UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Enio Passiani

Páginas recolhidas

Cultura impressa, modernismo e protocolos de leitura em São Paulo

(1922 – 1928)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

São Paulo

2007

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), cuja bolsa de estudos oferecida por quase três anos foi imprescindível para a realização e conclusão de boa parte deste trabalho.

Os professores Antônio Sérgio Alfredo Guimarães e Sérgio Adorno França de Abreu, os dois coordenadores do curso de pós-graduação em sociologia da USP com quem tive contato ao longo dos anos do doutorado, ofereceram as condições institucionais adequadas para que os alunos levassem adiante os seus respectivos trabalhos. A eles meus sinceros agradecimentos.

Os professores Sergio Miceli – presença importante na minha formação intelectual – e Fernando Pinheiro ofereceram críticas e pistas mais do que valiosas para o meu trabalho em meu exame de qualificação.

Agradeço o estímulo permanente dos professores João Manuel Cardoso de Melo, Liana Trindade e Sílvio Rosa.

Lembro, ainda, dos funcionários que auxiliaram gentilmente nas pesquisas realizadas junto aos arquivos e bibliotecas pelos quais passei.

Cada um de nós parece contar, ao longo da vida, com um ou alguns anjos da guarda que nos socorrem sempre que necessitamos. Por toda a minha vida acadêmica tive a imensa sorte de contar com vários deles, sempre prontos a auxiliar nas horas mais difíceis. Os meus anjos da guarda são todos os funcionários da secretaria, de graduação e pós, que estenderam suas mãos quando precisei e até mesmo quando não pedi. São eles: Ângela, Irany, Juliana, Evania, José Antonio, Simonia e Leci. Quero ainda lembrar da Samara, que cedo nos deixou porque este mundo lhe era muito pequeno.

A Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda ocupa lugar central em minha formação acadêmica, desde os tempos da graduação até o fim do doutorado. Sua orientação sempre foi firme, rigorosa, mas também generosa. Com

ela aprendi, sem ser capaz (infelizmente!) de reproduzir fielmente, o que é ser um professor e um intelectual guiado pelo comprometimento e pela integridade. Sua presença, portanto, será constante. Mas, ao longo de quase vinte anos, a Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda tornou-se também, para mim, a amiga Maria Arminda, sempre a escutar as minhas aventuras e, mais freqüente, as minhas desventuras, me aconselhando e puxando a minha orelha quando necessário – e muitas vezes isso foi necessário. Se, por um lado, finalizar a tese é um alívio, por outro, vai deixar saudades.

Os amigos são fundamentais, principalmente por apoiar e fazer rir. Alguns estão presentes desde o mestrado, outros entraram em minha vida mais recentemente e de modo igualmente importante. Um abraço na alma do Ricardo, da Drics, da Tati, Luís Gustavo, Nelson, George, Maurício, Edmar, Fábio e Elaine e o Geraldinho. Um aperto lá no povo de Campinas (sendo que nem todos são, de fato, de Campinas): a Marina, o Rilke, o Carlos, a Celinha, a Rosaura, Flávio e Ritinha, Ana e a Rosaura. Abraço também vai para os lobatianos Tâmara, Cilza e Emerson. Agradeço, especialmente, a Leisa, cujas habilidades de historiadora foram, além de todo apoio e carinho, essenciais para que eu realizasse parte fundamental da minha pesquisa.

Quero reservar minhas últimas palavras para duas pessoas: não é possível pensar boa parte da minha vida sem a presença da Miriam, de quem carregarei sempre as mais doces e suaves lembranças.

E, hoje, não consigo imaginar o meu presente e futuro sem a Claúdia, que se tornou o meu começo e meu fim, enfim, a razão de tudo.

Resumo

Sabe-se que o processo de construção da hegemonia do modernismo paulista deveu muito ao trabalho de consagração de toda uma geração de historiadores, teóricos e críticos da literatura posteriores à Semana de 1922, que atuaram como uma espécie de herdeiros e porta-vozes do repertório modernista de São Paulo.

No entanto, durante os anos heróicos, de 1922 a 1928, o grupo paulista já tratava de oficializar sua posição como a mais legítima representante do modernismo nacional. O exercício da auto-consagração se tornou necessário devido às fraturas e tensões que revelavam a existência de muitos modernismos no Brasil, todos eles envolvidos na disputa por um certo certificado de autenticidade, importante para instituir uma das vertentes como a mais genuína.

Em meio às dissidências e conflitos, parte do grupo modernista paulista adotou como estratégia de combate a formulação e a divulgação de protocolos de leitura que se revelaram extremamente eficazes no estabelecimento de certas convenções literárias que se impuseram sobre as demais.

Os protocolos, publicados sob a forma de revistas, crônicas e manifestos, estabeleceram um modo de ler modernista que, durante as contendas e depois, foi se constituindo como a versão oficial de nossa literatura e cristalizando um tipo de leitura e interpretação do conjunto da história literária brasileira.

Palavras-chave: sociologia da leitura; protocolos de leitura; modernismo; história literária; São Paulo

Sumário

I Parte: A letra modernista, o dinheiro e a imigração

Introdução.

Paisagens modernas e modernistas.....8

Capítulo 1.

Passagens e caminhos.....26

1.1. *Mapeando o território*.....26

1.2. *Modernismos em disputa*.....39

Capítulo 2.

Mercado editorial e campo literário em São Paulo dos anos 1920.....57

Capítulo 3.

A construção do cânone modernista.....75

Ensaio de encerramento.

Cartografia conceitual: fronteiras e contatos entre

a sociologia da leitura e a teoria literária.....96

Bibliografia.....115

À minha mãe,
que em meio a tantas dores e
perdas, sempre lutou e resistiu.

A hesitação coloca-se ao nível da experiência. É ela que constitui o mais importante do material, do capital acumulado. Mas ela, a experiência, constitui-se a partir das referências. As do mundo e do tempo anteriores. E é a esse mundo anterior que a ordem das coisas, e da própria experiência, me impõe dar testemunho. Não viesse eu de fora e a experiência seria a da existência comum, não se revelaria como experiência, nem se revelaria sequer, estaria integrada na existência. E, assim, se me sentisse impelido a dar testemunho de alguma experiência, tratar-se-ia daquela que, fora dessa existência, me tivesse sido dado acometer. A experiência, assim, só faz sentido quando referida, à partida e à chegada, ao que lhe é exterior. Sem o antes não poderia ter tido lugar, sem o depois perderia o sentido. E a contradição maior reside no seguinte: tratando-se de uma experiência total, o seu saldo efectivo estaria em dar-lhe continuidade. E ela assim deixaria de o ser, transformar-se-ia em rotina, existência.

Ruy Duarte de Carvalho – ***Os papéis do inglês***

Introdução

Paisagens modernas e modernistas

I.

Por que o modernismo paulista se impõe diante dos outros modernismos nacionais? Quais fatores permitiram que o modernismo de São Paulo passasse a representar, quase única e exclusivamente, **o** modernismo nacional? A ponto de, até, prescindir do adjetivo que qualificasse sua origem; ao contrário dos demais, que se tornariam praticamente órfãos sem uma determinação de lugar. Daí se falar em um modernismo mineiro, carioca, gaúcho ou nordestino, ao passo que o paulista tornou-se, hegemonicamente, **o** modernismo. Apesar de se reconhecer a existência de vários modernismos no Brasil, historicamente a referência, creio que ainda nos dias de hoje, é o de São Paulo. Uma hipótese plausível é que, já em 1922, é esta cidade que se transforma, como um ímã, num centro de atração de intelectuais e artistas de outras regiões do Brasil que também ambicionam participar dos movimentos de renovação estética, e é a capital paulistana a capital da vanguarda. E quando afirmo que a cidade se tornou essa espécie de ímã, não quero com isso dizer que em São Paulo vários desses intelectuais fixaram residência, como acontece com o Rio de Janeiro. Não. O que pretendo demonstrar é que a capital paulista vinha reunindo, desde final do XIX, as condições materiais que permitiram, nas primeiras décadas do XX, um intenso tráfego de idéias que, por sua vez, motivou muitos debates, encontros, desencontros, querelas, afirmação de identidades intelectuais e estéticas.

Por isso, a explicação acerca da hegemonia paulista acerca do desenvolvimento do modernismo nacional não pode se limitar a uma suposta superioridade estética, tampouco num grau absolutamente elevado e inédito do

movimento vanguardista de São Paulo, que tem, como se sabe, na Semana de Arte Moderna seu início oficial (MOISÉS, 2001, p. 33).

Responder a tais questões, ou pelo menos sinalizar possibilidades de resposta, exige discutir **como** se deu a construção do predomínio do campo artístico paulista sobre o campo artístico nacional no que se refere ao tema "modernismo". Muitos autores já se debruçaram sobre o tema (MICELI, 1977, 1979; PONTES, 1998; HARDMAN, 1996, 2000; PASSIANI, 2003), interrogando criticamente o significado do modernismo paulista para a história da literatura brasileira ao desvelar as ligações de alguns de seus representantes com as elites locais e com o Estado, ao trazer à tona todo o trabalho de continuação dos critérios modernistas (de São Paulo) de validação estética e literária por parte de historiadores e críticos de arte e literatura posteriores ao movimento modernista, ou, ainda, ao revelar que a nascente do modernismo no Brasil é anterior à "geração heróica" de 1922, e não se resume a apenas uma, mas são diversas espalhadas geograficamente. De acordo com Hardman (1996), mesmo antes dos modernistas paulistas, outros intelectuais se empenharam em redescobrir o país, só que, no caso dos modernistas de São Paulo, tal empreitada foi transformada em programa, por esforço dos herdeiros do modernismo, mas também por iniciativa dos próprios modernistas. Nesse processo de imposição e canonização, a vanguarda paulista foi transformada, de modo ambicioso e com êxito, em sinônimo de identidade nacional, apoiada no mito da "comunidade espacio-temporal" (HARDMAN, 1996, p. 303).

Nesse sentido, sob a noção de vanguarda, ocultou-se processos culturais relevantes em gestação desde a primeira metade do século XIX. E talvez o principal efeito dessa operação de ocultamento foi justamente a exclusão daquelas manifestações que não se enquadravam nos cânones de 1922. E com razão indaga Hardman:

> *"Modernismo, qual? Dos artistas de 1922 ou de 1900? Da geração de 1930 ou de 1870? Dos comunistas de 1922 ou do movimento operário socialista e libertário das décadas precedentes? Dos arquitetos acadêmicos ou dos engenheiros de obras públicas? Dos 'tenentes' dos anos 20 dos abolicionistas e republicanos de meio século antes? Dos poetas metropolitanos ou dos seringueiros do Acre? Dos fios telegráficos da Comissão Rondon ou dos índios rebeldes? De Mário e Oswald de Andrade ou de Mário Pedrosa e Lívio Xavier? Da revolução 'técnica' ou da revolução 'social'? Dos nacional-integralistas ou dos bolchevistas? Do Manifesto Antropófago ou do Primeiro de Maio?* (HARDMAN, 1996, p. 303).

Esta pesquisa pretende tratar de algumas dessas dúvidas, mas numa direção diversa e deter-se sobre o momento de gestação de certos protocolos de leitura que, num primeiro momento, lançam as bases dos critérios modernistas de classificação e, num segundo, encontram sua realização mais bem acabada em termos estético-literários, praticamente consolidando tais protocolos, inaugurando uma tradição (inclusive crítica) que finca profunda e firmemente suas raízes no solo artístico e intelectual brasileiro. Embora, creio, tenha ficado suficientemente clara qual a orientação deste trabalho, não custa ser prudente e reafirmar que **não** compartilho das visões triunfalistas do modernismo paulista. A intenção é justamente oposta, qual seja, operar uma reavaliação do movimento, o que aproxima e filia esta pesquisa a alguns autores acima mencionados, e discutir a construção social e histórica da hegemonia paulista no campo literário. A diferença em relação a outros pesquisadores que já iniciaram, há algum tempo, esse trabalho de revisão, é que aqui não se tomará como objeto a historiografia literária posterior ao movimento, mas o momento mesmo de sua consolidação graças, em boa medida, à constituição de um potente mercado narrativo na cidade.

Por esta razão, o estudo elege como marcos temporais: 1922, data da já mencionada Semana; e 1928, ano da publicação de dois dos mais poderosos e influentes protocolos modernistas que orientarão a leitura de muitas gerações

posteriores, produtos da pena de dois Andrades, o *Manifesto Antropófago*, de Oswald, e *Macunaíma*, de Mário.

A pesquisa não se restringe a analisar os textos de forma isolada do contexto histórico. Tentar-se-á entender as questões acima enunciadas a partir da associação entre o processo de modernização da cidade e a modernidade estética, pois permite vislumbrar como a ampliação de um mercado de bens simbólicos ensejou o desenvolvimento de certas formas estéticas. Ou, noutros termos, tentar-se-á captar a transformação das experiências sociais em expressões estéticas.

São Paulo, entre 1889 e 1930, passa por um certo impulso desenvolvimentista e modernizador que causa impacto nos meios materiais de produção culturais, que, por sua vez, afetam as formas estéticas. Nesse período ocorre um aumento significativo do número de jornais e suas tiragens; o desenvolvimento do mercado editorial – fatos estes que contribuem para a profissionalização do trabalho intelectual -; a modernização técnica, associada à industrialização da cidade, afeta os modos de impressão, acelerando a produção e inaugurando novos padrões tipográficos que não deixaram de impactar a própria linguagem literária; o intenso movimento migratório, cuja influência não se fez sentir apenas na indústria e no comércio, mas trouxe igualmente novas práticas e novos hábitos culturais – além de contribuir para a pluralização cultural de São Paulo -; um certo avanço do mercado de bens de consumo, também ligado ao crescimento comercial e industrial, estimula o progresso de novas áreas de atuação, como a publicidade, cujas técnicas narrativas serão aproveitadas pelos modernistas na elaboração dos protocolos de leitura [1]. De acordo com Raymond Williams, "(...) a organização social da cultura, como um sistema de significações realizado, está embutido em uma série completa de atividades, relações e

[1] Todos esses elementos serão desenvolvidos, inclusive com a apresentação de dados mais concretos que sustentem as afirmações, nos capítulos 2 e 3, que compõem a primeira parte deste trabalho.

instituições, das quais apenas algumas são manifestamente 'culturais'" (WILLIAMS, 2000, p. 208).

II.

Deparamo-nos, então, com outras perguntas, que merecem, ainda que brevemente, ser discutidas. Falou-se em modernidade estética associada a um processo de modernização. Mas o que tudo isso significa? O que é ser moderno nas artes e na literatura? Há um sentido exato para a palavra "modernidade"?

Os conceitos de modernidade e modernização são muitos e diferentes, gerando o que Gumbrecht chama de "cascatas de modernidade" (GUMBRECHT, 1998). De modo geral, desde a Antigüidade, tais palavras servem para estabelecer a diferença entre o estágio presente e anterior – como aponta Jauss a modernidade se constitui como tempo presente, a geração atual que arroga para si o privilégio da novidade, podendo se afirmar como progresso sobre o passado (JAUSS, 1991, p. 159). Ainda assim, a despeito de certas proximidades de sentido, o conceito é marcado por significações distintas [2]. Segundo Williams (2005), o termo "moderno" como sinônimo de "agora" começa a aparecer no final do século XVI. E é no XVII, no apogeu do classicismo francês, que a palavra ganha uma tradução em termos estéticos bem próxima do que é hoje. É durante a chamada "Querela entre Antigos e Modernos", evento também conhecido como "Guerras Culturais", que os modernos, liderados por Charles Perrault, definem o moderno não mais apenas como a fronteira entre o ontem e o hoje, entre o antigo e o novo, a fronteira entre as novas produções e as obsoletas; em termos estéticos, "moderno" não é

[2] Para maiores esclarecimentos sobre o desdobramento histórico do conceito de modernidade, consultar: JAUSS, Hans Robert. La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui. In: _____. **Pour une esthétique de la réception.** Paris: Gallimard, 1991; e GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de modernidade. In: _____. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed.34, 1998; HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, especialmente o capítulo 1.

mais o contrário de "velho" ou de "passado", mas se opõe ao "clássico", entendido como beleza eterna, como um valor que atravessa os tempos (JAUSS, 1991; DeJEAN, 2005; HABERMAS, 2000). Pode-se considerar que esse episódio marca, em termos históricos, o início do processo de autonomização do campo literário francês, pois o choque de valores sociais entre uma burguesia letrada ascendente e uma aristocracia decadente ganha uma tradução em termos literários (DeJEAN, 2005) – o conflito entre as classes e a disputa pelo poder político ganham uma mediação cultural, expressa na disputa pelo poder simbólico e hegemonia cultural. Colocar-se contra os gêneros canônicos e defender e imaginar "novos gêneros literários" (DeJEAN, 2005, p.89) marca posições, digamos, estéticas e posições de classe. A Querela, como evento que participa da constituição de um campo literário, mostra que as definições dos termos, a concorrência entre os autores e as disputas entre os gêneros equivalem a uma luta pelo poder, pela primazia cultural de uma classe ou grupo social sobre outro. O "mecanismo da tradição seletiva" (WILLIAMS, 2005, p. 178) que vai, posteriormente, fixar o Modernismo – e, por conseguinte, considerar certas obras e determinados autores como modernistas e outros não – começa se esboçar por ocasião das "Guerras Culturais".

Seguindo o curso histórico das "palavras-chave", Williams afirma que no XVIII "modernizar", "modernismo" e "modernista" indicavam atualização e aperfeiçoamento (WILLIAMS, 2005, p. 177). E no século seguinte "atualização" e "aperfeiçoamento" estarão associados a um outro sentido, "mudança" (GUMBRECHT, 1998, p. 15). E mudanças drásticas, profundas, que vêm ocorrendo desde o XVIII, como o Iluminismo, a Independência dos EUA e a Revolução Francesa, e adentram o XIX, como a Revolução Industrial. É a partir da associação entre processo de modernização, modernidade e modernismo, que este último vai ganhar e consagrar o seu significado contemporâneo. A vitória dos ideais liberal-humanistas, associada ao processo de modernização capitalista, via

industrialização, vai redesenhar radicalmente as estruturas sociais e de pensamento de parte do mundo ocidental [3].

O processo de modernização capitalista-burguês afeta principalmente os centros urbanos, tornando-os berços da produção industrial, sedes do capital econômico, áreas de concentração do poder político-administrativo e, como não poderia deixar de ser, os locais de efervescência cultural e artística. É no ambiente das cidades que se desenvolve, assinala Bradbury (Cf. BRADBURY, 1989), uma paisagem vibrante de novas idéias e artes, porque são elas que constituem o lugar das tensões e dos conflitos entre grupos e classes sociais, do encontro e cruzamento de estilos de vida diferentes, de valores diversos, permitidos pela chegada de pessoas de várias regiões e mesmo países, graças ao intenso movimento migratório. O mundo urbano é solo fértil para a experimentação estética devido à intensidade do contato cultural, às "fronteiras da experiência", definidas como: "(...) as pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade de pessoas, o afluxo dos visitantes, o som das muitas línguas, a rápida troca de idéias e estilos, a oportunidade de especialização artística" (BRADBURY, 1989, p. 76) – formam-se nas cidades um intenso fluxo e intercâmbios culturais.

No entanto, lembram Canclini (2003), Sarlo (1997, 2003) e Gorelik (1999), o processo de modernização ocorrido em outras partes do mundo – como é o caso latino-americano tratado por esses autores –, embora permita algumas comparações, não segue as mesmas linhas gerais do caso europeu, não devendo, por esta razão, se tomado como modelo - daí a importância, sugere Bradbury, de se traçar uma geografia do modernismo. Aqui, na América Latina, afirmam Canclini e Gorelik, houve uma modernização canhestra acompanhada de um

---

[3] Para uma exposição farta de dados, elegante e didática acerca da modernização ocidental e do conseqüente advento da modernidade, consultar os seguintes livros de Eric Hobsbawm: **A era das revoluções (1789-1848).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; **A era do capital (1848-1875).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; e **A era dos impérios (1875-1914).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

modernismo audacioso e criativo [4], a ponto desses autores afirmarem que, abaixo da linha do Equador, foi o modernismo que acabou gerando efeitos modernizadores. A despeito de uma "modernidade periférica", atrasada e tímida em relação aos principais centros europeus, as primeiras décadas do século XX não deixaram de ser muito importantes para o desenvolvimento das vanguardas cosmopolitas latino-americanas.

Vejamos.

A maioridade literária começa a ser conquistada, no continente luso-hispânico, de modo geral, no final do século XIX, quando começam a surgir textos literários de primeira grandeza, que não copiam mais os padrões estéticos europeus, mas, ao contrário, se voltam para os exemplos nacionais anteriores. Tal maioridade, pois, remete ao nascimento de uma tradição literária – que é rompida e atualizada continuamente, mas não esquecida. Esse movimento de retomada e invenção, de recriação das tradições, tem o seu ritmo acelerado com as vanguardas latino-americanas do século XX [5]. O refinamento intelectual não é acompanhado de uma melhoria sócio-econômica, o que em boa medida explica porque os literatos entre fins do XIX e início do XX tornam-se verdadeiros analistas das sociedades latino-americanas, incorporando o continente como tema narrativo e enquadramento formal.

De qualquer maneira, o tipo de refinamento acima mencionado está associado de modo íntimo à instalação de certas condições materiais. O incremento

---

[4] Ocorreu efetivamente no início do século XX um surto modernizador no continente latino-americano que afetou as mais variadas esferas da vida, para falar como Weber, mas de modo desigual: se, de um lado, ocorre o desenvolvimento da vida intelectual de maneira vibrante , de outro, faltou a democratização, a ampliação dos direitos civis e do acesso aos bens materiais e simbólicos.

[5] Lembrando que os movimentos de vanguarda fazem parte de um processo histórico de maior duração, que começa a ganhar maior densidade social e contornos mais bem definidos a partir de fins do século XIX. Para um breve mas elucidativo apanhado histórico-sociológico de tal processo, ver: MERQUIOR, José Guilherme. "Situação do escritor". In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

populacional e a intensa urbanização que algumas cidades latino-americanas [6] conhecem desde o final do século XIX contribuem para a criação de tais bases que sustentariam o desenvolvimento cultural. O movimento migratório traz, além da mão-de-obra necessária para o trabalho nas indústrias que nasciam no continente, novos hábitos e práticas culturais, como, por exemplo, a leitura, incentivada também pela formação de camadas médias urbanas, que passam a se escolarizar. Projetos educacionais são elaborados e implementados visando debelar o analfabetismo; o ensino universitário igualmente cresce entre o final do XIX e as primeiras décadas do XX [7]. Fundam-se bibliotecas universitárias e especializadas e multiplicam-se as populares. O periodismo, por sua vez, constitui a base de ampliação e diversificação do público leitor, cujo crescimento, é claro, liga-se à recente alfabetização promovidas pelas políticas públicas estatais; nesse período vislumbramos o crescimento explosivo da imprensa moderna [8]. Além dos jornais de grande circulação e *magazines* voltadas para um leitor médio, podemos citar ainda o surgimento de inúmeras revistas literárias e especializadas em arte [9], verdadeiros canais de expressão e mesmo propaganda dos ideais vanguardistas [10].

---

[6] A título de exemplo podemos mencionar Buenos Aires, que salta de 664.000 habitantes, em 1895, para 1.300.000 em 1914; e São Paulo, que contava com 64.000 habitantes em 1890, e dez anos depois a cidade já possui 240.000 habitantes (ZANETTI in: PIZARRO, 1994, p. 495).

[7] Escreve Zanetti: "Em matéria educativa importa tanto la diversificación cuanto la ampliación de la enseñanza, los cambios en los modos de acceso y en las concepciones de la cultura" (ZANETTI in: PIZARRO, 1994, p. 499).

[8] Alguns jornais surgidos nesse contexto são: *La Prensa* (1869) e *La Nación* (1871), em Buenos Aires; *El Pregonero* (1893) e *El Universal* (1908), ambos na Venezuela; *La Prensa* (1902) de Lima; em Bogotá, *El Tiempo* (1911), *El Diario* de El Salvador, e outros (ZANETTI in: PIZARRO, 1994, p. 511-512).

[9] A respeito do público argentino na década de 20, escreve Beatriz Sarlo: "Hay uma presencia ya fuerte y definida de um público medio e popular estratificado tanto social como ideológica y políticamente, para el que se producen un elenco de colecciones y revistas que se extiende desde la literatura de 'placer y consolación' hasta la de explícita inteción propagandística, pedagógica y social" (SARLO in: BELLUZZO, 1990, p. 39). As observações de Sarlo aqui citadas podem servir para explicar também outros contextos latino-americanos no mesmo período. Sobre São Paulo, por exemplo, ver **PASSIANI**, Enio. **Na trilha do Jeca** – Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. Bauru: Edusc, 2003.

[10] Podemos citar, dentre elas: na Argentina, *Proa* (cuja primeira fase começa em 1922); no Brasil, *Klaxon* (1922-23), *Estética* (1924-1925) e *A Revista* (1925), entre outras tantas; *El Maestro* (1921-23) e *La Falange* (1922-23), no México; *Amauta* (1926), no Peru; *Hélice* (1926), no Equador etc.

A independência literária do continente está, como já afirmamos, ligada ao desenvolvimento de certas bases materiais - mercado editorial, imprensa periódica, sistema de ensino etc – que permitiram o início da profissionalização do trabalho de escritor e, por conseguinte, sua autonomia relativa. No entanto, alerta-nos Canclini, a modernização cultural em andamento era, se comparada aos padrões europeus, tímida [11]. Compreender essa modernização e sua ressonância no campo intelectual consiste justamente, conforme Canclini, em evitar certas comparações [12] e nos concentramos nas particularidades do processo na América Latina: "Por precária que sea la existencia de este campo, funciona como escena de reelaboración, como estructura reordenadora de los modelos externos" (CANCLINI in: BELLUZZO, 1990, p. 218).

Logo, o problema não é saber se o processo de modernização latino-americano ocorreu posteriormente ao europeu e de modo empobrecido quando tomado em relação àquele – mesmo porque, quando nos atemos à especificidade de tal processo na América Latina, sem compará-lo ao que aconteceu na Europa, percebemos que os números não deixam de impressionar, como demonstra Zanetti -, ou tentar encontrar modelos absolutamente alternativos de modernização, mas perceber como as especificidades históricas deste continente se combinaram aos traços importados, qual a síntese que nasce desse contato, qual a forma narrativa criada [13], como as mudanças quantitativas se combinam às mudanças qualitativas no campo intelectual.

---

[11] Merquior, em texto já citado, oferece observações muito próximas as de Canclini, destacando que a formação de nosso campo intelectual se dá em condições muito precárias se comparadas ao contexto europeu e mesmo norte-americano.

[12] Talvez seja mais proveitoso realizarmos comparações no interior do processo latino-americano, entre diferentes regiões ou entre momentos formadores de um só movimento histórico.

[13] Para uma comparação entre os processos europeu e latino-americano de modernização e a complexidade deste último, consultar: **CANCLINI**, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997, especialmente o capítulo 2.

III.

Respeitadas as devidas idiossincrasias históricas, a formação de uma cultura impressa e o desenvolvimento de um certo capitalismo editorial em São Paulo, no período entre 1889 e 1930, não destoa tanto assim do restante dos grandes centros cosmopolitas latino-americanos [14]. São Paulo parece destoar, isso sim, de outras cidades brasileiras. De acordo com José Murilo de Carvalho, a capital paulista se configurava como uma "cidade heterogenética" (CARVALHO, 1988, p. 14), i. e., fora do centro do poder político, caracterizada por ser uma cidade de produtores e, por isso, "não estaria presa à grande tradição cultural das cidades políticas" (*Idem, ibidem*), permitindo e promovendo a maior liberdade de criação e maior iniciativa cultural. Em São Paulo, continua Carvalho, a intelectualidade era muito menos vinculada ao Estado, o que acabava por produzir dois efeitos salutares: 1) certa independência dos intelectuais em relação ao Estado; 2) maior homogeneidade social entre os intelectuais paulistas, fator que talvez tenha facilitado a composição de um grupo e desenvolver um projeto cultural. O Rio de Janeiro, outro importantíssimo produtor cultural, se apresentava, em contraste a São Paulo, como uma "cidade ortogenética", diz Carvalho: marcada pela função política e administrativa, era uma cidade pré-industrial e pré-burguesa e tomada mais por consumidores do que produtores, além de apresentar um elevado grau de marginalidade combinado com a forte presença do poder público. O Rio não deixou de se tornar uma cidade cosmopolita, mas, ao mesmo tempo, se limitava a atuar como um centro importador e consumidor dos produtos da cultura européia. Lá, a mescla cultural, num certo sentido, era impedida pela existência de uma

---

[14] Talvez a grande exceção, entre os anos 20 e 30 do século passado, seja a cidade de Buenos Aires, onde a formação de uma base material que permitisse ancorar os movimentos estéticos – bem como a radicalidade da vanguarda argentina - parece ter sido mais espetacular do que em outras cidades do continente. Sobre o assunto: SARLO, Beatriz **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

cultura oficial, que obstaculizava a formação de um modernismo mais potente – o que não quer dizer que não houvesse um movimento modernista carioca.

De fato, o grau de modernização de São Paulo, para os padrões nacionais, parece não ter tido concorrentes. Em relação ao progresso das atividades econômicas, nos diz Deaecto: "A exemplo da indústria, a expansão do comércio se dá no interior de um processo mais amplo de modernização da estrutura econômica e desenvolvimento urbano, ou seja, ela aparece como resposta às necessidades criadas pela sociedade após o avanço da cafeicultura" (DEAECTO, 2002, p. 62). As formas de integração entre comércio e indústria apresentaram saldos bastante positivos para a cidade, inclusive ocasionando o nascimento de novos padrões de consumo baseados na aquisição de supérfluos, de uma certa cultura da ostentação, que permite não só o surgimento de novos setores de atuação econômica, como o comércio de artigos de luxo, mas também impulsiona a formação de uma indústria de bens simbólicos, como a publicidade – temos, então, o surgimento dos primeiros tablóides publicitários, com suas vinhetas e reclames. E junto das antigas formas de comércio convivem as antigas, numa verdadeira mistura de costumes, hábitos e atividades, sinal de que, a rigor, a despeito da modernização, coabitam na cidade várias temporalidades históricas, uma mistura bastante peculiar, no caso paulistano, entre avanço (simbolizado, principalmente, pela concentração industrial) e atraso. E, por falar em indústria, só para se ter uma idéia, a cidade de São Paulo se torna, no intervalo de tempo enunciado acima, o maior produtor e vendedor nas áreas têxtil, calçados, bebidas, setor moveleiro e metalurgia (Cf. CARONE, 2001).

Tanto o comércio quanto a indústria paulistanas beneficiarem-se sobremaneira com a contribuição imigrante para além do fornecimento da força de trabalho. A esse respeito, nos alerta Carone:

> *"A imigração é, por sua vez, a responsável pela formação de dois processos que marcam a sociedade: o de criação de uma corrente ideológica modernizadora, cuja*

responsabilidade cabe ao movimento operário, e o de abastecimento da mão de obra pra o campo e a cidade. (...) E, de outro lado, o papel do imigrante é fundamental nas atividades relacionadas ao comércio e à indústria" (CARONE, 2001, p. 13).

São Paulo é o estado da união que mais recebe pessoas oriundas de outros países. Para se ter uma noção da participação imigrante no estado em relação ao Distrito Federal e ao total nacional ao longo do crescimento da população, observemos a tabela abaixo:

População brasileira e estrangeira segundo os recenseamentos				
		São Paulo	**D. Federal**	**Total (Brasil)**
1872	**brasileiros**	807.832	190.689	9.723.602
	estrangeiros	29.622	84.283	388.459
1890	**brasileiros**	1.309.723	398.299	13.982.370
	estrangeiros	75.030	124.352	351.545
1900	**brasileiros**	1.753.092	600.928	16.159.371
	estrangeiros	529.187	210.515	1.279.063
1920	**brasileiros**	3.758.479.	917.481	29.045.227
	estrangeiros	833.709	240.392	1.590.378

(CARONE, 2001, p. 79).

Além de ativa e numerosa, a população imigrante em São Paulo mostrou-se também bastante heterogênea, revelando o traço cosmopolita da cidade, cujo cenário exibia (e ainda exibe), para usar uma expressão de Beatriz Sarlo, uma autêntica "cultura da mescla" (Cf. SARLO, 1997) - não esqueçamos que coube às formações metropolitanas e imigrantes oferecer aquelas condições sociais gerais das quais os movimentos de vanguarda se nutriram a contento (Cf. WILLIAMS,

2000). O quadro abaixo dá a exata dimensão do grau da diversidade étnica e cultural da cidade nos anos 20:

Imigrantes na cidade de São Paulo (1920)			
País de origem	**População**	**País de origem**	**População**
Alemanha	4.555	Suíça	583
Áustria	1.772	Argentina	2.621
Bélgica	377	Bolívia	2
Dinamarca	109	Canadá	38
França	1.859	Chile	48
Grécia	53	Cuba	18
Espanha	24.902	Estados Unidos	642
Holanda	136	México	16
Hungria	127	Paraguai	33
Inglaterra	1.212	Peru	19
Itália	91.544	Uruguai	273
Polônia	681	Venezuela	7
Portugal	64.687	Japão	966
Rússia	950	Turquia Asiática	5.983
Sérvia	29	Outros	526
Suécia	111	Origem desc.	366
		Total	205.245

(DEAECTO, 202, p.117).

Toda essa onda modernizante, como não poderia deixar de ser, provocou impacto também no sistema de produção simbólica, e transformou São Paulo no

lugar da cultura escrita [15]. Entre o fim do XIX e o princípio da segunda década do XX cresceu o processo de letramento da população, triplicando os índices de matrícula na instrução primária, resultando na ampliação da "rede potencial de leitores" (CRUZ, 2000, p. 67). No mesmo período, ocorre o desenvolvimento das artes gráficas em São Paulo, cresce o número de tipografias e aumenta a produção e a circulação do material impresso. O crescimento da imprensa acompanha o ritmo de crescimento da cidade: nas duas últimas décadas do XIX vêm à lume mais de 600 publicações, há o aumento da tiragem dos jornais e São Paulo se torna, segundo Joseph Love, entre a segunda e terceira décadas do século XX, o primeiro estado da federação em relação à circulação de periódicos (LOVE, 1982, p. 130). Heloísa Cruz assinala: "A imprensa periódica vira moda e transforma-se no principal produto da cultura impressa e o periodismo emerge como um importante espaço de renovação da cultura letrada" (CRUZ, 2000, p. 71). Periodismo este que engloba um número elevado de revistas, como *O Pirralho* (1911-1920), *A vida moderna* (1906-1925) e *A Cigarra* (1914-1930), que incorporam a linguagem da propaganda e constituem, juntamente com os jornais, um campo aberto para a renovação da linguagem escrita e do estilo, uma inovação que alcançará a linguagem literária e será explorada pela vanguarda modernista.

Os modernistas de modo geral, e os paulistas em particular, constroem um mercado narrativo peculiar, em que convivem diversos gêneros, desde o mais nobre, a poesia, até os mais, digamos, bastardos, como os textos-manifestos – podemos incluir na categoria "manifesto" as revistas modernistas, ainda que obviamente elas não configurem propriamente um gênero – e as crônicas, que configuram um espaço privilegiado para elaborar e propalar os protocolos de

[15] Um evento de extrema importância para os futuros desdobramentos de uma cultura letrada em São Paulo foi a abertura da Academia de Direito do Largo São Francisco, em 1828. Desde sua fundação e ao longo de todo o século XIX e parte considerável do XX, a vida intelectual da cidade se concentrou na Academia e ao seu redor, onde se articularam outros espaços da cultura letrada: casas livreiras, sociedades literárias, bibliotecas, sem falar das repúblicas estudantis e grêmios literários – que constituíram, por muito tempo, o público leitor efetivo da cidade.

leitura, dada a maior circulação e abrangência dos jornais, e um lugar para o exercício do trabalho intelectual. Os manifestos, por seu turno, embota tenham na "dimensão estética o princípio ordenador" (BELLUZZO, 1990, p. 15), correspondem a uma espécie de tradução, no campo artístico e intelectual, da modernização das sociedades burguesas (inclusive latino-americanas); e tornam-se, aponta Williams, o emblema das escolas que se auto-definem e se auto-promovem (WILLIAMS, 2005, p. 180).

A potência do mercado narrativo paulista, dotado de uma cultura impressa dinâmica – quando comparada a outros mercados narrativos nacionais – confere aos modernistas uma grande capacidade para exportar seus protocolos – além da chance de incorporar e transformar os avanços técnicos das mídias da época em linguagem literária. A hegemonia paulista durante a República Velha, além de econômica e política, ganha, a partir de um determinado momento, sua versão cultural e literária. Tal hegemonia se impõe de tal modo que acaba relegando para um segundo nível os demais modernismos, quase apagando as diferenças culturais regionais e locais, fazendo do movimento modernista de São Paulo quase um sinônimo de identidade nacional. Esse trabalho de imposição não se deu apenas por esforço dos críticos e historiadores literários posteriores ao modernismo, mas também por energia despendida pelos próprios participantes e artífices do modernismo paulista. Antônio Celso Ferreira já chamou a atenção para o fato de que, no período que vai de 1870 a 1940, configurou-se uma visão épica sobre São Paulo e o paulista, expressa num amplo conjunto de textos que circularam na região – e, acrescento, até para além dela. E o movimento é considerado por Ferreira como "um ponto de inflexão privilegiado para a análise dessa produção textual, na medida em que atualizou e deu novos contornos ao imaginário regional" (FERREIRA, 2004, p. 81). Nesse sentido, a literatura modernista correspondia aos anseios de um "alargamento da identidade cultural paulista" (*Idem*, p. 107) a ponto de confundir-se com a identidade nacional; a ponto

de estabelecer o modernismo paulista como modernismo nacional, criando uma imagem, que conserva ainda parte de sua força, dos intelectuais de São Paulo como "heróis civilizadores", "artífices da modernização e fundadores da cultura nacional" (LAHUERTA, 1997, p. 100).

O poder político e econômico de São Paulo, como se disse, obteve legitimação na esfera estritamente intelectual, e o campo artístico paulista acabou levando nítida vantagem na concorrência com outros campos, locais e/ou regionais, tendo sido entronizado como campo intelectual nacional – pode-se afirmar que havia, sim, um intercâmbio cultural à época, todavia, o fluxo e as trocas culturais, ao que parece, tinham São Paulo como entroncamento obrigatório, tornando a cidade uma área de atração irresistível, senão de pessoas, de debates, idéias e movimentos culturais, e por isso sede dos movimentos de vanguarda no Brasil.

IV.

O objetivo desta tese, portanto, é tentar explicar como os próprios modernistas paulistas, em meio às disputas com outros modernismos – principalmente o carioca – e enfrentando a resistência e a crítica de setores da intelectualidade da cidade – e, além disso, divididos internamente em termos estéticos e ideológicos – conseguiram elaborar e divulgar os seus protocolos de leitura e começar um trabalho de instituição de um certo cânone que teria sua realização completada posteriormente por meio de uma talentosa geração de críticos literários e de arte e historiadores da literatura, como Sérgio Milliet, Mário da Silva Brito, Lourival Gomes Machado, Antonio Candido, Telê Ancona Lopes e tantos outros.

A hipótese mestra é de que o crescimento de uma cultura impressa e de um mercado narrativo, associado ao processo de metropolização da cidade de São Paulo, forneceu importantes bases materiais e oportunidades (até profissionais) para o desenvolvimento do trabalho de experimentação estética dos modernistas paulistas e sua dispersão.

A fim de tentar tornar a exposição do trabalho o mais didática possível, dividi o texto em duas partes: a primeira, subdividida em três capítulos, procura tornar claro como o processo de metropolização acima mencionado afeta o campo da cultura, principalmente nos capítulos 2 e 3. O 2 apresenta, por meio de um levantamento estatístico, os números dessa cultura impressa e do mercado narrativo a ela associado; já o capítulo 3 mais propõe do que (infelizmente!) aprofunda o impacto e a contribuição do intenso movimento migratório sobre o modernismo da capital paulista. O capítulo 1 da primeira parte apresenta um breve levantamento bibliográfico a respeito dos estudos sobre a leitura, mas não se limita a isso, pois pretende também posicionar esta pesquisa diante de tais estudos. Por fim, o capítulo 1 serve ainda para apresentar de modo um pouco mais bem acabado, em termos teóricos e metodológicos, o problema que esta tese pretende discutir: a disputa entre os modernismos. Na parte 2, igualmente subdividida em 3 capítulos, investigarei os protocolos modernistas de leitura propriamente ditos (cuja elaboração está ligada, a meu ver, à expansão de um mercado narrativo): um conjunto de crônicas de Mário de Andrade, uma série de seis manifestos e a revista *Ariel*.

Capítulo 1.

Passagens e caminhos

1.1. Mapeando o território

Se apenas nos últimos seis anos, aproximadamente, o tema *leitura* - com alguns de seus desdobramentos, como o mercado editorial, a figura do escritor, a presença (ou ausência) do leitor identificada a partir de certas práticas e hábitos de leitura etc - vem ocupando, com certa freqüência, as páginas dos principais jornais de São Paulo [16], o tema tem preocupado parcelas da intelectualidade brasileira e o meio editorial há mais tempo: já há 28 anos vem se realizando, bi-anualmente, o Congresso de Leitura do Brasil (COLE); há 25 foi fundada a Associação de Leitura do Brasil (ALB), com sede na Universidade de Campinas (UNICAMP), São Paulo; e a revista *Leitura: Teoria e Prática* conta com 23 anos; e em 1991 foi fundada a Associação Brasileira de Editores de Livros, que por meio de boletins eletrônicos periódicos traz informações sobre a questão da leitura no Brasil, não apenas notificando a movimentação do mercado editorial, mas também discutindo as políticas públicas voltadas para a leitura e o letramento. De qualquer modo, o fato de a mídia impressa, aos poucos, abrir espaço para a questão da leitura, se não serve como parâmetro para avaliar toda a abrangência e complexidade do tema, ao menos pode ser tomado como uma espécie de termômetro que mostra o aumento de sensibilidade de alguns setores de nossa sociedade acerca da *leitura*, pois torna ainda mais visível um problema que já há algum tempo preocupa o mundo acadêmico.

---

[16] Em um breve inventário, podemos citar alguns artigos voltados para o tema: no jornal *O Estado de S. Paulo* temos: *Chartier e a pluralidade de existência dos textos* (edição de 20/05/2001), *Editores se organizam e sonham com 'livro certo'* (edição de 17/02/2002), *Escritores pedem mais literatura na sala de aula* (edição de 20/02/2002), *Pequenas editoras buscam saídas para sobreviver* (edição de 03/05/2002); e, igualmente, no jornal *A Folha de S. Paulo* encontramos *Viva o e-livro* (caderno *Mais!* de 09/04/2000), *Ruínas da memória* (caderno *Mais!* de 15/04/2001) e *Brasileiro não encontra prazer na leitura* (edição de 14/07/2001).

Se a *leitura* apenas recentemente habita os principais periódicos de São Paulo, como disse acima, o tema é, há aproximadamente quarenta anos, alvo constante [17] de várias perspectivas analíticas, como a psicologia, a pedagogia, a teoria literária, a história e a sociologia - isso sem contar os textos literários que vêm tomando a *leitura* como assunto desde o final do século XIX e início do XX [18]. Objeto de pesquisa de uma pluralidade de disciplinas acadêmicas, os métodos de investigação, os esquemas conceituais, bem como os interesses que motivam as análises, obviamente, são também os mais distintos.

De modo muito geral, pode-se dizer que a psicologia se interessa em descrever e explicar como os mecanismos cognitivos atuam no ato da leitura, ou seja, como se dá a apreensão, a codificação e a compreensão do que foi lido. A metodologia, é claro, é específica a tal área do conhecimento, o que não implica a sua completa homogeneidade. Apenas a título de exemplo, podemos citar a metodologia experimental utilizada pela psicologia cognitiva, que consiste na aplicação de testes que medem as performances do sujeito e classificam suas habilidades referentes à leitura [19].

A pedagogia, por sua vez, debruça-se sobre os problemas que afetam o desenvolvimento da leitura no ambiente escolar. Tais problemas, segundo Foucambert, dividem-se em duas ordens: o analfabetismo, definido como o desconhecimento das técnicas de utilização da leitura e da escrita; e o iletrismo, concebido não como desconhecimento, mas como falta de familiaridade com esse

---

[17] A leitura começa a aparecer com certa freqüência como tema de pesquisa a partir do final dos anos 50, mas importantes trabalhos versando sobre a formação do público leitor e do gosto literário vêm a lume já em décadas anteriores, só que de modo esporádico.

[18] Como são os casos de *Bibliomania*, de Gustave Flaubert, publicado em 1837, e *Sobre a leitura*, de Marcel Proust, cuja primeira edição é de 1905.

[19] A respeito dos estudos da psicologia da leitura, ver MORAIS, José. **A arte de ler**. São Paulo: UNESP, 1996; SILVA, Ezequiel Theodoro da. **O ato de ler - fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia da leitura**. São Paulo: Cortez, 2000. Este último oferece uma alternativa de análise em relação à psicologia cognitiva, expressa no livro de José Morais, apoiada numa perspectiva que o próprio Ezequiel Theodoro chama de "Psicologia Ontológica" (p. 96).

mundo [20]. Enfrentar e solucionar esses obstáculos, apontam os pedagogos, exige repensar o papel social da escola - e de outros aparelhos pertencentes ao sistema escolar, como as bibliotecas - e das práticas e métodos pedagógicos utilizados no ensino da leitura a fim de preparar adequadamente os professores para que possam agir como estimuladores do ato de ler. As pesquisas realizadas no campo da pedagogia apóiam-se, como não poderia deixar de ser, em métodos e técnicas utilizadas e consagradas noutros campos, como questionários, entrevistas e mesmo a "observação participante" [21]. Existem também aqueles livros de caráter mais ensaístico, que pela própria natureza do texto prescindem da investigação empírica[22].

Já uma certa tendência da teoria literária, desde meados da década de sessenta do século passado, debruça-se sobre a prática da leitura e vê nela um ato criador de sentidos para o texto literário, elegendo o leitor, portanto, como um co-criador, ao lado do autor, da obra. A escola conhecida como Estética da Recepção [23] encara a literatura como um sistema de comunicação no qual a relação entre emissor (o escritor) e o receptor (o leitor) é mediada pela obra literária. Para que a comunicação de fato se realize o leitor não pode se portar como receptor passivo, pois implicaria a interrupção do processo dialógico que o sistema comunicativo supõe. Daí a importância que a experiência estética do receptor, no caso o leitor,

---

[20] Ver FOUCAMBERT, Jean. **A leitura em questão**. Porto Alegre: Artmed, 1994.

[21] Sobre tal literatura, consultar: SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Leitura na escola e na biblioteca**. Campinas: Papirus, 1986; ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Leitura em crise na escola**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993; CHARTIER, Anne-Marie, CLESSE, Christiane & HÉBRARD. **Ler e escrever: entrando no mundo da escrita.** Porto Alegre: Artmed, 1996; **TERZI**, Sylvia Bueno. **A construção da leitura**. Campinas: Pontes, 2001.

[22] Ver, por exemplo, SILVA, Ezequiel Theodoro. **Elementos de pedagogia da leitura**. São Paulo: Martins Fontes, 1988; e FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 38ª ed., São Paulo: Cortez, 1999.

[23] Ao final deste trabalho, num ensaio de encerramento, discuto várias tendências da teoria literária, principalmente a Estética da Recepção, que têm a leitura e o leitor como objetos, apontando que os argumentos de uma boa parte dessas teorias, embora se apóiem claramente numa perspectiva sociológica, apresentam um déficit sociológico.

assume para a própria sobrevivência da literatura. Todo esse modelo está resumido na noção de "práxis estética" elaborada por Hans Robert Jauss. Segundo ele, a práxis estética é formada por três funções básicas: *poiesis* (atividade produtiva, típica do autor), *aisthesis* (atividade receptiva, reservada ao leitor) e *katharsis* (atividade comunicativa estabelecida entre autor e leitor) [24]. A Estética da Recepção, cujos maiores representantes talvez sejam o já citado Jauss e Wolfgang Iser, pretende construir uma nova maneira de historicizar a literatura a partir da historização do leitor, ou seja, a literatura, não importa qual o período da história de que se está tratando, só pode ser entendida se realizada a contextualização histórica de quem lê. De acordo com Iser, a estrutura extremamente permeável dos textos literários permite ao leitor, de épocas distintas, se inserir nas lacunas por eles deixadas e co-participar da criação da obra ao atribuir-lhe sentidos nem de longe imaginados pelo autor - eis sua tese do "leitor implícito" [25].

Avizinhando-se de uma perspectiva mais sociológica [26], alguns historiadores tomam a leitura como objeto de análise. A historiografia anglo-saxã, bastante influenciada pelo trabalho do sociólogo alemão Levin L. Schücking [27], nos ofereceu três verdadeiros clássicos sobre a formação do público leitor: *Fiction and the reading public*, de Q.D. Leavis, publicado pela primeira vez em 1932; *The uses of literacy*, de Richard Hoggart; e *The English commom reader*, de Richard D. Altick, ambos de 1957. A despeito das diferenças entre esses trabalhos, há em todos eles

---

[24] Ver JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A* **literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

[25] Sobre a estética da recepção, além da referência citada na nota anterior, consultar: ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989; e ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

[26] A produção historiográfica sobre a formação do público leitor, seja a versão inglesa, seja a francesa, é fortemente marcada pelo viés sociológico. Sobre a força da sociologia na historiografia inglesa, ver ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores**. São Paulo: SENAC, 2001; e sobre a influência da sociologia na história intelectual francesa, consultar CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: DIFEL, 1990.

[27] Publicado originalmente na Alemanha, em 1931, com o título *Die Soziologie der literatischen Geschmacksbildung*, o livro de Schücking ganha uma tradução para o inglês em 1944, *The sociology of literay taste*, numa coleção dirigida por Karl Mannheim.

um fio condutor comum, qual seja, descobrir o quê as camadas média urbanas ("the middlemen") e a classe trabalhadora lêem [28]. O impacto de um conjunto de transformações políticas e econômicas causa profundas transformações no cenário urbano das grandes cidades, o que permite, segundo esses autores, o letramento, e, conseqüentemente, a formação de um gosto literário entre as "middle and lower classes".

Na mesma esteira dos trabalhos citados anteriormente, mas preocupado fundamentalmente com o surgimento do romance, encontra-se o também clássico *A ascensão do romance*, de Ian Watt, cuja primeira edição é de 1957. Segundo o autor, a ampliação do público leitor na Inglaterra do século XVIII está intimamente associada à formação do novo gênero. A partir da análise das obras de Defoe, Richardson e Fielding, Watt demonstra em seu livro como a ascensão e consolidação de uma nova classe, a burguesia, são plasmados literariamente, dando origem ao novo gênero literário. É esta nova classe endinheirada que tem acesso aos bens simbólicos, inclusive a literatura, e passa a ditar novos padrões estéticos, traduzidos sob a forma do romance.

Da historiografia alemã devemos citar uma referência que é obrigatória nesse tipo de estudo: *História social da arte e da literatura* (1ª edição, 1953), de Arnold Hauser, principalmente o sexto capítulo, que trata do romantismo. Assim como Watt, mas sem se ater à análise de nenhum autor específico, Hauser procura demonstrar a relação entre a ascensão burguesa e o surgimento do romance. De acordo com ele, o gênero se torna o principal veículo dos valores e crenças da nova classe, contribuindo para a emancipação do "espírito" (HAUSER, 2001, p. 541) e do gosto burgueses dos ditames aristocráticos e seu espraiamento por outros setores da sociedade.

---

[28] Para um trabalho semelhante realizado no Brasil, consultar: BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular - leituras operárias**. 10ª ed., Petrópolis: Vozes, 2000.

Em 1958, a obra *O aparecimento do livro*, de Lucien Febvre e Henry-Jean Martin, marca o início de uma modalidade de estudos sobre história cultural na historiografia francesa. A intenção dos autores, em linhas muito gerais, é mostrar a formação do que chamam de "civilização do livro": desde seu surgimento no mundo ocidental, o livro se tornou o suporte material e principal veículo dos ideais humanistas, da Revolução Científica, da Reforma, da vida intelectual do Século das Luzes e portador das idéias políticas de 1789; enfim, o livro, ao longo de cinco séculos, torna-se personagem importante das principais transformações que tomaram lugar de parte do ocidente, principalmente a Europa.

Nos anos 70, Roger Chartier, Daniel Roche, entre outros, retomam a história do livro e da leitura privilegiando o estudo da inserção histórica e social das figuras do leitor e do editor. Esse tipo de análise, aponta Chartier, é capaz de oferecer duas abordagens necessariamente interligadas: "(...) reconstruir a diversidade de leituras mais antigas a partir de seus vestígios múltiplos e esparsos, e identificar as estratégias através das quais autoridades e editores tentaram impor uma ortodoxia ou uma leitura autorizada do texto" (CHARTIER, 1995, p. 215). As obras, então, adquirem significado a partir de três dimensões distintas, mas intercambiáveis: o próprio texto, o objeto que o comunica (o livro) e o ato que o apreende (a leitura). A apropriação do texto pelos modos e práticas de leitura, bem como o processo pelo qual se dá a manufatura do livro - suporte material da leitura -, assumem lugar central no interior de tal tendência teórico-metodológica. Uma história da leitura que dê conta de tais inter-relações, afirma Roger Chartier, deve estabelecer diálogo com a produção mais recente da sociologia histórica da cultura. Segundo Chartier, esta última impôs a si mesma dois objetivos básicos: estabelecer as correlações entre pertencimento social e produções culturais e identificar os objetos (textos e impressos) próprios aos diferentes meios sociais (CHARTIER, 1996). Destarte, com o auxílio da sociologia histórica da cultura, é possível

discernir as diferentes modalidades de apropriação dos materiais culturais e a distribuição social desses materiais.

Apesar de norte-americano, o historiador Robert Darnton segue praticamente a mesma trilha aberta pela historiografia francesa - aliás, seu objeto de pesquisa *par excellence* é justamente o século XVIII francês, com seu circuito clandestino da edição, venda e leitura de uma literatura definida como proibida - novelas pornográficas, fantasias utópicas e biografias escandalosas - às vésperas da Revolução Francesa. Darnton aponta que o poder corrosivo desse tipo de literatura foi fundamental na formação de uma opinião pública francesa disposta a abraçar alguns dos ideais revolucionários. Com preocupação próxima a de Chartier, o historiador norte-americano pretender responder à questão que também perseguia Lucien Febvre e Henry-Jean Martin: em que medida os livros participam da transformação do mundo?

A rigor, alertam Belo (2002) e Darnton (1992), as pesquisas historiográficas sobre a leitura ramificam-se numa vertente quantitativa e noutra qualitativa. A primeira propõe estudar quantitativamente os padrões de produção das obras literárias, a evolução dos diversos gêneros literários em circulação e a posse privada do livro por meio da pesquisa das listas de pedidos de livreiros ou comerciantes de livros, anúncios, catálogos de impressores e inventários de bens. Essa direção de investigação, afirma Belo, toma "(...) o livro enquanto indicador sócio-cultural" (Belo, 2002, p. 45), i.e., como indicador das hierarquias sócio-culturais. Darnton, ao realizar o mesmo balanço bibliográfico que Belo, mas noutros termos, defende que os pesquisadores que se dedicaram a praticar a historiografia da leitura têm força para produzir importantes frutos: "Tendo estudado a leitura como um fenômeno social, podem responder muitas das perguntas de 'quem', 'o que', 'onde' e 'quando', o que pode ser de grande ajuda na abordagem dos mais difíceis 'porquês' e 'como'" (Darnton, 1992, p. 203). O estudo, segundo ele, de quem lê o quê em diferentes épocas e para quê, recai em dois tipos:

o macro e o micro-analítico, sendo que o primeiro tipo constitui uma espécie de história externa da leitura, já que preocupada em definir certas séries estatísticas quanto à produção, distribuição e consumo (entenda-se: práticas de leitura) do livro a fim de buscar padrões, realizar comparações e estabelecer um mapeamento das correntes culturais e, com isso, buscar compreender o surgimento de novas sensibilidades literárias relacionadas às configurações de novos públicos leitores. Darnton e Belo também reconhecem, a despeito de algumas virtudes, os limites quanto à abordagem macroscópica. A história quantitativa tende a se apoiar, como não poderia deixar de ser, nas fontes públicas ou legais, deixando de lado toda uma considerável "literatura de circulação subterrânea" (Belo, 2002, p. 47) [29] com toda uma gama variada de leitores. Outra crítica muito comum aos estudos historiográficos preocupados com a construção de séries estatísticas é que eles não levaram em consideração a distância social entre os textos e sua recepção, os modos variados de se ler e atribuir sentido a um determinado texto.A micro-análise, em contrapartida, descobriu o caráter não-linear da leitura, ou seja, ela não se desenvolve apenas numa única direção, mas assume formas diferentes entre grupos sociais diferentes em diferentes épocas. Em termos metodológicos, a historiografia qualitativa elege e se debruça sobre outros objetos de investigação a partir dos quais julga ser possível estudar a leitura: sua iconografia, os equipamentos de leitura (incluindo a mobília e o vestuário) e as maneiras como a leitura é ensinada. Em relação a esta última abordagem, a história, afirma Darnton, pede auxílio à teoria literária, uma vez que entram em cena os constrangimentos retóricos que guiam a leitura. É preciso prestar atenção em um outro pólo do ato de ler: "O controle e os enquadramentos a que ele está sujeito. Com efeito, se o leitor não é um recipiente passivo dos textos que lê, a sua posição não é de absoluta

[29] A propósito de uma literatura clandestina na França pré-revolucionária, consultar os seguintes trabalhos: DARNTON, Robert. **Edição e sedição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992; e DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

liberdade" (BELO, 2002, p. 54). O texto ora traz em sua própria estruturação estilística os protocolos que devem orientar a leitura, ora é acompanhado de tais protocolos: os prefácios, as dedicatórias, os manifestos, a críticas de jornal, a publicidade etc. Não raro, ambos os mecanismos estão presentes no condicionamento da leitura. Dado que a leitura é uma prática social, e como tal se realiza no interior das instituições sociais, os constrangimentos aos quais está sujeita são de ordem retórica e social - que, a rigor, não são excludentes, mas, ao contrário, se relacionam intimamente -, como o grau de instrução, a origem social, a idade, o sexo etc. A análise qualitativa, resume Darnton, combinaria a análise textual à pesquisa empírica, que, de acordo com ele, tomaria os livros como objetos físicos, suportes materiais dos textos e seus significados, estabelecendo a ponte entre a materialidade do texto e a forma literária. Neste ponto, nos diz Chartier, a historiografia mais uma vez se vê obrigada a voltar a sua face para outra disciplina: desta vez, a sociologia. Especificamente uma sociologia textual, como proposta por D. F. McKenzie.

McKenzie toma o livro como um tipo de texto e estica, por assim dizer, os limites de sua análise ao definir que os textos podem assumir múltiplas formas, logo os recursos expressivos estão presentes não apenas no livro impresso, mas em qualquer impresso. Sua preocupação fundamental é investigar o aspecto material e a apresentação gráfica dos textos considerando os processos sociais que dão sentido à sua produção, transmissão e recepção. Para ele, os elementos não-verbais – o formato do livro, o papel, a cor da tinta, o tipo dos caracteres tipográficos, a disposição do texto na página, a pontuação, as imagens, o uso gráfico dos espaços em branco etc -, muitas vezes, atuam sobre a leitura e sua compreensão, pois tais aspectos permitem complementar ou enriquecer o(s) sentido(s) do texto.

Ainda no terreno especificamente sociológico encontra-se o já citado Levin L Schücking. Em seu *Sociology of literay taste* (nome com o qual a obra se popularizou), o sociólogo alemão elabora um argumento que décadas mais tarde

será retomado e lapidado por Pierre Bourdieu: a formação de um público leitor permite ao escritor libertar-se do mecenato, tanto o aristocrático quanto o eclesiástico, e gera as condições necessárias para a multiplicação e diferenciação das instâncias de consagração artística. Os padrões estéticos dominantes, portanto, passaram a não ser mais monopólio de um grupo específico, mas formulados por um público, de ascendência burguesa, cada vez mais diversificado.

Filiando seus estudos à sociologia da literatura, o sociólogo francês Robert Escarpit, em seu *Sociologie de la literature* (1958), escreve que o evento literário pressupõe escritores, livros e leitores; portanto, a literatura, para existir, não depende apenas do ato criativo do escritor, mas também do processo de produção e distribuição do livro, bem como do consumo deste último, ou seja, a leitura. As pesquisas de Schücking e Escarpit, tomadas em conjunto, oferecem alguns dos elementos necessários para que, posteriormente, Bourdieu construa a noção de *campo literário*.

Aliás, quando se trata dos estudos na área de sociologia da leitura, há um texto obrigatório de Pierre Bourdieu acerca da formação do gosto artístico: *Gostos de classe e estilos de vida* [30]. Apesar de não se concentrar na análise do que Schücking chamou de gosto literário, o texto de Bourdieu oferece elementos interessantes para refletirmos sobre a relação entre hábitos e práticas de leitura e a posição social ocupada pelo agente/leitor na estrutura da sociedade. Segundo ele, às diferentes posições sociais no espaço social correspondem certos estilos de vida, que facilitam ou dificultam a aquisição de um certo capital cultural, responsável, por sua vez, pela criação de certas "disposições estéticas". São estas disposições que permitem, ou não, a apreciação e o julgamento estéticos desta ou daquela forma artística. O gosto, nesse sentido, serve para marcar a distinção entre as posições sociais numa sociedade estruturada em classes.

---

[30] Publicado no Brasil na coleção *Grandes Cientistas Sociais* da editora Ática, volume organizado pelo professor Renato Ortiz.

Por fim, um dos mais recentes trabalhos sociológicos sobre leitura é *Lire la lecture - essai de sociologie de la lecture*, de 1982, escrito pelo francês Jacques Leenhardt e pelo húngaro Pierre Józsa - morto antes da conclusão da pesquisa. Os autores construíram uma imensa base de dados empíricos a fim de discutir as diferentes leituras realizadas em Paris e em Budapeste de dois romances escolhidos como teste: *Les choses*, de Georges Perec; e *Le cimetière de rouille*, de Endre Fejes. Leenhardt e Jósza pretendem discutir como se lê uma obra literária quando são levados em consideração a origem nacional, a posição de classe e a profissão do leitor; como e em que medida esses fatores interferem na leitura do texto literário.

De modo geral, as investigações realizadas tanto no campo da história quanto no da sociologia, direta ou indiretamente, associam a formação do público leitor ao desenvolvimento dos centros urbanos. O processo de modernização das cidades permitiu - e, em alguns momentos, exigiu - o letramento da burguesia e de certos setores das camadas médias urbanas. A vida na metrópole enseja a cultura letrada, a prática da escrita e da leitura, até como recurso de poder e distinção social.

* * * *

Martine Poulain, ao realizar uma revisão da literatura especializada, afirma que os estudos de sociologia da leitura são muitos, mas se dividem basicamente em duas vertentes: aqueles aparentados à sociologia da determinação social de Pierre Bourdieu, e aqueles que acentuam a diversidade, chamando a atenção para as múltiplas modalidades de apropriação dos textos pelos leitores (Poulain in Lahire, 2004, p. 44). Esta pesquisa se avizinha da proposta de Bourdieu, contudo não desconsidera que a leitura não é uma prática homogênea em todo lugar e espaço e, portanto, que a diferença entre os leitores

não se restringe a dados quantitativos – embora sejam importantes indicadores sociais -, como livros possuídos, livros lidos etc., mas, principalmente, diz respeito aos gêneros literários e o tipo de experiências vividas com os livros, às apropriações sociais diferenciadas dos textos. Para efeitos da pesquisa, é importante distinguir, grosso modo, dois tipos sociais de leitores: aqueles que têm, nos termos de Lahire, a "leitura pragmaticamente ancorada na realidade", os "leitores profanos", simples espectadores e consumidores (Lahire, 2004 , p.183); e aqueles cuja leitura possui "ancoragem literária", são os "leitores profissionais", agentes envolvidos nas lutas entre competidores do campo:

> *"Esta lectura-referencia, estilística, existe, pero caracteriza de hecho esencialmente a los lectores profesionales, lectores-productores, y especialmente los que pertenecen a lãs vanguardia literárias, que privilegian sociologicamente el estilo por sobre todo lo demás; lectores-críticos que recuerdan ritualmente que 'poco importa la história, minetras esté presente el estilo'"* (Lahire, 2004, p. 183).

Esta pesquisa, logo, se avizinha da proposta de Bourdieu na medida em que se atém ao "leitor letrado" e, mais, ao "leitor profissional", pertencente às classes cultas e que utiliza a leitura para o estabelecimento daquilo que tais profissionais da leitura consideram a cultura legítima, sacralizando certos textos e dessacralizando outros:

> *"El lector distinguido debe 'descalificar' los gustos de otros haciendo aparecer a los suyos como objetivos y los ajenos como 'pasados de moda, nocivos, vulgares'; la 'objetivación' tiene justamente por función menospreciar la operación social efectuada"* (Poulain in Lahire, 2004, p. 34).

Não aqui, pois, nenhuma intenção de se investigar a recepção literária dentre quaisquer leitores, mas, sim, investigar a elaboração e difusão de certos

protocolos de leitura por parte de intelectuais-escritores que atuaram, como não poderia deixar de ser, como leitores-profissionais: os modernistas de São Paulo.

"Les écrivants sont généralement de forts lecteurs (...)" (Horellou-Lafarge & Segré, 2003, p. 111): os escritores são geralmente leitores vigorosos, asseveram os autores citados. E são vigorosos não apenas porque lêem muito e (supostamente) muito bem, mas porque, ao fazer da escrita e da leitura sua profissão, são capazes de escrever, por meio da sua obra e juízo crítico, uma história (inclusive nacional) da literatura; definir o que é e o que não é literatura. A sociologia histórica da leitura aqui proposta tem como finalidade discutir como os modernistas paulistas procuraram instituir um cânone modernista de inspiração paulista – e, portanto, propor uma história literária que colocava São Paulo e seu modernismo como carros-chefe da literatura brasileira - ao desenvolver determinados protocolos de leitura. Para tanto, julgou-se necessário, primeiramente, descrever em termos quantitativos a constituição do campo literário paulista, desde os fins do século XIX até as primeiras décadas do XX, observando que se, por um lado, a cidade se modernizava graças à industrialização, por outro, iniciava-se igualmente um processo de modernização e expansão de um mercado de bens simbólicos, incluindo aí o avanço tecnológico dos meios de comunicação da época. A segunda etapa da pesquisa empreende a discussão, digamos, qualitativa dos textos e seus suportes materiais que serviram de protocolo modernista. A análise, nesse quesito, preocupou-se com o desdobramento do discurso modernista no texto propriamente dito, com sua formulação estilística, e com o rebatimento desse discurso na elaboração gráfica de alguns de seus suportes. Resta justificar, ainda, o uso do termo "protocolo" [31] e não "convenção". Os termos, embora avizinhados, não carregam o mesmo sentido, nem etimológico, nem sociológico. Convenção diz respeito a um acordo sobre determinada atividade, assunto, procedimento etc;

[31] Para uma discussão da noção de *protocolo*, do seu uso na teoria literária e sua atualização sociológica, ver o ensaio de encerramento deste trabalho.

portanto, uma convenção pressupõe um entendimento prévio e uma aceitação recíproca, podendo se cristalizar, com o tempo, em uso e costume. Já o termo "protocolo" pode ser tomado como sinônimo de "recibo" ou "registro"; de acordo com a teoria *hard* da comunicação [32], um protocolo de comunicação forma um conjunto de normas e especificações que regem a transmissão de dados ou o registro e o sumário dos dados. E é este último significado que interessa aqui. É possível tomá-lo num sentido sociológico e encarar o protocolo de leitura como um conjunto de normas e especificações socialmente construídas que orientem – e até determinem – os modos de ler, revelando o protocolo como registro e sumário das convenções modernistas, especialmente paulistas. Nesse sentido, o protocolo carregaria e transmitiria as convenções literárias estabelecidas pelo modernismo de São Paulo - e funcionaria, para o pesquisador, como testemunho dos embates e disputas intelectuais da época em torno da operação de legitimação de regras e cânones literários que envolviam não apenas intelectuais isolados, mas grupos inteiros, revelando tanto as resistências e divergências internas ao campo quanto o enfrentamento com outros campos literários.

1.2. Modernismos em disputa

Em 1923, apenas um ano após a Semana de 22, um observador externo ao modernismo e ao campo literário paulistas, avaliava o desenvolvimento das letras em São Paulo, que, segundo ele, se oferecia, naquele momento, como alternativa no interior da "vida mental" (termos do próprio observador) do país, que "(...) ficava a cargo, sobretudo dos nortistas ou dos provincianos de origens várias, que se aglutinavam no Rio, à sombra protetora do Estado" [33] (BELLO, 1923, p. 124). O

---

[32] Consultar TANEMBAUM, Andrew. **Redes de computadores.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, introdução.

[33] Os textos nacionais mais antigos citados neste texto (décadas de 20 e 30) foram atualizados de acordo com as normas gramaticais vigentes da língua portuguesa.

trabalho literário paulista, continua José Maria Bello, frutificou como em nenhum outro lugar do Brasil, graças ao trabalho dos jovens escritores de São Paulo, mas principalmente ao intenso desenvolvimento editorial levado adiante por Monteiro Lobato. São Paulo juntava, nas suas palavras, à hegemonia política e econômica, a hegemonia literária. E profetizava Bello:

> *"(...) a nossa estrutura econômica, a nossa literatura há de encontrar, através das tentativas regionais ou das incertezas presentes, a sua forma triunfante de futuro. E certamente S. Paulo tomará mais uma vez a sua missão histórica de guia da nacionalidade"* (Bello, 1923, p. 129).

O historiador e cronista carioca insinua, de maneira sutil, uma associação entre a força política e econômica de São Paulo e sua potência intelectual, particularmente literária, concedendo ao Estado, e à cidade, a "missão histórica" de liderar a nação nas mais diversas atividades.

A aproximação entre São Paulo e o modernismo no Brasil não parou por aí. Os Andrades, considerados pela crítica especializada como os principais artífices e arautos do movimento modernista paulista (Martins, 1977; Brito, 1997; Moisés, 2001), décadas após a Semana e os "anos heróicos" da atividade modernista, realizaram um balanço do movimento e tentaram explicar as razões que o motivou. Um deles, Mário, em comemoração aos 20 anos da Semana, proferiu uma palestra na Casa do estudante do Brasil, janeiro de 1942, depois repetida na biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, em abril do mesmo ano. Nesse texto [34], Mário continua reafirmando, como outrora, a importância do modernismo para o desenvolvimento das artes e literatura brasileiras, seu "mérito inegável" (Andrade, 2002, p. 253) na construção de "um espírito novo" e de "uma arte nova". De acordo com ele, o movimento se inicia em São Paulo e foi, aos poucos, se

[34] Hoje a palestra é um dos textos que compõem o volume *Aspectos da literatura brasileira.* Ver a referência completa nas referências bibliográficas ao fim deste trabalho.

alastrando por toda parte, contribuindo sobremaneira para a descentralização da vida intelectual do país, antes toda ela concentrada no Rio de Janeiro. E, continua Mário, somente numa cidade grande e, ao mesmo tempo, provinciana como São Paulo poderia eclodir o modernismo, objetivado, segundo suas próprias palavras, na Semana de 22:

> *"Ora São Paulo estava muito mais 'a par' que o Rio de janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo"* (Andrade, 2002, p. 258).

Além disso, o movimento "era nitidamente aristocrático" (Andrade, 2002, p. 259), de um aristocratismo de espírito que ameaçava e até insultava a burguesia local. Do seio da aristocracia mais tradicional da cidade, despontava a figura de Paulo Prado, mecenas e um dos arquitetos – em termos intelectuais e financeiros - da Semana e do modernismo paulista. O Rio, por sua vez, afirma Mário, não possuía aristocracia, pelo menos não daquela "mais antiga", apenas aquela "aristocracia improvisada do Império" (*idem, ibidem*). E esta não podia encampar justamente um movimento que lhe ameaçava "o espírito conservador e conformista" (*idem, ibidem*).

Vemos, pois, que Mário de Andrade ensaia uma explicação de caráter sociológico ao associar o modernismo ao processo de modernização capitalista da

cidade, com sua vigorosa economia cafeeira e industrialização [35] - que trouxe, com ela, os avanços técnicos, visíveis nas ruas, como os carros, a energia elétrica, os elevadores, o mundo máquina que tanto encantou como apavorou *Macunaíma* -, além de apontar, mas não desenvolver, a importância do mecenato, encarnada na figura de Paulo Prado [36], para o modernismo de São Paulo, bem como para o desenvolvimento de campo literário regional bastante influente. Mário, de modo bastante perspicaz, há de se reconhecer, procura em elementos externos à estética e estilística modernistas os motivos de sua realização num lugar e não noutro e elenca algumas causas sociais para a deflagração do movimento no planalto paulistano. Mário, ainda que brevemente, denuncia um certo cosmopolitismo artificial do Rio, dado que aquela cidade se limitava a importar elementos estrangeiros sem incorporá-los aos dados locais, tarefa realizada por São Paulo, lugar da mistura e do encontro das diferenças, meio província, meio cidade grande, dividida entre a tradição e a modernidade (o "espírito moderno", revelado por Mário de Andrade e acima citado) [37]; terra, portanto, de ambigüidades e contradições e, por isso mesmo, solo fértil para a frutificação modernista (Bradbury & McFarlane, 1989).

Em 1954, na revista *Anhembi*, outro Andrade, desta feita Oswald, também re-avalia o movimento e, como Mário, procura explicar por que é em São Paulo que se realiza a Semana e por que é esta cidade que pode oferecer um modernismo(supostamente) mais original e criativo. Cito Oswald:

---

[35] Para uma discussão dos termos "modernização", "modernidade" e "modernismo", suas diferenças e parentesco, consultar: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

[36] Veremos no capítulo seguinte que outra figura importante para o desenvolvimento do modernismo paulista foi Freitas Valle, mais uma espécie de mecenas moderno.

[37] As contradições que marcam a modernização da cidade são um tema bastante comum na obra de Mário de Andrade, seja na prosa, seja na poesia. A esse respeito, consultar: SCHPUN, Mônica Raisa. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 46, 2003, p. 11-36.

> *"Se procuramos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em S. Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma conseqüência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade. Desde ginasiano eu me habituara a freqüentar uma grande livraria da Rua 15 de Novembro, a casa Garraux, onde o editor José Olimpio* [*sic*] *iniciou a sua carreira. Aí se encontravam todas as novidades da Europa. Editoras, livros e revistas sempre foram preocupações paulistas. Assim, um conjunto feliz de circunstâncias, entre as quais a presença entre nós de dois bons padrinhos, Graça Aranha e Paulo Prado, fez eclodir a Semana no ano em que se comemorava o primeiro centenário da independência nacional"* (Andrade, 1954, p. 32).

O texto de Oswald apresenta inúmeros pontos em comum com o de Mário, e ambos apontam, de modo muito semelhante, as causas que explicariam o modernismo de São Paulo e em São Paulo. Tanto um como outro sublinham a importância do desenvolvimento econômico da cidade, que recebia o dinheiro do café e da indústria; ambos citam a importância para o movimento artístico e literário de 22 de uma figura como a de Paulo Prado, homem do dinheiro, mas também das letras. Mas, diferenças também há, e são nelas que constatamos, a meu ver, a acuidade sociológica mais refinada de Oswald. Se, de um lado, o movimento recebia o auxílio financeiro de um homem culto como Paulo Prado, ganhava também, de outro lado, o apoio intelectual de Graça Aranha, escritor renomado, imortal, concedendo ao movimento a legitimidade simbólica de que necessitava. Este outro Andrade, em 1954, chama a atenção do leitor para o que denominou "mentalidade industrial", marcadamente competitiva e que extrapola

os limites da atividade econômica e invade "todos os campos", inclusive cultural, ou seja, São Paulo disputa com outros centros urbanos, como o Rio, além da hegemonia política e econômica, igualmente a hegemonia da cultura. E, de modo mais certeiro do que Mário, identifica em São Paulo não apenas um desenvolvimento mais geral, abstrato (reparem nas expressões utilizadas por Mário: "contato mais espiritual", "espiritualmente muito mais moderna"), mas um desenvolvimento propriamente cultural, particularmente, de uma cultura impressa e seus mercados narrativos, com abundância, quando comparada a outras cidades do Brasil, de livros editoras e revistas.

No mesmo artigo, Oswald percebe, mas não aprofunda o argumento, que as instituições da cultura ou podem servir de trampolim para as vanguardas estéticas ou podem se apresentar como obstáculo. Enquanto os modernistas de São Paulo contavam com a contribuição de alguns setores da imprensa [38], o Rio sofria com a presença e sombra da Academia Brasileira de Letras, guardiã oficial da língua e literatura brasileiras, que tinha como critério, segundo Oswald, "(...) fechar a porta aos novos e só admitir lá dentro os expoentes (...)" (Andrade, 1954, p. 27), engessando as letras cariocas e, num certo grau, inibindo a experimentação estética dos chamados "novos".

Alfredo Bosi, num artigo intitulado *O movimento modernista de Mário de Andrade*, faz uma série de considerações a respeito do texto de Mário acima citado que poderiam muito bem ser aplicadas também ao de Oswald. Se Mário, mais que Oswald, realiza uma balanço mais bem acabado do modernismo – até pela

---

[38] Escreve Oswald; "Eu mesmo dera, pelos jornais e revistas onde colaborava, sinais de inquietação que tomava conta de nossa época" (Andrade, 1954, p. 26). E, mais adiante: "Mesmo antes da publicação de 'Paulicéia', eu abri o escândalo. Lancei pelas colunas do "Jornal do Comércio', edição de S. Paulo, um artigo sobre o inédito Mário de Andrade. Esse artigo intitulava-se 'O meu poeta futurista'. Era a palavra da época. O futurismo se desitalianizara" (Andrade, 1954, p. 28). Os modernistas paulistas contavam também com o apoio do "Correio Paulistano", jornal que se tornou uma espécie de porta-voz do grupo. De acordo com Annateresa Fabris, o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio*, transformaram-se nas "principais tribunas da pregação modernista" (Fabris, 1994, p. 21).

extensão do texto, mais longo em Mário, logo, mais burilado; mais breve em Oswald, logo, mais condensado -, ambos, a meu ver, realizam uma interpretação acurada do movimento levando-se em conta que se tratava de dois dos principais participantes do modernismo: "(...) um discurso histórico-genético, que entende situar o movimento em uma dimensão temporal precisa (o primeiro pós-guerra) e proceder à sua interpretação no interior da vida brasileira. O seu eixo é também polêmico: a condição paulista da Semana (...)" (Bosi, 2003/2004, p. 296).

Tanto a interpretação de Mário quanto a de Oswald apresentam um certo impressionismo sociológico ao detectar os vínculos entre arte e a mundanidade expressa pelo mecenato, que, em boa medida, sustentou modernistas e o modernismo paulista; a aproximação realizada por ambos entre modernização e modernismo; as diferenças entre Rio e São Paulo, inclusive na sua composição social. Mas o impressionismo sociológico de Mário e Oswald carrega, de modo compreensível, uma inexatidão sociológica, principalmente em relação ao primeiro, quando o uso abusado dos termos acaba por causar uma confusão conceitual: a existência de uma nobreza, grupo social pré-capitalista, como uma "classe" à parte, distinta da burguesia industrial (Bosi, 2003/2004, p. 300), dotada de uma capacidade intelectual e fincada em certas tradições que a burguesia não conhece, sendo este o maior problema do Rio de Janeiro, afirma Mário, destituída de aristocracia e possuidora apenas de uma "alta burguesia riquíssima" (Andrade, 2002, p. 259).

Tal "sociologia espontânea" que nasce entre os escritores (Aron & Viala, 2006, p. 10), até mesmo por sua imprecisão, oferece caminhos para serem explorados [39]. O primeiro deles, no caso aqui tratado, diz respeito à suposta homogeneidade do movimento modernista quando se fala na realização da Semana, como se todos aqueles que dela participaram, paulistas ou não,

[39] "On trouve chez eux une forme de sociologie spontanée qui a souvent aidé les historiens et les sociologues à formuler leurs analyses du monde littéraire" (Aron & Viala, 2006, p. 10).

compartilhassem exatamente dos mesmos ideais estéticos – e, nesse quesito, Mário e Oswald relevam o fato de a Semana ter ocorrido em São Paulo, como se a cidade atraísse, pelas razões acima expostas, intelectuais portadores da mesma mentalidade modernista. Aliás, tal manifestação, sob a óptica dos seus líderes e da historiografia posterior, só poderia ter ocorrido na capital paulista graças, em boa medida, à homogeneidade da versão paulista do modernismo. Esta crença, produzida no calor do verão modernista, continuou e continua sendo reproduzida. Vejamos. De acordo com a historiadora Márcia Camargos: "O caráter homogêneo da intelectualidade da Paulicéia, quase toda vinculada à burguesia, facilitou a constituição do movimento modernista" (Camargos, 2002, p. 51). No mesmo compasso, segue Aracy Amaral: "Um registro não pode faltar, em comentário sobre a Semana, sobre a **união** da classe artística de São Paulo, característica do modernismo, na Europa como nos Estados Unidos, e fato nunca antes registrado em manifestação intelectual em nosso país (e que tampouco se repetiria)" (Amaral, 1998, p. 201, 203). E, para dar força ao argumento, Amaral cita artigo publicado pelo *Correio Paulistano,* em 14 de fevereiro de 1922:

> *"Nunca os nossos artistas se congregaram em hostes ligando num mesmo elo a pintura, a escultura, a música e a poesia. Essas formas das expressões emotivas andaram sempre, se não divorciadas, pelo menos isoladas e quase interindependentes"* (Correio Paulistano *apud* Amaral, 1998, p. 203).

Mas, nos alerta Annateresa Fabris, tanto o *Correio Paulistano* quanto o *Jornal do Comércio* funcionaram como "tribunas da pregação modernista" (Fabris, 1994, p. 21), muitas vezes com artigos e crônicas escritas pelas mãos dos próprios modernistas, como Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, destilando todo o ideário do modernismo do grupo paulista contra seus adversários, que, igualmente, usavam as páginas dos jornais para atacar e contra-atacar seus modernos oponentes.

Massaud Moisés, por outro lado, bem mais cuidadoso e preciso, relativiza, sem descartar completamente, a homogeneidade do movimento. Segundo ele, a despeito da explosão de manifestos e outros textos doutrinários tão diferentes entre si, havia como que um esforço comum "por um programa construtivo e homogêneo", uma espécie de "programa mínimo" (Moisés, 2001, p. 23). De fato, a instauração do modernismo dependia do relativo sucesso de um "programa mínimo", portanto, não se pode dizer que Camargos e Amaral estejam absolutamente equivocadas. No entanto, é importante notar, e sublinhar, que o modernismo, inclusive o paulista, era muito menos homogêneo do que se supunha, bem como a "intelectualidade da Paulicéia", ainda que quase toda ela ligada aos setores burgueses da cidade.

O cenário intelectual paulista, à época da Semana, mas mesmo antes e após a sua realização, mostrava-se cindida quanto às propostas e posições modernistas. Basta lembrarmos a produção jornalística de Stiunirio Gama, pseudônimo do jornalista Mário Guastini, envolvido em célebres batalhas e ácidas críticas a propósito da produção modernista em textos publicados no *Jornal do Commercio* [40]. E Guastini não era uma voz oponente solitária. Basta lembrarmos a posição divergente de Cândido Motta Filho expressa n' *A Gazeta*, de 4 de fevereiro de 1922 (Amaral, 1998, p. 215). Na mesma edição, ao lado do artigo de Filho, é possível ler o texto de Mário de Andrade em defesa da Semana, em particular, e do movimento modernista em geral. Vários outros veículos da imprensa do período participaram das contendas entre os partidários do modernismo e seus críticos. Alguns, como é o caso d'*O Estado de S. Paulo*, ora assumiam posição simpática, ora irônica em relação ao movimento [41]. O que não deixa de ser mais um indício de

[40] Foi recentemente lançado, pela editora Boitempo, coleção *Paulicéia*, um volume que reúne vários artigos e crônicas de Mário Guastini, todas elas versando sobre o movimento modernista. O livro conta com seleção, apresentação e notas do professor e historiador Nelson Schapochnik.
[41] Quanto à posição ambígua do jornal *O Estado de S. Paulo,* consultar Martins, 1977 e Amaral, 1998.

que a intelectualidade paulistana encontrava-se bastante dividida quando o assunto era o modernismo.

Se, por um lado, o grupo paulista foi homogêneo o suficiente para organizar e realizar a Semana de 22, por outro, não foi tão homogêneo a ponto de evitar as rachaduras internas, muito menos as fissuras no interior do próprio modernismo. José Guilherme Merquior, por exemplo, identifica sete grupos diferentes – e alguns deles conflitantes – no movimento modernista nacional. São eles:

1) os "vanguardistas de São Paulo", líderes da Semana e cultivadores de um "(...) estilo experimental primitivista de talhe cosmopolita e inspiração social anticonservadora, de fundo anarquista (...)" (Merquior, 1974, p. 88), representados principalmente por Mário e Oswald de Andrade e Alcântara Machado;
2) os vanguardistas de São Paulo que desenvolveram posteriormente um "nacional-primitivismo", cuja tendência político-ideológica flertava como fascismo, e reunia escritores como Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Tal vertente deu origem a dois grupos: o Verde-amarelo e Anta;
3) "o falso grupo dos isolados" (*idem,* p. 89) que, mais tarde, aderiu ao modernismo deflagrado em São Paulo. Seus maiores nomes são Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Marque Rebelo e Raul Bopp;
4) o "grupo dinamista" (*idem, ibidem*), orientado por Ronald de Carvalho e Graça Aranha, era, segundo Merquior, um grupo cultor da "apologia futurista da vida moderna" (*idem, ibidem*), muito embora seu estilo e idéias fossem, na maior parte das vezes, contrários às prerrogativas estéticas modernistas;
5) o regionalismo do Nordeste, encabeçado por Gilberto Freyre, Jorge de Lima. José Lins do Rego e Graciliano Ramos;

6) o "grupo espiritualista" (*idem, ibidem*), de tendência neo-simbolista, reunido em torno da revista *Festa*, reunia nomes como Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Andrade Murici, Augusto Meyer, Tristão de Atahyde e Cecília Meireles;
7) por fim, os modernistas de Minas Gerais, cujas estréias literária acontecem, de modo geral, apenas no anos 40 do século XX.

Mesmo que se discorde da divisão e nomenclatura de Merquior, sua classificação parece mapear, de modo bastante pertinente, as principais correntes do modernismo nacional, demonstrando seu elevado grau de heterogeneidade, com seus grupos e subgrupos. O que se pretende frisar é o esforço do grupo de São Paulo, ele também crivado por divisões e tensões internas, em institucionalizar uma consciência artística paulista travestida de nacional. Essa operação – fazer parecer nacional uma vertente regional do modernismo – exigia, como não poderia deixar de ser, se opor, confrontar e se impor perante outras versões modernistas. E dentre as querelas envolvendo modernistas, aquela que parece tomar mais corpo é a que rivaliza os principais grupos de São Paulo e Rio de Janeiro. Os paulistas orbitavam em torno de Mário e Oswald e reuniam-se, pelo menos num primeiro momento, na revista *Klaxon* (Martins, 1977, p. 98), e enfrentavam a oposição do grupo carioca que, em termos intelectuais, revelavam-se herdeiros de Elísio de Carvalho. Carvalho, na revista *A Meridional* (1899), denunciava o estágio estacionário de nossa literatura no final do XIX, e defendia a necessidade de integrá-la ao que chamava de "curso geral da idéias" (Prado, 1983, p. 13), i.e., livrá-la de seu caráter provinciano e torná-la cosmopolita. Realizar tal missão implicava recusar os modelos literários acadêmicos e iniciar a "investigação estética dos motivos étnicos" (Prado, 1983, p. 14). Conseqüentemente, escreve Prado, Elísio de Carvalho enfatizava "(...) a importância do regionalismo enquanto estímulo indispensável à afirmação da psicologia dos brasileiros, preparando o meio para o aparecimento da verdadeira autonomia intelectual do país" (Prado, 1983, p. 25).

Às vésperas da Semana surgia no Rio de Janeiro um novo grupo de dissidentes, formado por intelectuais como Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Agripino Grieco. Em nome de um Brasil nação, de um "nacionalismo integrador", o grupo, sob forte influência de Elísio de Carvalho, mostrava-se preocupado em "compensar a rebelião dos futuristas de São Paulo (Prado, 1983, p. 36) e opor-se às oligarquias paulistas. Eleito por Graça Aranha como "verdadeiro representante da poesia de libertação", Ronald de Carvalho tornou-se, entre os dissidentes, seu principal líder intelectual. Graça, Ronald e *tutti quanti*, imbuíram-se da tarefa de recolocar nos trilhos o movimento modernista que se perdeu sob a tutela dos jovens paulistas, perdidos, segundo eles, em preocupações puramente estéticas, sem nenhuma preocupação política; encantados pelas vanguardas européias – artificiais, segundo os dissidentes -, arrogantemente eruditas, afastadas do povo e das autênticas necessidades da nação; enfim, prisioneiros do império da forma.

Os dissidentes, nomenclatura utilizada por Prado para designar o grupo modernista do Rio, procuraram, então, recuperar o que consideravam os objetivos autênticos do movimento modernista: no campo estético, o grupo buscava uma poesia nacional genuína, livre de academicismos, que aceitasse, inclusive uma certa desordem estilística sem, no entanto, desbordar dos limites da técnica. Estes modernistas cariocas contrapunham uma desordem intencional, orientada pela técnica em contraposição a uma desordem pejorativa, praticada, segundo eles, pelo grupo paulista – que também perseguia os traços genuínos de nossa literatura, mas em vão, ainda sobejamente influenciados pelo futurismo europeu, de acordo com a perspectiva carioca. Para esta, contra o caos e a desordem promovidos pelos vanguardistas de São Paulo, contra a anarquia – seja no terreno estético, seja no terreno político – era preciso um certo conservadorismo. Ronald de Carvalho , defensor de um "lirismo cerebral" (nas palavras de Arnoni Prado), discípulo dileto de Graça Aranha, era contra a liberdade ilimitada para a criação literária, denunciando sua "disponibilidade para a contestação sem ruptura ou para o

radicalismo comedido e bem pensado" (Prado, 1983, p. 53), o que ressalta em Ronald, e nos demais membros do mesmo grupo, um modernismo da ordem, marcado por um tom ufanista, nacionalista e ainda bastante apegado a certas tradições (poéticas e políticas) [42]. O modernismo da ordem correspondia, assim, a uma espécie de restauração conservadora, bastante antenada com o contexto político da década de 1930, apresentando em seus textos literários, crônicas, manifestos etc, um tom oficial.

A querela Rio-São Paulo contou, ainda, segundo Wilson Martins, com mais um importante grupo carioca: aquele que se reuniu na revista *Festa*. Para Martins, *Festa* surge em 1927 com o propósito de instaurar um "modernismo espiritualista", i. e., católico [43] (Martins, 1977, p. 101), configurando, no fundo, um movimento anti-modernista que contestava a legitimidade estética da vertente paulistana. Assim como o grupo de Ronald de Carvalho, *Festa* condenava o esteticismo do grupo de São Paulo, além de considerá-lo, ao contrário daquele, provinciano. O grupo carioca oferecia, afirma Moisés, uma das mais firmes resistências ao programa modernista proposto pela vanguarda paulista (Moisés, 2001, p. 35-37). Ainda que o alvo principal fosse a versão de São Paulo, *Festa* combatia, na realidade, as várias facções modernistas auto-proclamando-se o único grupo autenticamente modernista, e reivindicando para si, logo para o Rio de Janeiro, a posição de verdadeiro movimento renovador das artes nacionais:

> "*Verdadeiramente antagônico ao Modernismo,* Festa *parece representar o derradeiro esforço no sentido de impedir o processo de transformação, estética e ideológica, instaurado pela Semana de Arte Moderna. Mas, para mal de seus*

---

[42] O chamado grupo dissidente, aponta Prado, encontra em Plínio Salgado, além da preocupação estética e literária, um artífice também político, cujo perfil ideológico ia ao encontro das preocupações do grupo do Rio.

[43] Escreve Martins: "A importância de 'Festa", apesar de seu malogro tático inegável, está em ter representado, no plano literário, o movimento ou corrente espiritualista, cuja fonte principal é Jackson de Figueiredo e que exercia enorme influência nas letras através de Tristão de Atahyde" (Martins, 1977, p. 104).

> *pecados, despontava numa altura em que o movimento modernista, suscitando a publicação de tantas obras maduras (...), superava seus pruridos iconoclastas e ingressava francamente no período de construção.*
> *Reagindo contra o Modernismo de 22,* Festa *agrava as cisões internas, as polêmicas (de resto fecundas), travadas ao longo desse período incendiário"* (Moisés, 2001, p. 36).

A citação de Moisés exige alguns comentários: primeiro, fica claro que o modernismo nacional estava longe de ser homogêneo e muito menos que o grupo paulistano gozava de amplo e indiscutível reconhecimento, tornando óbvia a impossibilidade de considerar uma das vertentes do movimento como **o** modernismo. Segundo: o grupo de São Paulo enfrentou resistência por praticamente toda a primeira fase do modernismo nacional, que vai de 1922 a 1928, resistência esta expressada, por exemplo, pelo grupo da revista carioca *Festa*, fundada em 1927. Ora, se os paulistas deparavam-se com tanta oposição, converter uma das variantes regionais do modernismo na vertente hegemônica exigia certas tomadas de posição dos membros do grupo e a elaboração de certas "armas" para participar das contendas com reais chances de vitória. Os protocolos de leitura, ao meu ver, se converteram nos mais bem sucedidos instrumentos de batalha empregados pelos modernistas de São Paulo. Por fim, registre-se que se a resistência perdurou durante todos aqueles anos heróicos, os vanguardistas das margens do Tietê se viram praticamente obrigados a elaborar e re-elaborar tais protocolos ao longo de quase toda a década de 1920 a fim de divulgar e não deixar soçobrar suas convicções e convenções estéticas.

Vários autores lembram que não é mais possível desvincular a proposta modernista de um projeto político mais amplo de construção de uma identidade paulista (Sevcenko, 2004; Schwarcz, 2004; Ferreira, 2002, 2004), estendendo, portanto, a hegemonia de São Paulo para o campo cultural, fechando um círculo

que já englobava a posição dominante do estado nos terrenos político e econômico. O desejo de a elite paulista de fazer representar na esfera da cultura motivou a criação de várias instituições culturais, como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) (Schwarcz, 2004, p. 169), o Pensionato Artístico de São Paulo (Camargos, 2002, p. 66); o patrocínio de atividades culturais, como a Semana de Arte Moderna; o mecenato promovido por uma parcela culta da burguesia paulistana, como são os casos de Freitas Valle e Paulo Prado.

As disputas entre as várias facções modernistas e, conseqüentemente, entre as várias cidades que as abrigavam, torna evidente que a literatura não se limita à sua dinâmica interna, como se ela fosse, em si mesma, seu único princípio de constituição. A literatura, bem como qualquer outra manifestação artística, enquanto fato social, contribui para reforçar a autoridade que fundamenta a dominação, não somente simbólica, mas também econômica e política. Viala e Aron assinalam que o objeto primordial de uma sociologia literária repousa no estudo do que chamam de "efeitos de adesão" (Aron & Viala, 2006, p. 58) [44]. Tal adesão, e os efeitos que ela provoca, está relacionada a um jogo de interesses estéticos de que não deixa de expressar interesses outros que estão além do campo simbólico [45]. A contribuição da literatura para a reprodução e cristalização – ainda que temporária – do poder e da dominação torna-se tanto mais eficaz quanto mais essa literatura torna-se conhecida e reconhecida. Nota-se, então, um duplo trabalho, independentes mas interligados: a construção da legitimidade e da

---

[44] Aron e Viala explicam : "Toute société repose em effet sur dês communautés plus ou moins bien partagées de valeurs, tant dans l'ordre politique (démocratie *vs* pouvoir totalitaire, par exemple) que dans l'ordre de la morale social et privée, ou dans l'ordre des goûts. Le but d'une sociologie du littéraire est, en fin de compte, de rendre compte de ces jeux de valeurs (...). Faire une sociologie des auteurs, des lecteurs, des critiques, etc., permet de donner une description précise des groupes qu'ils constituent, mais risque de rester à la lisière de ce qui est l'enjeu social crucial : le jeu des valeurs et des adhésions à des valeurs – et donc, réciproquement, des rejets d'autres valeurs possibles" (Aron & Viala, 2006, p. 58).

[45] A relação entre as disputas simbólicas e aquelas de ordem política e/ou econômica raramente se mostram de modo explícito na própria obra. O mais comum é que os jogos que se desenrolam em outras esferas ganhem, digamos, uma tradução estética, dificultando sua apreensão.

hegemonia literárias, principalmente a partir da definição dos cânones; e a construção da legitimidade e da hegemonia políticas. É aí que a sugestão de Aron e Viala sobre os "efeitos da adesão" ganha sentido, pois é possível traçar a adesão dos interesses estéticos aos interesses políticos. O processo de transformação de uma literatura regional em literatura nacional corresponde ao processo de definição oficial da literatura oficial de uma unidade política, que, no caso aqui discutido, pretende tornar-se equivalente à unidade política nacional. A esse respeito, é pertinente a seguinte observação de Pierre Bourdieu:

> *"A língua oficial está enredada com o Estado, tanto em sua gênese como em seus usos sociais. É no processo de constituição do Estado que se criam as condições da constituição de um mercado lingüístico unificado e dominado pela língua oficial: obrigatória em ocasiões e espaços oficiais (escolas, entidades públicas, instituições políticas etc.), esta língua de Estado torna-se a norma teórica pela qual todas as práticas lingüísticas são objetivamente medidas"* (Bourdieu, 1998, p. 32).

O trecho acima mereceria apenas alguns reparos e atualizações em relação aos objetivos propostos por este trabalho: no lugar de "língua" leia-se "língua literária" (ou simplesmente "literatura"); se Bourdieu preocupa-se com a formação do Estado nacional francês, aqui trata-se da expansão do poder (político, econômico e cultural) de um estado – e de uma cidade – sobre a nação, num determinado momento histórico; ao invés de se falar em "mercado lingüístico", esta pesquisa trata de "mercados narrativos"; por fim, como corolário da última retificação do texto de Bourdieu acima citado, a expressão "práticas lingüísticas" cederá lugar à "práticas literárias". Excetuando-se, pois, os termos, o sentido se mantém: a legitimação de uma língua ou de uma literatura significa muito mais que a legitimação de uma língua ou literatura: ela expressa e revela uma

dominação política, que, por sua vez, é reproduzida pelas instituições capazes de impor o reconhecimento universal de uma língua ou literatura dominantes.

Nesse sentido, o modernismo paulista representava mais um capítulo, importante decerto, dessa "epopéia bandeirante" (Ferreira, 2002, p. 267 e ss.). A literatura mostrou-se, pois, ao longo da República Velha – até a Revolução de 30 -, uma peça-chave na delimitação das fronteiras (geográficas e simbólicas) e na construção de identidades, particularmente a de São Paulo. O estado econômica e politicamente mais poderoso da nação, por meio dos seus intelectuais e instituições culturais, começava a construir uma representação de si mesmo: uma terra de gigantes, os bandeirantes, desbravadores corajosos, destemidos povoadores do interior do país, terra que traduzia a própria alma mestiça brasileira, já que no solo paulista encontrava-se uma "mistura épica das raças" (Andrade, Mário de *apud* Ferreira, 2004, p. 102, 103.). E a literatura modernista em muito contribuiu para a definição de uma idéia de "região", seja em relação ao papel do estado na condução dos destinos do país, seja, mais especificamente, em relação ao papel da literatura modernista de São Paulo diante da literatura nacional. O regionalismo paulista pretendia impor-se aos demais justamente negando seu caráter regional, local, travestindo-se de "nacional". A partir do momento que São Paulo – representado, obviamente por suas elites – pretendeu deixar de ser "apenas" São Paulo para ser "o" Brasil, São Paulo tornou-se mais paulista e mais paulistano do que nunca, já que, por meio da elaboração de tais representações, o estado, e mais precisamente sua capital, firmava sua identidade e apresentava suas reais ambições políticas, econômicas e artístico-literárias [46].

---

[46] O regionalismo, afirma Bourdieu, nada mais é do que "um caso particular de lutas propriamente simbólicas" levadas a cabo por agentes individuais ou coletivos, e que tem como objetivo "conservar ou transformar as relações de força simbólicas e seus lucros correlativos, tanto econômicos quanto simbólicos" (Bourdieu, 1980, p. 69). A estes últimos acrescentaria também os dividendos políticos.

A instituição da literatura legítima – e, por conseguinte, de um poder legítimo – depende da formação e desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos, com seus agentes e agências sociais específicos, responsável pela institucionalização da "autoridade", da "referência obrigatória" e do "uso correto" – neste caso trata-se do "uso correto" do programa estético do modernismo paulista -, reproduzindo uma literatura modernista que se pretende uma literatura modernista oficial.

Capítulo 2

Mercado editorial e campo literário em São Paulo nos anos 20

I.

Uma das faces do projeto literário de Monteiro Lobato, ligada à sua escrita por uma mesma concepção de literatura, é a sua atividade no ramo editorial. Mas, para termos uma noção mais clara de sua importância para o desenvolvimento do setor editorial brasileiro, creio ser necessário traçar o perfil desse mercado no período um pouco anterior à ação *lobatiana.*

Em meados do século XIX, livreiros importadores e editores fixaram-se na corte, sendo uma boa parte deles filiais de grandes casas editoriais européias. "Trabalhavam distribuindo a produção literária estrangeira e também editavam alguns autores brasileiros da época (...) - Laemmert, Garnier e Francisco Alves [47] foram os principais livreiros importadores e editores da segunda metade do século XIX no Brasil" (**KOSHIYAMA**, 1982: 23) [48]. Percebe-se ainda a presença majoritária de traduções portuguesas e obras francesas em nosso parco mercado editorial. Nesse período, as tiragens eram reduzidas e vendiam-se poucos livros. De acordo com Koshiyama, as cifras de vendas de livros indicavam as restritas possibilidades de consumo do livro no Brasil no último quartel do século passado. As condições para publicação com as quais os intelectuais brasileiros se deparavam, portanto, não eram das mais encorajadoras devido ao número restrito de leitores e à valorização de obras e autores estrangeiros (**KOSHIYAMA**, 1982: 35).

São Paulo, ao longo do XIX, era um retrato bem aproximado do que ocorria no país em relação ao mercado editorial. Somente em 1836 uma gráfica local, de

---

[47] Sobre a importância de Francisco Alves na constituição de um mercado literário no país, ver: **BRAGANÇA**, Aníbal. "A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil" In: **ABREU**, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

[48] José de Alencar e Machado de Assis, por exemplo, tinham seus livros impressos em Paris e editados no Brasil pela Garnier.

propriedade de Costa Silveira havia de imprimir um livro: *Questões sobre presas marítimas*, de José Maria de Avelar Brotero; em 38, Daniel Pedro Müller edita um ensaio estatístico sobre a província de São Paulo; no ano seguinte a mesma gráfica edita um livro didático intitulado *Resumo de história universal para uso da aula e geografia*; em 1845 a cidade ganhava mais uma gráfica, a de Silva Sobral. Até 1849, nenhum livro havia sido impresso em São Paulo, quando, aponta Hallewell, surge a primeira obra literária: *Rosas e goivos*, de José Bonifácio-moço; em 1852, *Canto da solidão*, de Bernardo Guimarães, ambos impressos na Typographia Liberal de Joaquim Roberto de Azeredo Marques. Na década de 50, a cidade contava com três gráficas – que não podiam ser consideradas editoras -: a já citada Liberal, de Azeredo Marques; a Typographia Dous de Dezembro, cujo proprietário era Antônio Lousada Antunes; e a Typographia Litteraria. Em 1860, o livreiro Baptiste Louis Garnier, instalado originalmente no Rio de Janeiro, abre uma filial em São Paulo; em 63, Garraux, antigo sócio de Garnier, abre a Livraria Acadêmica (**HALLEWELL**, 1985: 226-228). Apesar do crescimento paulatino, São Paulo ainda carecia bastante, ainda mais se comparada ao Rio, de um mercado livreiro e editorial desenvolvido e cristalizado. Para se ter uma idéia, é somente no final do século – fins da década de 80 e início da de 90 – que a cidade vai contar com a fabricação de papel [49]. Nesse mesmo período a atividade editorial, já incipiente, praticamente cessara e apenas oito livrarias habitavam a capital do estado (**HALLEWELL**, 1985: 231-232).

E no século XX, aponta Hallewell, a situação continuava desalentadora em todo o território nacional: os pontos de venda eram restritos e a produção editorial estava circunscrita aos livros didáticos e livros sobre a legislação brasileira (**HALLEWELL**, 1985: 235). Sem contar a exígua porcentagem de habitantes aptos para a leitura: em 1920, estimava-se que 76% da população de todo o país era

[49] São três as fábricas instaladas em São Paulo: a Cia. Fabricadora de Papel, em Salto de Itu; a Sociedade Ítalo-Americana, fundada em Osasco; e a Cia. Melhoramentos, formada em São Paulo.

composta de analfabetos; em São Paulo, particularmente, a situação também era assombrosa, cujo índice de analfabetismo na capital atingia 42%, e 70% em todo o estado (**DEL FIORENTINO**, 1982: 3). Não é à toa que os números sobre o mercado editorial paulista, no início do século passado eram bastante acanhados: em 1912, em todo o estado, nenhum jornal possuía uma tiragem superior a 50.000 exemplares, três com tiragem entre 27.001 e 50.000, quatro entre 20.001 e 27.000, e 75 periódicos, de um total de 341 que circulavam por todo o território de São Paulo, concentravam suas edições entre 501 e 1.000 exemplares (**IBGE** – estatísticas do século XX: CD-ROM).

Ciente dessa situação, Lobato escreve a Rangel, em 1915: "Não há livros, Rangel, afora os franceses. Nós precisamos entupir este país com uma chuva de livros"(**LOBATO**, 1951: 7, vol. II). E ao adquirir a *Revista do Brasil* junto ao *Estado de S.Paulo*, em 1918, Lobato inicia imediatamente a revolução editorial. Sob o controle de Lobato, a revista não só vai manter o prestígio já conquistado e sua linha editorial original (o nacionalismo), como vai sair do vermelho. As habilidosas estratégias de marketing elaboradas por Lobato aumentam consideravelmente o número de assinaturas da revista e salvam-na da falência:

> *A* Revista do Brasil *vai bem. Quando me fiquei com ela, entravam em média 12 assinaturas por mês. Hoje entra isso por dia. Nesta primeira quinzena de agosto registrei 150 assinantes novos. Meu processo é obter em cada cidade o endereço das pessoas que lêem e enviar a cada uma o prospecto da revista, com uma carta direta e mais coisas – iscas. E atiço em cima o agente local. Estou a operar sistematicamente pelo país inteiro* (**LOBATO**, 1951: 179-180).

Lobato utilizava a própria revista como veículo de propaganda para os livros que editava para, em seguida, começar anunciar noutros periódicos. Ele efetuava a inserção freqüente de pequenos anúncios sobre a *Revista* nas contracapas dos livros editados justamente sob a chancela da *Revista do Brasil*, além

da propaganda feita nas páginas de *O Estado de S. Paulo* – que também fornecia o serviço gráfico para a edição da revista e dos livros.

Apesar da preocupação de Lobato com os aspectos financeiros de sua nova atividade, ele estabeleceu uma política editorial corajosa e inovadora para os moldes da época. Além das ousadas estratégias propagandísticas, Lobato fazia questão de frisar que só acolheria e editaria "os novos", ou seja, jovens escritores desconhecidos, mas talentosos – efetivamente ele não deixou de editar alguns literatos já consagrados, porém a ênfase era realmente abrir espaço aos chamados "novos" -, que apresentassem em suas obras a coragem de romper com os francesismos e inaugurar uma estética nacional, cujos livros tratassem do mergulho na cultura brasileira, pesquisando, questionando e descobrindo-a; os intelectuais reunidos em torno da *Revista do Brasil*, enfim, pretendiam construir a nacionalidade brasileira a partir da escrita e da palavra [50].

A *Revista do Brasil*, que já gozava de algum prestígio antes de Lobato adquiri-la,[51] como dissemos acima, durante sua administração torna-se o periódico mais importante e influente do meio intelectual e literário da década de 20 - além de possuir vida mais longa que as demais revistas do período[52] -, uma vez que reunia entre seus colaboradores intelectuais com algum peso, que utilizavam a própria *Revista* como porta-voz de seus ideais [53]:

> *Listar os colaboradores da* Revista do Brasil *é uma tarefa árdua. Durante seus nove anos de existência praticamente todas as figuras que desfrutaram*

---

[50] Cabe lembrar que a tônica da revista, desde o seu lançamento, encampado por Júlio de Mesquita, em 25 de janeiro de 1916, foi o despertar da consciência nacional.

[51] A *Revista do Brasil* tem seu primeiro número lançado em 25 de janeiro de 1916, tendo como idealizador Júlio de Mesquita Filho, proprietário também do jornal *O Estado de S.Paulo*. Desde o princípio da revista Júlio de Mesquita manifestava o desejo de torná-la "um núcleo de propaganda nacionalista" e um meio de ação dos intelectuais, cuja missão era a de conduzir os destinos da nação (**LUCA**, 1999: 45-46).

[52] Sob a direção de Lobato a *Revista do Brasil* circulou de maio de 1918 até maio de 1925, perfazendo um total de 84 números.

[53] Landers chega a afirmar que: "A *Revista* passa a ser imediatamente um centro intensivo de debates sobre assuntos brasileiros de toda ordem; da política à literatura. Ali se concentraram os mais importantes nomes do momento e o espírito era essencialmente brasileiro, principalmente depois de 1918 quando Monteiro Lobato compra a revista e assume a sua direção." (**LANDERS,** 1988: 100).

> *de certa projeção nos meios literários e artísticos, ou em qualquer outra área do saber, encontraram acolhida em sua páginas, seja através da publicação de textos especialmente produzidos para o periódico, seja por meio de transcrições.* (**LUCA**, 1999: 53).

A revista tornou-se o maior fórum de debate do meio intelectual da época; tanto é que observamos modernistas e regionalistas se degladiando e medindo forças em vários números do periódico - mesmo quando a *Revista do Brasil* era de propriedade de Monteiro Lobato. Apesar da diversidade de autores presentes nas páginas da revista [54], há, talvez, um denominador comum entre quase todos eles, eleger o Brasil como o grande tema de discussão e reflexão. Muitos dos intelectuais se ocuparam de uma releitura do passado para uma melhor compreensão do presente nacional e revelaram a existência de muitos "brasis" co-existindo num mesmo território. As grandes questões que em algum sentido perturbavam os meios intelectuais foram debatidas na *Revista*: a configuração étnica do país, a identidade nacional (positivamente mestiça para alguns e fonte de nossos problemas para outros), a abordagem sanitarista e a posterior campanha em prol do saneamento, o hábito de valorizar e imitar cegamente tudo o que fosse estrangeiro e a língua como um fator primordial de coesão nacional - nas páginas da *Revista do Brasil* começou a se esboçar "(...) o estabelecimento de um caminho peculiar para o português do Brasil, dotado de ritmo cadência, pronúncia e regras de sintaxe próprias, [o que] contribuiu para afirmar o direito à alteridade" (**LUCA**, 1999: 256) [55].

---

[54] O mensário reuniu personalidades da geração de 1870 (Rui Barbosa), escritores ligados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (como Taunay e Roquete Pinto), pensadores conservadores (como Oliveira Vianna), pensadores liberais (Mário Pinto Serva e Pedro Lessa), nomes pertencentes ao renascimento católico (como é o caso de Jackson de Figueiredo), médicos envolvidos com os problemas sanitários do país (Belisário Penna e Arthr Neiva), defensores da eugenia (Renato Kehl), literatos da Academia Brasileira de Letras (Oliveira Lima e Mário de Alencar, por exemplo) e os modernistas (Mário e Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Sergio Milliet).

[55] Observa-se na *Revista* os experimentos, o alcance e a novidade do léxico pré-modernista, marcado por uma "rica diversidade": regionalismos, estrangeirismos, gírias e expressões populares, eruditismos, neologismos, tudo isso convive na produção global pré-modernista (**LYRA**; **COUTO**; **VALENÇA**, 1988: 217), revelando

A posse da revista, é importante destacar, permite a realização de uma das faces do projeto criador de Monteiro Lobato, sua atividade propriamente literária, pois o periódico serve como escoadouro de boa parte da produção do próprio Lobato. Segundo Tania Regina de Luca, o escritor paulista figura no topo da lista dos autores mais publicados com 40 artigos. Lembrando, é verdade, que mesmo antes da aquisição da *Revista do Brasil* Lobato aparecia como um dos seus mais assíduos colaboradores. Por outro lado, não se pode negar que a propriedade da revista - e não de qualquer revista, mas de uma prestigiada -, num certo grau, "facilitava" e contribuía bastante para a realização de seu trabalho literário uma vez que tinha publicação garantida; e publicação esta que contava ainda com a chancela da revista, provavelmente, a mais respeitada do período aqui tratado, o que gerava não só maior visibilidade para Lobato como também implicava o aumento do seu prestígio e reconhecimento.

O projeto literário de Lobato, desta vez concretizado na forma de um periódico, encontrava profícua ressonância nos meios intelectuais do período, possibilitando, e até mesmo favorecendo, a realização e o êxito de tal empreitada. Vimos que a finalidade da revista, desde seu primeiro número, ainda sob o comando de Júlio de Mesquita, se coadunava com os anseios não só de Lobato, mas de uma parcela considerável da *intelligentsia* brasileira. O que Lobato fez foi expandir o alcance da revista para além dos círculos intelectuais e ampliar o número de leitores do periódico para garantir a sobrevivência econômica da publicação e, principalmente, torná-la um grande veículo de informação e formação intelectual - e, por conseguinte, transformá-la num instrumento de uma possível conscientização - de parcelas cada vez maiores da população alfabetizada. E o êxito do projeto literário, por sua vez, resulta no acúmulo crescente do capital simbólico de Monteiro Lobato, assegurando-lhe uma posição destacada e

---

que inúmeros fatos lingüísticos intencionalmente atribuídos aos modernistas já estavam presentes nas duas primeiras décadas que precedem a Semana de Arte Moderna de 1922.

hegemônica no *status quo* literário do final dos anos 10 e parte da década seguinte do século passado. A posse de dividendos simbólicos permitiu novos investimentos no campo literário que provavelmente (mas não certamente) serviriam para consolidar tal posição.

O sucesso da revista permitiu a Lobato, em meados de 1920, junto com Marcondes Octalles Ferreira, fundar a *Monteiro Lobato & Cia.* E, novamente, Monteiro Lobato sacode o mercado editorial. Disposto a transformar o livro numa mercadoria atraente, que chamasse a atenção dos potenciais consumidores, ele é responsável por uma inovação sem precedentes dos seus aspectos gráficos. Por volta de 1920, a capa típica dos livros era apenas a reprodução, principalmente em papel amarelo - às vezes também era utilizado o papel cinza -, dos caracteres tipográficos que apareciam na página de rosto (**HALLEWELL**, 1985: 251). Lobato passou a utilizar ilustrações nas capas dos livros de sua editora, realizadas por conhecidos pintores brasileiros da época, como Di Cavalcanti, Anita Malfatti e J.Prado. O aspecto interno foi igualmente melhorado: diagramação, tipo de letra, ilustrações, qualidade do papel; tudo era feito para conquistar novos leitores. Além disso, o jovem editor abandona o formato francês (12 x 19 cm) do livro e introduz um novo padrão próprio, 16,5 x 12,0 cm. O formato menor - quase igual ao dos folhetos de cordel - combinado com o menor custo unitário (possibilitado pelas tiragens maiores) permitiu a Lobato reduzir o preço de capa usual de seus livros (**HALLEWELL**, 1985: 252), numa estratégia que visava, mais uma vez, atrair e aumentar o público leitor. E mais, Lobato se empenha na melhoria das condições de distribuição do livro:

> *Para aumentar a rede de distribuidores, ele enviou cartas a cerca de 1200 endereços de comerciantes propondo que aceitassem livros em consignação. Se os livros fossem vendidos, os comerciantes teriam 30% de comissão sobre o preço do produto vendido; se não, dentro de um prazo determinado,*

poderiam devolver a mercadoria, sendo o frete pago pelo editor (**KOSHIYAMA,** 1982: 72-73).

E os resultados obtidos não poderiam ser mais satisfatórios: em 1920 a *Monteiro Lobato & Cia.* alcançou uma tiragem de 56.000 exemplares vendidos, tornando-se a quarta editora em número de obras e a sexta em tiragem; das 48 novas obras editadas no período compreendido entre 1920 e 1922, 28 delas foram editadas pela *Revista do Brasil* e *Monteiro Lobato & Cia.*, ou seja, 58,33% do total publicado nesses três anos; e entre 1916 e 1922, a *Monteiro Lobato & Cia.* e a *Revista do Brasil* foram responsáveis pelo lançamento de 21 livros de prosa de ficção, tornando-se líder na produção desse tipo de livro (**DEL FIORENTINO**, 1982: 66-67). Pedro Bodê de Moraes observa, acertadamente, que o problema do mercado editorial para Lobato não se limitava à impressão de livros, mas também dizia respeito à "criação" de um público capaz de consumi-los. O Lobato-editor criou um circuito que ultrapassava os limites da impressão das obras e produzia "(...) as condições sociais que tornam possível a redação, publicação e o consumo do livro, dentre as quais se destacam a divulgação e a circulação deste bem cultural" (**MORAES**, 1996: 234-235).

A formação de um circuito com tais características permitiu a profissionalização da condição de escritor em moldes até então inéditos: o lançamento de novos autores, da ampliação da distribuição do livro e aumento do número de leitores. E, além disso tudo, Lobato tornou-se um dos primeiros editores no Brasil – não esqueçamos da importância de Francisco Alves - a pagar direitos autorais compensadores, comprovando novamente a importante participação que teve no campo literário paulista e nacional:"Ele [Lobato] também os pagava generosamente [aos escritores], e freqüentemente antes da publicação. Parece ter sido de dez por cento a taxa de direitos autorais que ele normalmente pagava, mas muitas vezes essa porcentagem era maior (**HALLEWELL**, 1985: 247).

Lobato, num certo sentido, dessacralizou o livro, desfez a aura que o cercava e que o definia como um artigo de luxo, cujo usufruto era restrito a uma pequeníssima parcela da população, alguns poucos "eleitos" que tinham acesso àquele totem chamado livro. Lobato encarava o livro como uma mercadoria - de primeira necessidade, é certo. E por isso deveria estar na mesa e ser consumido pelo maior número possível de brasileiros. Inserir o livro nos moldes da produção e circulação de mercadorias típicas do sistema capitalista criava, segundo ele, as condições necessárias para se estabelecer a relação entre obra e público, logo, para a circulação do texto literário e o consumo do livro.

Neste ponto vislumbramos a peculiaridade e a originalidade do projeto literário lobatiano: as duas linhas de ação que emanam do projeto são unidas por uma mesma preocupação, a saber, a aproximação entre público e obra, a criação de canais que possibilitem o encontro entre escritores e leitores, ou noutros termos, a ampliação incessante do mercado consumidor de livros[56]. O escritor e o editor Monteiro Lobato são um único agente social que pôs em prática uma concepção moderna de literatura, que incluía o leitor como "virtualidade presente no texto" (**LAJOLO**, 1983: 43). Notamos, pois, que a atuação literária e editorial de Lobato foram movidas por uma única concepção de literatura: o bem cultural "literatura" não é anterior e nem deve sobrepujar o leitor; ao contrário, ele só ganha sentido na medida em que é aceito e consumido pelo público. E a literatura somente é aceita e consumida quando responde às necessidades e aos desejos do público leitor e quando se coloca no mesmo nível de linguagem deste último. Daí o caráter social e militante da literatura lobatiana, bem como a incorporação da coloquialidade na sua linguagem literária. Para (e em) Monteiro Lobato, a literatura só existe se há leitores - a recepção do texto constituía a preocupação basilar da atuação editorial e da escrita lobatianas.

---

[56] Sobre as faces do projeto lobatiano e sua relação de mútua determinação, ver o meu *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc, 2003.

Contudo, seria um erro imaginar que por trás de tal preocupação havia uma concepção unívoca de literatura e de público. Monteiro Lobato sabia que não existia apenas **um** público, mas vários, e, por conseguinte, muitas formas de manifestação literária. E o que atesta tal percepção é o fato de que, como editor, Lobato publicou livros didáticos, ensaios sociológicos, romance, poesia, contos, novelas; e, como escritor, dedicou-se aos contos, à literatura infantil, à crítica literária e de arte, à crônica, ao ensaio e até ao panfleto de cunho político (como o pequeno livro *Zé Brasil*, escrito por Lobato em 1947, que trazia em seu enredo a defesa dos pequenos agricultores e o ataque aos grileiros, denunciando a estrutura agrária brasileira). O que é possível dizer, quando se trata do projeto literário de Lobato, é que seu objetivo primordial era atingir aquela massa de não-leitores, aqueles que estavam distantes dos livros, ou seja, sua meta era a formação e ampliação de um público leitor ainda incipiente no Brasil.

II.

A preocupação lobatiana em atingir um crescente número de leitores sem abrir mão daquilo que julgava ser qualidade literária lança-nos noutra discussão importante na sociologia dos campos proposta por Pierre Bourdieu: o mercado editorial constitui um campo à parte e autônomo em relação ao literário? Ou, quem sabe, estaria até mais próximo do campo econômico? Pedro Bodê de Moraes, por exemplo, ao tratar da atuação de Monteiro Lobato no processo de constituição das editoras nacionais afirma que até o início das atividades de Lobato o "campo editorial" não era dotado de uma autonomia relativa, e tenta mostrar sua importância para a "implantação do campo e do mercado editorial no Brasil" e sua autonomização (**MORAES**, 1996: 245, 247). Provavelmente, o que leva Pedro Bodê, e talvez outros autores, a esse tipo de raciocínio - o da constituição de um campo editorial autônomo, descolado do literário - é o fato de que as editoras, apesar de perseguirem uma legitimidade simbólica e lidarem com uma mercadoria em vários

aspectos *sui generis*, somente sobrevivem se auferirem lucros financeiros. Todavia, o ganho econômico não deve, exceção feita aos *best sellers*, apagar as especificidades desse produto chamado livro, que diferentemente de outras mercadorias carrega toda uma carga de sentidos culturais: é o veículo da informação, o símbolo da erudição, fonte de conhecimento, suporte material de idéias etc. A partir desse cruzamento entre legitimidade simbólica e auto-suficiência econômica, entre cultura e indústria, supõe-se que as editoras, em seu conjunto, formem um campo relativamente autônomo e diferente em relação aos campos literário e econômico.

Entretanto, Heloísa Pontes, num artigo de 1989[57], demonstra que o papel social dos editores é análogo ao dos intelectuais e escritores engajados, "ou pelo menos se auto-representam" assim (**PONTES**, 1989: 360). Se o papel social do editor se aproxima de fato daquele do intelectual ou se se trata de sua auto-representação é o que menos importa; o que realmente conta é que toda a legitimidade - com todos os desdobramentos que tal legitimidade acarreta - do editor, seja diante do público, dos escritores ou de seus pares, depende da inserção do editor no campo especificamente intelectual:

> *No mundo editorial, o prestígio assim como o lucro - indício seguro da editora bem sucedida - são os mais cobiçados predicados. É por meio do prestígio que os editores se diferenciam do simples comerciante e do empresário. E mais: é através dele que os negócios editoriais parecem perder a sua dimensão 'profana', ganhando uma espécie de 'aura', que os demais empreendimentos empresariais dificilmente chegam a possuir um dia (a não ser em contextos sociais e políticos muito particulares).* (**PONTES**, 1989: 379).

---

[57] Ver **PONTES**, Heloísa. "Retratos do Brasil: Editores, Editoras e 'Coleção Brasiliana' nas Décadas de 30, 40 e 50." In **MICELI**, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil - Volume I.* São Paulo: Vértice/Idesp, 1989.

O prestígio do editor (e, conseqüentemente, de sua editora) deriva da associação de sua atividade com a atividade intelectual e não de seu sucesso comercial. Aliás, tal prestígio pode funcionar como uma espécie de lucro indireto do editor, isto é, o trânsito e a distinção que adquire junto ao meio intelectual, artístico, literário e editorial possivelmente lhe propiciará lucro propriamente financeiro, ao passo que o caminho inverso não se realiza - o ganho monetário não proporcionará ao editor dividendos simbólicos - pelo contrário, pode ocasionar a representação puramente negativa do editor e subtrair seu prestígio. Aproximar o trabalho editorial ao ofício do escritor não se trata apenas de auto-representação, mas da representação acerca da figura do editor formulada por todos aqueles agentes que participam do campo literário, que atinge, logicamente, a representação que o editor faz de si mesmo. E de acordo com tal construção, o editor não se limita à figura de empresário, mas atua (ou deve atuar) como um agente cultural, tão importante quanto o próprio escritor.

A "função cultural" que o campo intelectual atribui ao editor (e que ele atribui a si mesmo) [58] acaba por orientar consideravelmente sua estratégia editorial. É o caso do lançamento das coleções *Brasiliana*, *Documentos Brasileiros* e *Biblioteca Histórica Brasileira*, que, de acordo com Heloísa Pontes, "são o resultado da articulação do sistema de produção intelectual com o sistema editorial" (**PONTES**, 1989: 384). A edição de tais coleções forneceu prestígio, reconhecimento e legitimidade aos respectivos editores, pois passaram a ser encarados, juntamente com os intelectuais, como redescobridores do Brasil. Todo esse prestígio, reconhecimento e legitimidade, por sua vez, geraram lucros materiais de suma importância para a sobrevivência do editor e de sua editora. Neste caso, note-se, tal ganho é o resultado (e jamais o elemento motivador) da sua atividade, digamos,

[58] Sobre a representação social dos editores e sua própria auto-representação (que, sem dúvida, deriva da primeira), ver: **ROBERTO**, Adriana T. C. *Mercado editorial paulista: momento de expansão e diferenciação do setor*. São Paulo, Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.

cultural ou voltada às questões chamadas culturais. A equação é simples: não é porque o editor obtém ganhos financeiros que possui, seguramente, legitimidade simbólica (o prestígio, por exemplo), mas, ao contrário, porque detém tal legitimidade é que pode atingir lucros materiais.

Os critérios e princípios que orientam as decisões dos editores e direcionam suas estratégias variam de acordo com o tipo de lucro que perseguem: se é o simbólico, tais critérios e princípios estarão fincados no campo literário; se é o material, serão consoantes às regras do campo econômico. Isso quer dizer que a atividade editorial possui características peculiares quando comparada com outras instâncias pertencentes ao campo literário. Estou adentrando agora num tema já sugerido mas pouco desenvolvido por Pierre Bourdieu, a saber, a inter-relação entre os campos.

Em seu *As regras da arte*, a leitura sociológica de Bourdieu da obra *A educação sentimental*, de Flaubert, trata sutilmente da espinhosa questão da comunicação entre os campos a partir da análise de um dos personagens do romance, Arnoux, um comerciante de quadros, "o representante do dinheiro e dos negócios no seio do universo da arte" (**BOURDIEU**, 1996: 22). Arnoux, segundo o sociólogo francês, é um "ser duplo", que trafega entre "duas lógicas antitéticas", retirando proveito de ambas quando lhe convém. Porém, o destino de Arnoux às vezes se assemelha a uma maldição, pois está condenado à marginalidade: para os artistas, ele não é um artista puro; para os burgueses, não é um comerciante puro. A condição de marginal gera em Arnoux dúvidas e insegurança, titubeando diante de uma e outra lógica - a da arte e a do dinheiro. Para escapar da situação de marginalidade Arnoux é obrigado a optar por uma delas e resolve se aproximar do campo artístico, decretando, com isso, sua ruína econômica.

Bourdieu não desenvolve sociologicamente tal questão, mas não me parece despropositada a hipótese de que haja uma área de intersecção entre os campos, preenchida por agentes e agências sociais de um dos campos em contato ou de

ambos. O estudo sociológico do projeto artístico de Monteiro Lobato nos mostra que no caso do entrelaçamento entre o campo literário e o campo econômico é a figura do editor que faz a mediação e estabelece a comunicação entre eles. Portanto, nesse caso, a área *inter*-campos corresponde à região editorial. Se a região editorial se encontra na zona de contato entre dois campos, supõe-se que ela sofra os efeitos das regras, princípios e exigências específicos de cada um deles - dependendo do objetivo que se pretende alcançar ora prevalece a lógica econômica, ora a do campo literário. Saber se o mercado editorial pertence originariamente ao campo literário ou ao econômico não é algo tão simples, e foge ao escopo deste trabalho. Podemos apenas supor que em virtude da necessidade que os editores (e suas editoras) demonstram em relação ao acúmulo de capital simbólico, haja vista que os ganhos puramente materiais parecem não se mostrar suficientes, estejam ligados umbilicalmente ao campo literário. Portanto, o reconhecimento do editor como agente cultural (e não apenas como empresário) depende do respeito e cumprimento das determinações engendradas pelo campo literário, e não pelo econômico - ainda que sofra em alguma medida os efeitos da ação deste último.

O caso de Lobato, além de corroborar a hipótese acima sugerida, mostra algumas peculiaridades da formação do campo literário nacional, principalmente em relação à presença do mercado editorial: a consagração de Monteiro Lobato e a consolidação de sua hegemonia no campo literário devem-se ao fato de que a realização de seu projeto intelectual, tanto no que diz respeito ao seu ofício de escritor quanto à sua atividade editorial, obedeceu mormente, mas não exclusivamente, aos critérios literários e artísticos elaborados no seio desse campo específico, com todas as tensões, conflitos, exigências e necessidades que lhes são específicos, ou seja, a hegemonia que Lobato construiu no campo literário deve-se mais ao estatuto de editor-intelectual do que ao de editor-empresário. O poder de classificação de escritores e obras que angariou não é o resultado de seu sucesso

empresarial, mas de sua posição como agente cultural. Chamo a atenção para o fato de que não estou argumentando a respeito do êxito puramente comercial da editora de Monteiro Lobato, que, indubitavelmente, é conseqüência também de estratégias de mercado estritamente econômicas, como a propaganda, anúncios, melhoria da distribuição etc. Discuto, aqui, a consolidação de sua hegemonia no campo literário a partir de uma das dimensões de seu projeto, a atividade editorial. Repito, ainda assim, que não quero defender a estapafúrdia idéia de que o Lobato-editor, assim como qualquer outro editor, desprezava absolutamente os ganhos materiais [59]. Não é isso. Procuro argumentar que o mercado editorial não se limita a um mercado de bens materiais, mas está, igualmente, vinculado a um mercado de bens simbólicos, configurado de acordo com as regras do campo intelectual (ou de suas ramificações, o campo artístico, o científico e o literário). Nesse sentido, é possível sustentar que o sucesso de uma editora depende, além de sua performance financeira, do prestígio e reconhecimento que consegue contabilizar. Noutros termos, apesar de antitéticas, duas lógicas convivem naquilo que denominei região editorial ou área de intersecção entre campos, contudo, uma dessas lógicas pode se sobrepor à outra, ou pelo menos a anteceder - no caso estudado, a lógica literária parece apresentar primazia, mas não descarta completamente a lógica econômica – provavelmente porque Lobato foi um escritor que se tornou editor, e não o contrário.

III.

Num mercado editorial marcado por um certo marasmo, a editora de Lobato até com uma certa facilidade deixou os seus concorrentes para trás, uma vez que, lembremos, foi ele, Lobato, quem revolucionou o sistema de distribuição do livro, investiu no marketing do produto, modificou radicalmente o padrão

[59] Tanto isso não é verdade que Lobato, a partir de um determinado momento, passou a publicar livros didáticos e jurídicos, pois eram a garantia de lucro certo.

editorial dos livros, alterando tanto sue aspecto interno quanto o externo (capa, ilustrações, tipo de letra etc). Com efeito, a importância de sua editora chegou a tal ponto que boa parte dos literatos do período desejavam ser editados por Lobato; com isso, aumentava consideravelmente sua participação no sistema de classificação dos escritores: quem ou o quê seria publicado dependia de suas decisões e de seus critérios. Sem dúvida havia aí uma certa negociação: enquanto o escritor tomava emprestado o prestígio e o respeito da *griffe* Monteiro Lobato para alcançar o reconhecimento, cedia ao intelectual-editor, por outro lado, o vigor de sua expressão literária e/ou porção de fama que havia conseguido juntar ao longo da carreira. Cabe frisar que o poder de classificação de escritores e obras que Lobato angariou não é o resultado apenas de seu sucesso empresarial, mas de sua posição como agente cultural: Lobato era respeitado e reconhecido, por parcela considerável de seus pares, como um intelectual. Por isso o êxito da "marca" Monteiro Lobato, que suplanta até mesmo o sucesso puramente comercial. Ser editado por Lobato significava, a um só tempo, a garantia do cuidado editorial e a chancela de aprovação de um intelectual (escritor-editor) reconhecido, consagrado e respeitado. A influência de Lobato nos círculos intelectuais era tão grande que o carimbo com seu nome, provavelmente, resultaria em dividendos simbólicos para o autor e seu livro. Por alguns anos Lobato definiu e ditou os critérios estéticos do nosso campo literário, decidiu quem merecia ser editado e quem não merecia; por alguns anos Lobato monopolizou os critérios de classificação estética em nossa literatura.

A atividade editorial, nesse sentido, se transformou numa eficiente arma que Lobato tinha à mão no complicado jogo das rivalidades literárias, dando-lhe alguns corpos de vantagem na disputa por um posto privilegiado no ambiente artístico de então. O poder de que dispunha Monteiro Lobato, devido em boa parte à sua editora, pode ser resumido no seguinte trecho de Bourdieu:

> *Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se se preferir, o monopólio do poder de consagração dos produtores ou dos produtos* (**BOURDIEU**, 1996: 253).

O fato de ser o proprietário e o editor de uma das mais prestigiadas editoras, senão *a* mais prestigiada, do período – vinculada à principal revista cultural da época, a já mencionada *Revista do Brasil* – permitia a Lobato apostar alto na luta renhida por um lugar ao sol no mundo literário do final da década de 10 e início dos anos 20 do século que há pouco foi deixado para trás, já que possuía autoridade suficiente, mas não o monopólio exclusivo do sistema de classificação literária, para determinar quem seria ou não por ele editado. Escolher qual obra publicar implicava já certa classificação, seja a da própria obra, seja a do escritor.

Além de atuar na publicação dos outros, Lobato publicava também a si mesmo, e contribuía duplamente para sua própria consagração. Explico. Com sua editora, Lobato influiu profundamente no processo de profissionalização dos escritores, efetuando pagamentos generosos (e, em geral, adiantados) aos literatos publicados por ele, permitindo uma espécie de libertação dos escritores das péssimas condições de trabalho que os editores estrangeiros, como Garnier e Briguiet, infligiam-lhes, como o não-pagamento ou o pagamento muito baixo pelos direitos autorais. Lobato liberta vários escritores do jugo dos antigos escritores e, importante atentar, a si mesmo; com isso pode editar os seus próprios livros com o cuidado que achava que mereciam, que ia desde a preparação gráfica até a elaboração das estratégias de propaganda e venda. Talvez, se o Lobato-escritor dependesse de outros editores, seus livros não fossem alvo da diligência consentida pelo Lobato-editor e, quem sabe, sua repercussão não teria sido tão estrondosa. De um lado, Lobato foi o editor zeloso de outros escritores, e, de outro,

foi o anjo da guarda de si mesmo. Destarte, garantia, pelo menos num certo grau, sua consagração com editor e como escritor.

Seja como escritor – até 1923[60] -, seja como editor – até 1926 -, Lobato vai aumentando sua visibilidade social, seu reconhecimento e seu prestígio, alargando igualmente sua rede de relações sociais, o que resultou em lucros simbólicos (e materiais) crescentes. Assim, Lobato vai agregando doses cada vez maiores de um novo capital social adquirido, e aumenta seu poder de negociação, bem como seu poder de fogo na hora das contendas literárias – contra outros integrantes do campo literário, principalmente, naquele momento, os modernistas, que elegeram Lobato o símbolo de uma literatura, segundo eles, ultrapassada, sem originalidade, presa a critérios estéticos naturalistas-realistas sem o menor apego à realidade histórica brasileira, além de ser considerado, pelos barões modernistas, o responsável pela crise criativa de Anita Malfatti[61]. Os lucros simbólicos, sociais e materiais auferidos por Lobato não só ampliaram seu poder de barganha como também possibilitaram novos investimentos no campo, que, por sua vez, redundaram em novos lucros, tornando-se, dessa maneira, uma figura singular no campo literário nacional entre, aproximadamente, 1918 e 1926.

---

[60] O último livro de contos publicado por Lobato foi *O macaco que se fez homem*, de 1923. Apenas em 1926 retoma a atividade literária propriamente dita com seu único romance, *O presidente negro*. E cabe lembrar que é após 26 que o autor se dedica exclusivamente à literatura infanto-juvenil.

[61] Sobre os embates entre Lobato e os modernistas, consultar o meu livro, já citado na nota 10.

Capítulo 3

A construção do cânone modernista: definindo fronteiras e enfrentando os adversários

I.

Em treze de maio de 1926, no jornal carioca *A Manhã*, escrevia Mário de Andrade:

> *"O telégrafo implacável nos traz a notícia do falecimento de Monteiro Lobato, o conhecido autor de* Urupês. *Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis. Muitos literatos têm dessa maneira partido pro esquecimento em plena juventude mal deram com a obra primeiro vislumbre gentil do seu talento e possibilidades futuras.*
>
> *(...)*
>
> *Como a morte nos afasta e diminui na distância! Como ela nos reduz a proporções verdadeiras nessa revelação exata das entidades que é o avanço da putrefação e dos vermes!(...) Nada se nos apresenta de mais carinhosamente pesaroso que estas considerações saudosas agora que temos o coração sangrado e os olhos mojados de lágrimas com o infausto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos* Urupês.[62]

Para entendermos as razões que levaram um dos expoentes do modernismo a escrever texto tão ácido e contundente contra Lobato, faz-se necessário responder a duas questões, intimamente relacionadas, que nada têm de óbvias: por que o texto foi publicado em 1926 e não antes? E por que o alvo é justamente Monteiro

---

[62] Trecho do artigo intitulado "Post-Scriptum Pachola", reproduzido pelo jornal *Folha de S. Paulo*, edição de quinze de novembro de 1997. A versão integral do artigo de Mário de Andrade foi publicada recentemente na revista *Cult*, no 57, maio de 2002.

Lobato e não outro escritor? Não podemos esquecer que os embates entre Lobato e os modernistas começaram alguns anos antes, devido a um artigo que o primeiro publicou nas páginas de *O Estado de S. Paulo* criticando a exposição de Anita Malfatti. Outro dado a ser lembrado é que o movimento modernista pretendia romper com quase toda a literatura que o antecedeu, e não apenas com um ou outro escritor em particular, o que torna a segunda questão ainda mais pertinente e intrigante.

II.

O artigo de Mário de Andrade, mais do que simples necrológio, se configura como legítima confissão do assassinato (simbólico) de Monteiro Lobato. No texto escrito por uma das principais (senão a principal) figuras de nosso modernismo saltam aos olhos os rastos deixados pelo autor do crime. Primeiro, a ironia - ou seria mais adequada a palavra "sarcasmo"? - de Mário de Andrade ao declarar a impaciência das Parcas [63] que cortaram o fio da vida de Lobato "em plena juventude", negando ao escritor valeparaíbano "a obra primeira o vislumbre gentil do seu talento e possibilidades futuras". Ora, em 1926 Lobato não era nenhum estreante no mundo literário; ao contrário, já era escritor consagrado e reconhecido por um público abrangente [64], ainda que seu prestígio, talvez, não fosse o mesmo daquele que gozava no final dos anos 10 e início da década de 20.

---

[63] Menção às três deusas gregas que teciam e cortavam o fio da vida.

[64] Apenas para exemplificar a afirmação, cito os seguintes dados: *Urupês* - aliás, maliciosamente citado por Mário de Andrade, uma vez que não concede a esse livro a importância que teve, pelo menos em termos editoriais, cujo sucesso é inegável - fora publicado em 1918 e até 1923 já tinham sido feitas nove re-impressões, totalizando 30.000 exemplares vendidos; em 1919 Lobato publicara *Idéias de Jeca Tatu* e *Cidades mortas*, cada um deles com tiragem de 4.000 exemplares, insuficientes para o ano seguinte, exigindo sua reedição em 1920 e também em 1921; sem contar com a estréia de Monteiro Lobato na literatura infantil, em 1921, com o livro *Narizinho arrebitado*, com uma tiragem inicial de 50.500 exemplares, devido à compra do livro pelo governador do estado de São Paulo na época, Washington Luiz, para a utilização nas escolas. Para maiores esclarecimentos acerca da tiragem e venda dos livros de Lobato, ver: Hallewell, 1985, p. 240 e ss. Além dos números

Neste ponto deparamo-nos com o segundo indício do assassinato simbólico de Lobato: as rusgas entre Monteiro Lobato e os modernistas não começaram em 1926, mas antes da Semana de Arte Moderna de 1922. Para ser mais exato, o estopim de tal conflito foi o artigo *Paranóia ou mistificação?*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1917 [65], e no qual Lobato criticava não propriamente Anita Malfatti - em quem reconhecia uma artista com "talento vigoroso, fora do comum", para usar a expressão do próprio autor -, mas a importação de modelos estéticos estrangeiros (no caso, o expressionismo) em detrimento de uma arte genuinamente nacional, que incorporasse os elementos e temas da terra tupiniquim. Naquele momento, Lobato já era respeitadíssimo nos meios intelectuais paulistas, não só devido aos artigos "Urupês" e "Velha Praga", ambos também publicados n' *O Estado de S. Paulo*, em 1914, que denunciavam as condições de vida do homem sertanejo - caricaturado na figura do Jeca Tatu - e o responsabilizava pelos maus cuidados dispensados à terra, mas também por seus artigos voltados à crítica de arte, escritos para a imprensa e para a *Revista do Brasil*, periódico inicialmente ligado ao grupo *Estado*, e posteriormente adquirido por Monteiro Lobato - que foi o embrião de sua editora. Diante de tais fatos, fica a pergunta: por que o golpe fatal desferido por Mário de Andrade não ocorreu antes? Por que somente em 1926 Lobato é morto? A resposta, num certo sentido, já foi indicada acima. Entre 1917 - data que marca o início do embate entre Lobato e o futuro grupo modernista - e 1925 - ano em que ocorre a falência de sua casa editora

---

impressionantes, podemos falar do impacto que alguns de seus livros tiveram no cenário cultural do país, principalmente *Urupês*, citado por Rui Barbosa num discurso durante sua campanha para a presidência da república, e que também gerou várias reações contrárias devido ao seu caráter supostamente anti-nacionalista, uma vez que, aos olhos dos críticos insatisfeitos (como Ildefonso Albano e Rocha Pombo, criadores de Mané Chique-Chique e Juca Leão, respectivamente, e que apareciam como uma resposta à suposta afronta de Lobato), o Jeca Tatu representava um acinte ao homem do sertão. Percebe-se, pois, que Lobato não era, sequer de longe, um calouro no mundo das letras.

[65] O artigo foi publicado originalmente com o título "A propósito da exposição Malfatti".

-, Monteiro Lobato ocupava posição hegemônica no interior do campo literário nacional, logo, se apresentava como um adversário muito difícil de ser batido.

Mesmo sendo um adversário duro, para os modernistas era importante vencer Lobato, pois matá-lo significava matar toda uma época, uma geração de literatos que devia ser deixada para trás, uma vez que estavam ligados a antigos cânones que representavam estilos literários ultrapassados, que traduziam o academicismo no campo das letras, o conservadorismo intelectual, isto é, o linguajar excessivamente empolado, artificial, que não deixava ver, traduzir e compreender o (suposto) Brasil real. Os modernistas fizeram de Lobato o símbolo maior de um passado que devia ser enterrado; portanto, matá-lo (e junto com ele toda uma geração de escritores) significava declarar, finalmente, a vitória modernista. Se toda uma geração foi enterrada junto com Monteiro Lobato, então estamos diante da morte infligida não a um escritor, mas a muitos. E mais: ao falar em "vitória modernista" acrescento um outro ingrediente na investigação deste assassinato simbólico, qual seja, Mário de Andrade não foi o autor solitário de tal ato, mas contou com a participação de vários outros cúmplices, alguns deles pertencentes ao grupo modernista e outros, embora não possam ser denominados como modernistas, intimamente ligados (intelectualmente, por laços de amizade ou pelos dois motivos) aos precursores da Semana.

O que estava em jogo nessa contenda não era a mera encenação de ciúmes de uma parte ou de outra, nem um cabo de guerra entre vaidades ofendidas. Era muito mais do que isso. O que estava em jogo era uma acirrada disputa, desde 1917, por bens simbólicos: o reconhecimento, o prestígio e a consagração definitivos. Tanto os modernistas quanto Monteiro Lobato pretendiam, ainda que inconscientemente, a hegemonia no campo literário [66].

---

[66] Podemos observar, a partir desse embate, um momento privilegiado na história da formação do campo literário brasileiro, uma vez que as disputas por bens cujo valor (simbólico) é determinado no interior do próprio campo, pelos agentes que fazem parte dele; e as regras - que os agentes

Os recém-chegados ao campo, no caso aqui tratado os modernistas, pretendem continuamente expulsar para o passado os produtores já consagrados, como Lobato e outros, contra os quais se medem e degladiam. Os autores já estabelecidos, por sua vez, querem se impor igualmente no mercado de bens simbólicos e assegurar sua posição privilegiada.

A estratégia adotada pelos integrantes do grupo modernista - Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, entre outros - foi autoproclamar-se momento fundante na história da arte brasileira, uma espécie de divisor de águas a partir do qual seria possível reconhecer uma "verdadeira" arte nacional. Era preciso transformar o modernismo em história - e não numa história qualquer, mas num momento particularmente importante de nossa história cultural, em que a Semana de Arte Moderna de 1922 representasse uma espécie de sete de setembro artístico e cultural - para lhe conferir a legitimidade necessária. Com sua incrível experimentação estética, a nova linguagem artística - poética, musical, pictórica - rompia com o tradicionalismo no campo das artes - principalmente o naturalismo-realismo - e incorporava a oralidade na literatura, o jeito de falar "típico" dos brasileiros, resgatava os elementos de nosso folclore, tudo isso para romper com o Brasil arcaico, colonizado política e culturalmente, e recuperar um Brasil genuíno, absolutamente original em suas manifestações artísticas. Esse foi o estupendo feito que os modernistas arrogaram para si mesmos. Entretanto, como já apontei acima, essa foi a estratégia delineada pelos "barões" modernistas para travar as mais duras batalhas no mercado de bens simbólicos a fim de garantir um lugar social privilegiado no campo literário. Empreitada que resultou, reconheçamos, em êxito.

Recuperar e investigar esse de período de lutas e mortes que marcam parte da história da formação do campo literário nacional implica, na verdade, recuperar

---

internalizam sem ao menos perceber - que organizam essas lutas também são fruto do processo de estruturação e autonomização do campo.

uma parcela da história cultural brasileira que parecia definitivamente escrita, pelos próprios modernistas, por historiadores da literatura e críticos literários sintonizados com a política modernista.

Já há algum tempo alguns intelectuais propõem uma revisão das idéias estabelecidas quanto ao modernismo [67]. Nelson Werneck Sodré, por exemplo, escreve:

> *"A historiografia literária brasileira convencionou a realização das manifestações da Semana de Arte Moderna como início de uma nova etapa em nosso desenvolvimento literário, a do Movimento Modernista, ou Modernismo. A Semana tem sido superestimada, sem dúvida alguma, pois sua importância, meramente episódica, embora característica sob muitos aspectos do verdadeiro caráter do movimento, foi muito menos do que pretendem fazer crer alguns de seus participantes e alguns de seus cronistas."* (Sodré, 1995, p. 525).

Parece claro que a importância da Semana, bem como de todo o movimento modernista - que não começa exatamente com a Semana de 1922 -, foi supervalorizada [68], uma vez que sua história foi escrita pelos punhos dos próprios protagonistas e reescrita, em grande medida, pelos simpatizantes do movimento.

---

[67] Alguns desses autores e suas respectivas obras são: Chiarelli, Tadeu. (1995), *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo, EDUSP; Martins, Wilson. (1978), *História da inteligência brasileira - volume VI (1915-1933).* São Paulo, Cultrix/EDUSP; Sodré, Nelson Werneck. (1995), *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil; Nunes, Cassiano. (1998), *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*. Brasília, Ed. da UNB; Landers, Vasda Bonafini. (1988), *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Azevedo, Carmen Lucia; Camargos, Marcia & Sacchetta, Vladimir. (1997), *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia.* São Paulo, SENAC. Chamo atenção para o fato de que boa parte dos autores que indica a necessidade de uma revisão do modernismo é justamente aquela que se ocupou do estudo da obra e vida de Monteiro Lobato; e não é à toa, pois, como já afirmei acima, Lobato se tornou o grande inimigo a ser combatido, não porque fosse o maior porta-voz da estética passadista, conservadora, como o pintaram os modernistas, mas porque era o literato que gozava de maior prestígio em nosso incipiente campo literário, e, aí sim, o maior adversário de Mário de Andrade e cúmplices.

[68] É preciso frisar que não se trata, aqui, de subestimar o movimento modernista, uma vez que constitui, sem dúvida, uma fase importante na formação do campo literário no Brasil. O que se quer é desvelar as estratégias - aliás, legítimas - utilizadas na disputa pelos bens simbólicos típicos do campo em questão.

Cabe resgatar aquela história que ainda não foi escrita, ou que ainda está no seu começo.

III.

Nas considerações acima foram expostas as partes de um mosaico que a partir de agora começa a ser devidamente montado, com os dados necessários para sua visualização mais nítida; e a primeira peça é a que diz respeito à escolha de Lobato, e não de outro literato, como o alvo de Mário de Andrade e os barões modernistas.

A linhagem pré-modernista como um todo tornou-se alvo dos ataques dos arautos da Semana de Arte Moderna. Mas não foi o bastante. Como vimos logo no início, um dos componentes dessa linhagem foi eleito - e não por acaso - como o principal inimigo não só dos modernistas, mas do modernismo, entendido como um legítimo programa para a construção da cultura nacional - penetrando o mais fundo possível na "realidade" brasileira -, que possibilitaria a independência do país frente à dominação (principalmente cultural) estrangeira e a sua inserção no quadro mundial das nações apoiada noutros pressupostos, a saber, um país livre, independente, desenvolvido, moderno. O inimigo número um do modernismo era Monteiro Lobato, convertido no porta-voz de tudo aquilo que os modernistas mais abominavam, o arcaísmo, o atraso, o apego às fórmulas estéticas e científicas ultrapassadas, a submissão cultural.

O primeiro motivo para explicar a tensão criada entre Lobato e os modernistas parece o mais óbvio: não podemos esquecer que foi Lobato quem escreveu e publicou o artigo, já mencionado, a respeito da exposição da musa dos modernistas, Anita Malfatti. E o artigo, ainda que não tenha sido o responsável pelo recuo de Malfatti em relação ao modernismo ou pela crise de criatividade que

se abateu sobre a pintora como querem os modernistas, trazia uma dura crítica, não à artista, mas ao estilo por ela empregado:

> *"Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.*
>
> *Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e* tutti quanti *não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador"* (Lobato, 1948, p. 61).

A crítica à exposição de Anita Malfatti, exaustivamente reproduzida e conhecidíssima, marca definitivamente o afastamento entre o escritor e crítico e o grupo modernista pelo fato de ter sido escrita e publicada por quem foi: Monteiro Lobato. Talvez, se essas linhas tivessem sido rabiscadas por qualquer outro autor, o impacto teria sido muito menor e os modernistas nem sequer teriam prestado atenção em tal episódio. Contudo, o autor não era um qualquer. Era justamente Lobato, que segundo Cassiano Nunes:

> *"Talvez nenhum outro escritor patrício tenha conseguido popularidade tão grande como esse ilustre paulista, e esta repercussão foi obtida em uma época em que os meios de comunicação não estavam desenvolvidos. Foi principalmente através de jornais e livros que o nome de Monteiro Lobato se espalhou pelo Brasil inteiro e até, um pouco, pelo exterior"* (Nunes, 2000, p. 5).

Lobato, à época da publicação do referido artigo, já era um escritor conhecido e com certo renome no meio literário principalmente em virtude de sua produção para o jornal *O Estado de S. Paulo* e a *Revista do Brasil*. Portanto, o impacto

e os desdobramentos do que Lobato escrevia eram bem maiores do que se publicados por outros escritores.

A fama de Monteiro Lobato começou a ser construída alguns anos antes, no final de 1914, quando o jovem fazendeiro enviou para a seção "Queixas e reclamações" d' *O Estado* uma bombástica carta intitulada "Velha Praga", na qual criticava o tradicional e péssimo hábito caipira de tocar fogo no mato, que devastava completamente o solo e o tornava improdutivo. Um mês depois, no mesmo jornal, Lobato envia outro impiedoso artigo, "Urupês". Nele, o insatisfeito fazendeiro do Vale do Paraíba expõe aquele que se tornaria - ao lado da boneca Emília - uma de suas maiores criações: o Jeca Tatu (cujos contornos já tinham sido tracejados no artigo anterior). Jeca Tatu, o anti-herói que desmonta a figura romântica idealizada pelo indianismo e pelo sertanismo de José de Alencar, o golpe firme contra o clima ufanista de nossa versão da *Belle Époque*, a denúncia da situação do interior do país e das condições de vida de sua população.

A partir dos artigos surgem inúmeros convites para colaborar em jornais e revistas, aumentando as possibilidades de trabalho na capital. Após a venda da fazenda *Buquira* e já instalado em São Paulo, Lobato continua publicando artigos em torno de problemas nacionais, estimulando calorosos debates sobre o país, e vê crescer sua preocupação em desvendar a realidade de um Brasil desconhecido para boa parte da própria população e que a intelectualidade, segundo Lobato, teimava em dar as costas (Azevedo, Camargos & Sacchetta, 1997, p. 63).

Boa parte dos artigos publicados por Lobato nesse período versava sobre a arte, mormente a literatura e a pintura, posteriormente reunidos no livro *Idéias de Jeca Tatu*, cuja primeira edição é de 1919. Há um fio condutor que aproxima os quase vinte artigos sobre arte escritos por Lobato e presentes em *Idéias*: a defesa de

um "estilo propriamente brasileiro" e sua aversão por "estrangeirismos" [69]. Nos textos "A criação do estilo", "A questão do estilo" e "Ainda o estilo", fica patente a proposta artística de Lobato, que mais tarde o autor incorporaria nos seus contos e literatura infantil: ele defende a criação de um "estilo próprio no Brasil", estilo este que remete às nossas origens, produto e produtora de nossa identidade. Em "Estética Oficial", texto presente no mesmo livro, Lobato discorre sobre a importância de uma estética nacional, baseada no "temperamento, cor e vida", isto é, "o homem, o meio e o momento" (Lobato, 1948, p. 45), ou seja, uma arte voltada para as coisas do Brasil, sua gente, sua flora e fauna, seus costumes e tradições. Segundo Lobato, "(...) o artista cresce à medida que se nacionaliza" (*idem*, *ibidem*). O artista brasileiro, escreve o autor, deve se voltar para o interior do país, para o nosso sertão, onde reside o "verdadeiro" Brasil, e se afastar do litoral, região influenciada pelos modismos europeus, porta de entrada dos "francesismos" que se alastram pelo país - daí o elogio à obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (ao lado de Lima Barreto, dois dos autores mais admirados por Monteiro Lobato).

Notamos, pois, em Lobato, uma antecipação de alguns motes modernistas e que o tornou, paradoxalmente, um dos adversários destes últimos. Se o modernismo se pretendia um divisor de águas na história cultural do país, não era possível reconhecer nos escritores da geração anterior as raízes da Semana de 1922.

Todos esses artigos fizeram de Lobato um autor e crítico conhecido e respeitado nos círculos intelectuais de São Paulo, o que fazia dele um adversário de certa envergadura para os modernistas. Chiarelli acena para a possibilidade de que se Lobato tivesse revisto seus posicionamentos para aderir ao grupo modernista, provavelmente o afastamento entre ambos não teria ocorrido. Mas como não foi possível arregimentar o criador de Jeca Tatu, a estratégia modernista foi a de

---

[69] Logo no prefácio do livro, incorporado desde a primeira edição, tais palavras de ordem (se é que posso usar essa expressão) evidenciam o objetivo do autor e denunciam qual o sentido que Lobato atribui à obra.

desautorizá-lo como crítico de arte taxando-o de "pintor frustrado" e responsabilizá-lo pelo recuo de Anita Malfatti em relação ao modernismo e seu declínio artístico:

> *"Para os modernistas históricos, empenhados na transformação do ambiente artístico-cultural de São Paulo e do Brasil, não seria interessante reconhecer que aquela que era considerada a primeira artista moderna brasileira já se desviara desse caminho antes de protagonizar a mostra de 1917, optando por uma produção mais convencional. Reconhecer tal situação era evidenciar uma contradição interna no movimento, capaz de obstruir a construção de sua história ideal. Era demonstrar uma fragilidade passível de ser usada pelos opositores"* (Chiarelli, 1995, p. 27).

Como Lobato não reviu seus posicionamentos, aponta Chiarelli, foi muito oportuna a possibilidade de atribuir-lhe a responsabilidade pelo recuo de Malfatti, pois, a um só tempo, era possível acentuar o anti-modernismo lobatiano e evitar que Anita Malfatti fosse vista como uma "artista moderna arrependida", transformando-a na mártir do movimento.

A fama de "pintor frustrado" imputada a Monteiro Lobato pelos modernistas, como Menotti Del Picchia - que o acusou de "impiedoso, injusto, cruel, iconoclasta mau pintor" - e Mário de Andrade, foi incansavelmente reproduzida até se tornar um "fato", um "dado", e como tal, inquestionável. Sete anos após a publicação do artigo de Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti, ainda escreve Mário de Andrade:

> *"[...] Dentre as críticas aparecidas uma ficou* ***inesquecível*** *pela influência que teve sobre o espírito da artista. Assinava a descompostura um nome feito: Monteiro Lobato. 'Paranóia ou Mistificação', chamava-se a tolice, depois* ***eternizada*** *pelo bilioso. E que dor me deu o artigo [...]"* (Andrade, Mário de *apud* Chiarelli, 1995, p. 26, grifos meus).

Ao reavaliar parte da história do modernismo escrita pelos próprios modernistas, Chiarelli observa que: primeiro, seria necessário discutir quais as razões apresentadas pela própria Malfatti para entender porque a artista recuara da modernidade; segundo, Lobato não era e em nenhum momento pretendeu ser um pintor profissional, portanto, era descabido apontá-lo como um "pintor frustrado"; e, por fim, Monteiro Lobato era o "mais capacitado e original" dos críticos de arte paulistanos da época (cf. Chiarelli, 1995).

Os apontamentos de Chiarelli merecem apenas uma consideração sociológica: independente de Lobato querer ser ou não um pintor profissional ou de ser ou não um crítico "indubitavelmente" capaz, o que importa perceber é que Lobato já ocupava uma certa posição de destaque no campo intelectual e possuía, portanto, uma dose de capital simbólico que poderia representar uma ameaça às pretensões modernistas. Além do que, vale lembrar, Lobato se avizinhava dos modernistas em várias questões estéticas, o que para os artistas da geração da Semana era inconcebível, uma vez que o escritor das famosas sobrancelhas taturânicas tinha, ao mesmo tempo, um pé fincado na geração anterior, marcada por um regionalismo de coloração naturalista que os modernistas repudiavam [70].

Motivado pelo sucesso de seus artigos publicados na imprensa e na *Revista do Brasil* - a despeito do alarde modernista - e preocupado com a valorização da cultura nacional, Lobato inicia uma empreitada que, ao final, vai consolidar sua posição hegemônica no campo literário brasileiro e acirrar ainda mais a disputa com os modernistas.

---

[70] Vale a pena reproduzir uma passagem de Chiarelli a respeito do movimento modernista em São Paulo: "Pode-se inclusive pensar (...) que a causa do surgimento do Modernismo em São Paulo esteja justamente nessa tradição que o antecedeu. O Modernismo em São Paulo pode ser encarado como a ampliação de um debate artístico já instaurado na cidade nos anos que antecederam a semana" (Chiarelli, 1995, p. 64)..

IV.

No dia 28 de janeiro de 1917, na edição vespertina de *O Estado de S. Paulo* (conhecida como *Estadinho*), Lobato comunica que se iniciaria, a partir daquela data, um inquérito sobre o Saci.

A coleta de dados elaborada por Lobato, naquela época, já era algo inédito entre os estudiosos do folclore: o uso de questionários para investigar um fenômeno. O sucesso é inesperadamente estrondoso e ondas de cartas chegam de Minas Gerais, Rio de Janeiro e de várias regiões paulistas. Animado com a receptividade de sua enquete, Lobato organiza um concurso de pintura cujo tema, como não poderia deixar de ser, é o Saci. A repercussão é mais uma vez positiva. Lobato, então, decide publicar o resultado de sua pesquisa sob a forma de livro, no início de 1918, e do qual cuidou do "prefácio, prólogo, proêmio, dedicatória, notas, epílogo." (Cavalheiro, 1962, p. 153). A estréia literária de Lobato se dá num livro não assinado, organizado, como o próprio Lobato se definiu na ocasião, por um "demonólogo amador". E não poderia haver estréia melhor: a primeira edição foi de 5.300 exemplares e a segunda edição sai dois meses depois, denotando o sucesso de vendas do inquérito sobre o Saci.

O livro *O Sacy Perêrê - resultado de um inquerito*, ainda que um produto anônimo da lavra de Monteiro Lobato, é de suma importância para o direcionamento de sua carreira. E por dois motivos: já está presente nesse livro o "projeto criador" de Lobato, isto é, todas as diretrizes que orientarão seu projeto literário [71]: a valorização de nossas tradições culturais (como o folclore, por exemplo), da cultura popular, da oralidade, o combate à imitação das modas culturais européias, a exaltação nacionalista (que não foi ufanista em nenhum

[71] O projeto literário de Lobato se desdobra em duas frentes de atuação, a escrita literária e a atividade editorial; e, por sinal, ambas já são anunciadas pelos frutos que o livro sobre o Saci rendeu. Ver Passiani, Enio. (2002), "Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil", *Sociologias*, 7: 254-270.

momento da carreira de Lobato) [72], a relação estreita com o leitor. Poder-se-ia argumentar que todos esses elementos estavam presentes nos artigos que Lobato publicara em alguns periódicos de São Paulo. É verdade. Mas no inquérito sobre o Saci era a primeira vez que Lobato enfeixava todas suas idéias sobre arte e literatura num livro. Anônimo ou não, era o primeiro livro de Lobato, era o início de sua carreira nas letras e o primeiro passo de seu projeto literário. E o segundo motivo que torna tal livro tão importante na vida literária de Lobato é seu sucesso de livraria, que o leva a considerar seriamente, segundo Edgar Cavalheiro (seu maior biógrafo), a possibilidade de se transformar em editor.

E a oportunidade não tarda a chegar. No mesmo ano do lançamento de seu primeiro livro, Lobato é convidado a dirigir a *Revista do Brasil*, contudo, em lugar da direção, propõe a compra da revista, concretizada em junho de 1918 [73] . A *Revista do Brasil* já gozava de prestígio antes de ser adquirida por Lobato, pois contava com vários intelectuais renomados dentre seus colaboradores; porém, era deficitária. Sob o controle de Lobato a revista não só vai manter tal prestígio e sua linha editorial (o nacionalismo não ufanista), como vai sair do vermelho. As habilidosas estratégias de marketing elaboradas por Lobato aumentam consideravelmente o número de assinaturas da revista e salvam-na da falência.

Apesar da preocupação de Lobato com os aspectos financeiros de sua nova atividade, ele estabeleceu uma política editorial corajosa e inovadora para os moldes da época. Além das ousadas estratégias propagandísticas, Lobato fazia

---

[72] "Significativamente, por meio de um molecote negro, de uma só perna, desprezado pelas elites e até então esquecido por estudiosos, Monteiro Lobato questiona o conceito de civilização à la francesa, que a burguesia brasileira insistia em copiar. 'Por várias semanas alvorotaste meio mundo, oh infernal maroto, e desviaste a nossa atenção para quadro mais ameno que o trucidar dos povos. Bendito sejas!'" (Azevedo; Camargos & Sacchetta, 1997, p. 74)..

[73] Em carta endereçada ao seu epistolar amigo, Godofredo Rangel, em 4 de novembro de 1917, Lobato já aventava a hipótese de compra da revista: "Lá pela *Revista do Brasil* tramam coisas e esperam deliberação da assembléia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plinio na direção; mas minha idéia é substituir-me à assembléia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai" (Lobato, 1955, p. 159)..

questão de frisar que só acolheria e editaria "os novos", ou seja, jovens escritores desconhecidos mas talentosos - mas, efetivamente, Lobato não deixou de editar alguns literatos já consagrados, porém, a ênfase era realmente abrir espaço ao chamados "novos"-, que apresentem em suas obras a coragem de romper com os francesismos e inaugurar uma estética nacional, cujos livros tratassem do mergulho na cultura brasileira, pesquisando-a e questionado-a e descobrindo-a; os intelectuais reunidos em torno da *Revista do Brasil*, enfim, pretendiam construir a nacionalidade brasileira a partir da escrita e da palavra. Despertar a consciência nacional foi a tônica da revista desde seu lançamento, encampado por Júlio de Mesquita, no dia 25 de janeiro de 1916.

A edição de livros, que começou como uma atividade subsidiária da *Revista do Brasil*, tornou-se a principal atividade de Lobato. E é como proprietário da *Revista* e editor de livros que Monteiro Lobato, motivado igualmente pelos sucessivos sucessos, lança, oficialmente [74], seu primeiro livro: *Urupês* (que deveria chamar-se, num primeiro momento, *Doze histórias trágicas*, mas que por sugestão de seu amigo Artur Neiva foi rebatizado).

O resultado é mais um estrondoso êxito na carreira literária de Lobato. A primeira edição de *Urupês*, de mil exemplares, esgota-se em um mês, bem como as três edições seguintes, com tiragens superiores, saídas no intervalo de quase um ano, entre meados de 1918 e 1919, totalizando a fantástica marca de 11.000 exemplares, um verdadeiro recorde para o mercado editorial brasileiro do primeiro vintênio do século XX [75]. No comando da *Revista do Brasil*, Lobato lançou outros livros de sua autoria: *Problema Vital* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Idéias de Jeca Tatu* (1919).

---

[74] Oficialmente porque agora, ao contrário do que acontecera com o inquérito sobre o Saci, seu nome aparece como o autor do livro.

[75] Esses números espantam até mesmo se considerarmos o mercado editorial nacional contemporâneo.

A *Revista do Brasil* tornou-se a base de uma casa editora. O volume e o sucesso dos negócios era tamanho que Lobato, em 1920, junto com um sócio, Octalles Marcondes Ferreira, funda a *Monteiro Lobato & Cia*, que, rapidamente, torna-se a principal editora do país:

> *"Em meados de 1921 a* **Monteiro Lobato & Cia.** *já conta com uma rede de mais de trezentos vendedores em expansão permanente, o que permite levar as obras aos pontos mais remotos do país, alavancando extraordinariamente sua saída. Como conseqüência, as tiragens aumentaram, alcançando níveis nunca antes atingidos. Outra novidade foi distribuir, a título de divulgação, exemplares para a pequena imprensa das cidades do interior onde dispunham de representantes. Com custo baixíssimo, esta medida trazia incremento considerável na vendagem de cada edição"* (Azevedo; Camargos & Sacchetta, 1997, p. 130).

Tanto a revista quanto a editora de Lobato tornaram-se o centro da atividade intelectual brasileira. Por lá passaram senão todos pelo menos a maioria dos grandes nomes de nossa *intelligentsia* [76], dos mais variados matizes. O mensário, por exemplo, reuniu personalidades da geração de 1870 (Rui Barbosa), escritores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (como Taunay e Roquette Pinto), pensadores conservadores (cujo nome mais representativo é Oliveira Vianna), pensadores liberais (Mário Pinto Serva e Pedro Lessa), nomes pertencentes ao renascimento católico (Jackson de Figueiredo), os médicos envolvidos com os problemas sanitários do país (Belisário Penna, Arthur Neiva), defensores da eugenia (Renato Kehl), homens da Academia Brasileira de Letras (Oliveira Lima, Mário de Alencar) e os modernistas (Mário e Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet) (cf. Luca, 1999). E alguns dos nomes que constam no catálogo da editora são: Alphonsus de Guimarães, Vicente de

[76] Um instigante artigo acerca da formação de nossa *intelligentsia* é: Martins, Luciano. (1987), "A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil - 1920 a 1940", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 4 (2): 65-87 .

Carvalho, Menotti Del Picchia, Francisca Júlia, Ribeiro Couto, Léo Vaz, Valdomiro Silveira, Godofredo Rangel, Humberto de Campos, Oswald de Andrade, Lima Barreto, Afonso Schmidt, Júlio Ribeiro, Graça Aranha, entre outros (Nunes, 2000, p. 14) [77].

E ainda não podemos nos esquecer que em 1921, apesar do acirramento das disputas, Monteiro Lobato ainda gozava de uma posição privilegiada no seio do campo literário: lançara seu primeiro livro infantil - *Narizinho arrebitado* - com a espantosa tiragem de 50.500 exemplares; o inédito *A onda verde*; e reedição de *Cidades mortas* e *Idéias de Jeca Tatu*, cada um deles com a tiragem de 4.000 exemplares - vale lembrar que esses dois livros também foram relançados no ano anterior, 1920, com a mesma quantidade de exemplares -; seu *Urupês* havia sido traduzido para o espanhol e publicado na Argentina; e como editor, "Monteiro Lobato produzia no primeiro semestre de 1921 trinta títulos de livros" (Koshiyama, 1982, p. 83) e, de acordo com Laurence Hallewell, nesse mesmo ano a *Monteiro Lobato & Cia.* publicava uma nova edição a cada semana.

Soma-se à condição privilegiada de Lobato a posição ocupada pelos modernistas no campo, pois, apesar de contarem já com maior prestígio e endurecer a disputa pela hegemonia do mundo literário, ainda não dispõem de munição suficiente para desbancar por definitivo o adversário Lobato. Para constatar tal arranjo, basta também observarmos a produção modernista: se levarmos em conta apenas a literatura, percebemos que é a partir de 1922 que sua produtividade cresce, não somente em termos quantitativos mas também, segundo a crítica especializada, qualitativamente [78].

---

[77] Além do próprio Monteiro Lobato, que publicou: *Negrinha* (1920), *A onda verde* (1921), *Mundo da lua* (1923), *O macaco que se fez homem* (1923), *Jeca Tatuzinho* (1924) (Lajolo, 1981, p. 11).

[78] Para maiores informações sobra a produção literária dos modernistas, contando inclusive com um inventário das obras e o respectivo ano de lançamento, ver Bosi, Alfredo. (1994), *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo, Cultrix, especialmente o capítulo VII.

Claro está, portanto, que a posição de destaque ocupada por Monteiro Lobato no período compreendido basicamente entre 1914 (data da publicação do artigo "Velha Praga" n'*O Estado de S. Paulo*) e 1925 (ano em que ocorre a falência de sua editora) não poderia jamais ser conquistada sem tensões, rusgas e conflitos com outros agentes e instituições sociais igualmente empenhados em arrebatar a hegemonia de um campo literário em formação.

V.

Tal independência e hegemonia começam a ruir a partir de 1925. A carreira literária de Lobato começava a dar sinais de um possível desgaste, uma vez que não conseguira produzir nenhuma outra obra tão impactante quanto *Urupês, Problema vital* e *Cidade mortas* - a rigor, Lobato praticamente abandonara sua produção de contos; há algum tempo não escrevia mais sua crítica de arte e literária - quase toda ela reunida no volume *Idéias de Jeca Tatu*, de 1919 -; e, para completar, sua editora falira em 1925 [79], um golpe fatal na disputa com os modernistas pela hegemonia no campo literário, pois a perda da editora significava para Lobato, além de sua ruína financeira, a mudança vertical, de cima para baixo, de seu *status* literário, uma vez que a editora auxiliou o escritor a "fazer um nome", um nome conhecido e reconhecido, forneceu-lhe um capital de consagração que lhe concedia o poder de consagrar (ou não) outros escritores e obras; portanto, o efeito de *griffe* - para utilizar uma noção elaborada por Pierre Bourdieu - permitia a

[79] Rapidamente, é possível citar alguns dos fatores que contribuíram para a falência de sua casa editora: o levante militar de 1924 em São Paulo, responsável pela paralisação da vida comercial da cidade e por certa desestabilização política do estado e da nação; a recessão internacional no início dos anos 20 impactou fortemente a economia brasileira, a queda das exportações causou a depreciação da moeda, logo a desvalorização cambial, responsável, por sua vez, pela inflação, queda do salário real e imensa pressão sobre os custos das empresas que dependiam das importações - como era o caso da *Monteiro Lobato & Cia.*, que importava papel para a manutenção de suas atividades; por fim, a crise do abastecimento de energia que recai sobre São Paulo na década de 20.

Lobato conferir valor (literário) a outros e tirar os lucros (mormente simbólicos) dessa operação. A atividade editorial se transformou numa poderosa arma que Lobato tinha à mão no complicado jogo das rivalidades literárias, dando-lhe alguns corpos de vantagem na disputa por um posto privilegiado no ambiente artístico de então. O fato de ser o proprietário e o editor de uma das mais prestigiadas editoras, senão **a** mais prestigiada, do período - vinculada à principal revista cultural da época, a *Revista do Brasil* - permitia a Lobato apostar alto na luta renhida por um lugar ao sol no mundo literário do final da década de 10 e início dos 20 do século passado.

Se, como escritor, seus novos livros não eram tão bem recebidos quanto foram os primeiros, e, como editor, não possuía mais o importante atributo de classificação das obras e escritores, obviamente as fontes de onde extraía seus lucros simbólicos secaram e não dispunha mais de cacife suficiente para participar de um jogo disputadíssimo e cujas apostas exigiam muito. Ao contrário do que ocorrera em anos precedentes, os modernistas agora ditavam as regras do campo. Se a Semana de 1922 foi considerada como o marco divisor de águas da história artística-cultural do país, todos aqueles que foram vinculados à estética passadista e ultrapassada (o que já era um dos critérios de avaliação e classificação elaborados no campo e não de exclusividade modernista) - entre eles, como vimos, Monteiro Lobato - viviam a partir de então numa espécie de limbo, condenados ao esquecimento. O capital e a energia mobilizados pelos modernistas não encontravam páreo e a dominação simbólica por eles exercida era incontestável. Todos os critérios de classificação de artistas e obras eram monopolizados pela geração modernista e nada escapava ao seu crivo demolidor.

Creio que, agora, está mais do que claro quais as respostas para as questões sugeridas logo no início: por que o necrológio de Mário de Andrade vem à luz somente em 1926? Porque a partir desse momento Monteiro Lobato era um adversário fragilizado, incapaz de suportar o ataque modernista - situação muito

diferente, como procurei demonstrar, nos anos anteriores. E por que Lobato? Porque Monteiro Lobato era o intelectual que fazia sombra ao modernismo, era quem podia, naquele instante, subtrair ou enfraquecer a força do movimento, não só porque detinha a hegemonia de nosso incipiente campo literário, mas também porque já trazia no bojo de seu projeto literário - que se divide no ofício de escritor e na carreira editorial - os principais traços do modernismo [80], que justamente se auto-proclamava um divisor de águas na história literária nacional e pretendia ser uma espécie de marco zero em nossa literatura.

As afinidades temáticas e formais que Lobato provavelmente possuía com o grupo de Mário, Oswald e cia. [81], somadas ao seu prestígio, fama, reconhecimento social e o fato de, como um importante editor do período, ter o poder de selecionar obras e escritores, tornava Lobato antes um oponente do que um aliado - o que não quer dizer que as relações entre esses atores sociais, além de tensas, não fossem também cercadas de ambigüidades, feitas de encontros além dos desencontros -, pois se o movimento modernista girasse em torno de sua figura havia a possibilidade de que o próprio modernismo fosse apagado em detrimento da luminosidade de Monteiro Lobato, o que evitaria a partilha dos dividendos simbólicos que tal movimento porventura gerasse devido à monopolização que Lobato pudesse empreender; e o modernismo e modernistas não podiam correr um risco assim tão grande [82].

---

[80] Vasda Bonafini Landers chega a escrever que *Urupês* "é o primeiro documento de nossa modernidade literária" (Landers, 1988, p. 26). E Landers não é a única a defender tal tese. Wilson Martins compartilha das mesmas idéias e afirma que o centro da primeira geração modernista é Monteiro Lobato (cf. Martins, 1978).

[81] Se Lobato foi ou não precursor do modernismo, se ele efetivamente era ou não tão modernista quanto os próprios modernistas, é difícil afirmar com absoluta convicção, principalmente se levarmos em conta tantas opiniões e análises extremamente divergentes. Mas é razoável supor que havia, no mínimo, uma plataforma literária comum entre Lobato e os modernistas, uma carta de intenções que poderia ter sido assinada pela mão de Lobato ou pela dos modernistas.

[82] Daí a escolha de Graça Aranha, que possuía a dose exata de prestígio que os modernistas necessitavam: não era tão pouco a ponto de reverter em coisa alguma para os modernistas (ou quem sabe até ridicularizá-los) e nem era tão grande a ponto de ameaçar o movimento.

O artigo de 1926 representa a realização do apelo que o próprio Mário de Andrade fizera um ano antes: "Deixem ao menos o início do modernismo brasileiro pra nós" [83]. O apelo é transformado em princípio e seguido à risca por parcela considerável dos modernistas, e Lobato, juntamente com outros tantos literatos, foram varridos, por um bom tempo, de nossa história literária [84].

[83] "Carta aberta" enviada por Mário de Andrade a Alberto de Oliveira e posteriormente publicada na revista *Estética*. Ver carta de Bandeira endereçada a Mário, de 03/06/25 (Moraes, 2000, p. 214-215).

[84] É importante frisar que essa história literária brasileira de inspiração modernista continuou sendo escrita por historiadores e críticos posteriores, espécie de herdeiros do modernismo, como, por exemplo: Mário da Silva Brito, Lourival Gomes Machado, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido. Ver Passiani, Enio. (2001), *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário nacional*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, datilo.

Ensaio de encerramento

Cartografia conceitual: fronteiras e contatos entre a sociologia da leitura e a teoria literária

> *E não existe filósofo, escritor ou mesmo jornalista que, por mais minúsculo que seja, não se sinta autorizado a dar aula ao sociólogo, sobretudo, claro, quando se trata de arte ou de literatura, achando-se no direito de ignorar as conquistas mais elementares da sociologia, ainda quando se trata de falar do mundo social, ou não esteja profundamente convicto de que, qualquer que seja o problema, cumpre "ir além da sociologia" ou "superar a explicação puramente sociológica", como se tal superação estivesse ao alcance do recém-chegado.*
>
> Pierre Bourdieu – *Esboço de auto-análise.*

Este ensaio de abertura faz-se necessário, a meu ver, por três razões que, embora distintas, encontram-se intimamente associadas. São elas:

1º) Esclarecer como são utilizadas algumas categorias de extrema importância para este trabalho, como as de "leitor" e "protocolos de leitura", tomadas de empréstimo da teoria literária, mas retrabalhadas e, num certo sentido, atualizadas em termos sociológicos;

2º) pretende-se, igualmente, desenvolver e expor a noção de "sociologia da leitura" que norteia as diretrizes desta pesquisa. O empreendimento é importante, pois serve para posicionar a sociologia diante daquelas teorias literárias que têm o leitor e a leitura como alvos investigativos, principalmente (mas não exclusivamente) a estética da Recepção, o que permite apontar o déficit sociológico de tais teorias, que ora explicitamente, ora implicitamente, como tentarei demonstrar mais adiante, admitem o diálogo e a apropriação da explicação

sociológica, mas o fazem de modo insatisfatório, uma vez que os procedimentos se revelam incompletos ou enviesados;

3º) marcar o lugar da sociologia na análise da literatura implica reconhecer os fatos literários como fatos sociais e, como tais, são também espaços de relações de poder e, portanto, de disputas entre agentes e instituições sociais em torno da interpretação "mais" legítima, dos protocolos de leitura "mais" adequados, tornando, assim, visíveis e compreensíveis as querelas que alimentam a cristalização de cânones literários e a definição das "regras da arte".

* * * * *

Em artigo publicado em 1993, a norte-americana Wendy Griswold realizou um balanço dos "estudos culturais"- expressão utilizada pela autora para designar, basicamente, as pesquisas nas áreas de sociologia e teoria literária – ocupados com o objeto "literatura" desde o início dos anos 70 até o final da década de 80 do século passado, e argumentava a favor de um certo "avanço" metodológico de tais investigações na medida em que boa parte delas incorporava como elemento analítico a figura do leitor [85].

Entretanto, Griswold não atenta para o fato de que desde os anos 30 do século passado os estudos literários cada vez mais se preocupavam e levavam em conta, em suas análises, um elemento externo ao texto, mas igualmente importante na sua constituição: o leitor. A iniciativa pioneira coube ao alemão professor de literatura inglesa, Levin L. Schücking, com seu *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, de 1923. Seguiram-se a Schücking, apenas a título de exemplo: *Mímesis* (1946), de Erich Auerbach; *O que é a literatura?* (1948), de Jean-Paul Sartre; *A ascensão do romance* (1957), de Ian Watt; *Obra aberta* (1958), de Umberto Eco. O

[85] A referência completa do artigo é: GRISWOLD, Wendy. Recent moves in the sociology of literature. **Annual Review of Sociology**, 19, p. 455-467, 1993.

que se pode afirmar – o que a autora acima referida não faz – é que pesquisas com tal caráter não eram correntes, mas atitudes isoladas e esparsas. Ao que parece, somente a partir de 1967, com a lição inaugural de H. R. Jauss, na Universidade de Constança, Alemanha, que a teoria literária incorporou o leitor de modo mais sistemático nas suas investigações. Ou seja, a figura do leitor passou a constituir um problema a ser pensado a partir de uma teoria e de uma metodologia específicas e voltadas para sua solução. Propunha-se, a partir daquele momento, e de modo ambicioso, uma outra história da literatura, que pretendia oferecer uma alternativa ao determinismo sociológico marxista, bem como à abordagem estruturalista, puramente formal. Havia ali um esforço de síntese entre as duas perspectivas e uma preocupação em conjugar texto e contexto sem reduzir a análise a uma ou a outra.

Jauss sinalizava um novo caminho para o tratamento do problema da práxis estética, que não se limita, segundo ele, à sua atividade produtora (*Poiesis*), mas também é composta por duas outras etapas: a receptiva (*Aisthesis*) e a comunicativa (*Katharsis*). Cabia à hermenêutica literária, segundo Jauss, perguntar sobre a relação entre as três funções básicas da práxis estética. A literatura, portanto, enquanto experiência estética, não pode ser compreendida se não a considerarmos como uma espécie de sistema comunicativo que coloca em contato o produtor/escritor ao receptor/leitor por meio da obra; sendo assim, os possíveis sentidos que dão vida à obra literária dependem do "ato da leitura" e não se restringem aos caprichos e vontades do autor, inclusive escapando ao seu controle. Mas o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente de acordo com a localização histórica do leitor. Sendo assim, a historicização da literatura deve ser realizada a partir da historicização daquele que a lê. Escreve Jauss: "A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no *horizonte de expectativa* dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra" (JAUSS, 1994, p. 26, grifos meus).

Outro membro da mesma Escola de Constança, Wolfgang Iser, oferece-nos o que ele mesmo chama de uma "antropologia literária" (Cf. ISER, 1999), espécie de complemento à história literária de Jauss, na medida em que o primeiro enfatiza a dimensão sincrônica do leitor – sem descartar completamente a diacronia -, enquanto que o segundo deposita a atenção na dimensão diacrônica – sem esquecer-se da sincronia. A teoria do efeito estético de Iser preconiza que entre o autor e o leitor se estabelece um jogo mediado pelo texto, que constitui, ao mesmo tempo, a própria regra do jogo. Desenvolve-se um tipo de afeição entre texto e leitor que permite a este último mover-se no interior do primeiro, atualizando-o à medida que vai apreendendo-o. Em tal jogo, "o texto estimula os atos que originam sua compreensão" (ISER, 1999, p. 9), indicando, desse modo, a produção dos sentidos: estabelece-se entre eles um hiato que origina a criatividade da recepção, tornando o leitor o co-autor do texto literário. O ato da leitura, nesse sentido, não se limita à organização do texto, mas se converte num autêntico ato criativo. É como se as lacunas que a estrutura textual apresenta fossem preenchidas pelo leitor no ato da leitura, provocando, concomitantemente, a "fruição compreensiva" e a "compreensão fruidora" (Cf. ISER, 1999b) do texto lido, i.e., a mútua determinação entre prazer estético e atividade intelectual. Nos termos de Iser, a obra não só provoca um determinado efeito (*Wirkung*) sobre o destinatário, mas se impõe ao leitor – incapaz de alterar ou afetar a estrutura básica da obra. A concretização do sentido por meio do ato da leitura se dá quando se cruzam o "horizonte implícito de expectativas" proposto pela obra e as "expectativas, normas e papéis extraliterários" originários da "experiência existencial" dos leitores – ou seja, de acordo com Wolfgang Iser, o efeito é condicionado pela obra e a recepção é condicionada pelo leitor.

Gumbrecht ressalta que o caráter inovador da perspectiva teórica da primeira geração de Constança, a despeito de seus problemas e limitações, não foi apenas tematizar o leitor, mas o esforço de "(...) evidenciar as condições de formações de

sentidos distintos aos respectivos textos (ficcionais) por parte dos distintos leitores e grupos de leitores" (GUMBRECHT, 2003, p. 14). A preocupação de Jauss e Iser, nota-se, é a multiplicidade de sentidos, dada a multiplicidade de leitores e grupos de leitores, o que só aumenta o esforço reflexivo, já que é preciso construir – e posteriormente combinar - a "compreensão do sentido" produzido ao se ler determinado texto e a "compreensão da situação" em que os leitores estão imersos. A teoria literária, a partir da preocupação com a recepção e com o efeito, revela-se uma teoria das condições da geração de significado, da qual a produção de textos (por autores) e a compreensão de textos (por leitores) são partes constitutivas (GUMBRECHT, 1998, p. 31 e 32).

Os receptores, em cada nova situação comunicativa, atualizam obras literárias distantes no tempo e no espaço, e, com isso, constroem novos sentidos. No entanto, alerta Gumbrecht, a condição *sine qua non* para a realização da comunicação é a posse de certo "saber" acerca das "convenções de gênero" (GUMBRECHT, 2003, p. 34). Logo, não se está falando do leitor comum. Isto posto, é legítimo perguntar que leitor é esse que tanto Iser quanto Jauss buscam - a despeito da preocupação deste em situá-lo historicamente. Estarão eles preocupados com qualquer leitor ou com um tipo específico? Jean Starobinski, no prefácio à edição francesa de *Pour une esthétique de la réception*, lembra que Jauss dá crédito à experiência do leitor ordinário, uma vez que os textos não foram escritos para os filólogos. Há apenas que se reconhecer que existem os leitores ingênuos e os leitores críticos. Mas é nos textos desses autores que podemos encontrar uma outra resposta para a questão acima sugerida, e que, se não nega, no mínimo esquece a presença de leitores comuns. Como vimos acima, a literatura, acredita Jauss, deve estimular uma mudança no horizonte de expectativa do leitor, no entanto, para que isso aconteça, reconhece o autor, é necessário que tal leitor seja já proprietário de um "saber prévio" (JAUSS, 1994, p. 28), de um "sistema de referências" (JAUSS, 1994, p. 27)

que lhe permita reconhecer as características da linguagem poética, os estilemas que fundamentam e organizam a obra:

> *"Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida"* (JAUSS, 1994, p. 28).

Deparamo-nos, aqui, com problemas de duas ordens. Primeiro, percebe-se que o "horizonte da pergunta e da resposta" indicado por Jauss, fiel ao modelo hermenêutico de Gadamer, acaba interrogando a obra e não o leitor real (ZILBERMAN, 1989, p. 34), uma vez que é sempre o texto que sugere a questão e que acaba direcionando a resposta. Este é o paradoxo, revela Gumbrecht, da teoria de Jauss: tratar de atos distintos de leitura, o que o obriga a recorrer a inúmeras reconstruções históricas, mas que acabam sempre se debruçando sobre uma mesma estrutura, o texto. Nesse sentido, as diversas respostas são dadas a uma mesma estrutura textual, limitando o método de Jauss a um simples método de interpretação de textos. É por isso que Gumbrecht afirma que Jauss opera com um conceito normativo de recepção (GUMBRECHT, 1998, p. 11). Segundo, a obra parece despertar a lembrança do já lido, portanto, não se está lidando com marinheiros de primeira viagem, leitores pouco ou nada preparados, como, a propósito, o próprio Jauss reconhece:

> *"A história da recepção de uma obra literária não é a soma arbitrária de todas as interpretações subjetivas; pelo contrário, existe uma espécie de lógica história, onde entram apenas as interpretações que eu chamaria de concretizações, pois elas são aceitas publicamente como formadoras de normas"* (JAUSS *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 71).

Não é de espantar, pois, que Jauss não se preocupe em saber quem exatamente formulou as perguntas e quem efetivamente as respondeu. Em Iser não é diferente: de acordo com o seu modelo, o sucesso da comunicação entre texto e

leitor depende da força do primeiro em desfamiliarizar os códigos e expectativas habituais do segundo, pois só assim o texto literário produziria algum tipo de efeito no receptor. O leitor que a leitura afetará de modo mais incisivo é justamente aquele "(...) que já está equipado com a capacidade e as reações 'adequadas'; aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias" (EAGLETON, 1994, p. 86); ou seja, o "leitor implícito" de Iser não é qualquer um, mas aquele capaz de construir o sentido (ou os sentidos) da obra a partir de certas exigências intelectuais e culturais. Não é descabido afirmar que o "leitor implícito" é mais uma criação ficcional já prefigurado pelo texto, que transmite "orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo (...)" (ZILBERMAN, 1989, p. 65) sempre. Nesse sentido, Jauss e Iser procuram desenvolver um método de avaliação das diversas respostas dadas a um mesmo texto, obrigando-os a elaborar, talvez a contragosto, uma teoria do texto ao invés de uma teoria sobre o leitor ou a leitura (ROCHA, 1998, p. 11).

Se o leitor de Iser é abstrato, abstrata é também sua antropologia literária. Ao escrever que esta pretende explicar "a necessidade humana de ficção (ROCHA, 1999, p. 13), pois a literatura preenche certas necessidades antropológicas básicas, como a atribuição de sentido ao mundo, Iser substancializa as noções de "literatura" e "humanidade". Mas quais os critérios e parâmetros que norteiam o autor? A partir de que lugar social e histórico Iser define "literatura" e "humano". Somos levados a suspeitar que sua antropologia literária, além de profundamente filosófica, possui um caráter ocidentalizante, especialmente eurocêntrica; e que apesar de apregoar, de maneira nobre, uma tolerância universal (inclusive interpretativa), infelizmente acoberta tensões, conflitos e a dominação cultural. Podemos estender a Iser a crítica de Jurt originalmente endereçada a Jauss: ao situar as normas de recepção e efeito **na** obra, as duas vertentes, aparentadas, recaem numa ontologização que eles próprios pretendiam negar. A sociedade está

presente, ambos autores não a negam, mas se encontra do lado de fora do fato literário, reduzindo o social a um fator periférico (JURT, 1989, p. 100).

Outro empreendimento bastante respeitado como teoria literária, e que guarda algumas semelhanças com as tendências até aqui discutidas, é o projeto analítico de Umberto Eco apoiado na concepção de "leitor modelo". Eco reconhece que seu "leitor modelo" se parece bastante com o "leitor implícito" de Iser. Do mesmo modo que este último, ele afirma que o texto é entremeado de espaços em branco, interstícios a serem preenchidos, composto, ainda, de "artifícios de expressão" que devem ser atualizados pelo destinatário. O texto, escreve Eco, é como "um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu (...)" (ECO, 2004, p. 36). Esse "mecanismo preguiçoso" postula o seu próprio destinatário como condição indispensável da própria "potencialidade significativa", exigindo, assim, um receptor dotado de "competência gramatical" e "lingüística" (ECO, 2004), devidamente capaz de cooperar para a atualização textual. O "leitor modelo" não é o "leitor empírico", mas aquele postulado pelo autor e pela obra. Ler uma obra de ficção exige, então, alguma noção dos "critérios econômicos que norteiam o mundo ficcional" (ECO, 1994, p. 118) – sendo que os critérios não estão lá e têm que ser pressupostos. A diferença é que a proposta de Eco parece ser um pouco mais flexível que a de Iser, uma vez que propões dois tipos ideais de leitor: o "leitor modelo de primeiro nível" preocupado em saber como a história termina; e o "leitor modelo de segundo nível", que se pergunta que tipo de leitor a história que está lendo deseja que ele se torne (ECO, 1994, p. 33). Esse segundo tipo corresponde a um leitor maduro, cujo conhecimento é abrangente o suficiente para abarcar um leque variadíssimo de informações para além de sua competência lingüística. No fundo, é um portador, para usar uma outra expressão de Eco, de uma "competência enciclopédica" (ECO, 1994, p. 120). Vincent Jouve parece ter razão quando afirma que o "leitor modelo" que Eco tem em mente é ele mesmo (JOUVE, 2002, p.48); e

para comprovarmos a sua asserção, basta lermos as análises que Umberto Eco faz, por exemplo, da novela *Sylvie*, de Nerval; d'*Os três mosqueteiros*, de Dumas, de um romance-folhetim ou de uma história em quadrinhos [86]. Em qualquer uma delas o autor mobiliza uma gama de conhecimento bastante vasta, que compreende a lingüística, a semiótica, a estética, a sociologia, a história, e ainda outros ramos do saber acadêmico e científico. Se a seleção de objetos de Eco é supostamente mais democrática que a de Jauss e Iser, suas realizações e propostas – principalmente no que diz respeito a uma certa concepção de leitor – são igualmente zelosas quanto à chamada literatura erudita.

Até aqui, constatamos que em todas essas teorias firma-se um tipo de pacto ou contrato de leitura entre o leitor e o texto, sendo que é este último que programa sua recepção propondo ao primeiro um certo número de convenções, que nada mais é do que a caução fornecida pela instituição literária. Assim sendo, o leitor só pode realizar uma performance se dispor de uma (ou muitas) competência(s)s para decifrar os vários níveis de leitura da obra literária. Nenhum desses autores leva em consideração, nem de longe, o leitor a contrapelo, aquele cuja ignorância literária alimenta seu "horizonte de expectativas", despossuído de capital cultural ou mesmo aquele leitor que se inicia no processo de socialização literária, e valorizam, sempre, a "leitura experiente" em detrimento da "leitura inocente" (JOUVE, 2002, p. 28). E isso fica ainda mais claro quando observamos os autores e obras analisados por Jauss e Iser. Alguns deles: Goethe, Racine, Rousseau, Valéry, Henry James, Coleridge e Beckett [87]. Ambos pressupõem, então, em suas investigações, um leitor maduro, muito bem preparado, quase um super leitor, que, segundo Luiz Costa Lima, não corresponde a um leitor ideal, mas a um

---

[86] As análises dos dois primeiros exemplos podem ser encontradas em ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**.São Paulo: Cia. das Letras, 1994; e em relação aos folhetins e às HQs, consultar ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

[87] Estamos diante de propostas que parecem referendar o caráter canônico das obras sob um outro prisma.

socialmente localizável: "Pertence ao agrupamento culto de uma classe, a burguesia. Pertence mesmo a um bloco: a burguesia do ocidente desenvolvido" (LIMA, 1979, p. 30) [88]. O leitor de Jauss e Iser não corresponde, por exemplo, aos "novos leitores" do século XIX – mulheres, crianças e operários – pesquisados por Martyn Lyons e cujos hábitos e gostos literários recaíam sobre manuais práticos, obras instrutivas e romances-folhetim de amplo sucesso popular (Cf. LYONS, 1999a). Parece não lhes interessar os leitores reais, que registraram suas impressões de leitura em autobiografias, cartas e diários; tampouco os modelos de leitura propostos por igrejas, censores, sindicatos e "outros grupos interessados em dirigir ou mobilizar o leitor" (LYONS, 1999b, p. 9). Os analistas de Constança, assim como Eco, não se interessam por aquele que podemos denominar "leitor adverso" [89] na medida em que o leitor postulado é, no fundo, um especialista da leitura - tal como eles são. Como bem aponta Terry Eagleton: "O circuito fechado entre o leitor e a obra reflete a condição fechada da instituição acadêmica da Literatura, a qual só podem concorrer certos tipos de textos e de leitores" (EAGLETON, 1994, p. 86). Jauss e Iser, ao empreenderem uma nítida valorização da obra e o retorno ao texto a despeito do receptor - e, conseqüentemente, superestimando o papel do especialista da leitura -, contribuem para a reprodução dos cânones legitimados pela instituição acadêmica, bem como fortalecem a identidade de grupo intelectual ao qual pertencem, mais reforçando o pertencimento a um determinado campo do que subvertendo suas normas e procedimentos. A proposta investigativa dos autores até aqui abordados não deixa de ser, pois, auto-referencial.

Se a academia é responsável pela criação e, mais do que isso, pela perpetuação do cânone literário, logo ela constrange e limita inclusive a análise, e

---

[88] Ao lermos a obra crítica de Jauss e Iser é impossível não imaginarmos que o leitor ao qual os autores se referem seja o próprio Thomas Mann!

[89] Gumbrecht, ao contrário de seus mestres e predecessores, parece mais sincero ao admitir que a recepção literária contemporânea – logo, não aquela inicialmente praticada pelos fundadores da Escola de Constança – oferece a possibilidade de investigar "os atos cognitivos de leitores desprivilegiados" (GUMBRECHT, 1998, p. 40).

torna evidente que toda interpretação é, em alguma medida, condicionada por agentes formadores do gosto, mormente a escola [90]. São as agências sociais que compõem o campo as responsáveis por reconhecer como autênticas certas maneiras de ler em detrimento de outras. Destarte, mesmo a mais subversiva das interpretações deve ser aceita e compartilhada por alguns setores do mundo intelectual até para ser admitida como tal. Sem essa "comunhão de sentidos" não há como sequer escolher, dentre as várias leituras possíveis, uma ou algumas delas como pertinentes e nem ao menos classificá-las como "conservadoras" ou "revolucionárias".

Há todo um conjunto de interesses, preocupações e objetivos, além dos códigos lingüísticos que orientam a compreensão e a interpretação do texto literário; todo um "sistema de inteligibilidade" fornecido pela "comunidade interpretativa", para falar como Stanley Fish, da qual fazem parte os leitores, sejam os iniciantes, sejam os especialistas. Logo, mesmo a possibilidade de várias interpretações é permitida e controlada pela estrutura institucional – a *institutional nesting* de Fish (FISH, 1980, p. 308). Ainda segundo esse autor: "It is only if there is a shared basis of agreement at once guiding interpretation providing a mechanism for deciding between interpretations that a total and debilitating relativism can be avoided (FISH, 1980, p. 317). A interpretação e sua comunicação devem estar baseadas num sistema de significados compartilhados por aqueles envolvidos, direta ou indiretamente, no ato da interpretação e no processo de comunicação. Fish, ao contrário de Jauss e Iser, reconhece que o conjunto de crenças, objetivos e propósitos que guia o leitor-intérprete não é puramente individual, mas extensão de uma "comunidade institucional" (FISH, 1980, p. 321), i.e., o agente é definido por sua posição no interior de uma instituição, ainda que seja numa posição

[90] Tal limitação tem origem diversa daquela imaginada por Iser e Eco, para quem era o texto mesmo que acabava por permitir certas leituras no lugar de outras. Pretendo enfatizar, aqui, que os constrangimentos nascem no interior das instituições escolares e possuem, portanto, uma natureza socialmente determinada.

marginal ou inferior, mas não fora dela. Fish aponta, enfim, que as comunidades interpretativas são as responsáveis pela estabilidade das interpretações. As comunidades estabelecem estratégias de interpretação que acabam por orientar a leitura, fundando certas convenções no campo literário que passam a ser transmitidas pelo sistema de ensino e dirigem o modo **como** o texto é lido e compreendido, "como as convenções são aceitas pela comunidade, as interpretações suscitadas por elas são igualmente acatadas e respeitadas" (ZILBERMAN, 1989, p. 28). Mas, se a abordagem de Fish parece mais sociologizante, pois reconhece o peso e a atuação das instituições na elaboração dos códigos e protocolos de leitura e, conseqüentemente, expõe as relações de poder que se escondem por trás das convenções, por outro lado Fish não explora tal questão; apenas a sugere e, com isso, não avança a análise.

Vimos que o leitor da Estética da Recepção e do Efeito, quando existe, não é qualquer um, mas, sim, um iniciado. Tal iniciação, por sua vez, corresponde a um processo lento e gradual – árduo, até – que ocorre no interior da instituição escolar. A leitura é ensinada e aprendida de acordo com certos protocolos que visam a formação de um leitor competente. Segundo Scholes, a aquisição desses protocolos permite a interpretação e a apreciação do material lido: "(...) a leitura torna-se mais compensadora quando dominamos em elevado grau as respectivas complexidades" (SCHOLES, 1989, p. 34). Interpretação e apreciação, para Scholes, estão ligadas no ato da leitura e exigem "aptidões textuais criativas e críticas" (SCHOLES, 1989, p. 23), o que nos leva a concluir que só é possível ler de determinada forma. Mas fica a questão: se lemos de acordo com os protocolos de leitura aprendidos na instituição escolar, então há lugar para a leitura impertinente, subversiva? Para Scholes, sim. Toda leitura, aponta o crítico americano, é, ao mesmo tempo, "centrífuga" e "centrípeta". Centrífuga quando privilegia as margens, o que não está no centro, e desrespeita os sentidos já consagrados, abrindo novas perspectivas – este é o caso de uma leitura

profundamente crítica. Porém, mesmo a leitura crítica tem algo de centrípeto, pois ela somente pode ser feita a partir da posse dos "códigos discursivos adequados" (SCHOLES, 1989, p. 112), dentro de padrões minimamente aceitos e compartilhados pelas comunidades interpretativas mencionadas por Fish. A desconstrução dos protocolos, paradoxalmente, só pode ser levada a cabo tomando como ponto de partida os protocolos já construídos e aceitos. É importante observar que a construção e a desconstrução de protocolos não é realizada pelo leitor comum, mas pelo especialista, conforme as regras do campo, contribuindo para sua reprodução – inclusive de sua autonomia relativa.

Tanto o argumento de Fish quanto o de Scholes, ao levar em conta o processo de formação do leitor dentro do sistema escolar, permitem objetivar esse leitor, tornando-o real porque revela de maneira explícita sua posição institucional. Em Jauss e Iser, em contrapartida, identificamos o leitor pelo caminho inverso, ou seja, por sua negação, por seu ocultamento social. Contudo, curiosamente, a vertente aberta pela Escola de Constança [91] permitiu aos seus herdeiros e críticos incorporar nas análises doses cada vez maiores do pensamento sociológico [92], a ponto de reconhecer a Literatura como instituição acadêmica, que consagra ou não autores, obras, leitores e leituras, como é o caso de Fish e Scholes. No entanto, há ainda

---

[91] Uma vertente ingenuamente sociológica, pois, como vimos, preocupa-se com a figura histórica do leitor como elemento constituinte e constitutivo da obra literária; "supostamente" porque, como se tentou apontar, acaba privilegiando o texto e rebaixando o leitor a um papel coadjuvante na estruturação do texto literário e também porque acaba tratando de um leitor abstrato ou de uma competência elevadíssima.

[92] Convém lembrar a distinção estabelecida por Luiz Costa Lima entre sociologia da literatura e análise sociológica do discurso literário (Cf. LIMA, 2002, p. 666). Esta última, ainda que importe alguns dos recursos teóricos e metodológicos da sociologia, tem como foco a narrativa literária propriamente dita, ao contrário da primeira, que tende a concentrar os esforços ou nos mecanismos de produção e distribuição da obra ou no momento da sua recepção, tomados separadamente.Os trabalhos de Ian Watt e Erich Auerbach citados logo no início deste ensaio se encaixariam nos moldes de uma análise sociológica do discurso literário sem ser propriamente sociologia. Em relação ao último autor, Waizbort navega contra o vento e argumenta que o trabalho de Auerbach não é puramente filológico e não se limita a uma contribuição à sociologia da literatura; basta atentar para a importância e o papel que o público, transformado em categoria sociológica, assume em seus estudos sobre o desenvolvimento das formas literárias. Consultar: WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo Social**, 16 (1): 61-91, jun. 2004.

nestes últimos como que um déficit sociológico, pois não reconhecem, tampouco identificam, a disputa de interpretações que embasa o mundo intelectual. Podemos considerar o campo literário como um conjunto de "comunidades interpretativas" – escolas, universidades, academias literárias, institutos de pesquisa etc –, e seus respectivos agentes, em disputa constante por bens simbólicos (o prestígio, o reconhecimento, a autoridade). O monopólio desses bens garantiria ao agente e à agência social que os possuem a hegemonia no campo e a prerrogativa de controlar o sistema de classificação de obras, autores e mesmo intérpretes. Em suma, o poder de construir ou destruir cânones, de legitimar ou deslegitimar interpretações, de considerar ou desconsiderar leituras.

Participar de uma "comunidade interpretativa" implica incorporar suas regras e seus procedimentos, formando e informando um *habitus* que orienta, sugere Bourdieu, a conduta, as escolhas, as disposições e as tomadas de posição (éticas, políticas e estéticas) de seus membros, criando certas afinidades que produzem uma identidade intelectual. Onde pensávamos encontrar o intelectual, encarnado sob a forma do literato ou do crítico, absolutamente livre, que age de acordo com uma vontade puramente individual determinada pelo gênio criador, há, no fundo, um espaço social regido por forças de atração (daí as alianças) e repulsão (daí as contendas) que moldam a capacidade de ação e decisão dos seus integrantes. A autoria da obra jamais é o resultado puro de um único indivíduo, pois o autor torna-se, em algum grau, o porta-voz dos valores e crenças partilhados por outros tantos que participam de uma mesma comunidade.

Está claro que o leitor profissional, especializado, que podemos chamar genericamente, neste caso específico, de crítico literário, é também um autor. E é como autor que o profissional da leitura literária [93] participa da formulação e

[93] Adjetivar a que tipo de leitura me refiro torna-se necessário uma vez que os argumentos aqui propostos podem ser alargados e abranger outras modalidades de leitura, como a sociológica que

difusão das normas, códigos e protocolos que, ao orientar a leitura, contribuem para a reprodução de cânones e, para além das obras literárias, de identidades intelectuais. Com este argumento quero marcar a diferença e a distância em relação a uma outra perspectiva oriunda da teoria literária, que é a de Roland Barthes. O radicalismo elitista de Barthes preconiza que as possibilidades de leitura não são mais determinadas pelo autor ou pela instituição que o credencia, i.e., "como instituição, o autor está morto" (BARTHES, 1996, p. 38). O prazer do texto, continua, não depende da ação de intérpretes, mas emana e se alimenta da liberdade do leitor, que é, concomitantemente, fortalecida pela leitura, já que a linguagem literária é libertadora e libertária porque desestabiliza a própria linguagem e rompe com os códigos e cânones e suplanta convenções. A leitura é, segundo ele, sempre um trabalho de escritura efetuado pelo leitor, que equivale a um exercício contínuo de pura invenção de significados, alargando imensamente a possibilidade de múltiplas interpretações sem a fixação definitiva de nenhum sentido. Barthes tenta com isso politizar a linguagem e atribui à literatura uma força capaz de romper as dobradiças que juntam o saber e o poder. No entanto, a proposta parece bem menos subversiva quando atentamos para aquilo que Barthes considera literatura, que nada mais é senão os mesmos e já batidos cânones (Bacon, Flaubert, Balzac, Proust, Stendhal, Mallarmé etc.), reproduzindo, mais uma vez, sob a máscara da insubmissão, uma hierarquia de gostos e padrões estéticos, segundo os quais Julio Verne se encontra vários degraus abaixo de um Proust, por exemplo. Pode-se argumentar e até se demonstrar que, de fato, Julio Verne não se encontra no mesmo patamar literário de Marcel Proust. Mas não é essa a questão que pretendo discutir. Quero é chamar a atenção para dois pontos: qual o tipo de leitor sugerido pelos teóricos aqui tratados e qual a definição de literatura subjacente aos seus argumentos. A partir daí, é preciso perguntar o que certas

---

aqui tento desenvolver. Isso implica dizer que as críticas que dirijo à crítica literária não são imunes a uma contra-crítica– e não espero e nem desejo que sejam.

tomadas de posição escondem e quão conservador pode ser aquilo que usualmente é tomado como inovador e contestador.

O que Barthes não consegue (ou se recusa a) perceber é que a "audácia de inventar", seja a do escritor, seja a do leitor [94], está ligada, muitas vezes, a estratégias sociais para a conquista do reconhecimento e do sucesso; ademais a situação sócio-cultural do autor, as expectativas do público e as "normas ditadas pelos doutos" não permitem que o ato criativo seja complemente livre como quer fazer crer. Há, pois, "(...) uma correlação entre as escolhas que o escritor deve fazer em termos estéticos e no que diz respeito à ordem institucional e ideológica" (VIALLA *apud* RALLO, 2005, p. 89). Aqueles autores (escritores literários, ensaístas, cronistas, intérpretes, exegetas) que se pretendem inovadores tiram proveito de uma certa flexibilidade do campo literário, mormente aqueles campos em processo de autonomização, e "exploram as zonas de liberdade" ainda possíveis.

Se, por um lado, os profissionais da literatura, de acordo com o que foi afirmado acima, perseguem a definição do seu objeto, praticamente obrigando-os a perguntar-se o que é a literatura (Cf. EAGLETON, 1994 e CULLER, 1999), por outro, é trabalho do sociólogo perguntar-se quem define o que é literatura. Se cabe ao intérprete autorizado, espécie de leitor especializado, definir o que é literatura – investido, portanto, de poder suficiente para exercer o papel de operador da cultura -, então boa parte da sociologia da literatura se converte numa sociologia da leitura. Nesse caso, a sociologia recomenda ao menos desconfiar até que ponto os críticos, ao falar de obras e autores, falam de si mesmos, ou melhor, dos grupos sociais dos quais fazem parte.

Entretanto, a investigação sociológica não deve furtar-se ao enfrentamento de questões de ordem narrativa, i.e., aquelas propriedades estilísticas que estruturam

---

[94] Principalmente o leitor especializado, que é, como já foi afirmado aqui, igualmente um autor.

o texto e lhe conferem a sua "literariedade", que o tornam especificamente literário, e não um outro texto de uma outra ordem, sob o risco de reduzir a análise a um determinismo sociológico que encara a literatura como simples epifenômeno do social, e, portanto, empobrecendo-a. Muito menos deve-se desconsiderar a materialidade do texto, do suporte que o carrega e o veicula para porções maiores do público, pois se os sentidos da forma literária não são única e exclusivamente determinados pelo texto, mas igualmente pelo leitor, é preciso lembrar que "(...) as condições concretas de articulação e de transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção" (GUMBRECHT, 1998, p. 18).

Os atos de leitura estão relacionados às maneiras de ler, que, por seu turno, são determinados, ou no mínimo orientados, pelos protocolos de leitura. Tais protocolos, como já discutido, são elaborados pelos profissionais da literatura. Contudo, se se admite que os suportes também podem direcionar a leitura, logicamente conclui-se que os protocolos não são apenas depositados no objeto lido pelo autor ou pelos especialistas da leitura, mas também por aqueles responsáveis pela impressão dos textos. As instruções dirigidas ao leitor, então, podem ter vários pontos de origem: o autor, que por meio de uma panóplia de técnicas narrativas pode sinalizar os caminhos que pretende que o leitor siga; o intérprete autorizado, responsável também por elaborar normas e convenções e garantir sua difusão e perpetuação; e as formas tipográficas – a disposição e a divisão do texto, sua tipografia e ilustração.

Parece-me salutar, a esta altura, lembrar, ainda que sumariamente, as indicações teóricas e metodológicas de Roger Chartier e compartilhadas por Jean Marie Goulemot, que analisam as práticas de leitura a partir de uma sociologia histórica da cultura, mas sem abandonar os avanços da teoria literária – que é a proposta deste trabalho acrescida de um importante ingrediente que os autores parecem, muitas vezes, não considerar, a saber, as relações de poder e os interesses que alicerçam a elaboração, difusão e reprodução dos protocolos de leitura.

O ponto de partida da análise de Goulemot (1996) é o pressuposto de que a leitura é sempre produção contínua de sentidos, o que torna os textos sempre polissêmicos. Goulemot se debruça sobre a leitura como prática cultural, lugar da produção de sentido, de "compreensão e de gozo", e, sendo uma prática cultural, para o autor não existe uma "leitura ingênua", afastada de qualquer referência exterior a ela. A polissemia do texto literário, suas inúmeras constituições de sentido, só é possível porque o leitor e a "situação de leitura" estão fora do texto. O "fora-dotexto" é, ao mesmo tempo, uma história coletiva e pessoal, e Goulemot cruza essa individualidade com o coletivo, com o social, através da noção de "biblioteca", conjunto de todas as leituras e referências a textos que cada leitor carrega consigo, ou seja, toda nossa socialização e experiência literárias adquiridas quase sempre – as exceções talvez sejam os autodidatas – no interior de uma cultura institucional que nos predispõe a uma recepção particular do texto. A partir da noção de "biblioteca", o autor afirma que não existe compreensão autônoma do que é dado a ler ou a entender, mas uma articulação em torno de uma biblioteca do texto lido – texto que recebe uma intensa carga de significações externas, desde as muitas leituras já realizadas por uma plêiade de leitores até, assinala Chartier (1996) e reconhece Goulemot, os sinais tipográficos que não deixam de preparar e moldar, num determinado grau, a recepção.

O sentido conferido ao texto é proveniente de um "exterior cultural" e é fruto de sentidos já adquiridos anteriormente. "De fato, a leitura é jogo de espelhos, avanço especular. Reencontramos ao ler. Todo o saber anterior – saber fixado, institucionalizado, saber móvel, vestígios e migalhas – trabalha o texto oferecido ao deciframento" (GOULEMOT in CHARTIER, 1996, p. 115).

A coerência da interpretação, conclui-se, é em alguma medida definida pela própria estrutura do texto (literário), mas o reconhecimento de tal interpretação depende de elementos externos e definidos socialmente. Talvez por isso os próprios teóricos da leitura e da literatura sinalizem, às vezes sem admitir

explicitamente, a pertinência e, mais, a importância da contribuição da sociologia para os estudos literários. Realçar a contribuição da explicação sociológica não significa sacrificar a polissemia de um texto, suas múltiplas possibilidades de leitura e interpretação – nunca infinitas – que o texto autoriza, mas perguntar-se a respeito de quem oferece as construções de sentido, ou, ainda, sobre a legitimidade da interpretação, que só pode ser conferida por aquelas agências e agentes sociais reconhecidamente competentes no interior do campo.

Faz-se necessário, portanto, combinar os procedimentos de uma sociologia da leitura com os de uma sociologia do texto literário – a meu ver, esta última terminologia me parece mais apropriada uma vez que a denominação "sociologia da literatura" é demasiada abrangente e não dá conta de certas modalidades textuais que não a literária, como os paratextos – dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas etc. – (Cf. GENETTE, 1987), os textos publicitários, jornalísticos e mesmo os científicos, bem como da materialidade específica de cada gênero textual. A combinação dessas sociologias poderia dar conta dos momentos distintos, mas integrados, da realização estética, a saber, a produção, a circulação e o consumo dos textos; e ambas devem entabular o diálogo com os métodos exclusivos da análise literária, e, quando necessário, apropriar-se de tais métodos e adaptá-los às necessidades e exigências do trabalho sociológico.

* * * * *

As críticas aqui apontadas, principalmente às concepções de leitor de Jauss e Iser, nada têm de originais e desabonadoras. O que se quis foi sublinhar a importância da sociologia para os estudos literários, num caminho já aconselhado

por Gumbrecht (Cf. GUMBRECHT, 1998), mas numa direção diferente [95]: propõe-se uma sociologia da leitura, associada a uma sociologia textual, que tem como objetos o leitor comum ou o especialista da leitura, sendo que neste último caso a sociologia da leitura contribuiria para os estudos sociológicos acerca dos intelectuais.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: _____ (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado Aberto, 1994.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de. O modernismo. **Anhembi**, São Paulo, v. XVII, no. 49, p. 26-32, 1954.

ARON, Paul & VIALA, Alain. **Sociologie de la littérature.** Paris: PUF, 2006.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLO, José Maria. O movimento literário de S. Paulo e a literatura nacional. In: _____. **À margem dos livros.** Rio de Janeiro: Annuario do Brasil, 1923.

BELO, André. **História & Livro e Leitura.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** A aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

[95] Como Gumbrecht está preocupado com a relação entre a ação do leitor (tomado como um tipo de ação social), estrutura social e atos comunicativos, ele define a crítica literária como uma subdisciplina da sociologia da comunicação.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **A produção da crença.** São Paulo: Zouk, 2002.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: _____ & McFARLANE, James (Orgs.). **Modernismo – guia geral.** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____ & McFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: _____ (Orgs.). **Modernismo – guia geral.** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 2003.

CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22.** Entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.

CARDOSO, Fernando Henrique. Condições sociais da industrialização: o caso de São Paulo. In: _____. **Mudanças sociais na América Latina.** São Paulo: Difel, 1969.

CARONE, Edgard. **A evolução industrial de São Paulo (1889-1930).** São Paulo: Senac, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro. In: _____ *et al*. **Sobre o pré-modernismo.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). **Práticas da leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A ordem dos livros.** Brasília: UNB, 1998.

_____. **Os desafios da escrita.** São Paulo: Unesp, 2002.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural: o estado da arte. ROSENDAHL, Zeny & CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço.** Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia cultural: passado e futuro – uma introdução. In: ROSENDAHL, Zeny & CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço.** Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**. Uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização.** São Paulo: Unesp, 2005.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos.** Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. História da leitura. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história.** Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

DAVIS, Natalie Zemon. O povo e a palavra impressa. In: _____. **Culturas do povo.** Sociedade e cultura no início da França moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DEAECTO, Marisa Midori. **Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930).** São Paulo: Senac, 2002.

DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

DeJEAN, Joan. **Antigos contra modernos.** As Guerras Culturais e a construção de um *fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

_____. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. O leitor modelo. In: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____ (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado Aberto, 1994.

FERNANDES, Florestan. Caracteres rurais e urbanos na formação e desenvolvimento da cidade de São Paulo. In: _____. **Mudanças sociais no Brasil.** São Paulo: Difel, 1979.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** Cambridge: Harvard University Press, 1980.

GENETTE, Gerard. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: _____ (Org.). **Práticas da leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

GRISWOLD, Wendy. Recent moves in the sociology of literature. **Annual Review of Sociology**, 19, p. 455-467, 1993.

GUASTINI, Mário. **A hora futurista que passou.** Seleção, apresentação e notas de Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma.** Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

_____. Estética da recepção – teoria das ações de linguagem – pragmática histórica do texto: uma introdução em perspectiva sistemática. In: _____. **As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HABERMAS, Jürgen. A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação. In: _____. **O discurso filosófico da modernidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. In: DECCA, Edgar Salvador de & LEMAIRE, Ria (Orgs.). **Pelas margens.** Campinas: Ed. Unicamp; Porto Alegre: Ed, Ufrgs, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções (1789-1848).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **A era do capital (1848-1875).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **A era dos impérios (1875-1914).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

ISER, Wolfgang. O que é antropologia literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da Ficção**. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999a.

_____. **O ato da leitura**. São Paulo: Ed. 34, 1999b, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, Vincent. **A leitura.** São Paulo: Unesp, 2002.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal & SEGRÉ, Monique. **Sociologie de la lecture.** Paris: La Découverte, 2003.

LAHIRE, Bernard. Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria. In: _____. (Comp.). **Sociología de la lectura.** Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2.

_____. O leitor demanda (d)a literatura. In: _____. (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOVE, Joseph. **A locomotiva.** São Paulo na Federação Brasileira (1889-1937). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Orgs.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999a, v. 2.

_____ & LEAHY, Cyana. **A palavra impressa.** Histórias da leitura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999b.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **História da escola em São Paulo e no Brasil.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Braudel, 2005.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 56, p. 63-74, outubro de 2004.

MARTINS, Wilson. **O modernismo.** São Paulo: Cultrix, 1977.

McDOWELL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (Orgs.). **Geografia humana.** Sociedade, espaço e ciência social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

McKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MERQUIOR, José Guilherme. A estética do modernismo do ponto de vista da cultura. In: _____. **Formalismo e tradição moderna.** São Paulo: Forense Universitária/Edusp, 1974.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: modernismo.** São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim de. A estética de Mário de Andrade. In: _____ (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado Aberto, 1994.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu (1800-1900).** São Paulo: Boitempo, 2003.

MORSE, Richard. **Formação histórica de São Paulo.** São Paulo: Difel, 1970.

PAES, José Paulo. Cinco livros do modernismo brasileiro. In: _____. **A aventura literária.** Ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

POULAIN, Martine. Entre preocupaciones sociales e investigación científica: el desarrollo de sociologías de la lectura en Francia. In: LAHIRE, Bernard (Comp.). **Sociología de la lectura.** Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

PRADO, Antonio Arnoni. **1922 – itinerário de uma falsa vanguarda.** Os dissidentes, a Semana e o integralismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RALLO, Elisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIO, Gisela Aquino Pires do. Espaço, Economia e cultura: uma possível agenda de pesquisa. In: ROSENDAHL, Zeny & CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Matrizes da geografia cultural.** Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2001.

ROCHA, João Cezar de Castro. A materialidade da teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma.** Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

_____. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária. In: _____ (Org.). **Teoria da Ficção**. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999a.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. **Paisagens imaginárias.** São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura.** Lisboa: Edições 70, 1989.

SCHWARCZ, Lilia. A construção de uma identidade paulista. In: BUENO, Eduardo (Org.). **Os nascimentos de São Paulo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. O renascimento modernista de São Paulo. In: In: BUENO, Eduardo (Org.). **Os nascimentos de São Paulo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

STAROBINSKI, Jean. Préface. In: JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception.** Paris: Éditions Gallimard, 1991.

TANEMBAUM, Andrew. **Redes de computadores.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo Social**, 16 (1): 61-91, jun. 2004.

WILLIAMS, Raymond. Quando foi o modernismo? **Margem esquerda.** São Paulo, no. 6, set. 2005.

_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

ZILIO, Carlos. A questão política do modernismo. In: _____ (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado Aberto, 1994.