais uniforme e legível, com capitulares decorativos, ao estilo da *art nouveau* em voga naquele tempo, o que o levou a abrir sua própria oficina tipográfica.

E por fim, os livros infantis, o maior legado de Monteiro Lobato para a história da literatura do Brasil e também da edição de livros. Animado com o sucesso de sua editora, Lobato resolveu imprimir uma tiragem absurda de mais de 50 mil exemplares de seu primeiro livro infantil e a primeira história a se passar no icônico Sítio do Pica-Pau Amarelo, *A menina do narizinho arrebitado*. A alta tiragem possibilitou um preço de venda mais baixo que a média para a época. Seguindo seu cuidado gráfico e de apelo comercial, o livro foi lançado em dezembro de 1920, aproveitando as vendas de final de ano, com uma capa atraente, totalmente ilustrada por Voltolino, importante desenhista de humor de São Paulo (NEVES, 2012).

Figura 11 – 1ª edição de *A menina do narizinho arrebitado*



Fonte: Neves (2012)

A aposta foi grande e bastante arriscada, mas Monteiro Lobato teve a ideia de associar o livro ao ensino das crianças, e doou algumas centenas de unidades a escolas. Sobre esse caso, cito Hallewell:

O governador do estado, Washington Luís, durante uma inspeção nas escolas, observou como as crianças liam avidamente aquele novo livro e, assim, instruiu seu secretário do Interior, Alarico Silveira [...] a fazer uma “compra grande”, para possibilitar que outras escolas pudessem usá-lo. No dia seguinte, Alarico indagou quantos exemplares havia disponíveis. Como lhe oferecessem quantos quisesse: dez, vinte, trinta mil..., considerou aquilo uma brincadeira e pediu trinta mil, percebendo o erro apenas quando a encomenda foi entregue. (HALLEWELL, 2012, p. 375).

A despeito do tom anedótico dessa informação, Lobato de fato direcionou sua carreira de autor e editor para o público infantil, e passou a lançar, ano a ano e sempre perto da venda de Natal, novas histórias do Sítio, mantendo o mesmo sucesso de vendas. Ele também se envolveu com o mundo dos didáticos durante as reformas educacionais, imprimiu apostilas, e seguiu com bastante sucesso por algum tempo, até que, sem conseguir vencer a crise do pós-guerra, sua empresa acabou falindo e seu espólio foi vendido para o sócio, Octalles Marcondes, e as máquinas para outras casas tipográficas.

As ideias brilhantes e ousadas de Monteiro Lobato para gerir as etapas criativas do processo de sua editora também podem ser lidas como uma falta de pensamento estratégico para os negócios. Apesar do sucesso de vendas e de ter mantido a saúde financeira da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato por um tempo, quando o cenário político e econômico lhe pareceu mais desfavorável, Lobato não conseguiu reverter as intempéries e acabou falindo. Octalles Marcondes Ferreira, que entrou na companhia a princípio como ajudante, a essa altura era sócio de Lobato.

Quando a empresa estava entrando em colapso financeiro, foi Octalles que tentou replanejar os negócios para seguir trabalhando ao lado de Monteiro Lobato. Decidiram montar uma nova editora. Em 1925, abriram a Cia. Editora Nacional, com a programação de editar todos os livros sobre o Brasil escritos na época do Descobrimento. Mas Lobato estava mais interessado em seguir escrevendo seus livros, principalmente os infantis.

Além disso, em 1927, Monteiro Lobato aceita de Washington Luís, então presidente do Brasil, o convite para o cargo de adido comercial no consulado brasileiro em Nova York e a vivência nos Estados Unidos inflamou seu já grande entusiasmo a respeito da economia industrial estadunidense. Foi essa experiência que o fez travar a luta pelas indústrias petrolíferas e siderúrgicas nacionais

(RAMANZINI, 2017), o que consumiu boa parte de sua energia intelectual, e ele acabou se desviando de seus interesses e se afastando da editora.

Para piorar, foi uma das vítimas da incipiente especulação da bolsa de valores e “quando sobreveio o *crash* de outubro de 1929, teve de vender a Octalles suas ações da editora, o correspondente a 50% do capital, para cobrir os prejuízos” (HALLEWELL, 2012, p. 385).

3.2.3 A Era Vargas

O afastamento de Lobato à frente da editora teve suas vantagens, sobretudo considerando as mudanças do cenário político daquela década. Na virada de 1929 e 1930, o Brasil passaria, mais uma vez, por uma série de instabilidades políticas e econômicas, quando Washington Luís (o presidente e amigo de Monteiro Lobato) interrompe o acordo de alternância do governo no Brasil entre paulistas e mineiros e, nas eleições de 1929, resolve apoiar a candidatura de Júlio Prestes, então presidente do estado de São Paulo. Os poderosos de Minas Gerais não aceitaram de bom grado a indicação, que era inesperada inclusive porque o próprio Washington Luís tinha sido indicado pelos mineiros, que esperavam, é claro, a retribuição.

Sentindo-se traídos, os mineiros então se organizaram para apoiar a chapa que faria oposição à de Júlio Prestes, cujos candidatos viriam de outras regiões que não o Sudeste: Getúlio Vargas, do Rio Grande do Sul, como candidato à presidência, e João Pessoa, da Paraíba, como candidato à vice-presidência. Ambos eram políticos de carreira, mas pouco conhecidos fora de suas respectivas regiões. A Aliança Liberal, como ficou conhecida a chapa oposicionista, comunicava uma intenção de mudança e modernização que condizia, pelo menos teoricamente, com as mudanças sociais pelas quais o mundo e o Brasil passavam por conta da urbanização. Propagandeavam a industrialização do Brasil e a resolução dos decorrentes problemas sociais desse “atraso”, organizando grandes caravanas com comícios a céu aberto que percorriam o Brasil todo. A estratégia de campanha de chegar perto da população era novidade na época, ainda mais considerando que naquele tempo só votavam homens adultos alfabetizados, o que correspondia a menos de 6% da população do país. E o empreendimento era bem-sucedido. Em um desses comícios, estima-se que o então candidato Getúlio Vargas discursou para um público de mais de 100 mil pessoas. Além disso, a Aliança Liberal também

prometia anistia para os militares que estiveram envolvidos no movimento tenentista de 1922-1924:

No segundo semestre de 1929, a Aliança Liberal estava pronta para disputar o coração e a mente do eleitorado brasileiro — e pretendia travar a disputa a céu aberto. Atuando fora do estreito campo institucional e formadas por jovens militantes dispostos a levar a política para as ruas de algumas das principais cidades brasileiras, as Caravanas Liberais transformaram-se num sucesso que se generalizou pelo país. A pauta dessas caravanas começava pelas bandeiras mais populares: anistia aos tenentes e militares rebelados entre 1922 e 1927, concessão de direitos sociais aos trabalhadores, introdução do voto secreto, diversificação econômica, além do compromisso com a realização de obras para combater as secas nordestinas (SCHWARCZ, 2018, p. 335).

Acontece que a chapa de Júlio Prestes, apoiada pelo presidente em exercício Washington Luís, tinha a seu favor a máquina e o apoio da liderança da maioria absoluta dos estados brasileiros, de maneira que, depois da contagem de votos, sem grandes surpresas, foi Júlio Prestes o vencedor do pleito.

No entanto, com o apoio militar, a chapa opositora começou a criar um clima de golpe nos primeiros meses da nova presidência até que, em julho de 1930, o candidato a vice-presidente João Pessoa foi assassinado com tiros à queima roupa: era o estopim que faltava para dar início aos conflitos civis e militares que culminariam no golpe de 1930, quando o presidente eleito é deposto e o candidato da oposição, Getúlio Vargas, assume o governo provisório, o que abriu caminho para que, mais tarde, durante um golpe, ocupasse o cargo por mais de 15 anos.

Nesse longo período, que ficou conhecido como Estado Novo (1937-1945), Getúlio influenciou diretamente as áreas de cultura e educação do país, muito inspirado pelas experiências fascistas que tomavam conta da Europa. Havia, ao mesmo tempo, um interesse de controle cultural interno e da exportação de uma imagem de um Brasil coeso, uma estética nacional que era vendida aos estrangeiros a partir do samba, do carnaval, da feijoada e de uma acomodação da miscigenação como origem da criatividade e do poder nacional. Isso tudo era feito por meio de decretos e controle institucional da cultura e da educação, seja pelo estabelecimento de ministérios próprios ou por órgãos mais voltados especificamente à propaganda do governo, como foi o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, instituído em 1939 e que servia como um poderoso instrumento de censura.

Outro movimento em direção a esse controle foi a criação, por meio de decreto, da Comissão Nacional do Livro Didático. O setor educacional já estava

centralizado desde a criação do Ministério da Educação e da Saúde Pública, ainda no governo provisório de 1930, que reorganizou o ensino básico do Brasil, gerando um aumento considerável de crianças matriculadas, e que trouxe também consequências para o mercado editorial da época.

O aumento do número de crianças e jovens nas escolas entre os anos de 1930 e 1940, como consequência das reformas educacionais, implantadas pelo governo federal e pelos governos estaduais, beneficiou o mercado editorial de livros didáticos [...]. Diante desse cenário, o Ministério da Educação e Saúde publicou em 1938 a primeira legislação em âmbito nacional para regulamentar, controlar e padronizar os livros didáticos. (TELO; SCHUBRING, 2018, p. 4).

Tratava-se do Decreto-Lei n. 1006, de 30 de dezembro de 1938, que estabeleceu as condições de produção, importação e aplicação do livro didático em todo o território nacional. Os livros seriam escolhidos pelos professores e diretores das escolas, entre aqueles que tivessem sido aprovados pelo governo federal.

Essa nova demanda não apenas incentivou o estabelecimento de editoras voltadas a livros educacionais, atuantes até hoje⁹, como salvou a editora de Octalles e Lobato da crise pela qual vinha passando. A Companhia Editora Nacional não deixou de publicar livros literários, mas grande parte da produção da editora foi dedicada a atender às demandas educacionais do novo governo.

Os lucros dessa nova empreitada permitiu que Octalles adquirisse a Civilização Brasileira, em 1932, selo pelo qual ele passou a publicar todos os livros voltados ao público adulto não escolar, e a Nacional especializou-se nos didáticos e nos livros infantis. Havia, portanto, indiretamente, uma espécie de financiamento do governo para que a atividade editorial do país se mantivesse de pé. O faturamento da Nacional permitiu que, em 1937, a Civilização Brasileira publicasse mais de 40 títulos de escritores como Dostoiévski, Dumas, Victor Hugo e Zola.

Na década de 1930, também começou a se popularizar um novo modelo de negócios editoriais: a venda direta de enciclopédias e coleções de obras completas, vendidas a prestação de porta em porta aos leitores. A W. M. Jackson Company, sediada em Nova York, foi a primeira editora a explorar esse mercado por aqui. Além de produzir a *Enciclopédia e Dicionário Internacional*, a primeira enciclopédia

⁹ Até hoje, a produção de livros didáticos corresponde a mais da metade da produção de livros nacionais. Em 2021, o setor correspondeu a 54,38% da produção total de livros do Brasil, movimentando quase R\$ 3 trilhões de reais, segundo pesquisa da Nielsen BookData encomendada pelo Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL, 2021).

brasileira, também conseguiu o direito da obra de Machado de Assis. O sucesso da Jackson inspirou Arthur Neves, braço direito de Octalles na Nacional, a criar sua própria editora, a Brasiliense que, curiosamente, incluiu em seu catálogo a obra completa de Monteiro Lobato, a despeito da relação estreita que o autor sempre manteve com Octalles.

A Brasiliense seguia um viés mais à esquerda. Seu *publisher*, Arthur Neves, era militante do Partido Comunista Brasileiro, assim como outros membros que formariam a diretoria da empresa, como Caio Prado Júnior, intelectual e economista marxista, que chegou a ser preso por duas vezes devido a suas posições políticas. Foi a Brasiliense que publicou pela primeira vez a edição completa dos livros de Lima Barreto, por exemplo, sobre a qual já comentamos. A editora manteve, durante toda sua história, o mesmo viés ideológico, entendendo a função social de sua atividade. Um exemplo é a Coleção Primeiros Passos, livros em pequeno formato e de preço acessível, publicados a partir de 1980, que introduziam temas gerais de interesse público, entre os quais títulos como *O que é socialismo? O que é anarquismo? O que são ditaduras?*

A Nacional, no entanto, seguia o movimento contrário, ou melhor, mantinha-se em conformidade com o campo ideológico do governo. Não é coincidência, por exemplo, que mesmo perdendo os direitos da publicação da obra de Monteiro Lobato, a Nacional seguiu prosperando.

O governo de Getúlio Vargas, principalmente nos primeiros anos, apesar da tentativa de se manter neutro durante os primeiros estágios da Segunda Guerra Mundial, flertava com o fascismo europeu. As reformas educacionais e a tentativa do controle cultural eram bastante inspiradas nas experiências de Mussolini. No campo editorial isso pode ser exemplificado, diretamente, com o projeto de Getúlio Vargas de publicar, por meio do Instituto Nacional do Livro (INL)¹⁰, uma enciclopédia baseada na *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, ou Enciclopédia Treccani, produzida durante o governo fascista italiano. O projeto acabou não progredindo, mas o Instituto seguiu com projetos ambiciosos, como a publicação de

¹⁰ Parte do programa de institucionalização dos organismos culturais do Estado Novo, o INL deveria ser, em princípio, um instrumento de controle direto do governo sobre os livros que poderiam ser legalmente publicados ou importados no Brasil. O caráter censurador desse órgão acabou não funcionando e essas atribuições de controle da circulação de informações se centralizaram no Departamento de Imprensa e Propaganda.

obras raras que não seriam viáveis a editoras comerciais, sempre com o intuito de estabelecer um senso de nacionalismo exacerbado e de ufanismo.

Outro exemplo é a maneira como essa ideologia transparecia na produção cultural que andava a favor dos ventos da ditadura de Vargas. Segundo Hallewell: “Em 1936, no auge da influência do movimento integralista (fascismo brasileiro), a Nacional deve ter considerado prudente incluir na coleção a obra de Gustavo Barroso, *História Secreta do Brasil*, grosseiramente antissemita” (HALLEWELL, 2012, p. 421). Gustavo Barroso, aliás, foi o tradutor dos *Protocolos do Sábio de Sião*, a publicação falaciosa e antissemita mais famosa da contemporaneidade. Barroso foi um dos mais jovens escritores a presidir Academia Brasileira de Letras, em 1932.

A criação do Instituto Nacional do Livro, aliás, está diretamente ligada ao fortalecimento de outro importante polo editorial do Brasil: o Rio Grande do Sul. Com a nomeação de conterrâneos para o alto escalão do governo, entre eles de Augusto Meyer para conduzir o recém-criado INL, o Rio Grande do Sul passou a ter mais projeção nacional. Isso trouxe consequências também para os empreendimentos locais, como a editora Globo, cuja projeção também ultrapassava as fronteiras da província do Rio Grande do Sul.

O sucesso, é claro, não estava apenas ligado ao bairrismo de Getúlio Vargas. Com o então jovem escritor Erico Veríssimo no comando, a editora Globo também soube aproveitar o momento econômico que desfavorecia as importações de livros para iniciar a chamada era de ouro das traduções de livros da história da editoração brasileira.

A crise econômica mundial da década de 1930 derrubou o câmbio da moeda brasileira, cuja economia dependia principalmente da exportação de produtos primários. Dessa maneira, os produtos importados, como os livros em língua estrangeira e os traduzidos que vinham de Portugal, já não eram mais atrativos. Pela primeira vez, desde o século XIX, os livros editados no Brasil conseguiam chegar a um preço competitivo.

A editora Globo explorou, principalmente, a literatura anglófona, de início traduzindo *best-sellers* e romances policiais, o que coincidiu com o simultâneo desinteresse pela cultura francesa, até então dominante entre os leitores do país, e o interesse cada vez maior pela cultura estadunidense, grande parte por conta da influência da cultura de massa, como o cinema e as histórias em quadrinhos. Mas foi

a mesma editora que publicou, pela primeira vez, todos os volumes da *Comédia humana*, de Honoré de Balzac, e os volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, arrolando para esse empreendimento o trabalho de grandes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o poeta Augusto Frederico Schmidt abriu a Livraria Editora Schmidt, reconhecida pelo lançamento de jovens autores, sobretudo os do chamado segundo modernismo brasileiro, como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Foi também dessa casa editorial a primeira edição de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre. Apesar do bom relacionamento com os novos escritores e de se manter diplomático em meio aos conflitos ideológicos que tomavam conta do cenário cultural do Brasil daquele tempo, a editora de Schmidt não durou muito tempo e fechou quando José Olympio resolveu levar sua editora de São Paulo à capital federal.

3.2.4 As apostas de José Olympio

Outro personagem importante desse tempo foi José Olympio, que teve uma trajetória digna de um herói de romance e que exemplifica de que maneira o estabelecimento de determinada literatura no que convencionamos chamar de cânone ultrapassa a destreza dos manuscritos dos autores.

José Olympio chegou à capital da província de São Paulo aos 15 anos, com o intuito de conseguir um trabalho que lhe permitisse também ingressar na Faculdade de Direito. Por uma feliz coincidência, ele acabou conseguindo a função de ajudante geral na Casa Garraux, então a maior livraria da capital. Sua função era abrir as caixas de livros, tirar as poeiras das estantes e outros serviços de bastidores semelhantes a esse. Diferentemente do que esperava, como o trabalho consumia todo o seu tempo, seis dias por semana, por fim José Olympio não conseguiu estudar como havia planejado.

Finalmente, José Olympio foi promovido a ajudante de balconista e começou a adquirir conhecimento dos livros do gosto do público, até que, no palavreado grandiloquente de Humberto de Campos, “aprendendo no livro a vida dos homens e aprendendo na conversa dos homens a utilidade do livro, o garoto de Batatais tornava-se em breve a primeira figura da livraria em que entrara simplesmente para servir no balcão. (HALLEWELL, 2012, p. 477)

Mas em pouco tempo, José Olympio tornara-se um prestigiado livreiro, indicando títulos e novidades para os frequentadores da livraria, que esperavam por suas recomendações, e sua opinião era levada tão em conta que ele também passou a sugerir aos editores títulos estrangeiros que achava que deveriam ser publicados por aqui. Nesse meado da década de 1920, o jovem José Olympio era próximo, por exemplo, de Octalles Marcondes Ferreira e de outras personalidades influentes do mundo cultural da cidade.

Essa desenvoltura social o aproximou dos clientes mais abastados e, nesse meio, ele descobriu um outro nicho a explorar: a bibliofilia e a compra e venda de livros raros e antigos. Financiada por clientes da Garraux, José Olympio passou a comprar bibliotecas inteiras de outros clientes conhecidos da casa para então inaugurar a Livraria José Olympio Editora. Aos livros raros, a livraria reunia alguns títulos novos e mais recentes, e também deu início, logo no primeiro mês, às edições próprias.

Mas tudo isso se deu em um tempo bastante conflituoso para São Paulo.

Durante o chamado governo provisório de Getúlio Vargas, foi escalado como interventor federal em São Paulo Alberto Lins de Barros, sujeito que ficou conhecido pela sua inaptidão política, uma vez que não conseguiu apaziguar os poderosos paulistas na crise que se instalara desde o golpe de 1930, quando o protagonismo da região Sudeste foi desfeito e o poder federal, desmanchado. É preciso também considerar que parte desse insucesso é atribuído ao fato de Alberto Lins Barros ser originário de Pernambuco – ou seja, não era um típico paulista – e não ter tido muita experiência política anterior a essa missão.

Assim, um governo provisório que se estendia no tempo, sem qualquer movimento a favor de mudança de conjuntura, somado à insatisfação dos oligarcas do café, que sentiam sua influência política perder força, acabou culminando em uma revolta de forças distintas em um movimento a favor da convocação de uma assembleia constituinte. A Revolução Constitucionalista de 1932, como ficou conhecida, foi o resultado desse clima de antagonismo regionalista. Com a constituinte e novas eleições, era a chance de São Paulo voltar a comandar o governo federal.

Em princípio, a revolta não teve apoio popular. A burguesia paulista, na verdade, fez de tudo para impedir que os trabalhadores se envolvessem organizadamente no conflito.

De acordo com Lilia Schwarcz,

Apenas os trabalhadores das fábricas ficaram de fora da mobilização geral. No estado onde se concentrava o maior número de indústrias do país, os operários não acorreram em massa para lutar. Nos meios operários, muitos duvidavam de um levante em que não cabia nenhuma atenção às demandas dos trabalhadores; entre as elites de São Paulo, crescia o temor de que os operários mobilizados para a guerra saíssem do controle e partissem para sua própria revolta. Enquanto durou a guerra, inquietos com o risco de comoção social, os dirigentes paulistas mantiveram suas fábricas sob estreita vigilância e as lideranças operárias, se possível, trancadas na cadeia. (SCHWARCZ, 2018, p. 365).

Alunos do Largo São Francisco se alistavam voluntariamente, o conflito era financiado pelos donos das terras, e alguns intelectuais, como Oswald de Andrade, um dos principais personagens da Semana de Arte Moderna de 1922, e Guilherme de Almeida, engajava-se a favor da Revolução – Guilherme de Almeida, aliás, chegou mesmo a se alistar para a luta armada, como será detalhado no capítulo 4.

O apoio mais massivo só aconteceu quando, durante um conflito entre estudantes e as forças do estado, quatro manifestantes foram mortos. Foi o que bastou para a Revolução ganhar força para tentar derrubar Getúlio Vargas do poder. O intento não teve sucesso, São Paulo precisou se render, mas fato é que a Assembleia Constituinte foi organizada e a Constituição de 1932, promulgada. Getúlio Vargas foi, então, eleito por voto indireto.

A conjuntura fez José Olympio recuar por um tempo e só em 1933 ele voltou a publicar, primeiramente livros a respeito da Revolução, seguindo o faro de agradar sua clientela (a escolha do livro da psicanálise, ainda pouco conhecida, também havia seguido o mesmo propósito).

Figura 12 – Capa de *Itararé! Itararé* (1933)

Figura 13 – Anúncios da publicação



Fonte: Fontana (2021)

A editora deu um salto quando ele se casou com Vera Pacheco Jordão, que vinha de uma rica família paulistana, cliente da loja de Olympio e que rapidamente virou sua principal parceira no negócio. A livraria e editora correram poucos riscos, fazendo escolhas certas e mantendo seus clientes cativos. Mas a fama de José Olympio só aumentou mesmo quando ele resolveu fazer sua aposta mais ousada.

Como comentamos, o tema da brasilidade e os assuntos sobre o Brasil estavam em voga naquelas primeiras décadas do século XX, interesse que foi apropriado, sobretudo em seus primeiros anos, pelo governo de Getúlio Vargas, numa tentativa de criar uma ideia patriótica e ufanista de unidade nacional. Essa tendência abriu espaço, como vimos, para que fossem publicados livros, literários ou não, cujo tema era o Brasil.

Segundo Antonio Candido:

As mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros repercutiram na indústria do livro, desde o projeto gráfico até a difusão; mas sobretudo quanto à matéria preferencial das suas páginas, cada vez mais receptivas aos autores novos integrados nas tendências do momento. Pode-se dizer, que, reciprocamente, essas tendências foram estimuladas pelo livro renovado, na medida em que os autores procuravam se ajustar à preferência da moda e dos editores – como, por exemplo, o “romance social” e os estudos brasileiros. (CANDIDO, 1989, p. 191)

A essa altura, José Olympio teve notícia de um jovem autor chamado José Lins do Rêgo, que havia publicado seus primeiros livros em editoras menores, e com pouca visibilidade, e quis levá-lo para sua editora. Lins do Rêgo tinha contrato firmado com sua editora antiga para seus próximos romances, que inclusive já haviam sido anunciados. José Olympio, no entanto, dobrou a aposta, oferecendo imprimir uma tiragem duas vezes maior desses livros (*Banguê* e *Menino de engenho*), o que significava não apenas um reconhecimento do potencial do autor, mas também o dobro dos adiantamentos de direitos autorais.

A proposta era, de fato, muito difícil de recusar, e Lins do Rêgo passou então a publicar pela Livraria José Olympio e foi pessoalmente a São Paulo para fazer o acerto. José Olympio, seguindo o caminho aberto por Monteiro Lobato, também se empenhou em distribuir os exemplares para pequenas cidades, mas o estoque demorou para se esgotar. No entanto, a atitude ousada de José Olympio chamou a atenção de outros escritores, e todos gostariam de fazer parte do catálogo daquela casa. Em 1934, Olympio muda-se para o Rio de Janeiro e se dedica quase que exclusivamente a publicar literatura nacional. Quase todos os autores do segundo modernismo saíram na editora dele, inclusive aqueles que haviam sido editados pela Schimdt.

Figura 14 - Capas de Cícero Dias para *Banguê* e *Menino de engenho*, de 1934



Fonte: Fontana (2021)

Os dois romances contratados de José Lins do Rego, *Banguê* e *Menino de engenho*, foram lançados na inauguração da nova livraria do Rio de Janeiro. O autor

esteve presente para a noite de autógrafos, o que não era muito comum àquela época. As capas dessas edições foram assinadas pelo artista pernambucano Cícero Dias. Há registros de que, em uma entrevista durante a inauguração da Casa da Rua do Ouvidor, o próprio Olympio chamou a atenção para esse fato: “Está vendo a capa? É de Cícero Dias. Interessantíssima, não é?” (FONTANA, 2021, p. 54).

Antonio Candido, em um ensaio sobre a cultura brasileira da década de 1930, diz que a editora José Olympio, sobretudo nesses anos em que se muda para a então capital federal, era a mais característica desse período movimentado para a literatura brasileira. Essa casa editorial, ao lado de outras editoras menores, como Ariel ou a Schmidt,

confiaram abertamente no autor nacional jovem e, assim, permitiram a difusão da literatura moderna. Confiaram também nos jovens artistas, que trouxeram para as capas e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior, incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. (CANDIDO, 1989, p. 191)

Como dissemos, o extravagante acerto firmado com Lins do Rego consolidou a José Olympio como a editora dos novos. Ainda citando o mesmo ensaio de Antonio Candido:

No centro deste movimento, José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural, pelo arrojo e a amplitude com que estimulou e editou os novos, bem como pelo estilo das capas de suas edições, criadas sobretudo por Santa Rosa em suas diversas fases. A mancha colorida com o desenho central em branco e preto tornou nos anos 30, por todo o País, o símbolo da renovação incorporada ao gosto do público (CANDIDO, 1989, p. 193).

O desenhista Santa Rosa Júnior, aliás, foi recomendado por José Lins do Rego, quando ele enviou seus originais à nova editora. Como vimos, seu editor acabou optando por contratar as capas a Cícero Dias, mas a sugestão foi acertadíssima. Santa Rosa, por fim, foi o responsável por definir uma identidade gráfica aos livros da José Olympio, sobretudo aos romances brasileiros.

Figura 15 – Capas de Santa Rosa, início da década de 1930

Nestes exemplos se pode notar o *layout* de capa adotado para os romances e contos brasileiros da José Olympio.



Fonte: Fontana (2021)

O talento diplomático de José Olympio e Vera Pacheco possibilitou que a editora lançasse obras de autores de esquerda como Graciliano Ramos, mas também de Plínio Salgado e outros integralistas, muitos dos quais eram frequentadores da sua nova livraria da Rua do Ouvidor. Ele teve também uma boa relação com Getúlio Vargas, chegando a publicar alguns de seus livros, incluindo os sete volumes de *A nova política do Brasil*. Essa proximidade com o presidente o ajudou, e muito, a evitar a censura daqueles primeiros anos que, em bem da verdade, não se ocupava tanto assim dos livros.

Figura 16 - ABC do Integralismo e Camisas Verdes, 1935



Fonte: Fontana (2021)

Mas o bom relacionamento de José Olympio acontecia, como frisamos, com todos, políticos e autoridades, mas também com os críticos, com os escritores de todos os campos ideológicos e também com os leitores, que vinham de toda parte para se encontrar nos salões de chá da nova livraria carioca.

Acentuando-se a importância da Livraria José Olympio como catalisador intelectual, Carlos Drummond de Andrade sugere que a orientação socialista adotada pela literatura brasileira na época (por volta de 1935-1937) só pode ser compreendida como resultado da interação entre esses escritores (e outros participantes) nos bate-papos da rua do Ouvidor, n. 110. (HALLEWELL, 2012, p. 498).

Em meados da década de 1930, no entanto, o vislumbre democrático percebido após a promulgação da Constituição de 1932 começava a chegar ao fim. Hitler ascendia na Alemanha e o fascismo tomava conta da Itália, da Espanha e de Portugal, empoderando, pelo menos simbolicamente, o movimento integralista por aqui. Por outro lado, Moscou passava a coordenar os partidos comunistas pelo mundo.

Percebendo essa tensão mundial, que também se refletia por aqui, Getúlio Vargas promulgou, em 1935, a Lei de Segurança Nacional, que em tese proibia qualquer tipo de propaganda que colocasse em risco a integridade do país, mas que basicamente servia para reprimir organizações comunistas. Com os levantes comunistas e a organização da Aliança Nacional Libertadora, Getúlio Vargas estabelece estado de sítio e a repressão se agrava. Livros então são confiscados e queimados, inclusive os de Monteiro Lobato, que eram considerados subversivos, escritores são presos, entre eles Jorge Amado e Graciliano Ramos, e os jornais, devassados. Hallewell, no entanto, traz uma interpretação curiosa dessa época para o mundo dos livros. Segundo ele, com a restrição dos assuntos mais espinhosos nos veículos de imprensa por conta da censura, os leitores começaram a buscar por mais informações a respeito da conjuntura política na literatura nacional e na crítica social (HALLEWELL, 2012). Dessa vez, José Olympio não conseguiu escapar e tanto livros de autores comunistas quanto os integralistas foram continuamente confiscados pelos órgãos censuradores.

A Segunda Guerra Mundial mudou o foco dos assuntos nacionais. A onda regionalista do segundo modernismo também abria espaço para uma nova vertente estético-literária. E o Brasil se via estrangulado pelo violento período de repressão consequente do golpe de estado instaurado em 1937 por Getúlio Vargas. Mais

intimamente, o casal José e Vera se divorciaram e, com o afastamento de Olympio da Casa (como era chamada carinhosamente a editora), diminuíram as publicações de autores nacionais, passando a dar mais destaque para as traduções, principalmente de obras mais populares da língua inglesa, para cujo trabalho eram contratados escritores renomados, assim como na editora Globo, com a qual, passou a concorrer. Mas não foi o bastante, pois

Ao mesmo tempo em que a José Olympio ameaçava a predominância da Globo no mercado de ficção traduzida, sua preeminência como editora de autores nacionais começava a ser ameaçada pelo surgimento de uma nova editora, a Martins, de São Paulo. (HALLEWELL, 2012, p. 510).

A editora Martins, responsável pela publicação de *Rua*, será assunto tratado mais para a frente, mas adiantamos que sua relevância na história da editoração e mesmo da literatura brasileira só foi possível porque seguiu os passos de seus predecessores.

O que pretendemos com esse breve panorama não foi, em absoluto, dar conta da história da edição e da produção de livros do Brasil, nem mesmo a de São Paulo. É certo que muitos personagens importantes não chegaram a ser citados, de outros, quem sabe, pela natureza silenciosa desse ofício, sequer há documentação. Aqui, a intenção foi preparar o caminho para bem situar a Martins e a editora Massao Ohno, assim como seus respectivos responsáveis, nesse contexto complexo, que, como vimos, envolve muito mais que boas escolhas ou um faro para o novo, mas a política, o contexto histórico, as relações estabelecidas entre os artistas, mas também com os detentores do poder simbólico

4 A IMAGEM E AS PALAVRAS

Dissemos que tanto *Rua* quanto *Paranoia* são livros de poemas cujos versos transitam pela cidade de São Paulo, e ambos foram montados com a alternância de páginas de texto e fotografias, que também registram as paisagens dessa mesma cidade, compondo uma tessitura que não pode ser desfeita. Daí o uso da expressão “fotolivros”, um termo relativamente novo, mas que, como veremos adiante, nomeia um tipo de publicação de imagens que surgiu quase simultaneamente à própria invenção da fotografia, ainda no final do século XIX (RAMOS, 2017; COSTA, 2020; MAZZILLI, 2020).¹

A despeito das novas denominações, o que nos interessa aqui é entender não apenas o modo como as fotografias têm sido entendidas nas últimas décadas, mas também de que maneira a própria fotografia como linguagem se relaciona com os livros e com as possibilidades da criação de obras múltiplas e como essa mesma linguagem tem se mesclado aos processos criativos. Além disso, considerando a natureza das obras em análise nesta pesquisa, analisar de que maneira as múltiplas temporalidades oferecidas pelas imagens fotográficas e pelo gesto da leitura de livros são sobrepostas, criando novos sentidos.

4.1 O espanto dialético da fotografia: o que dizem os ensaístas

No prefácio de *Para entender uma fotografia*, de John Berger (2013), o ensaísta britânico Geoff Dyer comenta que, muito mais do que se espantar com as imagens, o que o fez se interessar por fotografia foram as reflexões como as de Roland Barthes, Susan Sontag e do próprio John Berger, autores que Dyer considera tão importantes em sua formação como crítico e escritor que, ele se desculpa, não consegue deixar de citá-los página sim, página não, em qualquer trabalho que produza sobre o assunto. Geoff Dyer repete a advertência, por exemplo, em *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*, longo ensaio em que ele narra sua trajetória para entender o que determina o estilo particular dos grandes fotógrafos, criando, para isso, uma espécie de taxonomia dos assuntos

¹ A necessidade de se recriar um novo sentido para o substantivo decorre do crescente interesse dos fotógrafos contemporâneos em apresentar seus trabalhos não apenas em galerias ou paredes dos museus, mas em publicações impressas, cuja sequência, textos e design fazem parte do resultado da obra. Ou seja, não se trata de uma mera catalogação ou registro; esses livros são a própria obra, a construção de uma narrativa visual.

comuns fotografados por eles – para Dyer, a história da Depressão Americana, por exemplo, poderia ser contada por meio de fotografias de chapéus masculinos (DYER, 2008).

De fato, Barthes, Sontag e Berger chegaram, cada a um à sua maneira, a uma tal profundidade a respeito das imagens fotográficas que o termo *fotografia*, mais do que a técnica que o substantivo nomeia, foi tomado como mote, uma perspectiva a partir da qual é possível refletir não apenas sobre a capacidade humana de interferir na natureza das coisas, mas sobre a própria natureza humana. Uma hipótese para isso talvez seja o fato de que nenhum desses autores tenha abordado a fotografia como crítico ou historiador da arte, mas como escritores que, no lugar de trabalhos que registram e sistematizam o conhecimento acumulado sobre o tema, escolheram justamente um gênero híbrido como o ensaio para narrar o processo ativo de um pensamento, de um conhecimento em formação.

No mesmo prefácio, Dyer reconhece que a maneira como Barthes, Sontag e Berger abordam a fotografia em seus respectivos ensaios, não por coincidência, tocam-se em muitos pontos, justamente porque esses autores leram os trabalhos uns dos outros – e foram tocados por eles.

Dedicado a Sontag, o ensaio de 1978 “Usos da fotografia” [de Berger] é apresentado como uma série de “respostas” a Sobre a fotografia, publicado no ano anterior [...] Numa resenha sobre *Le Plaisirs du texte* (Os prazeres do texto) (1973), Berger descreve Barthes como o “único crítico ou teórico de literatura e linguagem vivo que eu, como escritor, reconheço”. Barthes, de sua parte, incluiu *Sobre fotografia*, de Sontag, na lista de livros [...] no fim de *A câmara clara* (1980). Sontag, por sua vez, foi profundamente tocada por sua leitura de Barthes. (DYER, 2013, p. 5).

Seja observando as fotografias “sozinho e desarmado”, mas afetados pela experiência da elaboração do luto (BARTHES, 2022), seja destacando o poder político desse meio (BERGER, 2013) ou discorrendo sobre um mundo em que as relações passaram a ser mediadas pelo uso cada vez mais massificado das imagens fotográficas (SONTAG, 2004), Sontag, Barthes e Berger demonstram o espanto que é ser materialmente possível capturar uma fina fatia do tempo e do espaço e guardá-la; e, mais espantoso ainda, no lugar de subtraí-la do mundo, acrescentar nele essa imagem inédita, que, no entanto, é também repetição.

Todos esses autores escolheram o ensaio como forma de expor suas reflexões a respeito da imagem fotográfica. E o ensaio, como dito anteriormente, é um gênero misto, que ocupa um entrelugar entre a literatura e a ciência. Sem perder

o rigor esperado de uma reflexão aprofundada, os ensaios têm a particularidade de recriar² o processo de construção de um pensamento narrativamente, de modo que os leitores são convidados a seguir o mesmo caminho percorrido pelos autores.

E como o percurso dessas reflexões mantém-se à superfície nos ensaios, é tentando seguir esse caminho que nesta pesquisa foram analisadas, ou melhor, percebidas, as fotografias dos livros que fazem parte do corpus para assim entender o papel que essas imagens ocupam na construção do sentido das obras. Decisão arriscada, já que foi preciso emular um olhar aprofundado e reflexivo, mas que ao menos nos poupou de exaustivas análises formais que desviariam o foco desta dissertação, qual seja, entender os dois fotolivros – *Rua* e *Paranoia* – em sua materialidade. Mais do que decifrar cada imagem ou cada poema em particular, o objetivo aqui é entender como as fotografias acrescentam sentido aos poemas, como os poemas servem de pistas para explicar as imagens, e como o contexto de publicação e as escolhas editoriais de cada obra acabam por transparecer o caráter polifônico de obras editadas.

Assim como Geoff Dyer, Natalia Brizuela, outra ensaísta fundamental para esta pesquisa, embasa suas reflexões sobre fotografia em Barthes e Sontag. Em *Depois da fotografia*, Brizuela tenta rastrear o modo como os campos de atuação da fotografia e da literatura expandiram-se e, nesse processo, acabaram por se “contaminar”. Seu objetivo é entender em que momento a fotografia passou a fazer parte da literatura, seja justaposta às palavras impressas, em livros convencionais ou em experiências mais ousadas, seja citada como objetos fundamentais do desenvolvimento de narrativas (como em alguns contos de Julio Cortázar ou de Silvina Ocampo), ou até mesmo emprestando uma espécie de “sintaxe” na construção de romances contemporâneos (BRIZUELA, 2014).

Professora do departamento de estudos latinos da Universidade da Califórnia, em sua obra Brizuela privilegiou exemplos do encontro fotografia–literatura vindos de autores e experiências da América Latina, sobretudo dos países de língua espanhola. Ainda que não se deva perder de vista a diferença entre as culturas dos países de origem dos autores citados por ela, ou, mais especificamente, aquilo que na construção histórica, política e social diferencia o Brasil dos seus

² Um exemplo disso são as retomadas feitas por Barthes nas últimas páginas de *A câmera clara*, em que ele revê posições que havia afirmado algumas dezenas de páginas anteriores. (BARTHES, 2002, p. 82).

vizinhos, as análises de Brizuela tornaram-se preciosos exemplos e acabaram por confirmar o aproximação entre *Rua e Paranoia* não passava de um incômodo movido pela curiosidade.

Para desvendar o ponto em que os caminhos da fotografia e do fazer literário se encontram, Brizuela volta ao século XIX, quando na Europa a fotografia era compreendida principalmente por sua indexicalidade. Naquele tempo, as imagens fotográficas eram usadas como documentação, prova verídica, por estarem diretamente apontadas para as coisas reais do mundo – como o são até hoje usadas para legitimar documentos pessoais, provas de crimes, ou a veracidade de fatos noticiosos. O positivismo e o cientificismo daquele século, que tanto influenciaram o pensamento da época, acabaram por destacar a indexicalidade da fotografia em detrimento de outras características e possibilidades formais.

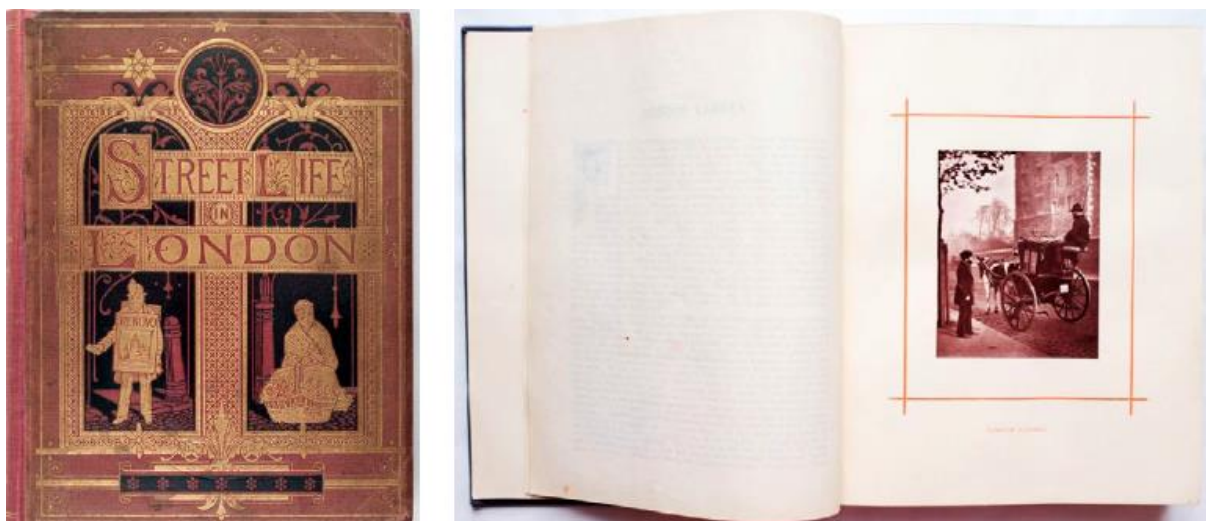
As aparições fotográficas em livros, nesse primeiro momento, eram justificadas para dar a prova real da existência de monumentos, construções em andamento ou a fauna e os costumes de determinada região longínqua (considerando que longe era todo o espaço que não fosse a Europa). Havia, portanto, um uso prático no acréscimo de fotografias em livros, que se diferenciava das litogravuras que ilustravam e decoravam as edições mais rebuscadas de livros literários.

Para Boris Kossoy, nessa época,

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio [...] são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado. (KOSSOY, 2014, p. 30).

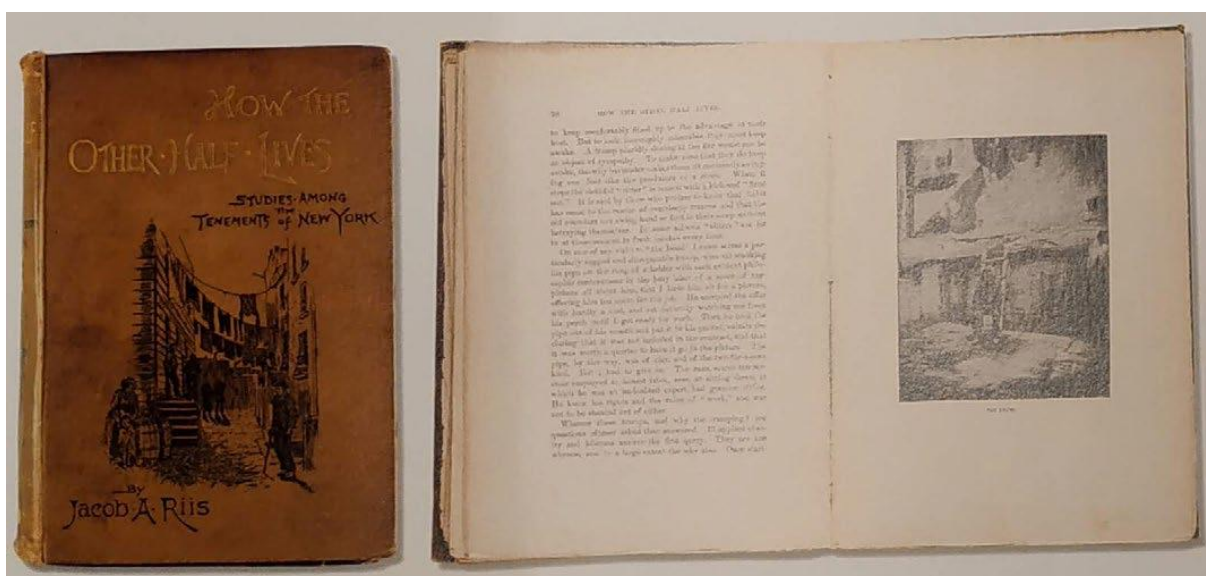
O século XIX também foi o tempo da modernização e do crescimento dos centros urbanos, outro tema recorrente dos primeiros livros com fotografia publicados naquela época, como *Street Life in London* e *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*.

Figura 17 – Capa e dupla de *Street Life in London* (1877-78)



Fonte: Mazzilli (2020)

Figura 18 – Capa e dupla de *How the Other Half Lives ...* (1890)



Fonte: Mazzilli (2020)

No entanto, paralelamente ao uso da fotografia como registro objetivo de determinado momento e lugar, alguns fotógrafos já naquele tempo passaram a explorá-la como linguagem, adicionando às imagens fotográficas camadas mais subjetivas, intencionalmente. Poucas décadas após ser inventada, a fotografia tentava estabelecer-se no campo artístico, seguindo, para isso, critérios estéticos das pinturas. É o caso de Alfred Stieglitz (1864-1946) e Julia Margaret Cameron

(1815-1879), os quais, por meio de seus trabalhos, acabaram por evidenciar outras possibilidades da técnica fotográfica.

Quando esses pioneiros se puseram a ordenar, organizar, ou, dito de outra forma, a manipular a realidade a ser fotografada com o intuito de construir uma imagem com os atributos considerados artísticos, talvez sem se darem conta, eles acabaram contestando princípios como a verdade única e a total transparência fotográfica.

Os *tableaux-vivants* compostos por Julia Margaret Cameron³ ou os flagrantes incomuns da vida da cidade capturadas por Stieglitz com sua câmera de pequeno formato foram concebidos para resultar em imagens esteticamente complexas, para serem vistas em paredes de museus e galerias – e em livros. Eram os primórdios de uma nova arte.

Figura 19 – *Alethea*, de Julia M. Cameron, 1872



Retrato de Alice Lidell, a inspiração de Lewis Carroll. O perfil delicado da jovem anteposto ao fundo florido formam uma composição que justifica o título mitológico da obra, que designa, curiosamente, o *daemon* grego da verdade e da realidade.

Fonte: National Portrait Gallery (2023)

As experimentações artísticas da nova técnica permitiram que a fotografia fosse entendida como uma imagem acrescida ao mundo, e não apenas uma cópia recortada dele. Dessa forma, emerge-se a ambiguidade fotográfica, que deixa de ser lida apenas como registro referencial de um passado único, localizado e indubitável.

³ Cameron entendia seu trabalho da seguinte maneira: “My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing to the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty” (COX; FORD, 2003, p. 41).

Para John Berger (2013), no entanto, os argumentos que respaldavam, à época, os critérios para classificar as fotografias ora como arte ora como registro não lhe parecem suficientes justamente porque as equiparavam à pintura. Existe, para Berger, uma diferença fundamental entre essas duas maneiras de se produzir imagens: a pintura e o desenho são artes da tradução; a fotografia, por sua vez, é uma arte da citação. Ou seja, no desenho ou na pintura as imagens do mundo (reais ou imaginárias) são traduzidas em traços, pinceladas, cores, em uma operação consciente de imitação; a fotografia, por sua vez, depende da existência real de um objeto que emane suas formas ao aparato sensível, ou seja, a fotografia sempre cita uma aparência. “Num desenho uma maçã é feita redonda e esférica; numa fotografia, a redondeza e a luz e sombra da maçã são recebidas como um dado” (BERGER, 2013, p. 81).

A fotografia, não importa o quão engajado esteja o fotógrafo em emular os princípios da pintura, nunca será pintura. Isso porque, diferentemente de outros modos de representação, o referente da fotografia não é algo que pode ser real, mas sim algo *necessariamente real* – só há fotografia porque uma câmera foi apontada a um objeto do mundo (BARTHES, 2022).

Não importa qual seja o referente, a intenção ou a época em que foi produzida ou em que foi ou será vista, uma imagem fotográfica sempre carregará consigo a realidade e o passado. Eis um dos aspectos dialéticos da fotografia: trata-se de uma imagem percebida no presente e que assim se mantém, já que parte de sua existência depende do olhar de um espectador, sem deixar de ser, no entanto e ao mesmo tempo, evidência material de uma realidade inegável de antes.

É o isso-foi barthesiano, uma das conclusões a que chegou Roland Barthes em suas investigações para decifrar a essência fenomenológica da fotografia, esse objeto que estaria sempre lastreado pela “contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (BARTHES, 2022, p. 16). O lastro da fotografia é a realidade de um momento do passado. “O verdadeiro conteúdo de uma fotografia”, explica Berger, “é invisível, por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo” (BERGER, 2013, p. 30).

O que Barthes e Berger propõem é que tanto a realidade (o referente necessariamente real das imagens fotográficas) como o passado (o entendimento de que para haver fotografia uma câmera esteve diante dessa realidade) deixam-se

ver, de maneira explícita, àqueles que observam uma fotografia, de um modo jamais experimentado.

Uma fotografia detém o fluxo do tempo no qual o evento fotografado uma vez existiu. Todas as fotografias são do passado, mas nelas um instante do passado é retido de modo que nunca pode levar ao presente, ao contrário do passado de fato vivido. Toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma concernente ao evento fotografado e outra concernente a um choque de descontinuidade. (BERGER, 2013, 76).

Observar fotografias é uma espécie de devaneio, uma vez que não se perde o contato com o presente – é no presente que as imagens fotográficas são percebidas – daí o choque de descontinuidade comentado por Berger.

Porém, o desenvolvimento tecnológico que permitiu a massificação da fotografia a partir dos anos 1950 transformou o ato fotográfico, antes experiência, em mero reflexo. Com câmeras mais leves, baratas e de fácil manipulação, o uso de filmes no lugar de insumos químicos pouco acessíveis, a aparição cada vez mais frequente de imagens na comunicação de massa, entre outros aspectos históricos, fazer e ler fotografias tornaram-se tão habituais que a apreensão do mundo passou a ser mediada pelas fotografias (SONTAG, 2004). A não ser em casos em que as fotografias provocam *insights* afetivos (uma fotografia da mãe jovem, como a que afetou Roland Barthes e que ele descreve em *A câmera clara*), hoje dificilmente todas essas camadas espaço-temporais descontínuas são percebidas involuntariamente. Foram necessárias novas experimentações artísticas para que a fotografia voltasse a ser discutida como linguagem, quando, paradoxalmente, ela contaminou e se deixou contaminar por outros campos artísticos.

4.2 A fotografia nos livros: precursores

Como vimos, a técnica fotográfica era ainda bastante recente quando alguns fotógrafos passaram a fazer experimentações com o intuito de angariar para a nova técnica o estatuto de arte.

Ao mesmo tempo, as pesquisas referentes à captura, fixação e reprodução de imagens fotográficas seguiam em curso, e uma das motivações para esse desenvolvimento tecnológico era justamente encontrar uma maneira menos trabalhosa e cara de imprimir imagens e que seguissem a velocidade do desenvolvimento da indústria editorial. Uma primeira solução apareceu apenas na

década de 1880, com a invenção da impressão em meio-tom⁴, permitindo que texto e imagem fossem impressos de uma só vez. Antes disso, as imagens fotográficas eram coladas uma a uma nas cópias dos livros, ou transpostas em matrizes para serem reproduzidas em litografias e fotogravuras, técnicas manuais que, sem contar a dificuldade em chegar a uma reprodução fiel da imagem original, dificultavam a multiplicação massificada desses livros, tornando-os pouco acessíveis e esparsos (MAZZILLI, 2020, p. 68).

Os primeiros fotolivros seguiam a tendência da época e registravam os novos hábitos das metrópoles modernas, as viagens a lugares exóticos ou eram resultados de catalogação e relatórios de pesquisas científicas, como *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853), da botânica inglesa Anna Atkins. Nesse livro, Atkins construiu um catálogo de sua pesquisa usando a técnica da cianotipia, que consiste em colocar os objetos a serem registrados diretamente em contato com uma superfície fotossensível preparada com insumos químicos. As legendas dos registros das plantas, manuscritas pela autora, foram impressas com a mesma técnica. Apenas treze cópias do livro foram identificadas, muito provavelmente devido à dificuldade em multiplicá-lo (MAZZILLI, 2020).

Figura 20 – Capa e dupla de páginas de *Photographs of British Algae*



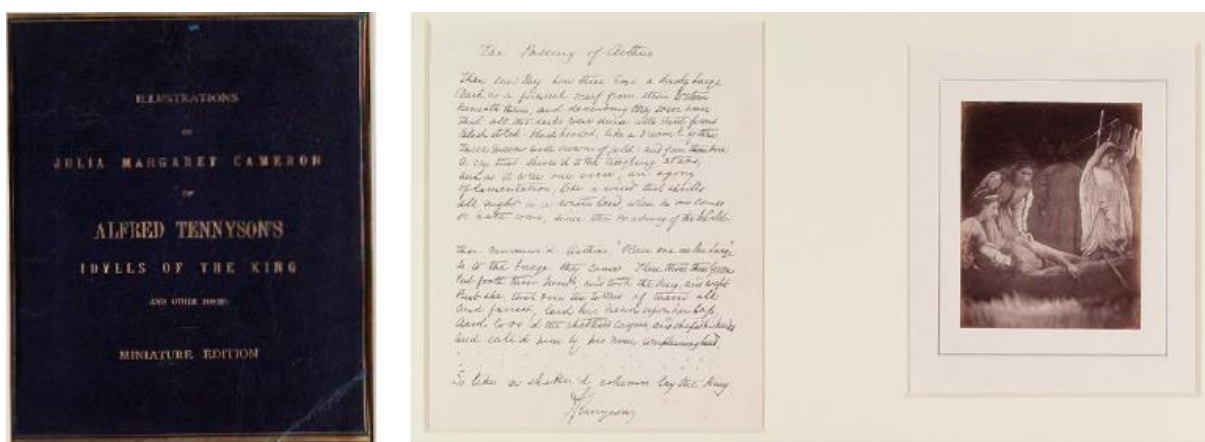
Fonte: The New York Public Library (2023)

⁴ Meio-tom ou autotipia é um processo fotomecânico que divide a imagem em pequenos pontos dispostos com regularidade geométrica de maneira a reproduzir as nuances de luz e sombra de uma imagem fotográfica (BARROS, 2007).

No entanto, apesar das restrições técnicas e da ideologia cientificista que dominava a Europa daquele tempo, que estimulava sobretudo a produção de fotolivros etnográficos, botânicos e documentais, houve ainda no século XIX exemplos de livros que exploravam a fotografia em um caráter ficcional e poético.

Um caso exemplar é *Idylls of the King*, série de doze poemas narrativos que contam a lenda do Rei Artur, escrita pelo poeta inglês Alfred Tennyson (1809-1892) e ilustrada com fotografias de Julia Margaret Cameron.

Figura 21 – Capa e dupla *Idylls of the King and Other Poems* (1875)



Fonte: British Library (2023)

Os idílios de Tennyson foram publicados em algumas partes⁵, entre 1859 e 1885, pela editora Moxon, influente casa editorial da Inglaterra vitoriana. Eram edições luxuosas, ilustradas com gravuras de artistas pré-rafaelitas⁶, como Dante Gabriel Rossetti, John Millais e William Holman Hunt, em princípio boas escolhas editoriais, considerando que os artistas da irmandade valorizavam a estética

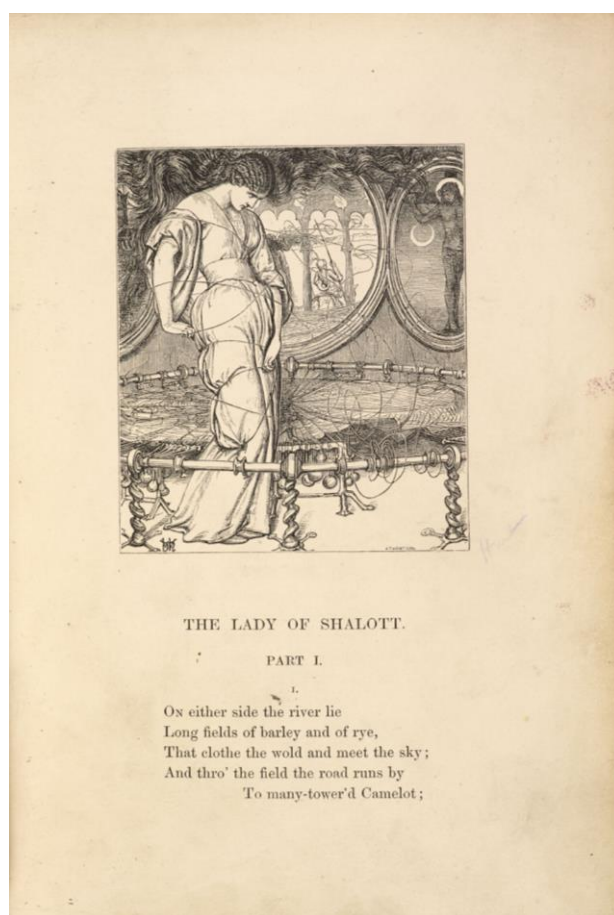
⁵ Em 1859 foram publicados quatro poemas: Enid (depois dividido em dois, *The Mariage of Geraint* e *Geraint and Enid*), *Vivien* (depois, *Merlin and Vivien*), *Elaine* (depois *Lancelot and Elaine*) e *Guinevere*; em 1869, mais quatro: *The Coming of Arthur*, *The Holy Grail*, *Pelleas and Ettarre* e *The Passing of Arthur*; em 1872, mais dois: *Gareth and Lynette* e *The Last Tournament*; e em 1885 o último, *Balin and Balan* (PEREIRA, 2017; PFORDRESHER, 1973).

⁶ A Irmandade Pré-Rafaelita foi uma organização com caráter de sociedade secreta formada por jovens artistas ligados à Royal Academy de Londres e tinham o objetivo de reformar a arte britânica, afastando-se da estética realista e do preciosismo da arte acadêmica, retomando conceitos, assuntos e técnicas anteriores a Rafael Sanzio, ou seja, o grupo retomou os temas e a estética da arte medieval e dos primeiros momentos do Renascimento.

medieval e do primeiro renascimento, o mesmo retorno feito por Tennyson em sua recuperação da história do rei Artur⁷.

Apesar do apelo popular do assunto dos poemas, as primeiras edições não obtiveram sucesso de crítica nem de vendas, em parte devido à justaposição de estilos artísticos muito diferentes, e também devido ao alto preço de venda. Sabe-se ainda que Tennyson não aprovou a maior parte das ilustrações dos pré-rafaelitas, os quais, segundo o poeta, abusaram da licença poética na transposição dos poemas em imagens (BRITISH LIBRARY, 2023).

Figura 22 – Página interna com gravura de William Holman Hunt (1859)



Fonte: British Library (2023)

Não é possível afirmar que tenha sido a insatisfação de Tennyson pelas gravuras dos pré-rafaelitas que o motivou a convidar Julia Cameron a propor fotografias para ilustrar as edições de 1874 e 1875 dos idílios, mas o fato é que a

⁷ Outros artistas ilustraram edições posteriores do livro de Tennyson, inclusive Gustave Doré, que mantinha um trabalho frequente com livros e temas literários. Doré produziu 36 gravuras para os primeiros quatro poemas da série (PEREIRA, 2017).

fotógrafa, que também participava da Irmandade, foi pessoalmente convocada pelo poeta para esse trabalho.

A história da edição da versão dos idílios com as fotografias de Cameron é interessante porque revela a estreita relação entre a disponibilidade técnica, a intenção editorial e as frustrações que por vezes aparecem no resultado de uma obra coletiva, como os livros.

Como de hábito, Cameron moveu familiares e amigos próximos para compor as cenas para a encomenda de Tennyson. Nesse processo, Cameron fez mais de uma centena de imagens em grande formato, dentre as quais escolheu apenas doze para integrar o livro.

Diferentemente das ilustrações das edições anteriores, o ambiente medieval recriado não apresentava batalhas, cavaleiros ou grandes castelos, como as gravuras de Doré, nem as composições ao estilo *art nouveau* dos pré-rafaelitas. As condições técnicas restringiram o projeto de Cameron a imagens fotográficas tiradas em ambientes internos e em seus *tableaux-vivants* a artista priorizou a apresentação de personagens, majoritariamente femininos, destacando as expressões delicadas das retratadas sobre um fundo difuso, escuro, sem muitas informações. Em alguns exemplos, no entanto, nota-se trabalhos cenográficos mais complexos, como a representação de um barco navegando em águas feitas de tecidos, reforçada pela interferência na revelação fotográfica de modo a criar um efeito esfumado.

Figura 23 – A pequena Noviça com a Rainha Guinevere, Julia Cameron



Figura 24 – Como uma Coluna partida, jaz o Rei, Julia Cameron



Fonte: Cox e Ford (2003)

No entanto, a essa altura os idílios já eram bastante populares e para que fosse possível reproduzir a nova versão da obra com as fotografias de Cameron em uma tiragem maior, resultando em livros mais baratos, a edição acabou saindo com apenas três das doze imagens selecionadas pela fotógrafa. Lembremos que seria necessário esperar ainda por mais alguns anos até inventarem a impressão em meio-tom, de maneira que a única solução possível para multiplicar um livro com imagens fotográficas em larga escala era fotogravura.

O resultado – poucas imagens, em tamanho reduzido e a perda das nuances resultantes da técnica de impressão – frustrou a artista¹⁸ que, posteriormente, fez por sua conta uma nova edição do trabalho, priorizando a qualidade das imagens.

4.3 Fotografia e literatura na América Latina: expansão dos campos

A virada pictórica da fotografia do século XIX foi menos evidente na América Latina, pois, segundo Natalia Brizuela (2014), nos territórios do “novo mundo” predominava o caráter documental das imagens fotográficas, sobretudo nos livros, porque havia um interesse de reafirmar *como realidade* a identidade das novas nações independentes, que procuravam se afastar de seu passado colonial.

A fotografia entrava nos livros, então, como um desejo de visualizar nações, espaços urbanos, comunidades, para documentar as nações recém-criadas. Eram os álbuns fotográficos. Ainda não tinham se relacionado com a ficção. (BRIZUELA, 2014).

Para além desses álbuns documentais, no século XIX as fotografias apareceram em livros esporadicamente, não apenas porque a impressão de imagens ainda custava muito caro e dependia de uma tecnologia complexa e que não havia chegado à região, mas também porque a literatura, no final do século XIX, tinha acabado de conquistar uma certa autonomia política e histórica. No Brasil, por exemplo, é apenas na segunda metade do século XIX, período em que se predominava o Romantismo, que os escritores começavam a desfrutar da profissionalização de seu ofício, cujos livros saíam com tiragens um pouco mais volumosas, apesar de ainda haver pouquíssimas livrarias, quase nenhuma editora dedicada à literatura, e um público leitor bastante restrito.

¹⁸ “I have worked for three months putting all my zeal and energy to my high task. But my beautiful large photographs are reduced to cabinet size for people’s edition and the first Illustration is transferred to Wood-cut and appears now today when 1200 copies are issued”. (LUKITSH, 2015, p. 248).

Segundo Brizuela, na virada para o século XX os poucos exemplos de livros literários com fotografia restringem-se à primeira edição de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (publicado em 1902), *La vorágine*, único romance do escritor colombiano José Eustasio Rivera (1924) e *Evaristo Carriego*, de Jorge Luis Borges, de 1930. Mas, curiosamente, essas imagens não se repetiram nas edições seguintes¹⁹. Disso, é possível inferir que os editores responsáveis pelas versões subsequentes dessas obras consideraram as imagens acessórias, dispensáveis, tanto que as suprimiram. Também é possível interpretar que havia uma hierarquia que colocava a imagem fotográfica em posição inferior às imagens.

Figura 25 – Horacio Coppola para *Evaristo Carriego*, de Borges



Essa fotografia de Horacio Coppola integrou a primeira edição de *Evaristo Carriego*, obra em que Borges mescla a vida do poeta argentino ao bairro em que viveu, Palermo, em Buenos Aires. Apesar de ter sido suprimida das edições seguintes, a imagem, uma esquina qualquer do bairro suburbano e sua aparente banalidade, provoca o “choque eisensteniano [da montagem] como produtora de novos significados” (BRIZUELA, 2014).

Fonte: Fundación Malba (2023)

Mais bem sucedidas, no entanto, foram as experiências com imagens fotográficas feitas pelo poeta chileno Pablo Neruda. Em 1937, por exemplo, Neruda publica *España en el Corazón: himno a las glorias del pueblo en la Guerra* (1936-1937), obra em que expressa, poeticamente, a radicalização política que sofrera em decorrência da Guerra Civil Espanhola, a qual presenciou de perto enquanto exercia o cargo de cônsul em Madri. De volta ao Chile, o poeta se aliou a Pedro Olmos, jovem artista plástico, que produziu as fotomontagens que ilustram o livro. Ao estilo soviético, as imagens produzidas por Olmos para esse poemário repetem os gestos e a intenção inaugural da técnica da montagem fotográfica. Segundo John Berger

¹⁹ Não foi possível conferir essa afirmação em todos os casos, mas, a título de curiosidade, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin disponibilizou o fac-símile da das edições de 1904, 1905 e 1919 de *Os sertões*, e em nenhuma dessas edições há fotografia.

(2013), a técnica da fotomontagem teria sido inventada em 1916 por John Heartfield e George Grosz, para ilustrar a revista de esquerda que mantinham à época. Um dos fundadores do Partido Comunista Alemão, Heartfield também estava alinhado às experiências radicais dos dadaístas e, segundo Berger, foi um dos raros casos fora da União Soviética que aliou toda sua criatividade para fins revolucionários.

Ao comentar as fotomontagens de Heartfield, Berger explica que

Com sua tesoura, ele recorta acontecimentos e objetos de cena às quais eles pertenciam originalmente. Depois, dispõe esses elementos numa nova cena, inesperada e descontínua, para ressaltar uma ideia política [...] Mas isso poderia ser conseguido com um desenho ou mesmo com uma frase mordaz. A vantagem peculiar da fotomontagem está no fato de que tudo que foi recortado mantém sua aparência fotográfica familiar. Primeiro olhamos para as coisas e só depois para os símbolos. (BERGER, 2013, p.)

A mensagem inesperada conseguida com esse deslocamento, continua Berger, evidencia a arbitrariedade da mensagem contínua, normal e, dessa maneira, as ilusões criadas por meio delas se desvelam. O deslocamento provocado pelas fotomontagens transparece a capa ideológica que acaba por se confundir com a realidade das imagens (BERGER, 2013).

O mesmo poderia ser dito das montagens de Pedro Olmo para o fotolivro de Pablo Neruda. Em uma das lâminas, vemos o recorte da cabeça de um retrato em que o ditador espanhol Francisco Franco sorri, justaposto a imagens dos rostos desfigurados de crianças assassinadas.

Figura 26 – Fotomontagem de Pedro Olmos para livro de Neruda



Fonte: Autoria própria (2023)

Diferentemente dos casos latino-americanos comentados anteriormente, as edições posteriores de *España en el corazón* mantiveram as imagens. Nesse ponto, Natalia Brizuela deixa uma questão em aberto: o que há de diferente nesse livro em específico que explica a permanência das imagens? Ou, dito de outra forma: teria a poesia uma relação mais estreita com a fotografia? Espero que essas questões sejam em parte respondidas nesta pesquisa.

Para explicar o momento em que as fotografias passam a ser mais recorrentes em livros literários, Natalia Brizuela cita dois motivos: o primeiro, é a incorporação do ato de fotografar no cotidiano, decorrente da evolução tecnológica e do conseqüente barateamento de câmeras e processos de impressão fotográfica. A partir dos anos 1950, a fotografia passa a fazer parte da vida das pessoas comuns, registrando cenas familiares, comprovando os passos das viagens de férias, interrompendo, por um instante, o crescimento dos filhos, em álbuns completados com legendas e informações das primeiras conquistas das crianças. Para se espantar com as imagens fotográficas novamente seria preciso ultrapassar a banalidade desse ato. Outro motivo foi o uso que as obras de arte intangíveis desenvolvidas nessa época fez das imagens fotográficas, como registro de performances e *land arts* e tradução material de uma obra que, sem isso, não se repetiria. Ou, nas palavras de Brizuela,

Apesar de podermos, como vimos, traçar vários aparecimentos da fotografia no campo literário desde pelo menos fins do século XIX, interessa-me ver o que acontece especificamente da segunda metade do século XX em diante, porque por um lado é nesse momento que a fotografia se afirma como algo natural na vida cotidiana, tanto privada como pública, e por outro lado, porque é aí que a fotografia ingressa nos espaços da arte, tanto nas práticas artísticas como na literatura, não como representação, nem como ilustração, nem como “arte”, mas antes como conceito. (BRIZUELA, 2012).

Foi também nessa primeira metade do século XX que as investigações artísticas caminhavam rumo a uma ruptura das próprias linguagens, ou seja, houve um movimento em direção a desconstruir as especificidades da prática artística. A arte, usando o conceito desenvolvido por Rosalind Krauss (1979), ampliava seu campo de atuação, ela se expandia. E isso aconteceu não apenas com as esculturas produzidas no pós-guerra, tema do artigo “Sculpture in the Expanded Field”, em que Krauss desenvolveu o conceito, mas também na literatura e na fotografia.

Figura 27 – Yves Klein, *Leap into the void*, 1960



A liberdade expressa pela ação do artista conceitual Yves Klein neste salto apenas é percebida em toda sua dimensão porque o ato foi paralisado pela fotografia de Harry Shunk, seu parceiro de trabalho, que também manipulou a imagem retirando dela a lona esticada que amorteceu a queda.

Fonte: MET (2023)

Segundo Brizuela,

Há algo específico da fotografia que a tornou, no período que começa nos anos 1950, o *locus* privilegiado da perda de especificidade dos meios, no signo do *post-medium condition* [condição pós-meios] em que vivemos, segundo Rosalind Krauss, como se, no fundo, a fotografia, a partir de meados do século XX, tivesse deixado de ser, ou talvez sempre tivesse sido, inespecífica. A fotografia deixa de representar o mundo e passa a apresentar mundos de ficção, a ser uso de experiências “conceituais”, a deixar para trás sua epistemologia “documental”, sem nunca poder deixar esse poder representativo completamente para trás. (BRIZUELA, 2014)

Ou seja, a partir dos anos 1950, a fotografia passa a registrar cenas domésticas que pouco interessam a quem não tem qualquer ligação com o instante fotografado e, pela massificação e recorrência, acaba por perder a potência do espanto que as primeiras testemunhas do surgimento dessa técnica experimentaram. Ao mesmo tempo, ela integra e dá materialidade às novas

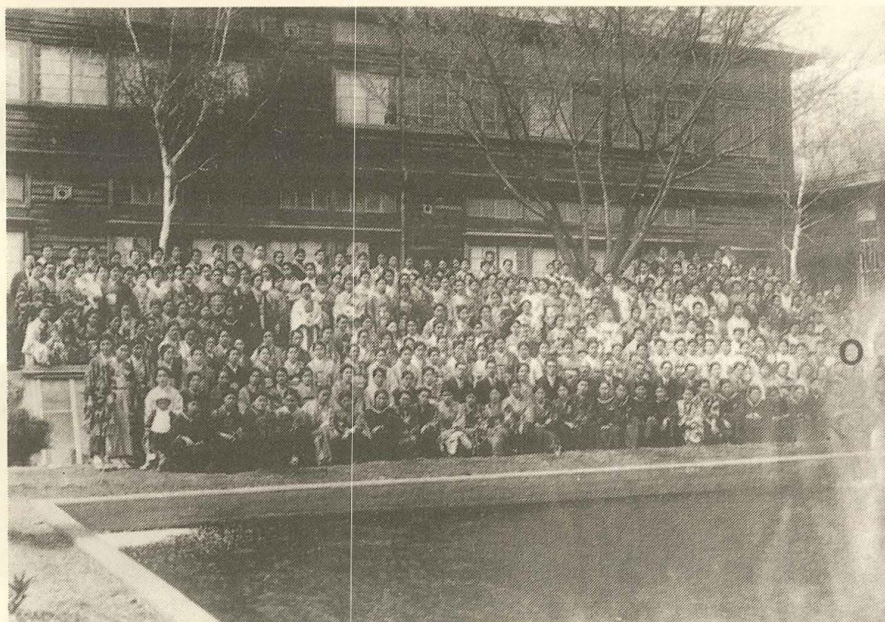
experiências artísticas. A fotografia, portanto, foi testemunha e participante da expansão dos campos artísticos.

Do mesmo modo, a arte literária se expandia, e sua relação com a fotografia ia além dos casos em que imagens fotográficas eram impressas nas páginas dos livros. Outro modo de “contaminação” da fotografia na literatura comentada por Brizuela são os recorrentes exemplos contemporâneos em que a operação fotográfica empresta uma espécie de sintaxe na construção das narrativas.

Entre as muitas expansões da literatura está sua passagem para o campo fotográfico. Esta contaminação particular [...] produziu diferentes resultados: deu-se através da inclusão de imagens fotográficas em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura, utilizando certas características do dispositivo fotográfico – como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado – presente / o que foi – o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código. (BRIZUELA, 2014)

Essa “sintaxe” percebida em uma “nova literatura” está, por exemplo, em obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, tido como um dos precursores do realismo mágico, cujo enredo é construído com uma série de fragmentos desordenados. Ou, ainda, nas experiências de Mario Bellatin, sobretudo em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, obra em que Bellatin estende os limites da ficção. Nesse livro, Bellatin escreve a biografia de Shiki Nagaoka, escritor fictício que foi citado por ele, a sério, em algumas conferências como sendo sua maior influência literária. A pseudobiografia de Nagaoka (personagem, como vimos, que já havia transposto o limite da ficção nas declarações do autor) apresenta algumas fotografias, como é comum a esse gênero narrativo, e essas imagens curiosamente reforçam a ambiguidade criada na obra, a fluidez entre a ficção e a realidade – as fotografias não são nítidas e poderiam ser de qualquer pessoa, no entanto, por serem fotografias, necessariamente foram tiradas de uma pessoa *de verdade*. O entendimento de que fotografias são, antes de tudo, um índice para o real, é explorado na obra de Bellatin de uma maneira quase irônica, de modo que o autor, justamente por explorá-lo, contesta esse aspecto indicial. Além disso, Nagaoka se interessava pelas relações entre linguagem, fotografia e literatura, e as reflexões atribuídas ao personagem podem ser lidas como chave para entender o gesto literário expandido de Bellatin.

Figura 28 – Fotografia que integra *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*



Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron donde Nagaoka Shiki fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo.

Na legenda, se lê: “Graduação da quinta série da escola de línguas estrangeiras Lord Byron da qual Nagaoka foi um dos mais destacados alunos. Note-se o círculo” (tradução nossa).

Fonte: Bellatin (2002)

Há, como vimos, muitos pontos que aproximam a fotografia da literatura, e mais ainda entre a fotografia e as artes impressas. O caráter reprodutível que diferencia as imagens fotográficas de outras linguagens artísticas, como estabeleceu Walter Benjamin (2012), é o mesmo que caracteriza a literatura enquanto sistema, isto é, quando considerada levando em conta não apenas o engenho do autor, mas as condições para que essa obra possa ser lida, quais sejam, os meios materiais pelos quais a obra comunica aos leitores.

A fotografia, aliás, é o resultado de experimentações cujo objetivo era reproduzir uma imagem capturada, de multiplicá-la, e aconteceu não por acaso

durante a expansão dos ofícios de impressão, o que explica sua aparição, desde as primeiras décadas, em livros e publicações. O termo “fotolivro”, que passou a ser mais frequente nos últimos anos para designar obras que aliam palavras escritas e imagens fotográficas, pode dar a falsa impressão de que se trata de uma categoria nova de publicação, de um fazer artístico recente. Mas olhando para a história da fotografia percebe-se que as imagens fotográficas estão muito próximas da literatura, e dos livros de literatura em específico, pois são as possibilidades materiais que aproximam essas duas expressões.

Das primeiras experiências em fixar e multiplicar uma imagem capturada à expansão dos campos de atuação das artes ocorrida a partir da segunda metade do século XX, a fotografia tem mudado a maneira como percebemos o mundo, real ou imaginado, recebido ou concebido como arte. A desestabilização temporal promovida pelas imagens fotográficas, a fragmentação do mundo em átomos instantâneos, a substituição da memória narrativa pelos álbuns fotográficos mudaram nosso modo de perceber e estar no mundo e, por consequência, a arte e a expressão do sensível, como fica evidente nas obras literárias analisadas por Brizuela, por exemplo, mas também nas reflexões dos autores que fundamentaram seus estudos, os mesmos que, repetindo o gesto, alicerçam esta pesquisa.

O impacto da fotografia, por diversas razões, algumas das quais comentadas nas páginas anteriores, não ficou restrito ao campo das discussões estéticas ou históricas, o que talvez explique que a fotografia seja entendida, por vezes, não apenas como uma técnica simplesmente, mas como uma operação, uma sintaxe, para retomar a leitura de Brizuela. E sem entender a possibilidade de reconstrução narrativa em fragmentos possibilitada pela operação fotográfica não se entende a poesia de Roberto Piva, assim como só é possível desvendar o projeto de Guilherme de Almeida em *Rua* considerando a estreita ligação que a fotografia mantém com o olhar apressado de quem se move por uma grande cidade.

4.4 (Foto)livro e o ato da leitura

Natalia Brizuela (2014) encontrou exemplos na narrativa contemporânea latino-americana em que se vislumbra uma espécie de sintaxe fotográfica, ou seja, construções narrativas descontínuas compostas pela justaposição de fragmentos, de cenas que deixam grandes lacunas a serem completadas pelo leitor. Em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, no qual Brizuela se

deteve, a fragmentação é radical, trata-se de uma proposta ficcional que desconstrói as convenções da organização narrativa. No Brasil, poderíamos citar exemplos de experiências similares como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Opisanie swiata*, de Veronica Stigger²⁰.

No entanto, a rigor, mesmo as narrativas convencionais apresentam lacunas temporais e de sentido que devem ser completadas durante a leitura. É da natureza da percepção textual a construção de sentido no transcorrer do tempo, em um jogo em que o texto move o que os teóricos da estética da recepção chamam de “horizonte de sentido” do leitor, ou seja, o conhecimento acumulado de leituras e de experiências de mundo que é acessado no ato da leitura, de modo que o leitor completa aquilo que não foi dado explicitamente pelo texto. Para Wolfgang Iser (1999), é esse ato produtivo, ativo, estabelecido imaginativamente entre leitor e texto, que promove o prazer da leitura.

Essa natureza intrínseca da temporalidade da percepção literária e de sua construção em conjunto com o leitor dificilmente é desconstruída. Algumas experimentações de literatura expandida, para retomar o conceito de Rosalind Krauss, talvez tenham chegado perto disso, como *Fidget*, de Kenneth Goldsmith. Nessa obra o autor passa um dia ligado a um gravador, descrevendo todos os movimentos percebidos de seu corpo entre as dez e as vinte e duas horas, transcreve esses áudios, que resultam no livro²¹. O tempo é estendido no seu limite, uma vez que a duração do tempo de leitura da descrição de cada um desses movimentos é muitas vezes maior do que o tempo que se leva para realizá-los. O livro é, na prática, ilegível.

Iser evidencia ainda que não é possível apreender um texto de uma só vez, diferentemente do que ocorre com um objeto dado – uma cadeira, uma escultura, uma fotografia. Ainda que tais objetos não sejam captados completamente em um único vislumbre, eles já se encontram prontos diante da percepção; um texto, por sua vez, completa-se apenas durante o ato da leitura (ISER, 1999). Se, para

²⁰ *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato, lançado em 2001, é um romance composto de fragmentos e experimentações narrativas que conta um dia na cidade de São Paulo; *Opisanie swiata*, primeiro romance de Veronica Stigger, conta a história de viagem de um polonês que vem ao Brasil para encontrar um filho ainda desconhecido, e o enredo é construído a partir de muitas vozes, relatos de viagem, fotografias e outras intervenções.

²¹ O dia escolhido por Goldsmith foi 16 de junho de 1997, dia em que anualmente é comemorado o Bloomsday, em referência ao dia em que se passa o enredo de Ulisses, de James Joyce. Há uma edição brasileira, traduzida por Caetano Galindo e publicada pela editora par(ent)esis, especializada em publicações de livros de artista e literatura expandida.

percebê-la, nos posicionamos diante de uma fotografia, um texto é apreendido desde dentro.

A menos que o sentido da obra fotográfica seja considerada em um conjunto de imagens, ultrapassando o conteúdo de cada imagem individualmente, e se complete na narrativa formada em um fotolivro. Nesse sentido, é possível propor que a natureza material desse objeto que conhecemos como livro empresta a alguns trabalhos fotográficos a temporalidade da literatura, uma vez que o sentido é formado, narrativamente, entre uma página e a seguinte.

A justaposição e o sentido criado pela montagem são operações que se evidenciam, com mais ou menos intensidade, em qualquer livro em que se predominam imagens. Os fotolivros de fotógrafos (para criar aqui uma diferenciação com os fotolivros literários a que me detenho na pesquisa), principalmente aqueles que são construídos como obra ela mesma, e não como um desdobramento de uma exposição, por exemplo, são cuidadosamente organizados de maneira a sugerir, materialmente, uma narrativa. As páginas de um fotolivro são presas (com costura, cola ou outro artifício) por uma aresta e, sendo assim, determinam a sequência como as fotografias devem ser lidas. Ainda que um leitor escolha olhar as imagens aleatoriamente, ele terá consciência de que está desobedecendo o caminho sugerido pelo objeto.

Além disso, o livro como um objeto portátil demanda determinada postura do corpo, os olhos apontam para as imagens a partir de um ângulo que se difere daquele a partir do qual as imagens são observadas nas paredes do museu.

O livro é um objeto manipulável e que se abre, formando espaços maiores ou menores de exposição (a página simples, a página dupla), cujas obras são organizadas tanto no espaço quanto no tempo (as páginas viradas do passado, a página aberta do presente e aquelas em que ainda estão por vir no futuro).

Figura 29 – Dípticos em página dupla de *Amazônia*, de Claudia Andujar

Nestes exemplos, é possível perceber o uso da página dupla como espelho, na justaposição de duas panorâmicas muito similares, com mesma incidência de luz, ângulo e tema; e também como um recurso da evidência da descontinuidade temporal das imagens.

Amazônia, fotolivro de Claudia Andujar, George Love e *design* de Wesley Duke Lee, é uma das obras-primas do gênero.



Fonte: Andujar e Love (1978)

Corroborar com essa afirmação a pesquisadora Ana Paula Vitorio da Costa (2020), em sua tese sobre a montagem em fotolivros, em que afirma:

O livro é uma sequência espaço-temporal (Carrión, 1975; Plaza, 1982). Como uma sequência de espaços percebidos em momentos distintos, ele funciona como uma sequência de momentos. Se no que diz respeito à prosa essa é uma informação menos relevante, em uma série de poemas ou de textos relativamente curtos, essa propriedade do livro pode tornar-se mais importante, ainda que não seja completamente incorporada como processo constitutivo da obra (Carrión, 1975). O livro fotográfico parece ser uma das formas que se apropria, explora e experimenta mais intensamente essa característica material da mídia técnica, concebendo-a como ferramenta criativa ou, em uma proposição mais radical, como a própria obra. (COSTA, 2020, p. 15-16).

Como um texto escrito é, em essência, construído espaço e temporalmente, a temporalidade oferecida pelo livro acaba sendo redundante na experiência e, por isso, menos intensamente percebida. Já a narrativa formada pela justaposição de fotografias potencializa a temporalidade do suporte, uma vez que as imagens fotográficas operam em um processo de desestabilização, sobrepondo passado e presente em fragmentos. É o que acontece também com antologias poéticas: o que oferece unidade aos poemas é a temporalidade e a materialidade do suporte, a sequência como foram organizados e o espaço nos quais se espalham pelas páginas.

5 A IMAGEM, AS PALAVRAS E A IMAGEM DAS PALAVRAS

*Projetar um livro e realizá-lo bem é como
revelar uma foto.
(Massao Ohno)*

A enunciação editorial é, como exposto, uma polifonia, ou seja, todas as vozes que integram uma obra literária expressam-se simultaneamente, de maneira que a separação dessas diversas instâncias é apropriada apenas em uma análise como a proposta nesta pesquisa. Não há, pois, outro modo de se perceber a integração dessas muitas vozes que manipular os livros e experimentar as diversas temporalidades que neles são sobrepostas.

Assim, chegamos a uma dificuldade comum a análises de artes da linguagem: em muitos casos, a melhor explicação de um texto é o próprio texto e os comentários feitos a respeito dele não passam de redução ou tautologia.

O adequado seria, a meu ver, que esta dissertação se encerrasse por aqui, com o acréscimo de um convite para a leitura mais atenta dos dois fotolivros que integram o corpus desta pesquisa, leitura que, nesse momento, seria conduzida pelo percurso histórico e teórico apresentado nos capítulos anteriores.

Mas, antes disso, ainda é necessário falar especificamente dos livros. Adianto, porém, que não há uma conclusão esperada, a não ser demonstrar o contexto em que se situavam as diversas instâncias que integram as duas obras, a saber: i) o autor dos poemas e sua posição na tradição literária brasileira; ii) o autor das imagens fotográficas; iii) a editora e sua posição no panorama histórico do mercado editorial paulista; iv) o livro resultante dessas relações.

5.1 *Rua* e o declínio da era moderna

Rua, como explicado anteriormente, é um livro comemorativo da longevidade tanto da Livraria Martins Editora (é sua milésima publicação) quanto da relação de Guilherme de Almeida com a casa, que por vinte anos vinha sendo publicado exclusivamente por ela. Essas informações, que valorizam e distinguem o

livro das demais publicações, aparecem antes da página de rosto, no canto inferior direito da página, onde costumam ficar as dedicatórias.

Não há informações sobre a tiragem desta obra, mas a essa altura, aos 71 anos, Guilherme de Almeida já era uma figura influente e quase folclórica das letras paulistanas, do que se pode inferir que não foi uma decisão comercialmente arriscada a escolha desse projeto para marcar as efemérides. A essa altura, portanto, os versos livres, a edição fac-similar com a caligrafia do poeta e edição especial seriam bem aceitos, ou seja, essas características, associadas a um certo experimentalismo modernista, ao que parece já não causavam qualquer perturbação. Além disso, Guilherme de Almeida, pelas razões explicitadas adiante, era como um poeta institucional de São Paul, de modo que em seu gesto poético a potência modernista só apareceria como mito, assentada, e também ofuscada pelo empreendimento a que se dedicou desde os anos 1930 em criar uma literatura de busca pelas raízes paulistas.

Mas apesar de tantas características especiais, *Rua* é um livro de uma vida só. Se *Paranoia*, como veremos na sequência, foi republicado pelo menos três vezes com a inclusão das fotografias (sem contar as duas edições das obras completas de Piva), *Rua* não sobreviveu ao tempo, tanto que hoje apenas se encontram exemplares à venda em casas de leilão de livros raros. De que se pode questionar: por que um livro em que se investiu tanto, do ponto de vista simbólico e material, não ultrapassou sua época de lançamento?

Ainda que não seja possível recuperar as razões que levaram a essa decisão, *Rua* foi a obra escolhida como um marco histórico da editora, ou seja, houve uma aposta, um reconhecimento, mas àquela altura talvez não tenha sido possível vislumbrar por quanto tempo ainda esse livro seria relevante. Daqui do futuro, sabemos que ele não perdurou muito tempo.

Voltemos então ao passado para entender por quem, como e de que maneira esse livro foi feito.

5.1.1 Guilherme de Almeida: um *flâneur* deslocado no tempo

Guilherme de Almeida (1890-1969) é reconhecido, hoje, principalmente por suas traduções literárias, pela participação da Semana de Arte Moderna de 1922 e, sobretudo, pelo envolvimento com a Revolução Constitucionalista. Pertencente a uma das famílias mais importantes de Campinas, foi nas cadeiras e arredores da

Faculdade de Direito do Largo São Francisco que Guilherme de Almeida, como grande parte dos filhos dos fazendeiros, conseguiu escapar da continuidade do legado familiar e tomar gosto pelos prazeres da vida urbana incipiente, da boemia e da literatura. Foi nessa mesma faculdade que Almeida conheceu Oswald de Andrade e outros poetas e artistas daquele tempo e estabeleceu vínculos que o levaram a iniciar o trabalho como jornalista e escritor.

Seu primeiro livro, *Nós*, foi lançado em 1917, em parceria com a gráfica de *O Estado de S. Paulo*, onde o poeta trabalhava. Trata-se de uma antologia com 33 sonetos decassílabos, a maioria composto por versos heroicos (sílabas tônicas na 6ª e 10ª sílabas), rigor formal que era valorizado pelos simbolistas e parnasianos, mas que indicava certo conservadorismo literário. Talvez por isso, o livro não fora recebido com muito entusiasmo. Em sua obra seguinte, *A dança das horas*, de 1919, permanece o rigor formal e as rimas, mas agora com uma variação métrica dos versos a serviço do ritmo esperado.

A influência das novidades “futuristas”, no entanto, é perceptível apenas a partir de *Era uma vez...*, livro publicado em 1922, cujos versos, ainda que seguindo um ritmo e uma métrica rigorosa, são por vezes quebrados em partes, em um uso mais experimental do espaço da página. Além disso, aparecem assuntos ligados à experiência moderna, como os poemas “Telefone” ou “O beijo no táxi”, o que comprova sua aproximação e seu interesse pelo projeto modernista que estava em curso.

As relações com a nova geração de poetas levou Guilherme de Almeida a ser reconhecido como um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, o evento que reuniu, no Teatro Municipal, pintores, escultores, poetas e músicos, em uma exibição da nova arte, inspirada pela vanguardas europeias e que deu início, oficialmente, ao movimento modernista brasileiro.

Nesse evento, Guilherme leu poemas, foi elogiado pelos oradores e manteve-se, por um tempo, bastante engajado nesse projeto. Foi um dos editores, escritores e organizadores da revista *Klaxon*, publicação mensal cujo intuito era divulgar as ideias modernistas dos paulistas. Manteve uma relação muito próxima com os outros protagonistas do movimento e trabalhou, ainda nos anos 1920, na

divulgação do modernismo em outros estados, organizando conferências²² sobre a nova maneira de entender a arte e divulgando os poetas paulistas.

Aparentemente, a avaliar por esse seu engajamento, Guilherme de Almeida era um homem de seu tempo, ou da vanguarda de seu tempo, e parecia dividir com os outros artistas modernistas o desejo de ruptura da tradição que a Europa inspirava naquele início de século.

Mas o frenesi dos primeiros anos foi rapidamente se dissipando. Se uma das pretensões do modernismo de 1922 era redescobrir a brasilidade, a língua brasileira²³, priorizando o coloquialismo com seus diminutivos e ênclises, e ressignificar as origens mestiças do Brasil, que por século foram recalçadas, tudo isso com uma dicção inovadora de poesia, nos anos que se seguiram ao evento iniciou-se um rompimento entre os nacionalistas, aqueles que procuravam uma brasilidade afastada do provincianismo, e os grupos que preferiam valorizar aspectos locais.

No Rio Grande do Sul, por exemplo, movidos pela urgência de pertencimento decorrente da Revolução de 1923, retomou-se a figura épica do gaúcho e os princípios do modernismo, que Guilherme de Almeida divulgou em sua viagem em 1925, serviu mais como uma atualização do simbolismo, que era a tendência mais arraigada naquela época. Em Pernambuco houve quem se entusiasmou com a nova estética, mas o regionalismo ia ganhando cada vez mais força, sobretudo com as opiniões de Gilberto Freyre. Sabemos que depois da crise de 1929, que no Brasil foi seguida pela ascensão de Getúlio Vargas, o modernismo ideológico de 1922 deu lugar ao interesse mais aprofundado sobre a situação social do país, sobretudo na prosa de ficção e nos ensaios (CANDIDO, 2006).

Não é possível afirmar, mas talvez inspirado pelas discussões que testemunhou naquele período, a essa altura Guilherme de Almeida também já se encaminhava para uma mudança de perspectiva, que o levaria a deixar de ser um dos poetas de 1922²⁴ para ser o poeta da Revolução de 1932.

²² A conferência *Revelação do Brasil pela Poesia Moderna* foi repetida em Porto e Alegre e em Recife.

²³ Em “Prefácio Interessantíssimo”, que antecede *Pauliceia desvairada*, afirma Mário de Andrade: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ão’” (ANDRADE, 1987, p. 67).

²⁴ Em uma coluna de 2 de dezembro de 1930, em *O Estado de S. Paulo*, Guilherme de Almeida declara: “Estou cogitando da criação de um novo estilo literário que venha substituir com vantagem o já insuportável e inexpressivo estilo brasileiro moderno (essa espécie de bungaloso

A partir de 1926, Almeida passou a assinar uma coluna de crônicas de cinema e uma coluna social, ambas em *O Estado de S. Paulo*, nas quais demonstrava um entusiasmo da cidade e de sua origem, em princípio seguindo as intenções cosmopolitas do modernismo, mas que rapidamente foi tomando um rumo de elogiar e caracterizar o que ele chamava de “raça paulista”. Seu ufanismo ficou ainda mais arraigado depois da Revolução de 1932, da qual ele foi um dos principais porta-vozes. Fez parte, inclusive, da Liga de Defesa Paulista, que agregava a elite intelectual e econômica de São Paulo com o objetivo de criar uma estratégia de resistência a Getúlio Vargas.

O principal argumento retórico para a criação de uma identidade paulista foi a reconstrução mitológica da figura do bandeirante, em sua braveza e coragem conquistadora, história que foi recontada tanto nos seus escritos literários, em ensaios, em panfletos, em periódicos, de maneira a criar um ponto de identificação e um orgulho coeso, um senso de pertencimento.

Nesse projeto, houve uma retomada de orgulho do passado colonial, da tradição católica, dos jesuítas e um conveniente silêncio sobre as violências daquele período. Não é de se estranhar, porém, essa espécie de retorno colonial, haja vista que os mentores da Revolução eram justamente os grandes proprietários de terra, que ostentavam sua genealogia bem como o ideal de bravura da vida do campo. A essa altura, o cosmopolitismo e seus letreiros em línguas estrangeiras, as salas de cinema e a vida urbana perdiam força diante da invenção do passado bandeirante.

Guilherme de Almeida, afastado de seu trabalho no jornal, além de organizar panfletos, jornais sobre a revolução, reuniões com oligarcas e intelectuais descontentes com a possível perda de poder nacional, chegou a se alistar como soldado raso nas trincheiras de Cunha e passou um tempo envolvido diretamente com os combatentes. Com a derrota dos revolucionários, Guilherme de Almeida acabou preso e exilado em Portugal, onde foi recebido com pompas.

Os paulistas, sabemos, perderam a guerra para o exército de Getúlio Vargas, mas a Revolução Constitucionalista manteve-se como símbolo, assim como Guilherme de Almeida persistiu em seu projeto de reconstituir um passado original de São Paulo e inventar o mito do bandeirante. Nesse intento, foi um dos fundadores

do Clube Piratininga, a sociedade recreativa formada pelos envolvidos na Revolução de 1932, que se ocupava em manter viva uma memória elogiosa desse tempo.

Conhecido e respeitado tanto pela população quanto pelos poderosos, Guilherme de Almeida virou uma espécie de poeta oficial da cidade e manteve-se envolvido até o fim com projetos de valorização cultural e do estabelecimento de um passado idealizado de que pudessem, ele e seus aliados, orgulharem-se, fazendo valer os espaços de poder que manteve por anos em cargos públicos e diplomáticos, ligados à imprensa e à divulgação da cultura brasileira no exterior. Essa ocupação pública, porém, o afastou da escrita literária e suas publicações, diferentemente do início da carreira, em que chegou a publicar quatro antologias no mesmo ano²⁵, tornaram-se mais esporádicas.

Rua, publicado já em sua maturidade, foi um de seus últimos livros editados em vida. O eu lírico desses pequenos poemas transparecem, como veremos, uma espécie de estranhamento e descompasso em relação ao ritmo da cidade que, a essa altura, encontrava-se ainda mais desordenada e caótica do que no tempo da juventude do poeta.

Se Guilherme de Almeida se afastou das discussões estéticas dos primeiros modernistas e da procura que fizeram pela expressão de uma brasilidade cosmopolita para engajar-se em um projeto político e por vezes panfletário, afastando-se dos elogios à vida moderna, ele manteve, paradoxalmente, a crença em um futuro, como é esperado de qualquer pessoa que se envolve em um projeto revolucionário. Uma ideia de transcórrer de tempo ainda moderno.

Mas esse futuro não se concretizou. Os elogios reiterados à Revolução de 1932 como projeto, assim como a insistência de se criar uma gênese comum em um espaço ocupado por pessoas de origens tão distintas não passavam de nostalgia, de monumento. E o tom melancólico de *Rua* evidencia isso.

Os poemas de *Rua* são os registros de um transeunte que, à contramão da vida agitada de quem precisa cumprir os horários comerciais, caminha a esmo, como se quisesse representar o presente e, para isso, precisa se afastar dele. Dessa maneira, o eu lírico retoma o gesto baudelairiano, de um modernismo anterior às vanguardas, anterior às guerras, quando “a modernidade era inseparável da decadência e do desespero” (COMPAGNON, 2014, p. 31).

²⁵ Em 1925, Guilherme de Almeida publica os livros *Encantamento*, *Meu*, *Raça* e *A flor que foi um homem – Narciso*.

5.1.2 Eduardo Ayrosa e o Foto Cine Clube Bandeirante

Não há registros sobre a escolha de Eduardo Ayrosa para compor as fotografias de *Rua*, se foi uma indicação do editor, ou do próprio Guilherme de Almeida. Não há mesmo muita bibliografia a respeito desse fotógrafo a não ser aquelas que o relacionam ao fotoclube de que fez parte. Seja como for, é significativo que o fotógrafo que assina as imagens dos poemas de Guilherme de Almeida tenha sido filiado a um clube de fotógrafos chamado Bandeirante.

Os fotoclubes se proliferaram no país a partir dos anos 1940, principalmente em São Paulo. A industrialização, a substituição das importações pelo mercado interno e o crescimento das cidades fez surgir em definitivo uma classe média, composta por profissionais liberais, servidores públicos e outros trabalhadores urbanos que podiam manter uma atividade paralela, como a fotografia.

Em 1939, surgiu o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), formado de início por um grupo de interessados em fotografia que se reuniam em uma loja de equipamentos fotográficos no centro de São Paulo para trocar informações sobre técnicas, novidades e impressões pessoais. Nos anos seguintes, o FCCB conquistou uma organização sólida, os associados só aumentavam e já era possível promover concursos e publicações ligadas à fotografia.

De início, esses fotógrafos seguiam os preceitos pictorialistas, que tentavam reproduzir na fotografia as normas de composição da pintura. Mas não demorou muito para que se notasse uma necessidade de mudança estética, valorizando a linguagem fotográfica de maneira autônoma. Nos anos 1950, a arte brasileira caminhava para as pesquisas formais dos concretistas e essa influência é percebida nas fotografias dos fotógrafos considerados os pioneiros do modernismo, como José Yalenti, Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca.

Os trabalhos desses fotógrafos caminharam em direções distintas, mas de modo complementar, no sentido de assumir a fotografia como um meio de expressão autônomo. A partir da geometrização (José Yalenti), de novos ângulos de tomada (Thomaz Farkas), da pesquisa abstracionista (Geraldo de Barros) ou do exercício pleno de uma visão fotográfica moderna materializada no estranhamento da realidade cotidiana (German Lorca), os pioneiros renegaram o caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram várias frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista. O pioneirismo desses fotógrafos não diz respeito apenas à datação de seus trabalhos, mas principalmente à influência decisiva que tiveram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia brasileira. (COSTA, 2004, p. 47).

Foi com o trabalho desses fotógrafos que essa linguagem passou a ser reconhecida, no Brasil, como uma linguagem artística específica, mantendo-se, no entanto, o caráter diletante da atuação dos fotógrafos, o que contribuiu para que o movimento modernista na fotografia se estendesse para além do circuito da arte.

As novidades de linguagem alcançadas pelos fotógrafos mais influentes da FCCB foram absorvidas de tal maneira que elas compuseram um novo estilo, que era percebido em outros trabalhos, de outros fotógrafos do clube, indicando uma experiência moderna de grupo. Assim, o FCCB se distingue dos demais fotoclubes brasileiros dando início ao que ficou conhecida como Escola Paulista de fotografia.

A partir daí, as experiências foram se radicalizando, não apenas nos enquadramentos inesperados, no jogo de luz e sombra ou na composição abstrata, mas também na manipulação dos negativos, na fotomontagem e na desconstrução dos referentes, como em *Arranha-céus*, de Roberto Yoshida, que justapôs duas cópias de uma mesma imagem, cortadas em tiras, duplicando a verticalidade de um edifício, uma metáfora visual da fragmentação, descontinuidade e verticalidade da experiência urbana.



Figura 30 – Arranha-céus, Roberto Yoshida, 1959

Essa imagem de Roberto Yoshida, de 1959, integrou a retrospectiva *Fotoclubismo: Fotografia Moderna Brasileira e o Foto Cine Clube Bandeirante, 1946-1964*, organizada e exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York, com curadoria de Sarah Meister.

Fonte: Costa (2004)

A experiência modernista da Escola Paulista de fotografia atingiu seu auge nos anos 1950, mas entrou em declínio no final dessa mesma década. Entre os motivos para isso estão a acomodação da linguagem moderna como prática comum, evidenciado por exemplo nos temas e regulamentos dos concursos e a consolidação do fotojornalismo, que ditava novos padrões de representação figurativa, sobretudo da figura humana. A partir daí, há uma valorização de tomadas espontâneas, a volta do figurativismo em detrimento de experimentos abstratos e uma nova concepção do que seria a autonomia da linguagem fotográfica: não sendo mais necessária uma afirmação radical de suas especificidades, o fotógrafo sente-se livre para explorar a fotografia como linguagem de outras maneiras para além dos experimentalismos. Ou, nas palavras de Helouise Costa:

Não há mais a predominância dos esquemas geométricos, nem a radicalidade do preto e branco da Escola Paulista dos primeiros tempos. Anteriormente ocorria a decomposição geométrica dos objetos, a partir do que o fotógrafo chegava muitas vezes ao abstracionismo. Já neste momento, o fotógrafo ordena a natureza baseado em uma lúdica geometria, inter-relacionando os objetos como se eles fossem propositalmente locados no mundo apenas em função de um efeito plástico. Vários fotógrafos atuaram de acordo com estes princípios: João Bizarro Nave Filho, Kazuo Kawahara, Eduardo Salvatore, Cláudio Pugliese, José Martins Dias e *Eduardo Ayrosa*. (COSTA, 2004, p. 67 e 68, grifo meu).

Lourival Gomes Machado, em um comentário sobre uma exposição de Eduardo Ayrosa de 1956, chama a atenção justamente dessa ordenação do mundo, ou, em outras palavras, aos aspectos formais que fazem de uma imagem aparentemente espontânea uma “fotografia de artista”. Nessa época, apesar da influência do fotojornalismo, ainda havia, sobretudo no grupo paulista, uma certa recusa às imagens meramente espontâneas.

Figura 31 – “Mercado de Pinheiros”, Eduardo Ayrosa



Fonte: FCCB (1956)

Era preciso que a fotografia como linguagem se sobrepusesse ao assunto. Um exemplo disso é que na época um fotógrafo como Henri Cartier-Bresson não era muito bem recebido, como podemos perceber claramente neste trecho da crítica de Gomes Machado, quando apresenta uma série de ressalvas ao fato de Ayrosa se considerar um discípulo do fotógrafo francês:

Nesse passo, seria inútil fugir ao nome de Henri Cartier-Bresson, cuja obra Eduardo Ayrosa conhece, estuda e, sobretudo, admira. Mas a citação pode aqui aparecer, sem constrangimentos e falsos pudores, pois Eduardo Ayrosa, com uma sabedoria de uma dignidade pouco encontradas nos discípulos, coloca Cartier-Bresson na exata posição dos mestres, isto é, na posição de alguém que se pode louvar pela obra, cujas lições se deve aproveitar até a última gota, mas cujas realizações jamais se deverá tentar repetir. Eis porque o discípulo, tão atento ao mestre, com ele nunca se confunde, para nossa felicidade e para a decepção da crítica fácil.

Por isso mesmo, a melhor medida da altura a nosso ver, singular, que atinge a fotografia de Eduardo Ayrosa, está exatamente, no que sempre se afasta de Cartier-Bresson. Talvez certos trabalhos em que a presença do "assunto" é muito forte (e que são, também, fotos mais antigas) poderiam causar a falsa impressão de tratar-se de um mero coletor de cenas e expressões humanas na cristalização bruta do cotidiano, como o é o fotógrafo francês. Se, entretanto nas fotografias de Eduardo Ayrosa atentarmos para a valorização significativa de certos pormenores secundários [...] haveremos de compreender que, longe de ser um simples repórter que, do noticiário de cada dia, passou-se a um registro mais vasto do mundo, ele se apresenta como uma sensibilidade simpática e penetrante. (MACHADO, 1956, p. 20).

Por meio desse comentário, percebemos que é durante o amadurecimento da autonomia da linguagem fotográfica e da acomodação das pesquisas modernistas da fotografia que Eduardo Ayrosa integra o grupo da Escola Paulista. E é são as características dessa fase do FCCB que se percebem nas imagens que ele compôs para *Rua* em 1961.

5.1.3 Livraria Martins e a decadência do Estado Novo

O negócio, concebido por José de Barros Martins, começou no final da década de 1930, logo após o boom editorial ocorrido ao longo daquela década, influenciado, como vimos, pelo contexto econômico, pelo assentamento das ideias modernistas, a valorização dos novos autores e a ampliação da educação básica e da urbanização, que permitiu a ascensão de uma classe média e consumidora de bens culturais, conjuntura que se retraiu após as sucessivas crises econômicas e políticas.

José Martins demitiu-se de sua posição no banco e abriu uma pequena livraria no segundo andar de um edifício comercial do centro de São Paulo, especializada em importação de livros técnicos e literários, uma vez que os leitores, ainda integrantes de uma ínfima parcela aristocrática da população, preferia, como vimos anteriormente, ler obras francesas no original. Mesmo com a desvalorização cambial decorrente da crise, o negócio ia bem, porque visava uma clientela bibliófila (e muito rica) que se dispunha a comprar as edições de luxo e em edições limitadas, o principal atrativo da loja. Mas eclodiu a Segunda Guerra Mundial, e importação de mercadorias da Europa estava impossível.

José Martins, então, percebendo que a baixa de importação de livros poderia ser uma oportunidade e poucos meses depois do início da guerra, já tinha

organizado seu departamento editorial. Além disso, havia o espaço deixado pela José Olympio, que havia se transferido ao Rio de Janeiro, em 1934.

Mas havia ainda outros fatores favoráveis ao sucesso de José Martins: a industrialização de São Paulo, que em 1940 já era um dos maiores polos industriais da América Latina e, por consequência, um dos maiores parques gráficos do hemisfério ocidental, responsável pela impressão de 70% de impressos do Brasil (HALLEWELL, 2012) e também a criação do Departamento de Cultura e da Universidade de São Paulo. Todo esse movimento social, cultura e intelectual favoreceu os negócios da Livraria Martins, agora editora, oferecendo-lhe não apenas uma clientela interessada (e menos restrita), mas também profissionais da edição, tradução, editoração, ilustração e também novos autores.

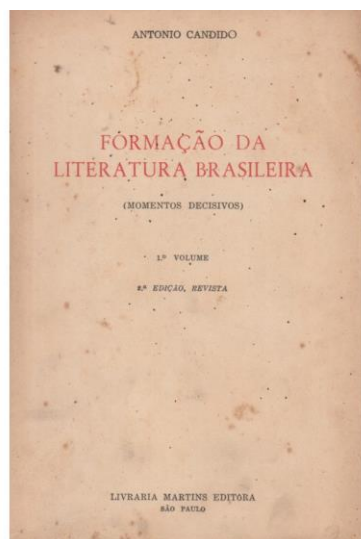


Figura 32 – Capa da primeira edição de *Formação da literatura brasileira*

Foi para cumprir uma encomenda de José Martins que Antonio Candido, professor da recém-criada Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, deu início às pesquisas que resultariam no clássico *Formação da literatura brasileira* – um dos fundamentos desta pesquisa. Mesmo com dez anos de atraso e entregando uma obra muito distinta da encomenda, Antonio Candido faz questão de agradecer ao editor no prefácio da primeira edição, de 1957 (CANDIDO, 2023).

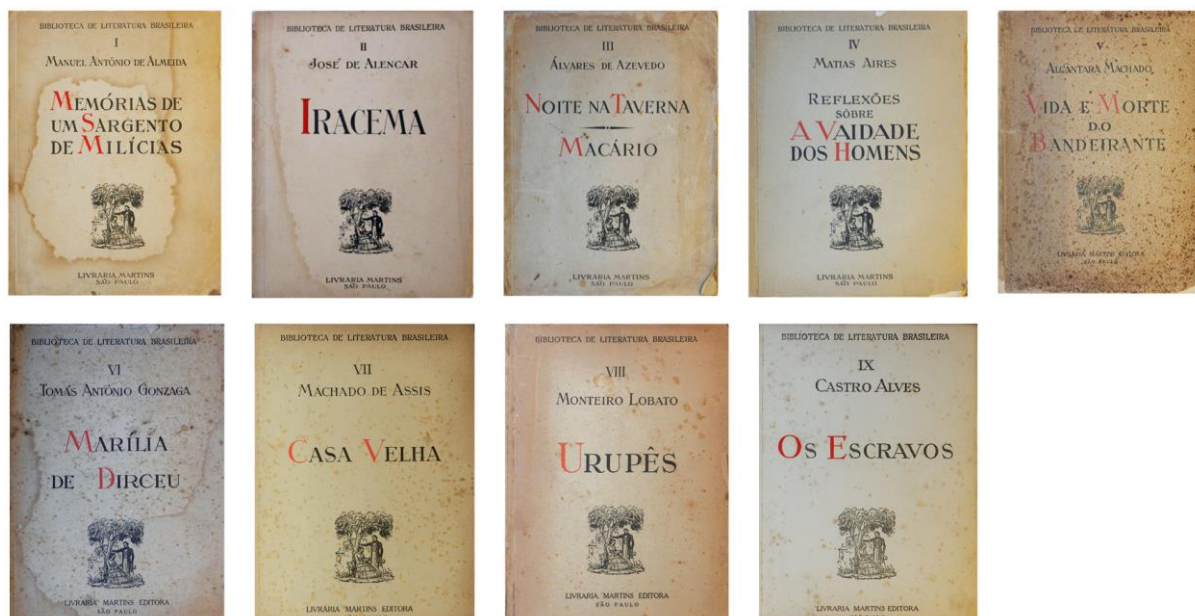
Fonte: Brasiliana (2023)

As primeiras publicações da Livraria Martins davam conta das demandas daquele período: *Direito Social Brasileiro*, de Antônio Ferreira Cesarino Júnior, professor da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e um dos precursores do direito do trabalho, tema em debate depois da consolidação das leis trabalhistas feita por Getúlio Vargas; e a edição ilustrada com as cem litogravuras de *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Johann Moritz Rugendas, apontando para o interesse no resgate dos comentaristas históricos do Brasil – foram vendidos mais de sete mil exemplares no primeiro ano (HALLEWELL, 2012).

Os projetos editoriais da Martins eram divulgados dando destaque para as traduções integrais, para a qualidade do projeto gráfico e a qualidade da reprodução das imagens. A editora manteve também algumas coleções regulares, como a

Biblioteca de Literatura Brasileira, cujos livros contavam com aporte crítico e ilustração de artistas reconhecidos.

Figura 33 – Capas dos livros da BLB em 1940



Fonte: Nastari Zeni e Braga (2018)

Havia uma unidade gráfica, que os identificava e cada livro saía em duas versões: uma tiragem comum e outra exclusiva. Em uma tiragem de 2000 exemplares, por exemplo, os cem primeiros números eram impressos em papel especial, com gravura original e, quando possível, autógrafa do autor ou do editor (NASTARI ZENI; BRAGA, 2018), um recurso que só era possível de ser explorado agora, com gráficas cada vez mais avançadas e profissionais especializados a poucos quilômetros da sala de edição.

Todos os exemplares dessas coleções eram numerados e a indicação de que se tratava de uma obra comum ou em edição especial era apresentada na folha de rosto do exemplar, o que devolvia para uma obra múltipla, seriada e mecanicamente reproduzível como são os livros certa autenticidade, um indício de raridade ou de individualização, uma valoração que Martins trouxe de sua época de importador de livros exclusivos.

Lembremos que, simultaneamente a tudo isso, havia o Estado Novo, que contrastava com o ambiente politizado da intelectualidade brasileira. Desde o início de 1930, os artistas e intelectuais passaram a serem vistos como opositores à ordem estabelecida, mas paradoxalmente eram cooptados pelo governo, exercendo cargos públicos ou prestando serviços artísticos: Mário de Andrade foi o primeiro

diretor do Departamento de Cultura em 1935, e o responsável pela criação de uma das maiores bibliotecas públicas da América Latina (HALLEWELL, 2012); Cândido Portinari foi convidado a pintar os murais do prédio do Ministério da Educação, em 1937, mas tanto sua técnica quanto o assunto eram uma negação a tudo o que o governo opressor representava. Segundo Antonio Candido, esse era o jogo de paradoxos em que se encontrava a produção de pensamento e de arte no Brasil daquele tempo (CANDIDO, 1989).

Mas apesar dos riscos oferecidos por um governo centralizador, José Martins se recusava a publicar qualquer obra que demonstrasse o mínimo apoio à ditadura de Getúlio Vargas, o que era considerado tão subversivo quanto a publicação de obras contrárias a ela. A editora, no entanto, não sofreu qualquer represália mais dura.

Mas não foi apenas na ausência que a Martins enfrentou o estado. A editora lançou uma nova edição de Monteiro Lobato, um símbolo do antigetulismo; publicou *Lyras*, do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, com um prefácio provocativo ao governo opressor (e que seria relançada em 1966, com a mesma intenção); e, sobretudo, Jorge Amado, um autor que era constantemente perseguido.

Mesmo com os riscos, foi a inacreditável popularidade de Jorge Amado que permitiu a longevidade da editora, que, à contramão dos concorrentes mais bem-sucedidos, publicava apenas obras literárias e ensaios consagrados. Amado foi publicado exclusivamente pela Livraria Martins por mais de 30 anos, com tiragens que chegaram a 75 mil exemplares em 1960. Sem esse sucesso de décadas, não seria possível, a uma editora que não tinha entrado no mercado educacional nem investido em best-sellers, chegar, em 1961, com seus mil títulos editados.

O poder de Getúlio Vargas diminuía gradualmente após 1942, quando entrou na guerra ao lado dos Estados Unidos. Nessa época, editoras claramente alinhadas à esquerda e ao Partido Comunista começaram a aparecer com menos riscos e obras revolucionárias e consideradas subversivas já apareciam nas vitrines das livrarias.

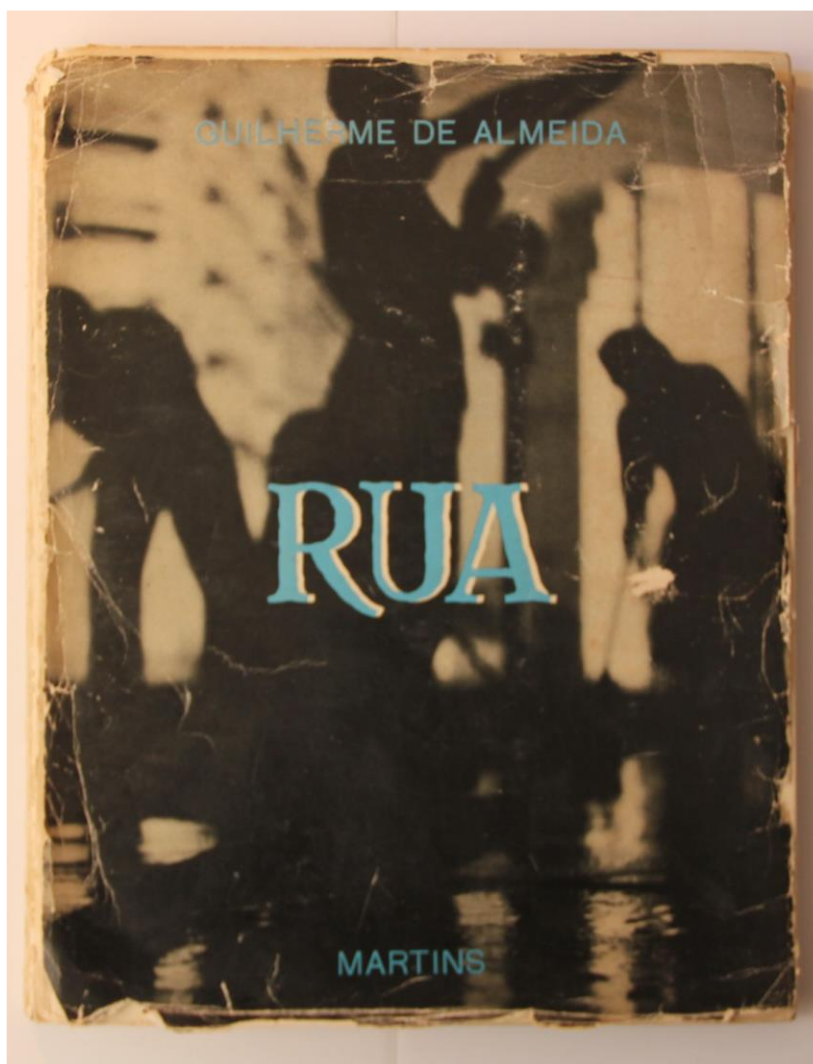
Com um novo período de ditadura iniciada em 1964 e suas consequências para a cultura e educação do país, agravadas pela crise do petróleo de 1973, José Martins não conseguiu manter sua editora de portas abertas e acabou liquidando, pouco a pouco, seu negócio, que fechou em 1974.

5.1.4 A vida única de *Rua*

Lançado em 1961 pela Livraria Martins Editora, *Rua* foi publicado em edição especial, em um formato maior do que o convencional para um livro de poemas (21,5 x 27,5 cm), com capa dura, 26 fotografias em preto e branco sangradas na página, ao lado dos poemas, que aparecem no livro com uma reprodução do manuscrito do poeta.

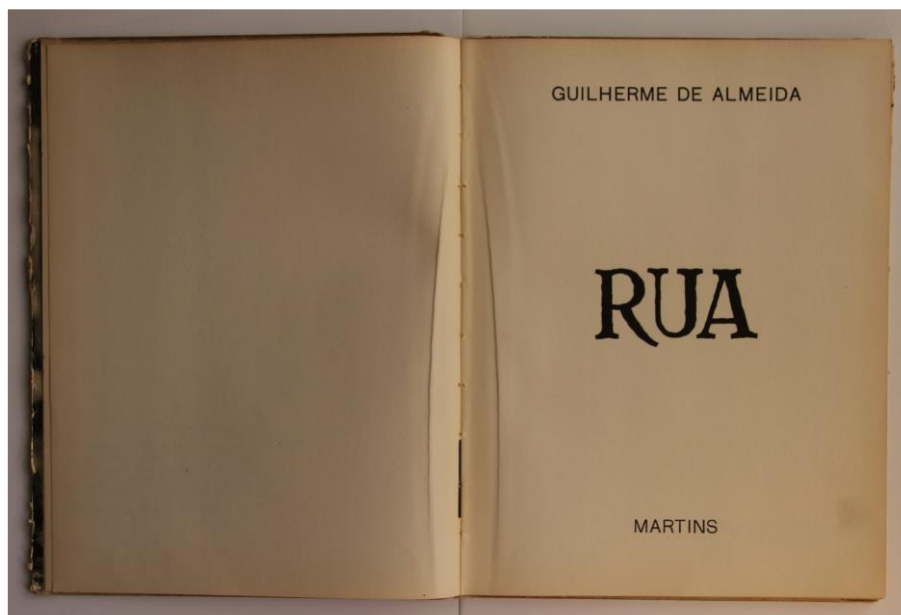
O livro apresenta uma sobrecapa de papel couchê, com a reprodução de uma das fotografias de Eduardo Ayrosa, mas o nome do fotógrafo não aparece indicado na capa nem na folha de rosto.

Figura 34 – Capa de *Rua*



Fonte: Almeida (1961)

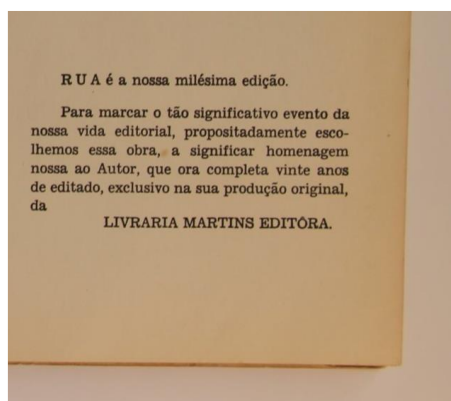
Figura 35 – Folha de rosto de *Rua*



Fonte: Almeida (1961)

As informações sobre o caráter comemorativo da edição aparecem na página anterior à folha de rosto, em um comentário assinado pela editora, numa disposição comum às dedicatórias.

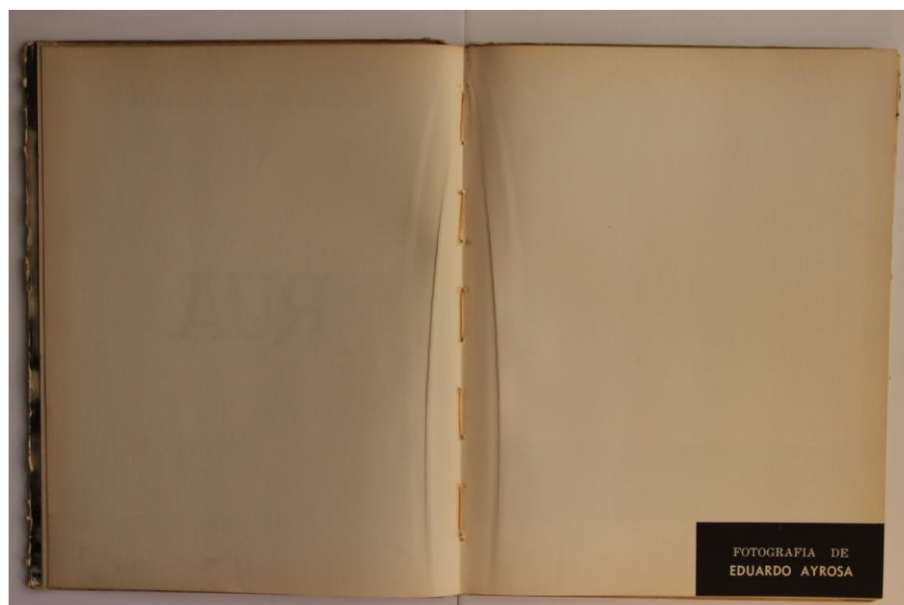
Figura 36 – Paratexto de *Rua*



Fonte: Almeida (1961)

É apenas depois da folha de rosto que aparece o nome do fotógrafo, em um detalhe com certo destaque por conta das decisões gráficas, mas ainda nas páginas que compõem os paratextos editoriais, ou seja, nas páginas acessórias e antecedentes da obra propriamente dita.

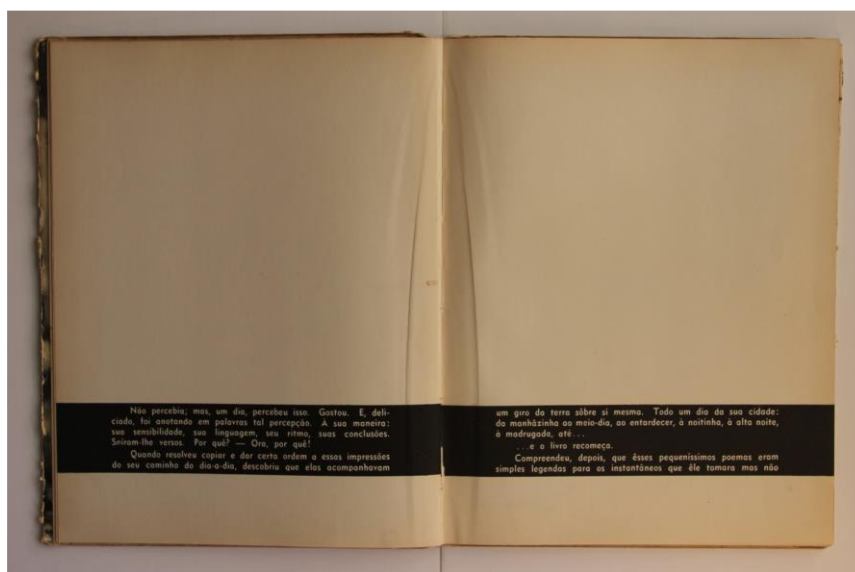
Figura 37 – Indicação do nome do fotógrafo em *Rua*



Fonte: Almeida (1961)

O detalhe do nome do fotógrafo segue o estilo usado nas páginas seguintes, que apresenta a pequena introdução da obra. Apesar do formato vertical do livro, a sugestão de uma leitura horizontalizada é sugerida pela disposição incomum dessa introdução, que aparece em uma tarja na metade posterior das páginas espelhadas.

Figura 38 – Apresentação de *Rua*



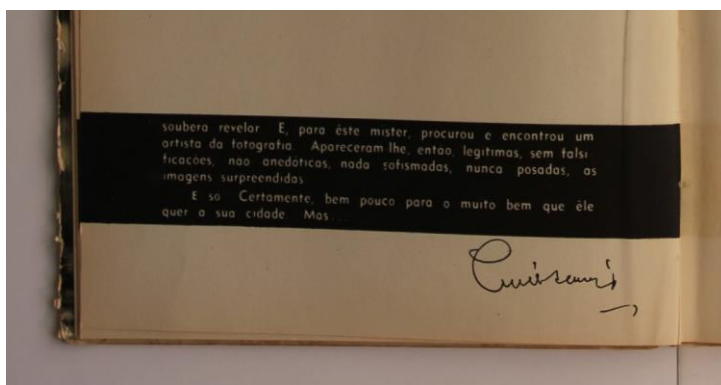
Fonte: Almeida (1961)

Segundo esse pequeno texto,

esses pequeníssimos poemas eram simples legendas para os instantâneos que ele tomara, mas não soubera revelar. E, para esse mister, encontrou um artista da fotografia. Apareceram-lhe, então, legítimas, sem falsificações, não anedóticas, nada sofismadas, nunca posadas, as imagens surpreendidas. (ALMEIDA, 1961).

Apresenta-se, portanto, o autor desses “pequeniníssimos poemas” em terceira pessoa, mas, apesar de não ter sido explicitamente assinado, o texto é seguido pelo que seria o autógrafo de Guilherme de Almeida.

Figura 39 – Detalhe da reprodução do autógrafo de Guilherme de Almeida



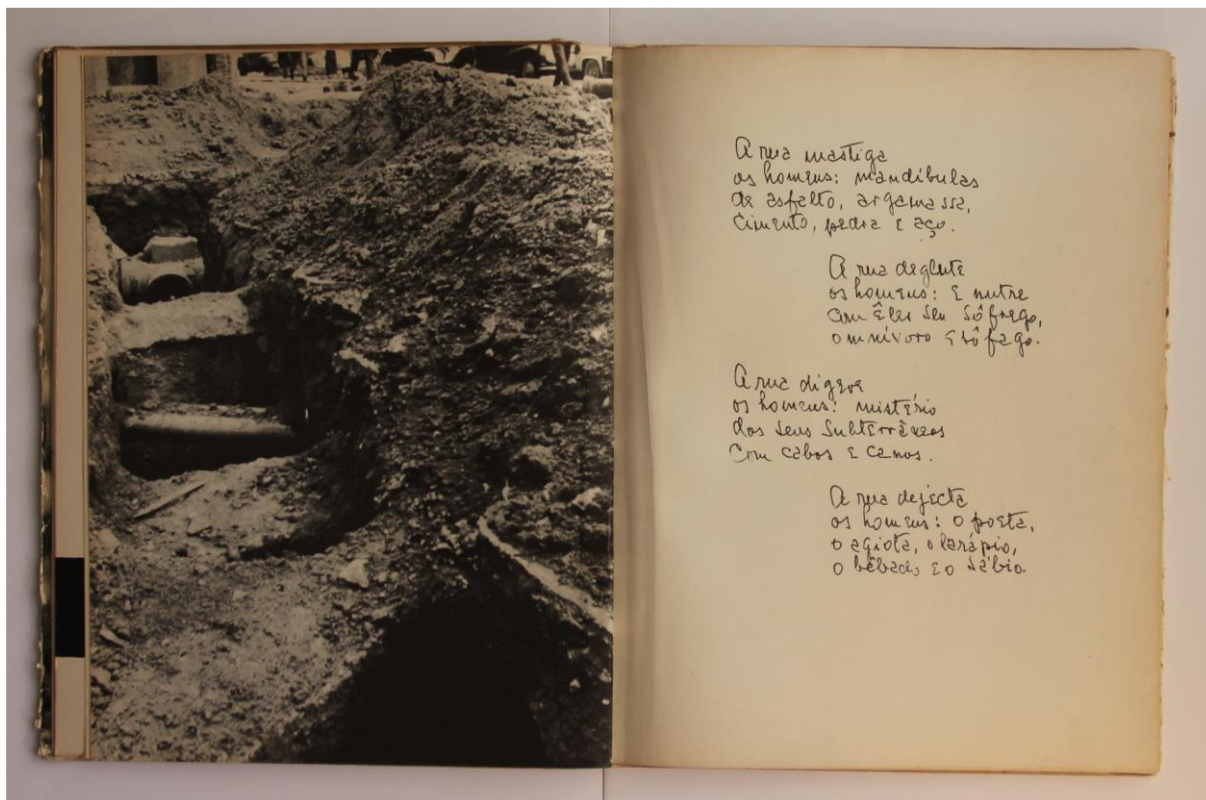
Fonte: Almeida (1961)

A introdução também indica que primeiro vieram os poemas, espécie de écfrases em poucos versos que descrevem o percurso do eu lírico pelas ruas de São Paulo. Infere-se, portanto, que foi a partir delas que Eduardo Ayrosa procurou pelas imagens que ilustraram o livro. E, a considerar as imagens que compõem o livro, não houve muito espaço para flagrantes ou acasos. A cidade, portanto, seria apreendida por meio do recorte indicado pelos versos e as aparências capturadas pela câmera de Ayrosa seriam aquelas que correspondessem às imagens sugeridas no texto escrito.

Eduardo Ayrosa, como dissemos anteriormente, a essa altura estava envolvido com a Escola Paulista de Fotografia, que procurava se aproximar da fotografia moderna internacional. Fora uma outra cena pitoresca, as imagens que compõem o livro parecem seguir esse encaminhamento estético: desfoques, recortes, contraluz, granulação (sobretudo nas imagens noturnas), sem perder de vista, no entanto, a composição organizada que era valorizada pelos seus pares.

Na primeira imagem do livro, que acompanha a epígrafe, se o enquadramento desestabiliza o contexto da imagem, ela indica, no entanto, que o trabalho será o de refazer em fotografias as imagens poéticas.

Figura 40 – *Rua*, epígrafe



Fonte: Almeida (1961)

O poema, como no livro todo, reproduz o manuscrito do poeta. É outro indício (além da reprodução do autógrafo na apresentação do livro) de uma tentativa emular nessa obra múltipla uma espécie de autenticidade, de devolução da “aura”, ainda que por meio de um processo mecânico, industrial, tecnicamente reproduzível.

Esse poema, aliás, o único sem título e que foi indicado como epígrafe no índice ao final do livro, antecipa o modo como o eu lírico, esse transeunte (“nem repórter, nem turista”), entende a cidade e o modo violento como ela (a cidade, o sujeito das sentenças) se nutre daquilo que dispensa.

*A rua mastiga
os homens: mandíbulas
de asfalto, argamassa,
cimento, pedra e aço.*

*A rua deglute
os homens e nutre
com eles seu sôfrego,
omnívoro esôfago.*

*A rua digere
os homens: mistério
dos seus subterrâneos
com cabos e canos.*

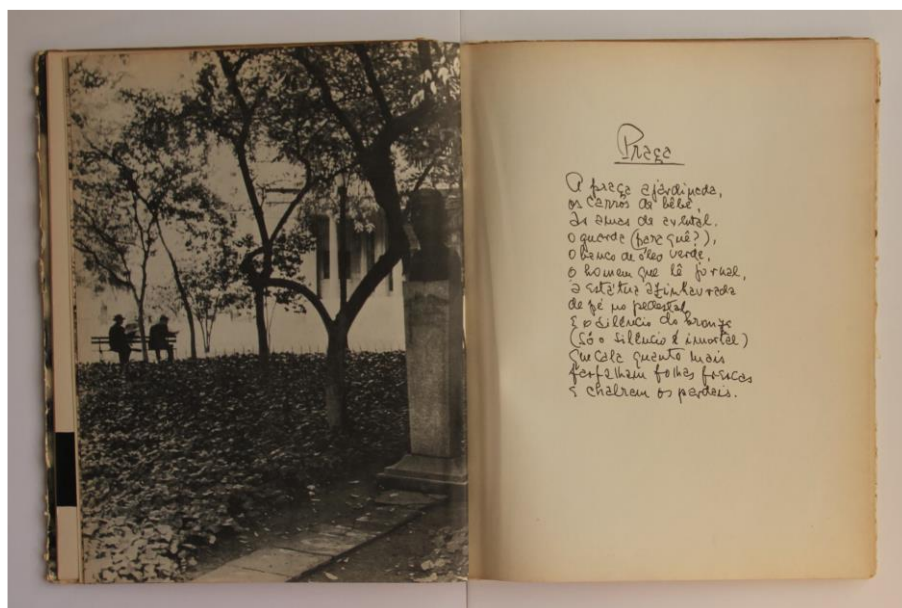
*A rua dejecta
os homens: o poeta,
o agiota, o larápio,
o bêbedo e o sábio.*

Falamos anteriormente que o eu lírico de *Rua* não se surpreende mais com a cidade, mas também não parece estar confortável com ela, aproximando, como Baudelaire, a modernidade da decadência e do desespero. Mas se a decadência a que se referia Baudelaire era justamente daquilo que a modernidade substituiu, aqui, ela se refere à própria decadência da modernidade e de seu projeto que nunca chegou a se cumprir.

Vejamos, por exemplo, o poema *Praça*, o início da jornada do eu lírico. Apesar de estar em uma grande cidade, a praça mantém um silêncio que só é quebrado pelas folhas e pelos pardais, que também quebram a enumeração de versos compostos de orações nominais – os únicos versos com verbos de ação são dos elementos naturais da paisagem.

*A praça ajardinada
os carros de bebê,
as amas de avental
o guarda (para quê?),
o banco de óleo verde,
o homem que lê jornal,
a estátua azinhavrada
de pé no pedestal
e silêncio do bronze
(só o silêncio é imortal)
que cala quanto mais
farfalham folhas frescas
e chalrem os pardais.*

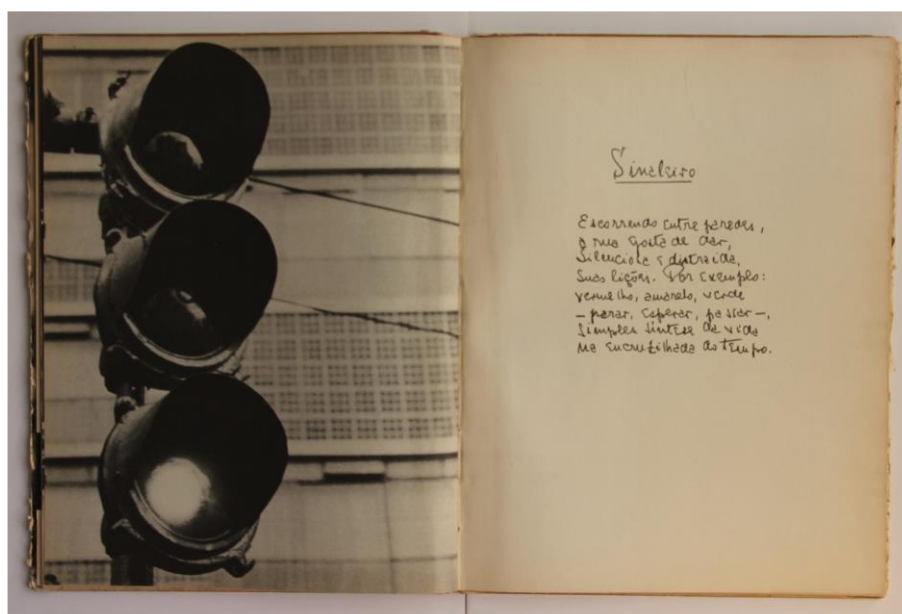
Figura 41 – Fotografia e poema “Praça”



Fonte: Almeida (1961)

Há silêncio porque a praça é ocupada por homens que lê jornal e “amas de avental”, que carregam os carrinhos de bebê. É o início de uma manhã, cujo tédio apenas é quebrado pelos elementos que são alheios à experiência urbana. A fotografia de Ayrosa, aqui, repete exatamente a descrição do poema, numa relação redundante. Isso acontecerá também em *Augusta* ou em *Sinaleiro*.

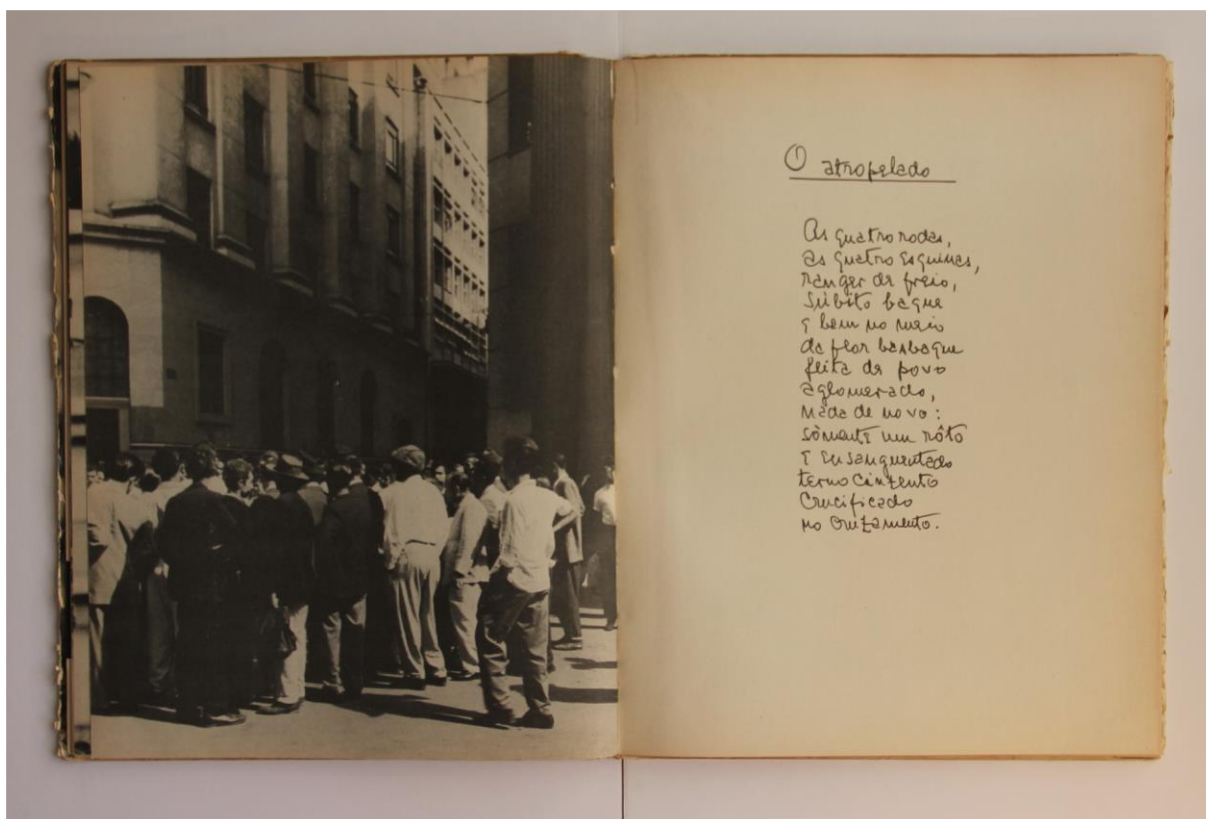
Figura 42 – Fotografia e poema “Sinaleiro”



Fonte: Almeida (1961)

Mas em outros casos, como em *O atropelado*, por exemplo, a justaposição da imagem e do poema funcionam de maneira mais produtiva. Nesse caso o poema amplia o sentido da imagem, completando aquilo que ela não explicita, mas sugere metonimicamente – uma aglomeração de curiosos, mas com quê?

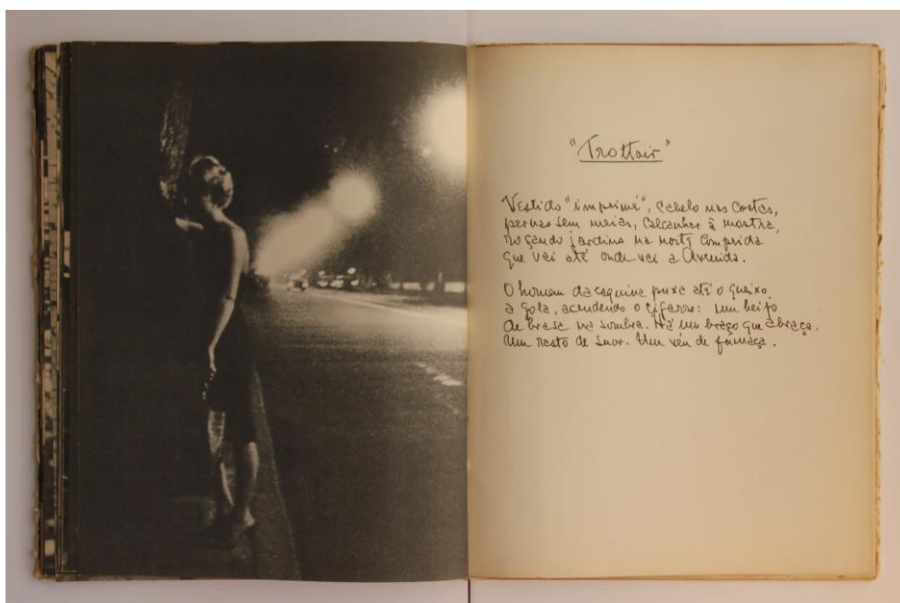
Figura 43 – “O atropelado”



Fonte: Almeida (1961)

E assim o eu lírico percorre as ruas da cidade, observando seus faróis, a velocidade dos carros, os trabalhadores noturnos, cumprindo um percurso que dura um dia todo, da manhã silenciosa da praça à noturna contraluz que esconde o rosto das mulheres que se ocupam da “*trottoir*” nas esquinas escuras da cidade.

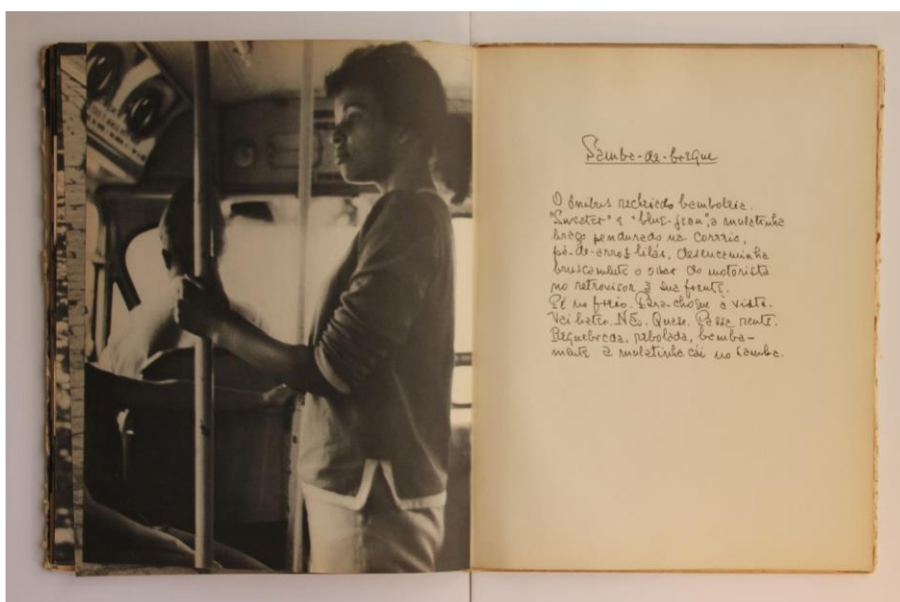
Figura 44 – “Trottoir”



Fonte: Almeida (1961)

Aliás, as figuras femininas aparecem apenas duas vezes: na imagem da vida noturna da prostituição e quando, com seu “pó-de-arroz lilás descaminha / bruscamente o olhar do motorista / no retrovisor da frente” (ALMEIDA, 1961).

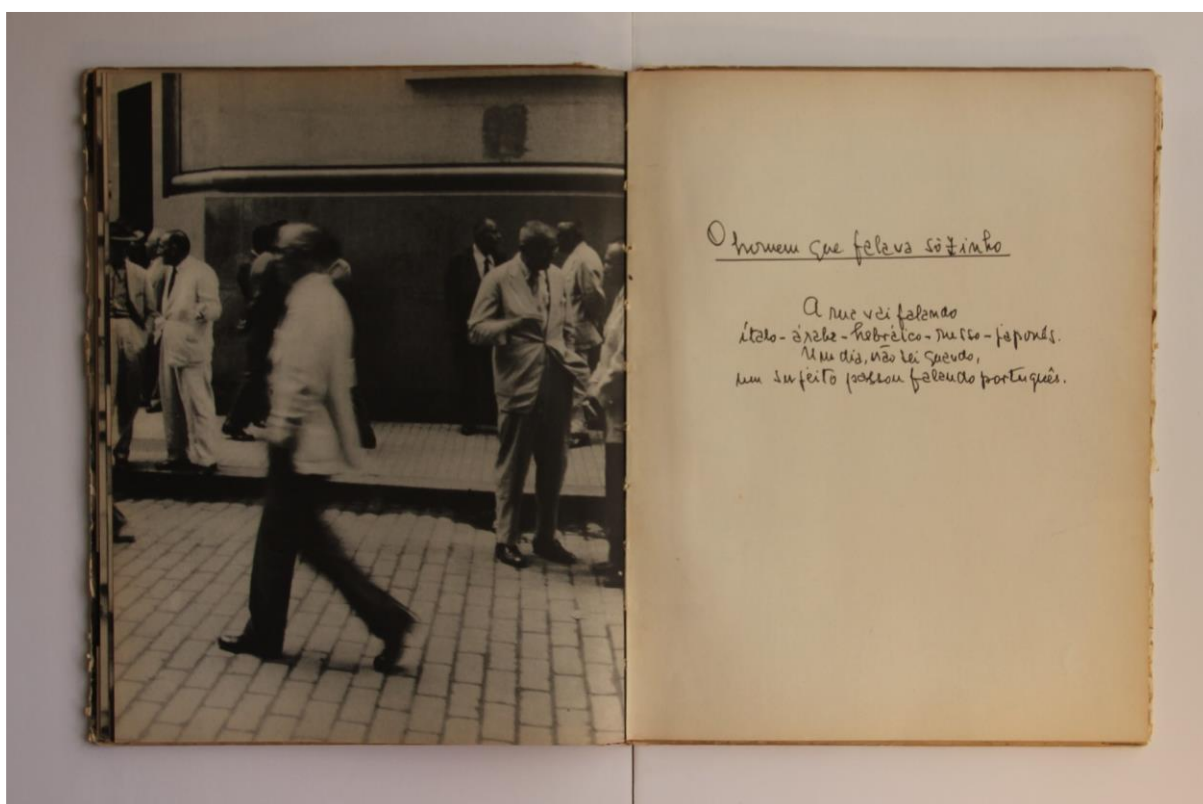
Figura 45 – Samba-de-brique



Fonte: Almeida (1961)

A cidade percorrida parece mais aquela do poema *O homem que falava sozinho*, em que o eu lírico, não sem um pouco de amargura, expõe a multiculturalidade de São Paulo, texto que está justaposto por uma fotografia que, se por um lado segue a linguagem da fotografia moderna, com seus desfoques e jogo de contrastes, registra uma cidade ocupada apenas por homens idosos, engravatados, quase todos brancos. Nada ali parece estar de acordo com sua época. Onde estariam as mulheres? Que década essa imagem representa?

Figura 46 – “O homem que falava sozinho”



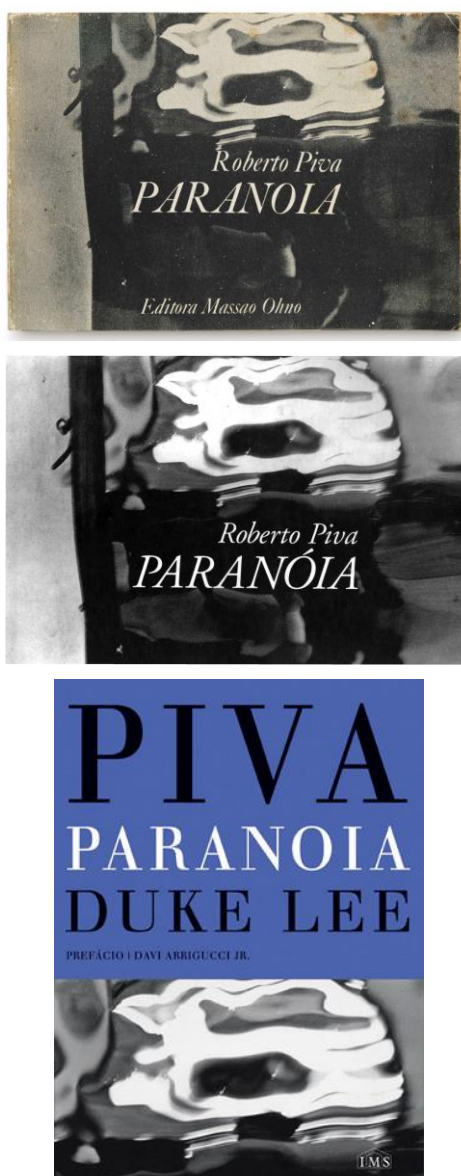
Fonte: Almeida (1961)

Assim, sem a pretensão de oferecer uma análise detida de cada conjunto de poema e fotografia, a apresentação dessas páginas de *Rua* tem o objetivo de demonstrar de que modo tanto seus aspectos internos (o estilo do texto e das imagens) quanto externos, ou seja, o conjunto de sua enunciação editorial, expressam uma visão de mundo conservadora e, por essa razão, amargurada, de uma cidade que, a bem da verdade, jamais existiu, mas que, no entanto, estava lá, e as fotografias são prova disso. É espantoso que essa mesma cidade esteve justaposta a São Paulo convulsa testemunhada por Roberto Piva e Duke Lee.

5.2 *Paranoia* e a animação do gesto modernista

Paranoia é o livro de estreia de Roberto Piva, publicado originalmente em 1963. Apesar de ter circulado em contexto alternativo, o livro alcançou mesmo à época certo sucesso. E se houve um silêncio da crítica naquele início dos anos 1960, em que o concretismo e suas pesquisas formais ainda dominavam as preferências estéticas, o mesmo não pode ser dito hoje. *Paranoia* teve mais duas edições, ambas com a produção do Instituto Moreira Salles: uma em 2000, seguindo (e corrigindo) o projeto gráfico original, e outra em 2009, com alteração de formato.

Figura 47 – Capas das edições de *Paranoia*



Fonte: IMS (2023)

As reedições não são o único indício da importância das obras literárias. Há muitos casos em que autores importantes ficam fora de catálogo e indisponíveis ao público por razões burocráticas ou de mercado – afinal, não deixam de ser produtos que, como tal, seguem tendências e decisões comerciais. As poesias completas de Mário de Andrade, por exemplo – projeto que se iniciou, não por acaso, com a Livraria Martins em 1945 – ficaram esgotadas por anos até sair uma nova edição em 2017, quando o autor entrou em domínio público.

Mas as novas vidas de um livro não deixam de ser um indicativo de que a obra atravessou seu tempo e continua a fazer sentido para as gerações posteriores, que foi o caso de Roberto Piva.

Além das três versões de *Paranoia*, a obra completa de Roberto Piva foi coligida em três volumes pela editora Globo, entre 2005 e 2008, e reeditada em volume único pela Companhia das Letras em 2023. A organização da nova edição, como na versão anterior, também é assinada por Alcir Pécora, crítico e professor de literatura que tem se dedicado à obra do poeta nos últimos anos.

5.2.1 Massao Ohno e a liberdade diletante

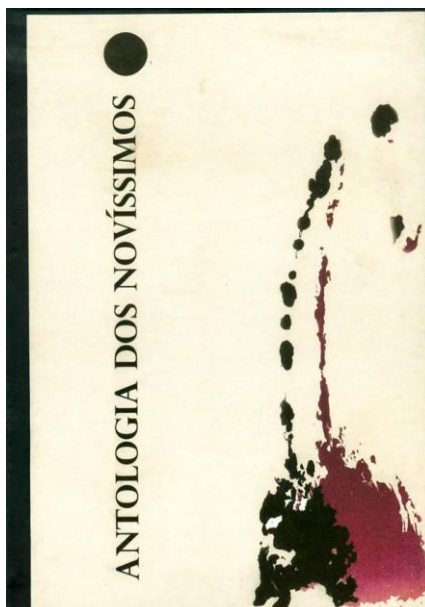
Ao tratar de *Paranoia*, faz mais sentido começar pelo comentário sobre seu primeiro editor, Massao Ohno, que não apenas foi o responsável por essa obra especificamente, mas também criou o espaço que propiciou o surgimento de uma nova poética nos início dos anos 1960. Sua importância para a contracultura é comparada ao do editor Lawrence Ferlinghetti, reconhecido como o maior divulgador da *beat generation*.

Fazendo parte da vida boêmia de São Paulo, Massao (então com vinte e poucos anos) estava sempre rodeado de jovens artistas da cidade. E, motivado muito mais pelo papel social que acreditava ter como editor do que pelas oportunidades de negócio, tinha a liberdade de arriscar e publicar autores que dificilmente seriam aceitos em outras editoras, seja pelo estilo – diametralmente diverso às inovações formais do concretismo, por exemplo –, seja pela negação a um engajamento à esquerda que, àquela altura, era associado por essa nova geração à um academicismo que eles preferiam refutar. Sobre essa geração de poetas que despontavam no início dos anos 1960, Claudio Willer sintetiza:

“De diferentes modos, dos recitais como afirmação de valores poéticos até a crítica radical à burguesia, de inspiração ao mesmo tempo ou alternativamente neorromântica e marxista, buscavam sua inserção na vida da metrópole. Sua perspectiva, conforme o autor ou o grupo, podia ser reformista ou revolucionária, enxergando a criação literária como meio para melhorar a sociedade e, ao mesmo tempo, nela construir uma carreira literária, ou para negá-la, adotando uma postura marginal precursora da contracultura que viria logo a seguir.” (WILLER *apud* SILVA, 2019, p. 39).

Massao Ohno é considerado o responsável por formalizar a união de Claudio Willer, Antonio Fernando De Franceschi, Décio Bar, Rodrigo de Haro e Roberto Piva, quando os publicou, ao lado de outros poetas estreantes, na *Antologia dos novíssimos*, lançada em 1961, e que acabou marcando o início de uma nova dicção poética brasileira e também a relevância de Massao Ohno na história da edição brasileira.

Figura 48 – Capa de *Antologia dos novíssimos*, arte de João Suzuki



Fonte: Silva (2019)

Nas palavras de Antonio de Franceschi,

A verdade é que os Novíssimos nunca tiveram o viés escolástico dos concretos, não se organizaram como movimento nem defendiam teses relacionadas com um “projeto geral de criação”. Como foram, de algum modo, o oposto dialético dos concretos na década de 60, também o quadro de referência intelectual do grupo era tudo, menos um paidêuma [...] predominava um ecletismo de base nessa constelação literária, onde se percebia também – e nisso com os concretos – grande interesse pelos poetas brasileiros da geração de 22. (DE FRANCESCHI *apud* WILLER, 2000, p. 226).

Figura 49 – Os Modernistas



Fonte: Reprodução (2023)

Se, como afirmam, os “Novíssimos” não tinham a intenção de formar qualquer escola ou corrente estética ou literária, mesmo sem a intenção eles repetiam o mesmo entusiasmo coletivo e animado dos modernistas de 1922 testemunhado (e confessado) por Mário de Andrade:

Mas nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos da destruição. E fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana de Arte Moderna fôra a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E se tamanha festança diminuiu por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. (ANDRADE, 1974, p. 241)

Os jovens artistas dos anos 1960 se reuniam para beber e ler poesia estrangeira. Receberam informações sobre o movimento *beatnik* americano poucos anos depois do julgamento de *Uivo*²⁶. Uma tia de Roberto Piva enviava dos Estados Unidos muitos exemplares da literatura americana daquela época, que eles liam e traduziam do inglês²⁷. Mas também liam os modernistas brasileiros, os malditos franceses, liam a poesia mística de San Juan de la Cruz, Fernando Pessoa, Garcia Lorca, declamavam Dante ouvindo Charlie Parker ou os ruídos das praças do centro de São Paulo, cidade que já se agigantara, mas se mantinha conservadora como na época dos barões do café. “A alma parnasiana do paulistano se manifestava” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 60).

²⁶ A primeira edição de *Uivo*, o longo poema de Allen Ginsberg, foi apreendida sob a acusação de obscenidade pela polícia de São Francisco, Estados Unidos, em 1956.

²⁷ Até hoje circulam no Brasil as traduções feitas pelo poeta Cláudio Willer de Jack Kerouac e Allen Ginsberg.

Figura 50 – Os Novíssimos



Da esquerda para direita: Argus Machado, Sergio Lima, Regastein Rocha, Antônio Fenando de Franceschi, Decio Bar, Claudio Willer, Roberto Piva e Luiz Fernando Pupo.

Fonte: Silva (2019)

E se temos notícias hoje da importância dessa geração de escritores do início de 1960 isso se deve, sobretudo, ao trabalho e às decisões de Massao Ohno. Antes de se dedicar apenas à sua própria editora, prestava serviços a outras casas editoriais e, com as aparas e sobras de insumos dessas encomendas, ele publicava autores estreantes, em uma aposta cujo risco era mínimo, considerando seu processo independente e quase artesanal de edição, bem como o restrito nicho em que esses livros circulavam.

Primeiro eu montei uma pequena gráfica em que oferecia serviços a cursinhos pré-vestibulares numa época de grande regurgitação cultural. Então eu percebi que existiam novos autores sem qualquer guarida, que não eram recebidos pelas editoras convencionais e não tinham espaço. Essa grande pressão me fez criar uma editora para propagar e difundir esses autores. Não houve genialidade alguma nessa criação. Não se tratava de uma editora que modificasse as normas vigentes. Havia somente a necessidade de criar uma nova maneira de divulgar trabalhos pioneiros. Assim surgiu a Coleção dos Novíssimos, para publicar gente que desse um perfil próprio à sua época. (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 17).

A *antologia dos Novíssimos* foi um dos volumes que integrou a Coleção dos Novíssimos, o empreendimento a que Massao Ohno se dedicou por anos, formada apenas de autores estreantes, inéditos, e que também incluiria, mais tarde *Paranoia*, de Piva e Duke Lee.

Figura 51 – Imagem de matéria de divulgação



Revista Visão, vol.17, n. 20, 11/11/1960

Fonte: Tanno (2019)

Diferentemente de outros casos de que já tratamos aqui, a história da Massao Ohno não segue uma narrativa ligada a grandes investimentos ou riscos de negócio nem ao mercado de influências políticas e de opinião. Sua maneira de trabalhar confunde mesmo com sua vida pessoal, tanto que muitos dos projetos que hoje são reconhecidamente relevantes para a história da literatura, sobretudo da poesia contemporânea brasileira, aconteceram graças ao acaso dos encontros e à liberdade que apenas uma atividade diletante é capaz de proporcionar.

Sem essa liberdade é bem possível que um poeta como Roberto Piva levasse ainda muitos anos para encontrar uma editora que topasse seus projetos.

Segundo Claudio Willer,

nenhum editor teria aceito *Paranoia* de Piva; qualquer outro, naquele momento, veria apenas um destampatório insano nas séries de imagens surrealistas intercaladas por blasfêmias e imprecações; hoje, após meio século e três reedições, reconhecidas como marco de uma virada na poesia brasileira. (SILVA, 2019, p. 63).

Sem contar com uma estrutura de logística ou distribuição, os livros da Massao Ohno seguiam um circuito alternativo, e eram vendidos diretamente pelos autores, nos encontros em bares ou nas leituras no teatro, ou em um esquema de livros por assinatura, que chegavam à casa dos assinantes todos os meses, repetindo o modelo da Clube do Livro. Essa dificuldade também proporcionou a

Massao Ohno uma proximidade incomum com seus autores e com outros artistas, aos quais reunia nas edições, quase sempre ilustrada e com todo o apuro gráfico que suas condições lhe permitiam. Se não havia um parque gráfico à disposição ou os contatos na imprensa, havia o trabalho artesanal na montagem das capas na prancheta, com instrumentos mais rudimentares como tesoura e cola. E, mais do que tudo, o interesse em dar espaço à novidade.

Mas a liberdade, como sabemos, não seria desfrutada com muita tranquilidade naquela década e, depois do golpe de 1964, Massao ficou um tempo sem publicar. Considerado um editor subversivo, ficou por um tempo na mira da censura dos militares (HUNGRIA; D'ELIA, 2011). Depois de *Paranoia*, lançado em 1963, e do lançamento duplo de *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, e de *Piazzas*, de Roberto Piva, Massao ficou mais de dez anos sem publicar.

O silêncio, no entanto, foi quebrado com muito vigor. Em 1976, Massao Ohno volta à cena literária e

O Editor idealiza um evento, possivelmente o mais emblemático do cenário cultural de São Paulo desde os modernos de 1922: a I Feira Paulistana de Poesia e Arte. O evento, composto por múltiplas linguagens artísticas, ocorreu no Teatro Municipal, durante os dias 8, 9 e 10 de novembro, de segunda a quarta-feira. Inicialmente Massao tinha pensado em um lançamento coletivo de títulos de poesia, e seria realizado no MIS (Museu da Imagem e do Som), mas, com a adesão do círculo à sua volta, o evento tomou outras proporções. (TANNO, 2019, p. 67).

Diferentemente da Semana de Arte Moderna de 1922, o evento organizado por Massao Ohno tinha um caráter muito mais espontâneo, heterogêneo e libertário e cerca de 15 mil pessoas passaram pelo evento, e os austeros salões do Teatro Municipal, um lugar reservado apenas para a elite paulistana, se viram ocupados por pessoas de todas as classes sociais.

O evento reuniu poetas, artistas performáticos, exposições de pintores, desenhistas e gravuristas, leituras e música e teve apoio do prefeito Olavo Setúbal e do secretário de cultura do estado, Sábato Magaldi. Mas a repercussão negativa dos círculos mais conservadores da cidade foi tão intensa que chegaram a cogitar o impeachment de Setúbal e a prisão de Magaldi. Além disso, o perigo do enfrentamento ao conservadorismo e à repressão da ditadura era real. Em 16 de dezembro de 1976, apenas um mês depois da feira, ocorreu o “massacre da Lapa”, em que três dirigentes do Partido Comunista do Brasil foram assassinados em uma operação das forças armadas brasileiras.

Figura 52 – Coxias do Teatro Municipal, I Feira de Poesia e Arte, 1976



Coxias do Teatro Municipal, com poetas, músicos; entre eles, Conrado Silva, Geraldo Carneiro, Roberto Piva. Foto: Paulo Klein, fonte: Guilherme Ziggy
Fonte: Tanno (2019)

Massao Ohno foi um dos responsáveis por abrir caminho não só para uma nova estética literária, mas também para a contracultura brasileira, que foi ganhando corpo no final dos anos sessenta. E tudo isso, fazendo não apenas o papel de agitador cultural, mas com um criterioso trabalho de editor de livros, em ambos os sentidos da palavra: aquele que escolhe mas também o que produz os livros.

De maneira geral, o trabalho de um editor é invisível e são poucos aqueles que chegam a ser reconhecidos por seu ofício. O trabalho e a colaboração de Massao Ohno para a literatura brasileira contemporânea foram reconhecidos como de poucos editores no Brasil. Em 2019, a Ateliê Editorial publicou um catálogo ilustrado com todos os livros publicados por ele e a Biblioteca Mário de Andrade mantém em seu acervo histórico essa coleção que, do contrário, talvez se perdesse. Em 2020, foi lançado o documentário *Editor por editor*, dirigido por Juliana Kase Tanno, que também publicou sua tese de doutoramento sobre o legado de Massao Ohno para a história da editoração e da literatura contemporânea brasileira.

5.2.2 Duke Lee e o contágio da paranoia

Foi Thomaz Souto Corrêa (que assina o breve prefácio de *Paranoia*) quem aproximou Wesley Duke Lee a Roberto Piva e a Massao Ohno entre 1961 e 1962.

Segundo Piva,

Wesley havia chegado de viagem de Paris ou Nova York, acabou lendo os poemas do *Paranoia* e falou para o Thomaz que queria ilustrar o livro com imagens de São Paulo. Estava completamente tomado por aquilo. Passou três ou quatro meses fotografando a cidade e realizou essa obra-prima que é a integração da poesia do Paranoia com a São Paulo da época. Era aquilo que ele projetava como sendo a cidade no futuro. (PIVA apud D'ELIA; HUNGRIA, 2011, p. 56)

A essa altura, Duke Lee já tinha uma atividade artística consolidada e estava a par dos movimentos artísticos e literários daqueles anos. Sua experiência no exterior, em estudos na França, na Itália e nos Estados Unidos, o aproximou do surrealismo, a essa altura um movimento mais absorvido, mas que ainda mantinha relevância na França, e também de novas perspectivas estéticas, como a *pop art* norte-americana. Essa influência era percebida em seu trabalho artístico, no desenho, na pintura e nas performances.

Fato é que Duke Lee nunca se considerou fotógrafo, tanto que sua participação em *Paranoia* aparece de passagem e sem ilustrações na biografia artística organizada por Cacilda Teixeira Costa, e ainda com a ressalva de as imagens tinham sido “mal reproduzidas”²⁸ (COSTA, 2005).

No entanto, ao que parece, Duke Lee preferia os poetas e escritores à companhia de seus colegas das artes visuais e essa relação foi registrada tanto em sua biografia quanto nos relatos entusiasmados de quem testemunhou o encontro do artista como Piva:

Aquele foi um momento de altíssima criatividade do Wesley. As linguagens poética e visual estão tão afinadas que tudo funciona como sonata, como se eles estivessem tocando um piano e um violino. Isso também denotava o caráter multidisciplinar da nossa geração, embora somente agora percebamos tamanha ousadia e possamos notar o sucesso dessa experimentação. Creio que Piva sabe muito bem que *Paranoia* não seria o mesmo sem as fotos do Wesley. (FRANCESCHI apud D'ELIA; HUNGRIA, 2011, p. 57)

²⁸ E considerando as condições de produção do livro, ele tinha razão, tanto que esses aspectos foram corrigidos na segunda edição do livro, com a supervisão do próprio Duke Lee.

Figura 53 – Pau Brasil, 1925



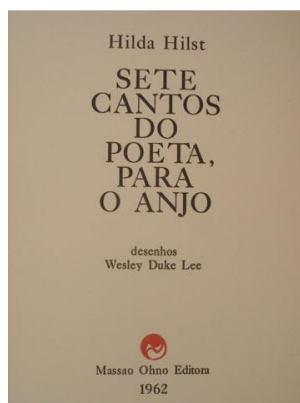
Duke Lee também foi um dos defensores da revalorização de Oswald de Andrade, que, diferentemente de Mário, não era muito reconhecido naquela época.

Tornou-se seu defensor, papel que encarnou com toda veemência, mas de formas diferentes. Ao ver a bandeira do Brasil na capa de *Pau-Brasil*, de 1964, descobre surpreso seu uso estético circulando em nosso modernismo por meio da visão aguda de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade antes da emergência da Pop art. (COSTA, 2005, p. 59)

Fonte: Brasiliana (2023)

Essa aproximação com os escritores resultou em outras colaborações além de *Paranoia*, como ilustrações para o livro *Sete cantos do poeta, para o anjo*, de Hilda Hilst, também publicado pela Massao Ohno.

Figura 54 – Folha de rosto de *Sete cantos do poeta, para o anjo*



Fonte: Silva (2019)

Havia, portanto, muitos pontos de interesse em comum entre Duke Lee e Roberto Piva, do surrealismo ao desejo de manter, a todo custo, uma vida dedicada à arte a despeito de todo o resto.

5.2.3 Roberto Piva leitor de Mário de Andrade

A poesia de Roberto Piva é, acima de tudo, uma poesia de leitor de poesia. Sua literatura leva a sério, “mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura” (PÉCORA, 2005, p. 14). Sua poética é formada, dos primeiros aos últimos livros, por uma espécie de fusão criativa, de maneira que, costurado a seus versos encontram-se versos e alusões a versos dos poetas de sua formação. Faz parte da novidade de sua dicção poética justamente o que ela retoma da história da literatura, do modo como seus versos são construídos pela memória de outros textos, mantendo uma coesão, uma inteireza.

Nesse processo, não há uma mera homenagem a seus mestres, nem um atestado de erudição. É, antes, o resultado de um reavivamento do gesto antropofágico modernista.

Aliás, principalmente nos poemas da primeira fase, da qual faz parte *Paranoia*, a aproximação com o modernismo de 1922 fica bastante evidente, sobretudo com as citações de Mário de Andrade e sua *Pauliceia desvairada*. No entanto, não se trata de um retorno nostálgico a São Paulo de Mário, mas uma espécie de atualização, de uma sobreposição temporal.

Pode-se dizer então que Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos acatada de sua criação. Isto está claro no próprio mapa paulistano que compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro, mas no qual não cabe o menor traço de deslumbramento diante do maquinismo tecnológico, assim como não há qualquer vontade de progresso ou expectativa de futuro nacional. Evidentemente, o Mário de Andrade by Piva é inteiramente outro em relação ao pudico professor e ideólogo nacionalista que vingou nas escolas. (PÉCORA, 2007, p. 16).

O poema *No Parque do Ibirapuera*, por exemplo, é todo construído em diálogo com Mário de Andrade. Na solidão do parque à noite, o eu lírico invoca o poeta em um diálogo direto, evidente pelo vocativo, pelo uso da segunda pessoa (“A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação”), mas o diálogo também se dá textualmente. No verso “Teus versos rebentam na noite como um potente batuque fermentado na rua Lopes Chaves”, Piva refere-se a um endereço que aparece no livro *Lira Paulistana* em pelo menos dois poemas: *Na rua Aurora eu nasci* (“Nesta rua Lopes Chaves/ envelheço”) e *Quando eu morrer quero ficar* (“Meus pés enterrem na rua Aurora / No Paiçandu deixem meu sexo, / Na

Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam”). Neste mesmo poema, Piva cita ainda *A meditação sobre o Tietê*, com o verso “É noite, tudo é noite/ .../ É noite nos teus poemas, Mário”. E, dessa maneira, Mário de Andrade renasce em potência (“É impossível que não haja nenhum poema teu escondido e adormecido no fundo deste parque”).

Em *Paranoia*, São Paulo é o cenário, mas também a causa da alucinação do eu lírico, que, sem poder escapar, percorre desesperado pelas ruas do centro da cidade, em uma temporalidade desestabilizada pela sobreposição das vozes do passado em um presente que não está ali para ser contemplado. Nesse primeiro Piva, a recusa do contemporâneo se resolve em uma reinvenção da tradição e numa justaposição inesperada dessas referências.

5.2.4 O que ainda diz *Paranoia*

Paranoia, como *Rua*, também foi editado em um formato não convencional para livros de poema. O sentido horizontal escolhido servia tanto para o enquadramento das fotografias de Duke Lee quanto para os versos longos, à maneira dos *beatniks*, de Roberto Piva.

Como dissemos, houve três edições de *Paranoia*: a primeira, pela Massao Ohno, em 1963 (16 X 11 cm); a segunda, pelo Instituto Moreira Salles, que manteve o projeto gráfico horizontal e os elementos da página, mas que saiu em um tamanho consideravelmente maior (15 X 23 cm) e com a correção dos contrastes da fotografia, a pedido de Wesley Duke Lee, que acompanhou a edição; e uma terceira, no formato padrão, vertical e, conseqüentemente, com distorções de imagens e alteração da sequência das imagens e dos trechos dos poemas.

Pelos relatos, em *Paranoia* também foram os poemas que vieram antes e foram entregues a Duke Lee para que fizessem as fotografias que integrariam o projeto. E se aqui, assim como em *Rua*, algumas imagens documentam imagens sugeridas nos versos, pela natureza das imagens inesperadas de Roberto Piva, mesmo uma justaposição mais ou menos redundante mantém a potência do terceiro significado alcançado por essa aproximação.

As fotografias sangradas e interpostas aos poemas dobram a horizontalidade da página, mas, apesar disso, muitos versos são quebrados em mais de uma linha. Nesse livro, os versos bastante longos, parecem feitos para

serem lidos em voz alta em um ritmo que lembra muito o de *Uivo*, de Allen Ginsberg, um dos livros inaugurais da geração beat. No entanto, a essa dicção se misturam as vozes de outros poetas, que são aludidos e citados textualmente. A polifonia criada é fluida, apesar de ser composta por citações em uma operação de montagem que lembra tanto o gesto antropofágico como a aproximação surrealista de sentidos contrastantes.

A verborragia, que não aparece em seus livros posteriores, vem desse eu lírico paranoico, que anda pela cidade preso em um delírio. E a realidade (os endereços da cidade, as fotografias da cidade) são misturadas a um imaginário enlouquecido, vindo da memória das leituras, dos desejos inconfessáveis. É uma repetição do gesto da “paranoia crítica” postulada por Salvador Dalí, um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativa-crítica dos fenômenos delirantes” (DUPUIS, 2000, p. 79).

Na fotografia da primeira dupla de páginas, o insólito da apresentação circense, e o enquadramento com o qual ela foi registrada, reforçam as aproximações inusitadas dos versos do poema. Os braços da contorcionista-bailarina se misturam ao de seu parceiro e os corpos se fundem. A fotografia não é um registro da harmonia ou da beleza de um espetáculo, mas do estranhamento que esse gesto não cotidiano pode causar quando congelado no tempo da imagem.

Figura 55 - Paranoia



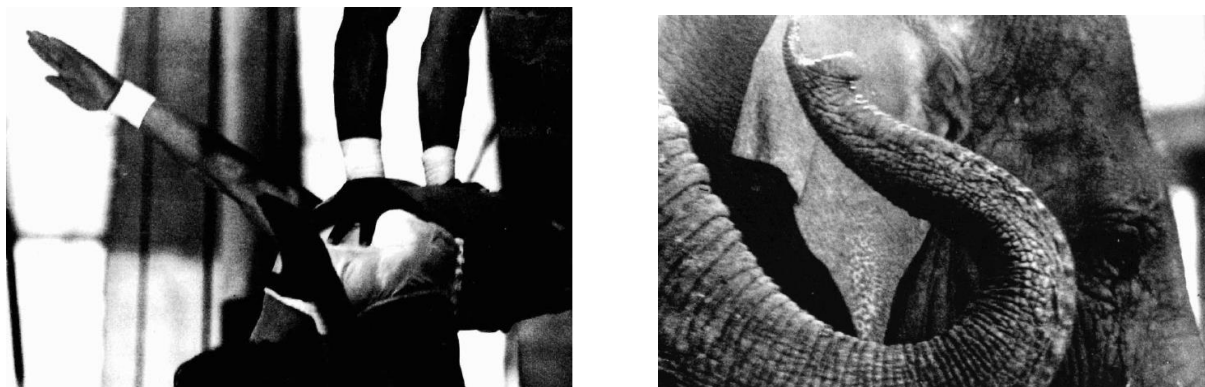
Visão 1961

*as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fôfura
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do palido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos tímpanos sob as nuvens de
chuva
fogulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis
a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas
tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários
dos manequins*

Fonte: Piva (2000)

O tema do circo, aliás, aparecerá ainda em pelo menos nove fotografias de Duke Lee para esse ensaio, sempre em enquadramentos e aproximações que privilegiam as posições distorcidas dos corpos (humanos, ou não).

Figura 56 – Fotografias de Duke Lee

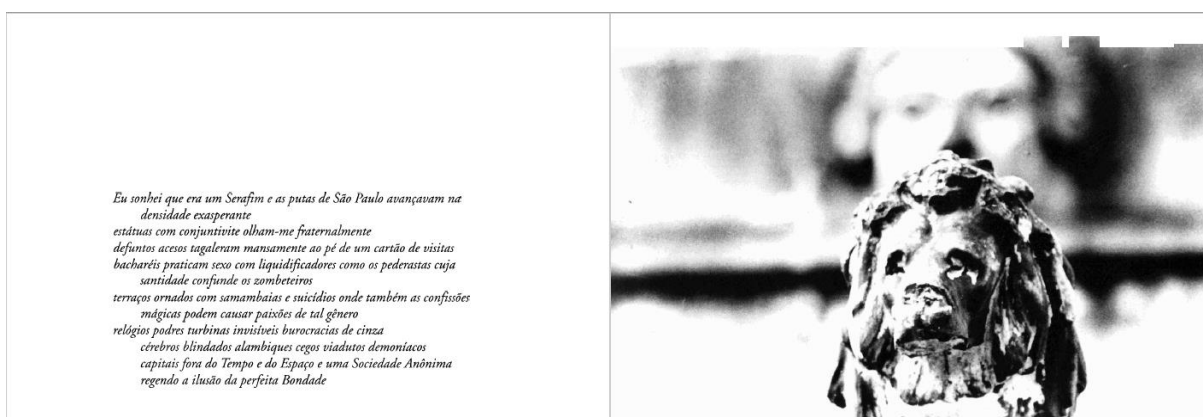


Fonte: Piva (2000)

E o circo é aquilo que dentro da cidade cria um espaço de ausência de cidade, é um intervalo também alucinado, uma pausa. No entanto, não há qualquer indicação explícita a ele nos versos de Piva, de maneira que essa camada de sentido só existe na justaposição desses registros aos poemas.

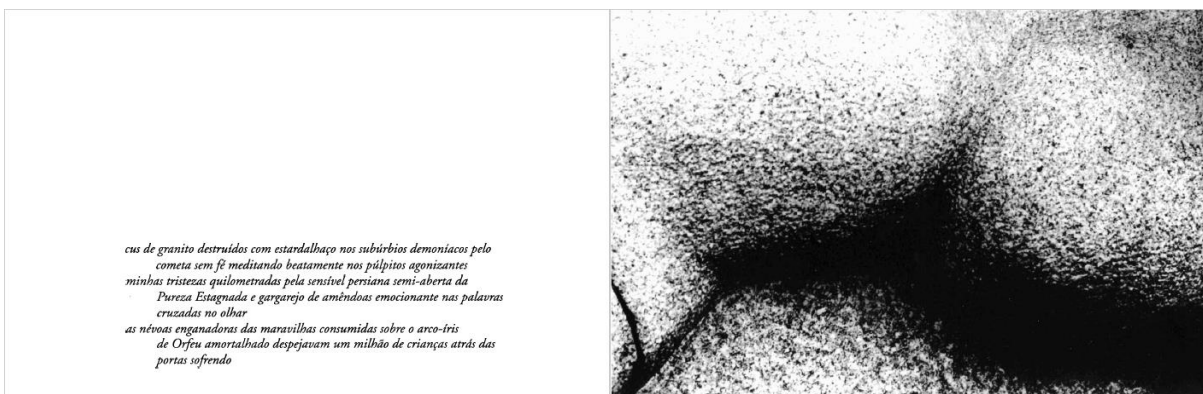
Nos casos em que a foto documenta uma imagem poética, a justaposição por vezes explicita uma metáfora (a “estátua de conjuntivite”) ou reforça a provocação de um verso.

Figura 57 – Paranoia



Fonte: Piva (2000)

Figura 58 – Paranoia

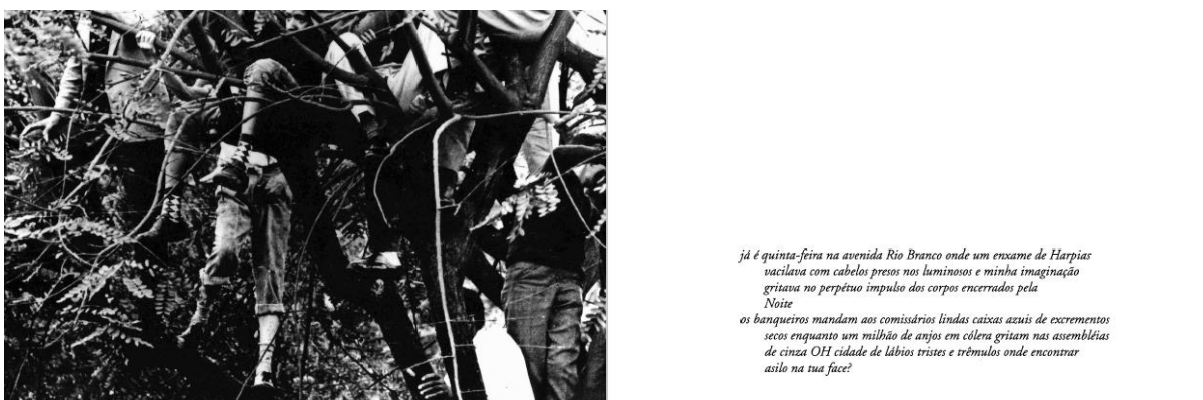


Fonte: Piva (2000)

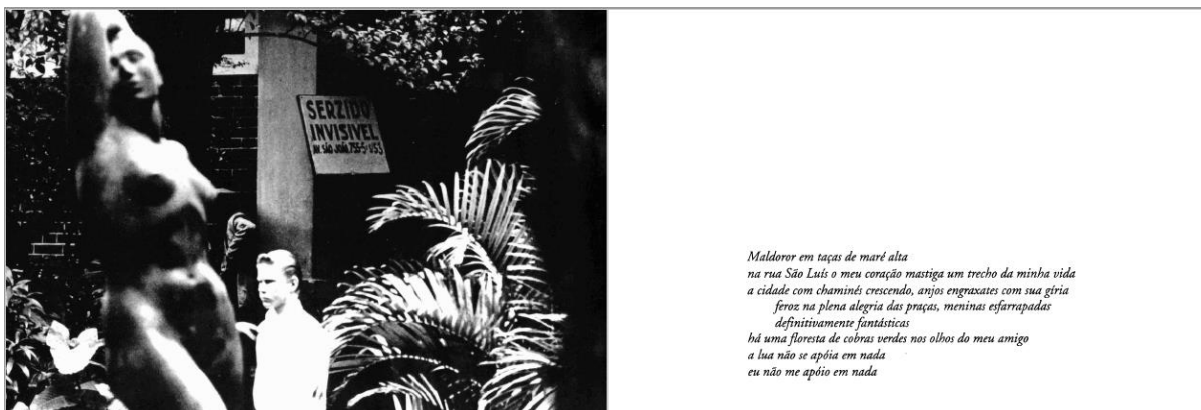
Outra diferença neste livro em relação a *Rua*, é que imagens e poemas não formam conjuntos em cada página aberta. Por serem longos, muitos poemas ocupam várias páginas, e são intercalados pelas imagens que, no conjunto, formam uma segunda linha narrativa. As interrupções entre uma página e outra são alongadas pela aparição das imagens.

As fotografias com temas mais explicitamente urbanos oferecem uma paisagem de uma metrópole, mas de uma metrópole da América Latina, com seu emaranhado de cabos de luz, as tendas de camelô, a confusão das placas e sinalizações dos comércios e monumentos decadentes. Não são registros documentais no sentido estrito, mas de certa maneira as imagens registram o caos de uma metrópole ao sul do mundo, em um tempo de mudanças, do início ainda não percebido de uma nova geração.

Figura 59 – Paranoia



Fonte: Piva (2000)

Figura 60 – *Paranoia*

Fonte: Piva (2000)

E são em maioria fotografias diurnas. Fora um ou outro caso, em que a noite aparece em uma luz indireta numa praça ou no movimento fluido dos faróis dos carros, a noite do eu lírico de *Paranoia*, e que é repetida nas imagens, é aquela que vem na dissociação com o presente. É a noite dos estados alterados de consciência. É a noite da leitura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retorno, aqui no final, a Antonio Candido, quando ele afirma que

Em face do texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Estas impressões são preliminares importantes; o crítico tem de experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal. (CANDIDO, 2023, p. 33).

Escolhi deixar todas as motivações pessoais e o espanto inicial que deu origem ao desejo desta pesquisa evidentes no início desta dissertação, não apenas para responder a esse conselho, mas porque entendo que, mais do que um relatório de uma pesquisa, a dissertação na área das linguagens é, ela mesma, o próprio trabalho, o texto, pelo menos no meu entendimento, é a matéria desse campo. Assim, mais afeita que sou de ensaístas do que de acadêmicos, procurei dar uma *forma* pessoal a esta dissertação que, a bem da verdade, é também uma narrativa. E não apenas a narrativa da construção de um pensamento, mas também um ponto que marcará a minha biografia, como escritora e pesquisadora e, sobretudo, como uma fazedora de livros.

Os livros do *corpus* foram, no fim das contas, um pretexto para colocar em discussão aspectos que normalmente não são levados em conta quando tratamos de literatura: as várias instâncias, conhecimentos acumulados e força de trabalho envolvidos em um livro. A consciência do aspecto coletivo do trabalho humano, intelectual ou não, talvez seja uma das saídas para mudarmos o mundo.

Se as pesquisas que tratam de bens simbólicos, de arte e de expressão não são evidentemente aplicáveis no cotidiano, como as que acontecem em laboratórios químicos, por exemplo, que pelo menos sirvam para por em evidência, considerando os limites de alcance, de que o que construímos como expressão é um aspecto fundamental da natureza humana, e é construído sempre coletivamente. É o trabalho coletivo, afinal, que garante a salvação de nossa total incapacidade de sobrevivência.

Os livros que nos tornam o que somos, que nos ensinam como enfrentar o mundo de fora (cada vez mais violento) e o mundo de dentro (cada vez mais exausto) são obras de muitas vozes. Como também este trabalho. E a bibliografia que segue esta página é prova disso.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. **Rua**. São Paulo: Martins, 1961.

ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. **Amazônia**. São Paulo: Práxis, 1978.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Edusp, 1987.

ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARROS, Helena. O meio-tom como elemento de informação da imagem impressa: da retícula convencional à retícula estocástica. Congresso Internacional de Design da Informação. 3, **Anais...** 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BELTRAMIN, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua**: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIGNOTTO, Cilza Carla. **Figuras de autor, figuras de editor**: as práticas editoriais de Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 20. São Paulo, 1988.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Todavia, 2023.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. Edusp, 2005.

COSTA, Ana Paula Vitorio. **Fotolivro como montagem: fenômenos de justaposição eisensteiniana**. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2020.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004..

COX, Julian; FORD, Colin. Julia Margaret Cameron: The complete photographs. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

CRENI, Gisela. **Editores artesanais brasileiros**. São Paulo: Autêntica, 2013.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia: um convite**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

DUPUIS, Jules-François. **História desevolva do surrealismo**. Lisboa: Antígona, 2000.

DYER, Geoff. **Instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERREIRA, Angela L. A; DANTAS, George A. F. Os indesejáveis na cidade: as representações do retirante da seca (Natal, 1890-1930). **Scripta Nova**. Universidad de Barcelona, n. 94, v. 96, 1 de agosto de 2011.

FERREIRA, José Gomes et al. Representações dos retirantes das secas do semiárido nordestino. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, v. 55, p. 9-27, dez. 2020.

FONTANA, M. M. **Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio editora, 1932-1962**. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

- HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. São Paulo, Azougue, 2011.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 5. ed. São Paulo: Ateliê, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, v. 8, 1979, p. 31-44.
- LAFETÁ, João Luís. **Figuração da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição de Malfatti. **O Estado de S. Paulo**, 20 dez, 1917.
- LUKITSH, Joanne. Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations to Alfred Tennyson's "The Idylls of the King". In: FENSTER, Thelma (Ed.). **Arthurian women: a casebook**. New York: Routledge, 2015, 2 ed., p. 247-262.
- MACHADO, Lourival Gomes. Boletim Foto Cine, n. 99, 1956.
- MACKENZIE, D. F. **Bibliografia e sociologia**. São Paulo: Edusp, 2018.
- MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 2, n. 4, p. 65-87, 1987.
- MAZZILLI, Bruna S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.
- NASTARI ZENI; Sílvia de Moraes; Marcos da Costa BRAGA. As edições especiais da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publicadas pela Livraria Martins Editora. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. 13. **Anais [...] Univille, Joinville**, 2018.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu, 2017.
- NEVES, Alexandre Esteves. **Monteiro Lobato: editor gráfico (1918-1925)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- PASTORE, Vincenzo. Na rua. São Paulo: IMS, 2009.
- PÉCORA, Alcir (Org.). Roberto Piva: obras reunidas. São Paulo: Globo, 2005. (volume 1).
- PÉCORA, Alcir (Org.). Roberto Piva: obras reunidas. São Paulo: Globo, 2007. (volume 2)
- PEREIRA, Maria Cristina. O revivalismo medieval pelas lentes do gênero: as fotografias de Julia Margaret Cameron para a obra The Idylls of the King e outros

poemas de Alfred Tennyson. **Domínios da imagem**, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.

PFORDRESHER, John. A Bibliographic History of Alfred Tennyson's "Idylls of the King". **Studies in Bibliography**, v. 26, 1973, p. 193-218.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

PRADO, Amaya Obata M. de A. O inquérito sobre o saci pererê: um Lobato múltiplo. Congresso Internacional Abralic, 2018, **Anais...** Uberlândia, 2018, p. 861-873.

RAMANZINI, Isis Cristina. **Monteiro Lobato e o discurso do petróleo: o deslocamento da instituição literária para a arena de debates da política econômica**. 2017. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

REZENDE, Carlos Penteado de. Algumas páginas sobre a velha academia de Direito de São Paulo. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, n. 72, v. 1, p. 31-79, 1977.

SCHAPOCHNIK, Nelson. A era dos inquéritos: livros, leitura e leitores em São Paulo, anos 1920. **Educação em Revista**, n. 37, 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILVA, José Armando Pereira da. **Massao Ohno, editor**. Cotia: Ateliê, 2019.

SNEL. **Produção e Vendas e Conteúdo Digital no Setor Editorial Brasileiro, 2021**. Disponível em: <https://snel.org.br/pesquisas/>. Acesso em 25 jan. 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte: pour une théorie de l'énonciation éditoriale. **Les Cahiers de Médiologie**, n. 6, 1998.

SOUCHIER, Emmanuël. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. **Communication et Langages**, n. 154, 2007.

STIGGER, Verônica; STERZI, Eduardo. **Semana de 22: juntar as ruínas do passado e reconstruir o inimaginável *moto* modernista contra o mito fundador**. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. Revista IHU On-Line, n. 551, 2022.

TANNO, Juliana Kase. **Massao Ohno: só poeticamente se pode viver**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

TELO, Ricardo Motta; SCHUBRING, Gert. A Comissão Nacional do Livro Didático e a avaliação dos livros de matemática entre 1938 e 1969. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 18, 2018.

THERENTY, Marie-Ève. Por uma poética histórica do suporte. **Animus**, v. 19, n. 41, Santa Maria, 2020.

WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, a poesia. In: FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. **Antologia poética da Geração 60**. (org.) São Paulo: Nankin Editorial, 2000.