

CONFERÊNCIA

UMA TRAJETÓRIA RARA NA TRADIÇÃO CULTURAL BRASILEIRA

Marisa Lajolo
(UNICAMP)

«E que estilo, Veríssimo! A língua te obedece como massa de pão entre os dedos do bom padeiro. Absolutamente limpo de estáticas — maneirismos, exibicionismos, flores de cera, besteiras. Escrever bem é isso, Veríssimo — é escrever como v. escreve — organicamente, com o correntio duma função natural da nossa fisiologia. Escrever bem é mijar. É deixar que o pensamento flua com o à vontade da mijada feliz.»¹

Em 1930, quando um gaúcho de São Borja chegava com estardalhaço à capital do país, outro gaúcho — este de Cruz Alta — chegava discretamente à capital de seu estado.

Um era Getúlio Vargas. Outro, Erico Veríssimo.

Em vez de tropas militares, o mocinho de Cruz Alta conduziu para Porto Alegre uma **tropilha de sonhos, projetos e esperanças**, e em vez de homens e armas levou apenas uma máquina de escrever e quinhentos mil réis.

Getúlio viajou na esteira de uma revolução política vitoriosa, e Erico no rastro de uma desastrosa falência comercial. E ambos marcaram nossa história.

Foi na Porto Alegre dos anos 30 que Erico começou a desempenhar papel de relevo na modernização cultural do país, modernização que se articula bem com os ventos novos que a revolução de 30 soprou por toda a vida brasileira.

Numa Porto Alegre cuja vida intelectual se agitava em torno da Livraria do Globo, Moisés Vellinho (então chefe de gabinete de Oswaldo Aranha), ao dizer àquele moço recém-chegado de Cruz Alta que **não havia vagas na Secretaria**, fechava-lhe as portas do funcionalismo; e, fechando-as, abria-lhe

caminho para uma experiência rara na tradição literária brasileira, onde o comum foi sempre as letras engordarem à sombra de um empreguinho de amanuense.

Afastada a alternativa de uma carreira modorrentamente burocrática, no começo de 1931 Erico emprega-se no **Revista do Globo**. E aí começa uma vida intelectual que ao longo de mais de cinquenta anos se construiu em termos rigorosamente modernos.

O percurso de Erico, primeiro na **Revista do Globo** e depois na Editora Globo transcorre integralmente sob o signo da modernidade. Uma modernidade para a qual nossa história e nossa crítica parecem míopes, imantado que é seu discurso pela ebulição paulistana da *Semana de 22*. Trata-se, no entanto, de um tipo de modernidade cuja compreensão é essencial para iluminar os rumos que a partir daí assume a produção literária brasileira, uma vez que incide significativamente sobre a precariedade da infra-estrutura cultural de que dispunha o Brasil dos anos 30. Em Porto Alegre, por exemplo, não ia longe o tempo em que os escritores bancavam a própria obra e iam vendê-la de porta em porta, como lembra Augusto Meyer a propósito de seu mestre Aquiles Porto Alegre.²

É esta precariedade de condições para a produção cultural que começa a alterar-se já desde a década de 20, encontrando-se na *Revista* e na Editora Globo dos anos 30, índices claros de modernização, homólogos àqueles que o cronista da provinciana e modelar Antares registra em sua prosa saborosa:

«A década de 20 trouxe para Antares muito progresso, tanto de ordem material como intelectual. (...) Em 1924 uma firma norte-americana instalou um frigorífico nos arredores da cidade — o que levou o editorialista do diário local a afirmar que Antares, até então um município exclusivamente agropastoril, começava suspiciosamente a industrializar-se.

O telégrafo, o cinema, os jornais e revistas que vinham de fora, a estrada de ferro e depois de 1925, o rádio, contribuíram decisivamente para aproximar o mundo de Antares e vice-versa.»³

É, assim, no bojo de uma configuração social e econômica favorável, que Erico, assessorando Bertaso, desenvolve na *Revista* e na Editora Globo uma experiência que mergulha o Rio Grande do Sul numa produção literária sob medida para um Brasil que se reciclava.

Esta modernização se traduz, por exemplo, na editora, por uma linha editorial que tem os olhos voltados para o público

da classe média, consumidor virtual dos escritores nacionais que a editora lança e dos estrangeiros que traduz. Com os olhos no mesmo público, a existência continuada de uma revista como a do *Globo* dos anos 30 é representativa: sugere o aproveitamento das novas condições para produção de cultura, satisfazendo e ampliando os horizontes de expectativas de um público provinciano.

Encerrada a fase heróica do modernismo paulista, as revistas propriamente literárias, que se avolumavam nos anos 30, escasseiam. Com exceção de *Festa* (segunda fase de julho de 34 a agosto de 35), de *Lanterna Verde* (38/39 e, numa segunda fase, 43/44) e de algumas outras, este tipo de revista parece que se retrai. E abre-se espaço para uma revista como a do *Globo* que, fundada em 1929, define-se, nos primeiros números como *revista do lar*, dedicada às senhoras e senhoritas que nos distinguem com sua atenção,⁴ e no ano seguinte se reapresenta como *magazine de atualidade mundial*⁵ anunciando, na quarta capa, as seguintes seções: *literatura/ciência ao alcance de todos/ atualidades/ cinematografia/ novidades/ rádio e TV/ história/ um romance completo/ seção feminina e infantil/ arte/ poesia/ belas gravuras de cor/ enxadrismo/ humorismo/ reportagens sensacionais/ contos/ todos os esportes*.⁶

Este é o perfil da revista que deixa em Erico nostálgicas recordações do improvisado de sua elaboração:

«Nossos colaboradores eram a tesoura e o pote de cola. Como nunca havia verba para comprar matéria inédita, o remédio era recorrer à pirataria.»⁷

Foi, pois, empunhando galhardamente a tesoura e o pote de cola que Erico começou produzindo a revista cuja direção assumiu em 1932. Era como um aprendiz humilde que Erico fazia a **Revista do Globo**, escrevendo editoriais, engordando-a com traduções, espichando-a com os desenhos que surrupiava de revistas estrangeiras, improvisando textos para tais ilustrações, compondo poemas-relâmpago para preencher os espaços em branco, tudo por um salário mensal de 600 mil réis. No prosaísmo desse aprendizado, Erico parece ter vivido situações que talvez expliquem a radical dessacralização com que, ao longo de sua vida, ele produz e discute livros e literatura.

Também relevante é o caráter assalariado das relações de Erico com a **Revista do Globo**. Nesse sentido, seus vínculos são diferentes, por exemplo, dos vínculos de Olavo Bilac com a revista *Cosmos* (1904-1909) ou dos de Oswald de Andrade com a *Revista de Antropofagia* (1928). Se Bilac era o efêmero

e festejado colaborador de uma revista elegante e Oswald de Andrade o mentor de uma revista engajada num projeto estético de vanguarda, a participação de Erico na revista gaúcha era profissional e por isso moderna, no sentido que a palavra moderno tem em uma sociedade como a brasileira do início dos anos 30, em que os bens culturais começavam a ser produzidos sob um perfil capitalista.

Numa espécie de curiosa saga familiar (e os leitores de Erico sabem o quanto ele apreciava sagas familiares...), um outro Veríssimo, ao comentar a situação do escritor contemporâneo, testemunha hoje a definitiva e irreversível radicação das condições de produção que o velho Veríssimo viveu em sua instauração:

-Quantas laudas? A favor ou contra? Como é que eu posso escrever de cabeça para baixo? Com esse papel não dá! Al, meu saco. Eu não me ajeito com máquina elétrica... Escrever o quê? »

Assim, a intimidade de Erico com a **cozinha** de uma redação ensinou-lhe uma relação de trabalho muito próxima da linha de montagem que preside a indústria cultural contemporânea. E pode também explicar não só seus conceitos dessacralizados de literatura, como também a extrema legibilidade de seus livros.

Esta dessacralização, que não está muito longe daquela perda de aura que Benjamin identifica na obra de arte da modernidade pode, por outro lado, dar conta da entusiástica receptividade do público para as obras de Erico, o que justifica que o tivessem definido, sem nenhum sentido pejorativo, como

«romancista da classe média e do homem médio do Brasil»

Esta facilidade de leitura, que torna Erico um dos raros **bestsellers** nacionais é imperdoável para um certo segmento da crítica que, fazendo da ininteligibilidade penhor de qualidade estética, discrimina Erico, como bem aponta Carpeaux ao dizer que

«É justamente o sucesso de suas obras junto ao público que parece inspirar a desconfiança dos **high-brows**»

Se verdadeira a hipótese do aprendizado de Erico na **Revista do Globo**, algumas de suas conseqüências manifestam-se, por exemplo, nas preocupações que o atormentavam quando em 1932 propõe à Editora Globo sua obra de estréia, **Fantoches**.

A conversa decisiva com o editor foi pontilhada de observações pouco literárias e muito comerciais. Erico discute o livro de uma tal forma que, na discussão, se a obra não perde sua especificidade literária, esta deixa de ser prioridade: o que vem à tona é sua concretude mercadológica e sua viabilidade econômica.

Ao negociar a edição de **Fantoches** com Bertaso, Erico é severíssimo e rigoroso quanto aos riscos da publicação: trata-se de contos, gênero impopular nos anos 30. E os riscos aumentavam por serem contos da lavra de um escritor desconhecido. Produto, portanto, sem público e sem rótulo e conseqüentemente de consumo bastante discutível.

Em seus considerandos, Erico exprime a nova realidade da produção cultural. Sua consciência dessa realidade não atinava, no entanto, com as causas da nova situação; não percebia, ainda, que a modernização do modo de produção acarretava uma nova relação entre o trabalho intelectual e o capital. Ingênuo e generosamente, Erico se dispunha a financiar a edição de **Fantoches**, do que foi dissuadido por Bertaso, igualmente generoso, numa conversa canhestra, no meio de uma escada.

Com isso, os embaraços da situação onde capital e trabalho se defrontavam numa relação nova vão sendo vivenciados por Erico e se traduzem no pessimismo irônico com que, anos mais tarde, ele registra em suas memórias o acerto de suas previsões pessimistas: o encalhe de uma reduzida tiragem de 1500 exemplares só não se torna um desastre econômico por ter sido consumido por um incêndio que, liquidando o estoque da Globo, salva a editora de um prejuízo certo: os livros estavam no seguro.

O afortunado incêndio, aos olhos de Erico, preserva sua imagem face a seus editores que, afinal de contas, não perderam dinheiro com a obra de estréia de seu dedicado funcionário... Com tais humildes pressupostos, Erico se arrisca a propor uma segunda obra, **Clarissa**, em 33, mesmo ano em que, por sugestão sua, a Globo publica **Contraponto** de Huxley, marco da narrativa simultaneísta.

Se nos anos 30 o simultaneísmo como técnica narrativa pode ser considerado já presente em certas manifestações da vanguarda brasileira como **Memórias sentimentais de João Miramar** (1924), **Macunaima** (1928) e **Serafim Ponte Grande** (do mesmo ano de 33), vale observar que os argumentos com que Erico fundamenta a proposta de tradução de Huxley são argumentos nos quais o valor literário encontra, na linguagem eco-

nômica, a expressão que regula a arte na sociedade que emerge: **vai ser um mau negócio do ponto de vista financeiro, adverte Erico a Bertaso, mas dará um grande prestígio à editora.**¹⁰

Manifesta-se, nesta justificação da proposta, uma espécie de explicitação dos objetivos que, para Adorno,¹¹ caracterizam a indústria cultural: de um lado o mercado, ao qual cumpre satisfazer. é pano de fundo que algumas vezes determina o tipo de publicação mais desejável; de outro, o desejo de lucro pode algumas vezes ser substituído pelo investimento na imagem (outro tipo de lucro) que é exatamente o **prestígio da editora** com que Erico acena para Bertaso.

Tudo isso vai construindo uma nova imagem de Erico, na qual se destaca uma fina intuição dos códigos por que se pauta o capital editorial, instância definitiva em sociedades de recorte moderno para a produção e circulação de livros. Esta mesma vivência talvez constitua o solo no qual se fixam as raízes entre o sucesso de público e fracasso de crítica: a larga aceitação pelo público, conquistada a partir de 1938, quando **Olhai os lírios do campo** esgota em poucos anos sucessivas edições, não foi perdoada por alguns críticos que também não pouparam outro escritor de estréia e sucesso anteriores a Erico e com o qual o autor de **Clarissa** parece guardar muitas semelhanças. Trata-se de Monteiro Lobato, que, como Erico, manifesta ao longo de sua vida, consciência aguda do cruzamento, nas discussões literárias, das categorias estéticas com categorias mercadológicas.

A semelhança de situações vividas por Erico e por Lobato ressalta da correspondência dos dois. O paulista de Taubaté e o gaúcho de Cruz Alta cativam seus leitores, são lidos por seu povo e, na mesma medida, compartilham a má vontade da crítica. Os dois escritores comentam esta proscricção do Parnaso, em algumas passagens da correspondência que trocam no início dos anos 40, como por exemplo, na carta com que Erico responde (e agradece) aos elogios com que Lobato recebe **Gato preto em campo de neve:**

«Nota que a maioria dos comentadores reage, não quer se entregar à leitura fácil, desconfia quando gosta, faz ginásticas incríveis para não se deixar pegar, cata motivos de restrições, desconversa, divaga. E mais de um crítico já disse que meu defeito principal é procurar escrever bem, ser claro e agradável. Você já viu besteira maior? Um cronista de São Paulo disse numa pequena nota que gostaria de me ver mais desarrumado e descuidado de estilo.

Aliás, depois que comecei a vender livros, a maioria dos críticos deu para desconfiar do que escrevo. O sr. Tristão de Ataíde, que é inegavelmente um bom crítico, termina um artigo sobre **Saga** afirmando que sou a Margareth Mitchel nacional. Malícia por malícia, eu poderia dizer que o sr. Tristão de Ataíde é um **Maritain tipo Sloper**. Acontece que eu não considero Miss Mitchel uma escritora inferior. Pelo contrário. Ficaria muito feliz se pudesse escrever um **Vento levou** — ótima história de fundo sociológico, com muita humanidade, vida e pitoresco.

Seu Lobato, se a gente vai levar muito a sério os críticos, fica maluco. O Alvaro Lins, sujeito que admiro, sentiu-se inclinado em um de seus ensaios a meu respeito, a me considerar «fora da literatura», como fez o velho Anatole so Ohnet. Acha que cortejo o público, faço-me agradável, desço até as massas. E o coro engrossa. Esse estribilho de que sou superficial e popular é cantado por muito escrevinhador desde Manaus até o Guaíba.»¹²

Mas no começo dos anos 30, Erico acumula outras funções à direção da Revista do Globo, e entre elas o aconselhamento editorial, em cujo exercício propõe a já mencionada edição de Huxley. Passam-se alguns anos até que a situação da editora comporte profissionalização do trabalho de seus colaboradores e, quando este tempo chega, Erico, que estreara como tradutor de um romance policial de Wallace, começa a sistematizar funções de conselheiro editorial da casa, em cujo desempenho colabora definitivamente para a modernização com que a editora se destaca entre as editoras brasileiras dos anos 30.

São muitos os aspectos com que a Editora Globo — com a aprovação de Erico — renova o mercado, que, através de suas coleções, começa a romper com a hegemonia francesa e a ler autores de outras tradições, em particular a norte-americana, reafirmando-se assim, a nível cultural, a relação que a nível econômico e político marca a vida brasileira de forma crescente a partir dos anos 30 e 40.¹³⁻¹⁴

A importância de tais coleções na cultura brasileira da década de 30 e nas imediatamente posteriores transparece, por exemplo, nas palavras com que Osman Lins evoca a **Coleção Nobel** e que podem ser estendidas a todas as coleções da Globo que, em conjunto com Bertaso, Erico organizou:

«O meu depoimento ou testemunho só é válido na medida em que é depoimento ou testemunho a toda uma geração que, nos anos 40, iniciava de modo mais intenso, definido, o seu destino.

o convívio com os livros. Para estes, mais felizes sob tais aspectos que os jovens brasileiros dos anos 70 (pois ela não tem paralelo nos últimos decênios), a Nobel no conjunto (...) foi essencial, gerando tão ampla e diversificada provisão de leitura que nenhum de nós pode imaginar sem ela a sua formação.¹⁵

Dada a dificuldade de um levantamento sistemático de títulos, autores, tradutores e datas destas coleções da Globo, é de extrema importância o depoimento de Erico a respeito de cada uma delas. Sua **Clarissa**, por exemplo, que integrava a **Coleção Globo**, é pretexto para proclamar a heterogeneidade dos autores da coleção, que encontrava sua identidade na aparência dos livros que a constituíam:

«... volumes de bolso, mas de capa cartonada, e uma sobre-capas com desenhos de muitas cores. Esta nova série equivaleria a uma espécie de coquetel literário em que se misturavam livros de aventura, de caráter popular e boa literatura, como a de Puchkin, Gogol, Stevenson, Checov, etc.»¹⁶

Um pouco mais adiante, Erico define a **Coleção Nobel** como

«uma série que (inclui) não só autores que haviam ganho o famoso prêmio instituído pelo fabricante de explosivos sueco, mas também outros autores de valor literário.»¹⁷

caracteriza a **Biblioteca dos Séculos** como sendo

«composta de grandes livros da literatura universal.»¹⁸

e identifica a **Coleção Amarela** como composta de livros policiais cuja obra-prima era Wallace.

Coleções (que também seduziram Monteiro Lobato) são um tipo de produção cultural marcadamente moderno. Dentro de uma coleção, cada texto sofre uma espécie de diluição do que tem de específico, contagiando-se os autores menos conhecidos pelo prestígio de seus vizinhos mais famosos. A política que preside à publicação de coleções parece assegurar ao editor uma espécie de previsibilidade de comportamento do mercado, quase impossível no lançamento de obras individuais. Se segurança e previsibilidade são categorias essenciais à racionalidade do capital, elas são também, por outro lado, impróprias (ou ao menos inusitadas...) nas considerações sobre arte.

Uma coleção é um pacote literário que minimiza os riscos do investimento na qualidade individual do autor e do texto, divide o custo dos livros e, no limite, unifica coisas dessemelhantes através do estabelecimento de uma marca comum.

Confirmando esta estratégia implacável de conquista do mercado, é comovente um testemunho ingênuo de Erico que, ao reconstruir as instruções para a capa da primeira edição de **Clarissa**, alude à semelhança planejada entre o desenho que representa a protagonista e a artista de cinema Sylvia Sidney, selando, assim, uma aliança entre o livro e outros mídia.¹⁹

Em vários momentos de suas memórias, Erico aponta outras etapas do pacto entre a produção literária e a indústria cultural. Quando, por exemplo, registra **estarem em voga os romances de médicos** ou menciona o sucesso garantido de **livros de filme** (ao comentar seu palpite infeliz, que desaconselhou o lançamento de **E o vento levou**), confirma sua intimidade com uma versão mais antiga da indústria cultural.

Tal intimidade não deixa, evidentemente, de marcar sua memória. Seus escritos autobiográficos, por exemplo, destilam consciência aguda do processo de mercantilização do texto, quando este penetra nos circuitos do mercado moderno. Esta consciência — sofrida e dilacerada, mas raramente crítica — não abandona jamais Erico. Face a ela, ele reage de modo ambíguo, percebendo-a apenas no que ela tem de pessoal: espécie de dor que dói quando apalpada, mas que quando não se dilui na reminiscência, dói numa dor difusa, da qual ele desconhece a causa e para a qual não formula um diagnóstico.

Mas a consciência o espicaça e incomoda e acaba gerando, em certos momentos, um **confeiteiro** compungido como o que lhe escapa, por exemplo, ao relatar sua primeira tarde de autógrafos na paulicéia de 1940:

«... ao assinar meu nome nos livros que me apresentavam, eu me sentia como uma espécie de vendedor ambulante, a impingir a incautos um artigo ordinário. Em suma, tinha a impressão de que estava enganando aquela boa gente, passando-lhe moeda falsa.»²⁰

Se é uma experiência estritamente pessoal a que motiva a confissão acima, o vocabulário comercial com que Erico se refere ao ritual de autografar livros, talvez se preste, melhor do que outros, para expressar o mecanismo pelo qual se realiza a produção, circulação e consumo de livros em uma sociedade moderna.

É uma nota bastante semelhante — isto é, com recursos a metáforas da mesma extração — a que ressoa do balanço final que Erico faz de suas experiências nas rotas internacionais da política cultural, das quais participou entre 52 e 55, quando

substituiu Alceu Amoroso Lima na direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana em Washington, cargo que ocupou por três anos e cinco meses. Nas suas palavras, ele se via pouco a vontade,

«tentando vender nas universidades norte-americanas a idéia da importância da Organização dos Estados Americanos, como a melhor solução para resolver em torno de uma mesa-redonda, problemas entre as nações do hemisfério ocidental(...)»²¹

e se indagava

«até que ponto acreditava (...) na mercadoria que mascateava através de colégios, universidades, clubes masculinos, femininos ou mistos»²²

Com esta indagação, que de novo recorre a um vocabulário mercantil, volta à cena aquela distante tarde de 1930, quando Moisés Vellinho recusou a Erico um cargo de amanuense. E, recusando-lhe uma vaga no varejo do aparelho estatal, parece ter reservado para esferas mais altas as relações que Erico viria a manter com o mesmo Estado. Estas acabam acontecendo num espaço bastante mais sofisticado, e por isso mais condizente com a modernidade que aquele gaúcho de São Borja impôs ao país, a cuja capital chegou em 1930, mesmo ano em que Erico chegava a Porto Alegre.

A participação de Erico nos círculos diplomáticos é outra forma pela qual se perfaz sua contribuição à cultura brasileira. Não se trata mais, agora, da diplomacia decorativa dos tempos do Barão do Rio Branco, quando os cargos no exterior eram ao mesmo tempo prebenda aos escritores que se distinguiam e cartão de visitas do galicismo e branquidade da cultura brasileira. Também não se trata mais do escritor que, alçado a altos cargos, deslumbra-se com os atavios do poder.

O paradigma mercantil do léxico com que Erico fala de suas atividades na OEA ensina com clareza que, se não é necessário que as relações do intelectual moderno com o Estado descambem para a cooptação ou para o servilismo, estas relações são, não obstante, inevitáveis, e caracterizam-se como as de um intelectual orgânico para quem uma situação historicamente marcada torna muito aguda a vivência da ambigüidade, mas não é suficiente para a superação dela.

E por isso ficam cunhadas na vida de Erico as duas faces da moeda com que o intelectual paga seu ingresso na modernidade. Erico iniciou-se como escritor nos compassos da indús-

tria editorial brasileira, ao tempo de seu nascedouro. E se isso lhe deixou poucas ilusões no que respeita ao modo de produção literária moderno, ele também cruzou caminhos com o aparelho estatal, de onde trouxe cicatrizes semelhantes.

É do batismo de ambos que emerge um Erico desconfiado de idealizações e talvez pouco compreendido em toda sua dimensão pelo fato de ter mergulhado tão fundo nas contradições de seu tempo: um tempo em que, no Brasil, se celebravam os primeiros acordos com a modernidade.

NOTAS

- 1 Carta de 15-01-1942 de Monteiro Lobato a Erico Verissimo. Do arquivo pessoal de Erico, por gentileza da Profª Maria da Glória Bordini.
- 2 Cf. ZILBERMAN, R. *Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do R.G.S.* Porto Alegre, L & PM, 1985.
- 3 VERISSIMO, E. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 29.
- 4 *Revista do Globo*. Ano IV, n. 14.
- 5 *Revista do Globo*. Ano V, n. 6.
- 6 *Revista do Globo*. Ano V, n. 3.
- 7 VERISSIMO, E. *Solo de clarineta*. Porto Alegre, Globo, 1974, v. 1, p. 237.
- 8 VERISSIMO, L. F. *A grande mulher nua*. Porto Alegre, L&PM, 1981, p. 5.
- 9 CARPEAUX, O.M. «Erico Verissimo e o público», apud LOUREIRO CHAVES, F. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre, Globo, 1972, p. 35-39.
- 10 VERISSIMO, E. *Solo de clarineta*. Porto Alegre, Globo, 1974, v. 1, p. 255.
- 11 HORKHEIMER, ADORNO. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, s.d.
- 12 Carta de 27-01-1942, do arquivo pessoal de Erico, por gentileza da Profª Maria da Glória Bordini. A grafia foi atualizada.
- 13 HALLEWELL, L. A national publishing house. In: ———. *Books in Brazil: a history of the publishing trade*. London, Scarecrow Press, 1982.
- 14 Torna-se interessante registrar como a aliança entre uma editora (a Globo) e uma revista (a do Globo) — ambas da mesma empresa — facilita a circulação das obras editadas pela primeira, que encontram, nas páginas da segunda, veículo privilegiado de divulgação.

Não poucas vezes, a **Revista do Globo** transcreve excertos dos romances lançados pela editora, como ocorre com **Winnetou** de Karl May, a «mais famosa das novelas de viagens e aventuras. Dessa obra admirável, que a Livraria do Globo lançou em três belos volumes, transcrevemos o texto que se segue:» (**Revista do Globo**, Ano IV, nº 14).

Outras vezes, a revista limita-se a anunciar a inclusão de novos títulos em coleções já consolidadas: «A COLEÇÃO NOBEL, que se compõe dos melhores livros da literatura universal contemporânea, será enriquecida com os livros **O falecido Mathias Pascal** (Luigi Pirandello), **Classe 1902** (Ernest Glaeser), **Homem eterno** (G. H. Chesterton)», seguindo-se um retrato de Chesterton (**Revista do Globo**, Ano V, nº 1).

Já quando do lançamento de **Clarissa**, sofisticava-se o texto de divulgação da obra: «Este mês: **Clarissa**, novela de Erico Verissimo. Uma história simples e bem brasileira, de mocidade e sol. Ambiente: uma pensão familiar. Personagens: um papagalo verde e vermelho, um major reformado, um moço que escreve músicas que ninguém entende, um estudante judeu, um caixeiro viajante, a mulher dele, a dona da pensão, o marido da dona de pensão, uma moça loira, um gato ruivo e outros bichos... O Dr. Freud não comparece. Não há crimes misteriosos e o único polícia de que se tem notícia na novela é o guarda civil que às vezes vem conversar ao portão com a criada da casa» (**Revista do Globo**, Ano V, nº 19).

São assim diversos os discursos pelos quais a **Revista do Globo**, junto com a editora do mesmo nome, atua no mercado. Entre ambas, fecha-se o circuito do livro, que a primeira edita e a segunda divulga.

- 15 LINS, O. **O Evangelho na taba**; novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus, 1977. p. 78.
- 16 VERISSIMO, E. **Um certo Henrique Bertaso**. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 34.
- 17 Id. ib., p. 42.
- 18 Id. ib., p. 58.
- 19 Id. ib., p. 34.
- 20 VERISSIMO, E. **Solo de clarineta**. Porto Alegre, Globo, 1974. v. 1. p. 274.
- 21 Id. ib., p. 348.
- 22 Id. ib., p. 348.