

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Pós-graduação em História Econômica
História do Livro em São Paulo (FLH5591)

Uma leitura do livro *A ilustração na produção literária: São Paulo, década de vinte*, de Yone Soares de Lima

Lucas Santiago Rodrigues De Nicola

Prof^a. Dr^a. Marisa Midori Deaecto

Prof^a. Dr^a. Vivian Nani Ayres

São Paulo

2022

Contextualizando a obra

A ilustração na produção literária: São Paulo, década de vinte, de Yone Soares de Lima, é uma obra publicada em 1985, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), quando a diretora do órgão era a historiadora Myriam Ellis. Livro de diagramação simples, apesar de se basear em um rico trabalho com imagens, o seu texto, por vezes, parece algo confuso. Isso se deve, talvez, ao próprio tema e às dificuldades envolvidas na pesquisa: além das lacunas na documentação, existiam diversas tipografias e várias edições foram feitas em São Paulo nos anos 1920, sendo realmente difícil estabelecer um quadro preciso sobre o assunto. Contudo, o levantamento de dados feito pela pesquisadora é notável e merece grande reconhecimento.

A obra é uma versão em livro da dissertação de mestrado da autora, defendida em 1982, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sob orientação de Aracy A. Amaral. Licenciada em Artes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Yone Soares de Lima, desde o começo da década de 1970, compunha o grupo de pesquisadores do IEB, no qual se destacavam as mulheres; dentre outras, formavam a equipe Telê Porto Ancona Lopez, Marta Rossetti Batista, Cecília de Lara e Yêdda Dias Lima. Segundo João Ricardo de Castro Caldeira, ao exercer a função de pesquisadora do IEB, Yone “desenvolveu estudos em torno das obras de artistas plásticos constantes do acervo Mário de Andrade”.¹ Não é sem motivo, portanto, que *A ilustração na produção literária* traz, apesar de originalmente ser uma dissertação de mestrado, a marca de algumas das principais publicações do IEB, como os catálogos e as reuniões de documentos destinados a difundir acervos e bibliotecas.²

Órgão criado e estabelecido entre 1962 e 1963, por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda, cujo objetivo era formar um centro multidisciplinar de formação de pesquisadores e de estudos sobre o Brasil, o IEB foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa da autora. Isso fica evidente logo no primeiro parágrafo da “Introdução”,

¹ João Ricardo de Castro Caldeira. *IEB: origem e significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Imprensa Oficial, 2002. p. 83.

² Dois exemplos dessas publicações feitas pelo IEB, nas quais Yone Soares de Lima atuou como organizadora, são: (1) Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez & Yone Soares de Lima. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972; (2) Marta Rossetti Batista & Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1984.

quando ela comenta que sempre foi possível, na biblioteca e no arquivo do instituto, ter contato e proximidade com documentos raros, em especial os que formavam “a coleção que pertenceu a Mário de Andrade e a Coleção Brasileira reunida por Yan de Almeida Prado”. Foi essa proximidade com a documentação que “fez despertar nossa atenção para a frequência com que edições de um determinado período traziam a capa artisticamente ilustrada”.³ Vale ressaltar, ainda, que para realizar a pesquisa, Yone contou também com o auxílio e as bibliotecas particulares de colecionadores e bibliófilos, dentre os quais Rubens Borba de Moraes, José Mindlin, José de Barros Martins e Plínio Doyle.

Como fica perceptível pelo subtítulo, a autora estuda somente obras literárias publicadas em São Paulo, ao longo dos anos 1920. Os livros infantis, “dadas as especificações deste gênero literário, cujas ilustrações exigem uma investigação adequada e absolutamente à parte”, não foram incluídos no corpo da documentação. Além disso, apesar de não ignorar artistas plásticos que eventualmente fizeram capas e ilustrações, tais como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e John Graz, o foco de sua análise recai sobre desenhistas e ilustradores que estiveram profundamente atrelados ao mundo editorial, a exemplo de Di Cavalcanti (à época vivendo essencialmente como um ilustrador), José Wash Rodrigues (um emblemático caso de artista plástico que atuava com frequência como ilustrador), Belmonte, Mick Carnicelli, J. Prado, Ferrignac, Antônio Paim Vieira e Voltolino.

O livro é dividido em três grandes capítulos: I. *O movimento editorial em S. Paulo*; II. *O livro e o público*; III. *O livro e a ilustração*. A obra também apresenta, ao final do volume, dois importantes anexos: uma relação de biografias dos ilustradores comentados na pesquisa e um catálogo de várias capas de livros, organizadas por ilustrador, em ordem alfabética e cronológica de publicação. Em linhas gerais, é possível afirmar que o primeiro capítulo trata da produção dos livros; o segundo, da circulação dos livros, em sentido tanto comercial quanto cultural; o terceiro, da materialidade das obras, sobretudo com a análise de aspectos gráficos e visuais, entendendo as ilustrações “em sua função narrativa vinculada ao discurso, isto é, no momento em que a imagem visual somada à palavra escrita consolida o entrosamento criativo da produção literária e plástica”.⁴

³ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária: São Paulo, década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1985. p. 9. A coleção de Yan de Almeida Prado, apelido do historiador João Fernando de Almeida Prado, foi comprada pela USP em 1962 e incorporada ao IEB em 1966; a de Mário de Andrade foi adquirida em 1967, através de um processo intermediado por Antonio Candido.

⁴ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 10.

Segundo a própria autora, através das capas e ilustrações dos livros, ela constatou que, em São Paulo, no começo do século XX, “estiveram próximas como nunca as artes plásticas e a literatura. Esta constatação aguçou nosso interesse e o livro deixou de ser um meio de consulta para tornar-se um objeto de estudo – a matéria-prima desta nossa monografia”. Daí porque abordar as dimensões de produção, circulação e materialidade são fundamentais para o objetivo de entender o livro como “produto industrial”.⁵ O livro, portanto, é abordado na pesquisa enquanto uma obra literária, composta de texto e imagens, e, ao mesmo tempo, enquanto um suporte, uma mercadoria altamente complexa e esteticamente elaborada, um artefato manufaturado e artístico que precisa ser vendido, circular, chegar às mãos de livreiros, leitores, outros escritores e críticos.

Um dado interessante é que a pesquisa de Yone Soares de Lima foi concluída em 1982 e transformada em livro no ano de 1985; em meados de 1982, apareceu a primeira versão do famoso artigo “O que é a história dos livros?”, de Robert Darnton, publicado na revista *Daedalus*, da Academia Americana de Artes e Ciência. Vale comentar ainda que a primeira edição de *O livro no Brasil*, de Laurence Hallewell, é de 1985, enquanto *Seuils*, de Gérard Genette, apareceria em 1987. Isso mostra como havia, ao longo da década de 1980, uma preocupação em aprofundar os estudos e pesquisas sobre a produção e circulação de livros e impressos.

Como se percebe pelos anos de publicação, Yone Soares de Lima não contava com importantes referências teóricas acerca da história do livro e da editoração, obras que hoje são básicas para qualquer estudo sobre o assunto. Dessa forma, ao fazer uma definição conceitual de editoração – “O sentido da editoração é, antes de mais nada, possibilitar a difusão do livro, assumindo também o papel intermediário entre o autor e o público”⁶ – ela se baseou em uma fonte curiosa: a entrevista que o escritor e editor Max Fischer, diretor literário da Flammarion entre 1912 e 1940, então radicado no Brasil por conta da ocupação nazista na França, concedeu ao jornalista Álvaro Gonçalves, para a revista *Vamos ler!*, edição de 22 de janeiro de 1942.

No Brasil, o editor francês tinha criado uma editora, a Americ-Edit, destinada a publicar “livros franceses, os quais as circunstâncias do momento não permitem atravessar o oceano, ou que se achem completamente esgotados em nosso continente”. Discutindo questões relativas a seu ofício, Fischer comenta na entrevista que “o editor é um traço de união entre os artistas e o público”, enquanto o livro “é um encontro do

⁵ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 9.

⁶ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 27.

escritor com o leitor”. Sendo elemento de união, o editor poderia “exercer uma influência benéfica” se soubesse “deixar aos artistas o uso de suas prerrogativas espirituais, não atentando conta a independência deles, respeitando-lhes a personalidade, limitando-se apenas a lhes facultar os meios de exprimir, sob forma escrita, as verdadeiras tendências da época”.⁷ Para fazer a sua pesquisa, portanto, a autora se utilizou de referências teóricas muito próximas do mundo da prática e ainda não bem definidas no âmbito acadêmico, algo como um saber fundante e engajado da editoração e da história do livro.⁸

I. O movimento editorial em S. Paulo

No primeiro capítulo, a autora inicia a sua análise do “movimento editorial em S. Paulo” comentando que, no século XIX, a vida intelectual da cidade estivera diretamente atrelada à presença dos estudantes da Faculdade de Direito e às publicações organizadas por eles ou relacionadas à academia. Tratava-se de um cenário cultural limitado à “cidade letrada”, para usar a terminologia de Angel Rama, ou à “cidade-mente”, na definição de Richard Morse, que se refere especificamente à capital paulista.

Segundo Angel Rama, em *La ciudad letrada*, desde o período colonial, no centro dos aglomerados urbanos latino-americanos, se formou “uma *cidade letrada* que compunha o anel protetor do poder e era o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais; todos os que manejavam a pena estavam estreitamente associados às funções do poder”. Por vezes, essa “equipe mostrou dimensões desmesuradas que não se compadeciam com o reduzido número dos alfabetizados aos quais podia chegar sua palavra escrita, nem sequer com suas obrigações específicas, e ocupou simultaneamente um elevado posto dentro da sociedade obtendo por isso parte nada desprezível de seu abundante excedente econômico”.⁹ Esses membros da cidade letrada, com os recursos e a preeminência pública de que dispunham, demonstraram grande capacidade para se institucionalizar e cumprir funções específicas, se convertendo quase em um poder autônomo. Não sem motivo, os agentes da cidade letrada se tornaram os donos da palavra escrita, o que deu origem à “cidade escriturária”: “Foi a distância entre a letra rígida e a

⁷ *Vamos ler!*, edição 286, de 22 de jan. de 1942, p. 18-19 e p.62-63.

⁸ A ideia de um saber fundante e engajado foi inspirada nas reflexões de Nilo Odália acerca da historiografia brasileira anterior a 1930. Nilo Odália. *As formas do mesmo: ensaios sobre o pensamento historiográfico de Varnhagen e Oliveira Vianna*. São Paulo: Ed. UNESP. 1997.

⁹ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Montevideu: Arca, 1998. p. 32.

fluida palavra falada que fez da *cidade letrada* uma *cidade escriturária*, reservada a uma estrita minoria”.¹⁰

Richard Morse, em seus estudos sobre a formação histórica da cidade de São Paulo, tal como é o caso do livro *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, editado por ocasião das comemorações do quatro centenário da cidade, comenta que, com a instalação da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, se estabeleceu uma “cidade-mente” composta por estudantes, professores e todos os que formavam os entornos da academia; uma comunidade intelectual que usufruía de privilégios e parecia viver à parte do restante da população – esta, em sua esmagadora maioria, não alfabetizada. Se é possível imaginar uma certa passividade nesse ambiente, quando se observa os fenômenos de maneira mais dilatada, fica perceptível uma latência e até mesmo um conjunto de inquietações: “em fins da década de 1860 começou a atividade ocasionada pela abertura das estradas de ferro e o republicanismo, na de 1880 veio a imigração em massa, e por volta de 1900 surgiu a metrópole de 240.000 habitantes. É a natureza amorfa e caótica desse surgimento que sugere tal passividade”.¹¹ Daí porque Morse comenta que a cidade-mente, com o passar do tempo, não deixou de revelar também uma “cidade-organismo”.

É interessante notar como a discussão inicial de Yone Soares de Lima se coaduna com as ideias de Richard Morse e Angel Rama, até porque, com o crescimento de São Paulo, a modernização e a diversificação de interesses vão trazer mudanças a esse ambiente cultural limitado, rompendo com a hegemonia estabelecida em torno da Faculdade de Direito. Talvez, dizer que ocorreu um “rompimento de hegemonia”, tal como sugere a autora, possa ser algo exagerado, pois até as décadas de 1930/40 a Faculdade de Direito foi determinante para a vida cultural e política da cidade (e do Brasil); contudo, é inegável que ocorreu um alargamento da cidade letrada ou da cidade-mente. Nesse sentido, Rama comenta que os elementos de modernidade geraram a “cidade modernizada”, na qual se fizeram sentir tentativas de assalto à cidade letrada; Morse evidencia que a modernização deu impulso ao processo de metropolização da urbe, que já tinha se convertido, desde as décadas finais do século XIX, em uma “cidade-organismo”. E ambos comentam que essas transformações conduziram a uma cidade politizada, marcada por conflitos cada vez mais acentuados e incontornáveis.

¹⁰ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Op. cit. p. 43.

¹¹ Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. Tradução de Maria Aparecida Madeira Kerbeg. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. p. 129.

O movimento editorial – primeiro de revistas, depois, de livros – foi de grande importância para esse processo de modernização, de transformação cultural e intelectual das cidades; como Yone Soares de Lima deixa entrever para o caso da capital paulista: “A verdade é que a pequena S. Paulo se desenvolvera, crescera, e as transformações de ordem social, econômica e política se faziam evidentes em vários setores, como, também, nos meios culturais, atingindo inclusive a imprensa e os periódicos”. Contrapondo-se ao academicismo das antigas publicações, surgiam periódicos e revistas de aspecto novo, “mais leve e sensível ao gosto e interesse do público, pois traziam elementos de ordem recreativa, artística e social sem, contudo, descuidar de valores literários”. Eram os casos das revistas ilustradas *A Vida Moderna*, *A Cigarra*, *A Garoa*, *Vida Paulista*, *Revista Feminina*.

Também surgiam revistas que, apesar de inovadoras em suas propostas, não rompiam completamente o distanciamento com relação ao grande público; esses são os casos da *Revista do Brasil* (1916) e de *Panóplia* (1917). A autora ressalta como, nessas publicações, sintomaticamente, ampliou-se o espaço de atuação de jovens literatos e ilustradores que viriam a formar os grupos intelectuais de São Paulo nos anos 1920. Essa ampliação ficaria ainda mais evidente com a fundação de órgãos ligados aos modernistas, tais como *Papel e Tinta* (1920-21), *Klaxon* (1922-23) e *Novíssima* (1923-26). O que se percebe desse movimento é que as revistas, enquanto modelo de publicação, foram os recursos utilizados por jovens intelectuais para fazer circular suas produções, “aí deixando uma significativa espontaneidade de iniciantes”. Para Yone Soares de Lima, as revistas supriam aquilo “do que mais se ressentia a literatura emergente, isto é, de uma editoração nacional e acessível, fato que só se tornou realidade com a atuação pioneira de Monteiro Lobato”.¹²

O uso do espaço das revistas e a falta de uma editoração nacional revelam os desafios que enfrentavam os “novos” intelectuais na tentativa de expandir a cidade letrada e apresentar novidades, sobretudo porque ainda lhes faltava um público leitor. Isso pode ser identificado claramente nas palavras de Angel Rama quando ele comenta as dificuldades vividas por escritores modernistas na América Latina – palavras essas que são muito significativas no escopo das discussões feitas por Yone Soares de Lima:

A situação real e patética dos escritores que forjam o modernismo foi a ausência de público. Mesmo que eles tenham apostado na criação de seu próprio

¹² Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 14 e 19.

público, só triunfaram tardiamente, de tal modo que seus livros, como o comprovam as tiragens e edições que fizeram, não tiveram outros leitores que os mesmos membros dos cenáculos ou os leitores estrangeiros a quem foram remetidos como cortesia. Publicá-los já era uma façanha, às vezes uma homenagem póstuma dos amigos, outras a generosidade de um tipógrafo amigo e em muitos poucos casos a generosidade de um rico. [...] A única via moderna e efetiva consistia em vender a capacidade de escrever em um novo mercado de trabalho que então se abriu, o *mercado da escritura*. Os dois principais compradores que o escritor encontrou foram: os políticos, dos quais se tornaram redatores de discursos, proclamas e até leis (tarefas que ainda hoje seguem fazendo) e os diretores de periódicos que, como os políticos, frequentemente os apagaram enquanto personalidades, eliminando seus nomes ao pé de seus escritos.¹³

Depois de comentar esse processo que, com certa liberdade interpretativa, qualificamos como alargamento da cidade-mente ou da cidade letrada, Yone Soares de Lima, sem entrar em detalhes técnicos, faz uma distinção entre o que era, de um lado, atividade gráfica e, de outro, atividade editorial. Em sua definição, a oficina gráfica ou tipográfica, muitas vezes funcionando em lugares modestos e acanhados, ao ficar responsável pela impressão de revistas, jornais, livros e impressos em geral, representaria “o setor industrial – a produção”; a casa editora se dedicaria aos aspectos culturais e comerciais ligados à publicação de livros e revistas, conectando o autor e o público, reconhecendo os possíveis valores de uma obra e prognosticando tiragens viáveis.

Os custos e riscos envolvidos em cada atividade também eram distintos, pois o nível de investimento em maquinário, matéria prima e mão de obra feito pela gráfica seria sempre maior do que os valores envolvidos na edição; além disso, caso o editor não se equivocasse e suas previsões de venda não estivessem erradas ou falhassem, seu lucro seria sempre superior ao da gráfica, enquanto possíveis perdas seriam menos danosas. No entanto, a autora logo ressalta que, apesar dessa divisão entre duas atividades que se complementavam – edição e impressão –, podia ocorrer que uma editora fosse também a casa impressora ou que um tipógrafo se convertesse em editor. Um caso emblemático citado por ela é o de Antonio Tisi, “cuja sensibilidade, conhecimento e habilidade resultaram em preciosidades gráficas que atestam a verdadeira paixão que devotou a seu trabalho”.¹⁴

Fundamental para o desenvolvimento das atividades tipografias em São Paulo foi a presença de trabalhadores imigrantes, sobretudo italianos e alemães, que traziam

¹³ Angel Rama. *La ciudad letrada*. Op. cit. p. 94-95.

¹⁴ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 22.

técnicas e experiências de seus lugares de origem, muitas vezes iniciando suas atividades imprimindo todo tipo de material, de folhinhas e cartas de baralho a cartazes e livros. Afinal, não se pode ignorar que o trabalho tipográfico, apesar de envolver maquinário e atividades mecânicas, exigia conhecimentos operacionais e arte dos trabalhadores; trata-se de um conjunto de saberes que “vai desde os cálculos para a quantidade de papel a ser usado (capa e miolo) até a seleção de materiais (papel, tinta e clichês) e a diagramação minuciosa, página a página; passa por testes, revisões e prova, chega ao *lay out* e, após uma longa trajetória que requer muita atenção e cuidados, alcança o resultado final”.¹⁵

Esse aspecto técnico e artístico do trabalho tipográfico também foi ressaltado por Paulo Teixeira Iumatti, outro pesquisador que estudou os “aspectos da produção do livro em São Paulo”, ao longo da primeira metade do século XX. Esse pesquisador comenta a intensa participação dos trabalhadores gráficos não só na elaboração material dos livros, como também na própria concepção das obras como um todo. Para Iumatti, o conceito de “livro” não deve se pautar somente nas ideias de projeto editorial ou de design, como também na realidade compósita de sua produção; ademais, “o mundo das editoras e da imprensa implicava contatos variados, de natureza diversificada, com as oficinas, seu ritmo de trabalho e o dia a dia dos trabalhadores e artesãos, bem como com situações de incorporação, tensão, conflito e resistência, cuja natureza vai se modificando até o meio do século”.¹⁶

Muitas dessas tipografias que existiram em São Paulo não sobreviveram e seus nomes se perderam no tempo; outras, contudo, conseguiram se consolidar, mesmo que momentaneamente. Dos exemplos citados por Yone Soares de Lima, três casas se destacam pela qualidade de seus trabalhos e também por terem atuado como editoras: a do já comentado Antonio Tisi, a de Elvino Pocai e a de Eugênio Cupulo. Tisi foi o responsável por editar, em português, obras de autores italianos; Pocai ficou conhecido pelo requinte gráfico e elegância dos livros que imprimia; Eugênio Cupulo “na década de vinte já era um dos chamados ‘mestres’ em tipografia”. Outro elemento que une os três personagens é o fato de terem editado as primeiras obras de Mário de Andrade.

Pelos exemplos de Tisi, Pocai e Cupulo, nos quais os tipógrafos se converteram em editores, se percebe que foram várias as circunstâncias que impulsionaram o movimento editorial de São Paulo; como resalta Yone Soares de Lima, “provavelmente

¹⁵ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 24.

¹⁶ Paulo Teixeira Iumatti. *Arte e trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. São Paulo: Hucitec, 2017. p. 17 e p. 54.

não havia um mecanismo que formalizasse o surgimento de uma empresa editora, e após um levantamento sobre o assunto verificamos que, se alguns editores iniciaram sua atividade a partir de uma oficina gráfica, por exemplo, outros partiram de uma livraria estabelecida ou de articulação de uma sociedade, ou mesmo de uma sociedade desfeita”.¹⁷ Dentre as editoras que surgiram de livrarias, uma das mais importantes foi a Casa Editora “O Livro”, dirigida por Jacinto Silva, que se formou a partir da Livraria Moderna; esse também foi o caso da editora de Antonio Tisi, formada a partir da Livraria Italiana. Tais espaços, mais do que locais de venda de livros e de artigos de papelaria, se converteram em verdadeiros centros culturais, congregando em seu entorno intelectuais e escritores.

Dentre as editoras de maior escopo no meio editorial paulista, uma nos interessa particularmente: a Editorial Hélios Ltda., criada a partir da publicação da revista *Novíssima*, que surgiu em 1923, sob a direção de Cassiano Ricardo e Francisco Pati. A *Novíssima* dava vazão aos textos dos membros do chamado Movimento Verde-Amarelo, de forte viés nacionalista; faziam parte do grupo, além dos diretores da revista, Cândido Motta Filho, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Alfredo Ellis. A editora se formou entre 1924 e 1925, com o objetivo de publicar “obras modernistas” e “fixar o espírito do momento e da pátria na literatura nacional”. A Hélios – o nome provinha do pseudônimo com o qual Menotti del Picchia assinava as suas crônicas sociais no *Correio Paulistano* – tinha um projeto editorial arrojado, marcado pelo apurado aspecto estético de seus livros, com belas ilustrações de artistas do nível de Paim Vieira e Di Cavalcanti, e normalmente cotando com capas centradas nas cores da bandeira brasileira. A marca do nacionalismo aparecia também nos dois logotipos da empresa: “um perfil indígena e o globo estrelado com a faixa ‘ordem e progresso’, imagem representativa da bandeira nacional”.

Ao citar, mesmo que de maneira não exaustiva, diversas tipografias e editoras, a autora quer questionar a imagem de que o meio editorial de São Paulo, no início do século XX, era inexistente. O que ela identifica é um cenário composto de casas editoriais pequenas e medianas, muitas vezes despreziosas e artesanais, combinadas com algumas de maior fôlego e “que desempenharam sua atividade – bem ou mal – no atropelo do desenvolvimento sociocultural, político e econômico destas primeiras décadas”. Segundo Yone Soares de Lima, “o que não houve foi disposição – ou iniciativa – para editar a literatura que florescia com os anos vinte, ou, como dizia o próprio Lobato,

¹⁷ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 27.

‘andava engavetada’. Faltou coragem e desprendimento para lançar autores novos – dificilmente um editor se aventurava a tal empresa. Enfim, o que nos faltava era uma indústria editorial; lacuna esta que veio preencher José Bento Monteiro Lobato”.¹⁸

Essa colocação, por um lado, ressalta a fundamental importância de Monteiro Lobato para o movimento editorial, não só de São Paulo, como de todo o Brasil; por outro, cria algo que poderíamos chamar de o “paradigma Lobato”, segundo o qual as ideias de inovação e de formação de uma indústria editorial estariam diretamente atreladas ao autor de *Urupês*, impedindo assim que as pequenas editoras sejam vistas como efetivos vetores de transformação e inovação. Não se trata, aqui, de comentar que algumas das iniciativas de Lobato entendidas como revolucionárias já ocorriam em outros contextos, como aponta Cilza Carla Bignotto, em um amplo estudo sobre o meio editorial brasileiro e a formação do campo literário nacional.¹⁹ A intenção é outra: comentar que as pequenas editoras também conseguiam ser bastante inovadoras em algumas de suas propostas. É a própria obra de Yone Soares de Lima que revela um cenário dinâmico, ao destacar a atuação das pequenas casas que viviam às margens das grandes empresas. Ademais, a autora ressalta que, “quando Monteiro Lobato se dispôs a editar os ‘novos’, o fez no sentido de prestigiar ‘estreantes’, sem qualquer vinculação com o movimento renovador, e não os ‘novos de ideias’ que, a esta altura, incorporavam o grupo modernista de 1922”.²⁰ Sobre isso, nunca é demais lembrar que a mais emblemática das obras modernistas, *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, foi recusada por Lobato e editada pela Casa Mayença, estabelecimento dos irmãos Paternostro, uma casa de proporções muito menores.

II. O livro e o público

No segundo capítulo, Yone Soares de Lima trabalha com a dimensão de circulação dos livros. Ela se indaga sobre o que levava os leitores da década de 1920 a adquirir obras de literatura? As possíveis respostas a essa pergunta precisam passar por um ponto incontornável: o desafio que era fazer o livro chegar ao público leitor. Nesse sentido, a autora retoma a figura de Monteiro Lobato, comentando a sua famosa e quase mítica

¹⁸ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 34.

¹⁹ Cilza Carla Bignotto. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

²⁰ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 48.

circular enviada a diversos estabelecimentos comerciais espalhados pelo Brasil, por meio da qual apresentava o livro como uma mercadoria qualquer – a exemplo de batata, querosene, bacalhau –, a ser oferecida em regime de consignação, com 30% de comissão para o vendedor. Segundo a autora, a maioria dos estabelecimentos que recebeu o documento aceitou a proposta, o que deu início a “um movimento extraordinário de venda do livro pelo Brasil”. Dessa maneira, “as tiragens que, de hábito, eram de 400 ou 500 exemplares em cada impressão, passaram para dois, três, às vezes cinco mil por mês. E, assim, Lobato não só imprimia e editava, mas também vendia as obras literárias, num sistema que revolucionou totalmente o mercado livreiro nacional e no qual muitos vieram buscar sua experiência”.²¹

Lobato também é tratado como inovador na promoção dos livros, pois transformou a forma de apresentar anúncios de livros em jornais e revistas. Essa teria sido “uma atitude insólita do novo editor paulista”, que ainda se valeu de catálogos e publicidade de lançamentos nos próprios volumes que publicava. Evidentemente, já existia um comércio livreiro no Brasil, mas Lobato teria sido o responsável por criar “novas perspectivas para uma verdadeira divulgação das edições nacionais, com a adoção prática e generalizada de ideias de anunciar comercialmente a produção literária”. É a partir das inovações feitas por Lobato, cujo “faro” se manifestava em diversas práticas, que a autora passa a analisar casos de anúncios e campanhas que visavam aproximar o público leitor dos livros.

Um dos aspectos mais importantes do segundo capítulo está na divisão que a autora estabelece entre “promoção comercial” e “difusão cultural”. A promoção comercial se baseava em reclames ou anúncios diretos e incisivos, que podiam aparecer em jornais, revistas ou nos próprios volumes, na quarta capa das brochuras ou nas orelhas; era frequente também a divulgação de folhetos e catálogos, sendo que estes, como ocorreu com os das editoras de Monteiro Lobato, podiam ser esteticamente muito bem elaborados. Mais esporadicamente, também ocorriam campanhas de venda, ações abrangentes de longa duração e que se revestiam de um caráter bastante específico; esse é o caso, por exemplo, das campanhas de fim de ano, que adotavam uma linguagem sensível e eloquente.

A difusão cultural não tinha um caráter comercial tão evidente, sendo que o aspecto de divulgação das obras se fazia de maneira mais elevada, através de artigos em

²¹ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 58-59.

jornais, resenhas, notas biográficas, récitas, leituras públicas, conferências, participação de autores em enquetes e salões. A autora também cita, como formas alternativas de divulgação de livros, as exposições, mostras e feiras, mas sem dar exemplos para o caso de São Paulo na década de 1920 – mesmo para o Brasil, ela cita somente a Exposição Internacional realizada no Rio de Janeiro, por ocasião dos festejos relativos ao centenário da independência do Brasil. Para utilizarmos a terminologia de Gérard Genette, que ainda não estava conceituada no momento em que a autora escreveu sua dissertação, talvez fosse o caso de dizer que a difusão cultural envolvia elementos daquilo que o teórico francês chamou de “epitexto” de um livro.²²

A maior parte dos anúncios de livros publicados em jornais e revistas não apresentavam novidades, aparecendo em meio a páginas saturadas, “sem atrativos no texto e graficamente quase silenciosos”; por vezes se promovia o livro através de fórmulas feitas ou laudatórias, indicando que a obra estava “no prelo”, apareceria “brevemente”, acabara de aparecer ou era o “melhor presente”; também eram comuns as referências a públicos específicos: “edições infantis”, “aos jovens”, “para professores”.

A autora faz comentários acerca das propagandas feitas pelos modernistas em suas revistas, tais como *Papel e Tinta*, *Novíssima* e *Terra roxa e outras terras*, nas quais a noção de reclame não cumpria a função essencial de um anúncio, pois poucas informações trazia sobre os livros a serem publicados. Isso talvez ocorresse porque “uma referência assim abertamente ‘comercial’ à obra literária correria o risco de dar uma visão diminuída aos valores culturais da mesma”. Foi com *Klaxon: mensário de arte moderna* que os anúncios modernistas assumiram um aspecto de inovação, o que ocorria dentro do próprio espírito de irreverência e inovação gráfica que marcava a publicação. Sobre as inovações visuais dos anúncios de *Klaxon*, merece destaque “a promoção estampada no nº 4 [agosto de 1922] da revista, em que anunciando simultaneamente cinco obras literárias, foram utilizadas, nada mais nada menos, do que onze tipos de letras, dispostas alternadamente entre títulos e autores, num recurso tecnicamente pouco compensador, mas que representa bem o espírito lúdico e trocista das atitudes do grupo modernista”.²³

É importante lembrar que, nas páginas de *Klaxon*, apareceram dois reclames comerciais de grande destaque e inovação gráfica: o de Guaraná Espumante e o do chocolate Lacta. Tais anúncios, contudo, diante da desistência dos patrocinadores, deram

²² Gérard Genette. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7). p. 12.

²³ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 70-73.

origem a um anti-anúncio, um texto irreverente no qual os redatores da revista aconselhavam os leitores a deixar de comprar tais produtos – isso até que as marcas mudassem de opinião e voltassem a patrocinar o mensário. Além disso, havia anúncios que não passavam de blagues, esse era o caso dos da “Grande fábrica internacional de sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas” Panuosopho, Pateromnium & Cia. Contudo, como Yone Soares de Lima ressalta, os anúncios de *Klaxon* podiam – e deviam – ser irreverentes porque a própria revista era, em si própria, um grande reclame.

Outro dado interessante é que a autora trata a publicação de coleções como uma modalidade editorial capaz de contribuir para a divulgação de livros, tanto cultural quanto comercialmente. Ela identifica, de maneira geral, três tipos de coleções: as requintadas e estilizadas, no mais das vezes de luxo; as menos estilizadas, de cunho temático, destinadas a um gênero literário e obedecendo a uma padronização; e as coleções populares, mais baratas e feitas com o intuito de atingir um público amplo. Um aspecto que chama atenção em algumas coleções publicadas em São Paulo durante a década de 1920 é a variedade no formato dos livros; por exemplo, a *Biblioteca Mab*, editada pela Monteiro Lobato & Cia. a partir de 1922, tinha livros de até 190 páginas, de dimensões 8x12 cm; já a coleção *Os mais belos poemas de amor*, da Companhia Editora Nacional, tinha livros de 60 a 70 páginas, formato 12x16 cm.

III. O livro e a ilustração

No terceiro capítulo, tal como ressaltado anteriormente, Yone Soares de Lima estuda as ilustrações presentes em livros literários publicados em São Paulo, ao longo da década de 1920. A autora comenta que a intenção inicial de sua pesquisa era analisar somente as ilustrações das capas; contudo, como ela mesmo admite, seria quase um contrassenso ignorar as ilustrações internas. Empregando a definição de Gérard Genette, pode-se dizer que, nesse terceiro capítulo, ela trabalha com alguns “peritextos” que assumiram uma importância muito grande na produção dos livros, sobretudo no interior das edições de poesia – como a autora explica: “regra geral, as publicações desta natureza proporcionaram ao ilustrador maior liberdade para suas interpretações artísticas que variaram do figurativo convencional, realista, à mais criativa das fantasias”.²⁴

²⁴ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 107-109.

No campo das ilustrações internas, normalmente impressas “através de clichês feitos a partir dos desenhos a nanquim, executados a bico de pena”, a autora comenta diferentes tipos de imagens, tais como adornos, cercaduras, frisos ou molduras; vinhetas, cabeções, festões, pingentes, florões, vinhetas de arremate (estas aparecendo ao final de poesias e capítulos); letras capitulares; ilustrações decorativas nas folhas de rosto ou entre textos e capítulos (motivos florais, arabescos, fantasias). Ela comenta que, por conta do clima nacionalista da época, foram frequentes as ilustrações baseadas na fauna e na flora brasileiras ou, no emblemático caso das belas ilustrações de Di Cavalcanti para *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, na arte marajorara.

Um fato importante comentado pela autora é que, segundo lhe contou Antônio Paim Vieira, alguns detalhes gráficos internos dos livros podiam ser criados “por conta da gráfica”, a exemplo de “pequenos ornatos, dito complementares, isto é, formas estereotipadas que embora servissem para dar maior requinte à edição, eram executadas por profissionais anônimos, provavelmente imigrantes que jamais se deram a conhecer”. Esses eram profissionais especializados e que mostravam ter um apurado gosto estético e “e perícia nas lides gráficas”.²⁵

Sobre isso, é válido lembrar a história que Mário de Andrade conta acerca do seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral, em 1917, pela Pocai & Comp. Na capa do livro, abaixo do nome do autor, e sobre o título de cada poema, é possível ver o desenho de uma gota de sangue. Em um texto veiculado no *Diário Nacional*, em 29 de outubro de 1929, Mário de Andrade comenta esse aspecto gráfico: “Um dia de 1917 resolvi publicar o meu primeiro livro. Fui à tipografia Pocai e às audácias tipográficas do meu amigo Paternostro eu devi todos pingos de tinta vermelha que simbolizam gotas de sangue em cada poema”.²⁶ Essa solução, portanto, teria sido sugestão de um tipógrafo que trabalhava com Pocai, provavelmente um dos irmãos Paternostro, os sócios que estariam à frente da Casa Mayença.

De acordo com a autora, nas capas se generalizou o uso da brochura, com predomínio do “desenho figurativo” e excessivamente elaborado, por vezes representando alguma passagem do livro, o que ela chama de “capas narrativas”. São criações feitas por “manejadores do lápis” que eram um pouco artistas e um pouco artesãos; ilustrações que, mesmo sem deixar de lado certo tradicionalismo estético,

²⁵ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 141.

²⁶ *Diário Nacional: a democracia em marcha*, ed. 715, 29 out. 1929, p.3.

rompiam com os modelos consagrados, a exemplo das simples composições de padrão tipográfico ou das capas amarelas que seguiam as edições francesas.²⁷

Ao longo do capítulo três, a autora comenta diversos casos de capas. Por exemplo, as tipográficas ou textuais que conseguiram atingir níveis altos de elaboração, como são a de *Laranja da china*, de Alcântara Machado, e a de *Poemas análogos*, de Sérgio Milliet, cujos criadores não são identificados. Yone Soares de Lima destaca também as capas que conseguiam conter elementos de ilustração e tipográficos bem definidos e em intenso diálogo, como a que Di Cavalcanti fez para *Losango cáqui*, de Mário de Andrade, ou a célebre capa de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, primorosa “como ideia e como síntese”, apesar de a publicação ter sido feita em Paris.

Houve casos de ilustrações especiais nas guardas e de capas duplas, nas quais o desenho engloba capa, lombada e quarta capa. Também merecem destaque os livros com dois ilustrados, caso da primeira edição de *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia, cuja capa é de Anita Malfatti e as ilustrações internas de J. Prado, ou de *Senhor Dom Torres*, de René Thiollier, com capa de Paim Vieira e ilustrações internas de Voltolino. Há ainda os casos, não muito frequentes, de obras que tiveram mais de uma capa, mesmo quando saíam pela mesma editora; se, de uma edição para outra, o livro mudasse de editora, a alteração na capa era quase certa, mesmo que o ilustrador permanecesse o mesmo. Mas havia situações curiosas, como a de uma “falsa” segunda edição; isso aconteceu com o livro *Primeiro andar*, com contos de Mário de Andrade: a primeira edição, de 1926, foi feita pela editora de Antonio Tisi; a segunda, com selo da Piratininga, foi “lançada” em 1932, mas nada mais era do que os volumes que tinham sobrado da primeira edição com nova capa. O miolo era o mesmo, só mudava a roupagem externa.

Houve ainda situações em que capas tipográficas, por conta do pouco sucesso junto ao público, foram substituídas por capas ilustradas, em uma “tentativa de redimir a ineficiência visual da primeira tiragem”. Outra situação interessante foi a de obras modernistas ilustradas por autores de formação conservadora (por exemplo, José Wash Rodrigues ilustrando livros de Guilherme de Almeida) e obras de não modernistas assinadas por desenhistas ligados às novas correntes estéticas (por exemplo, Ferrignac ilustrando obra de Mário Guastini). Isso indica como a escolha dos ilustradores para os livros podia ocorrer das mais variadas formas, fosse pelas relações pessoais entre autores, artistas e editores, fosse por critérios técnicos e profissionais.

²⁷ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*. Op. cit. p. 143-144.

A autora comenta que a primeira edição de *Pauliceia desvairada* foi, graficamente, um dos projetos mais elaborados do período, com a sua capa de losangos coloridos, provavelmente elaborada por Guilherme de Almeida, que dialoga diretamente com o texto poético do livro. Ademais, há, entre o “Prefácio interessantíssimo” e os poemas, um desenho de Antonio Garcia Moya. Isso evidencia como a publicação do livro de Mário de Andrade foi extremamente complexa no sentido editorial, daí porque chama a atenção os poucos comentários relativos à Casa Mayença no decorrer das análises feitas pela autora.

Em suma, o livro de Yone Soares de Lima, seguindo uma linha que foi importante nas publicações do IEB, tem algo de catálogo e de levantamento de informações. Se as análises poderiam ser mais aprofundadas, o trabalho de pesquisa e síntese feito pela autora não deixa de ser digno de nota e de grande importância para outros estudiosos do movimento editorial de São Paulo. Tanto que, ainda hoje, quase quarenta anos depois de sua publicação, *A ilustração na produção literária* continua a ser uma referência fundamental.

Bibliografia

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona & LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1984.

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

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Imprensa Oficial, 2002.

Diário Nacional: a democracia em marcha, ed. 715, 29 out. 1929.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7).

IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. São Paulo: Hucitec, 2017.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária: São Paulo, década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), 1985.

MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. Tradução de Maria Aparecida Madeira Kerbeg. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

ODÁLIA, Nilo. *As formas do mesmo: ensaios sobre o pensamento historiográfico de Varnhagen e Oliveira Vianna*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideu: Arca, 1998.

Vamos ler!, edição 286, de 22 de jan. de 1942.