

## Benjamim Costallat: reinvenção futurista e ampliação do público carioca nos anos 20

Andréa Portolomeos

UFF

**RESENHA** – DARCY AZAMBUJA, organização de Geraldo Hasse, publicação de JÁ editores, pela COPESUL pela Lei de incentivo à Cultura pelo Ministério da Cultura, 2005. Geraldo Hasse apresenta em dois volumes a vida e obra de Darcy Azambuja, que neste ano celebra os 80 anos de premiação pela Academia Brasileira de Letras do livro de Contos NO GALPÃO.

O volume 1 trata da Vida e Obra de Darcy Azambuja, inicia com a última jornada, a madrugada de 14 de março de 1970, momentos de sua morte aos 67 anos. Depois vêm os anos da infância no galpão, na Encruzilhada do Sul, nasceu em 1903. Aos 13 anos matriculou-se no Colégio Militar de Porto Alegre. Durante sua longa estada no Colégio Militar, Darcy conviveu com os generais presidentes do Brasil Humberto A. Castelo Branco e Artur da Costa e Silva, Emilio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel. Em 1923 entrou na Faculdade de Direito concluída em 1927. Praticava a arte literária no gênero **Conto**. Participou da vida política do Estado e do País, amigo e partidário de Getulio Vargas. Resolveu dedicar-se ao magistério, professor catedrático em 1933, defendeu a tese – A racionalização da Democracia. Iniciava a carreira brilhante do mestre em Teoria Geral do Estado na Faculdade de Direito de Porto Alegre em 1934 e na Católica em 1947. O livro acompanha a saga de uma vida de professor e político.

O estilo é atraente com fatos reveladores das facetas do homem que viveu intensamente sendo modelar na vida familiar, social e universitária.

Outro volume reproduz uma seleta de Contos, em que Darcy foi mestre e guia.

O trabalho de Geraldo Hasse é meritório para alunos de ensino médio e superior bem como para mestres e investigadores.

Ir. Elvo Clemente

Benjamim Costallat, quando escreve a crônica “Pernas nuas”, em 1923, para o *Jornal do Brasil*, deixa-nos um registro inovador de um Rio de Janeiro que atingia o ápice do seu processo de modernização, iniciado com Pereira Passos nos anos 10:

Telegrafaram-nos da Europa. É a última moda para as mulheres: as pernas nuas. A moda já nos vem pelo telégrafo. Ela muda tanto que só mesmo assim. O tempo de viagem de um figurino é o bastante para torná-lo velho e caduco. Entre dois navios, as mulheres, de longos e românticos cabelos, passaram a ter, como os penitenciários, os cabelos cortados à escovinha. De gordas passam a ser magras. De grandes caudas passam a usar vestidos pelos joelhos. De exatamente coradas, passam a ter fisionomia extremamente pálida (1924, p. 25).

O ritmo frenético que percorre esse texto – e que será uma marca da obra literário/jornalística do autor no período dos anos 20 – não tinha precedentes na nossa literatura. Segundo Flora Süsekind, em *Cinematógrafo de Letras*, sua fixação está intimamente ligada ao desenvolvimento e à popularização de uma paisagem técnica na cidade, no início do século XX:

Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então (1897, p. 15).

O andamento da narrativa, que se coadunava com a vida acelerada da população carioca, aliado a um suporte de veiculação ampla, como o jornal, remete para o projeto do cronista de expansão do seu público leitor. Nesse sentido, interessa observar como ele rearticulava as propostas estetizantes de vanguarda de reelaboração da linguagem dentro do contexto de produção para grandes públicos, reinventando a prática literária no país.

A situação da nossa literatura nesse contexto modernizador era bastante particular. Como não havíamos passado por uma política de ilustração, como na Europa, não possuíamos uma esfera de receptores específica, voltada exclusivamente para o objeto literário, forte o suficiente para respaldar a independência das letras nacionais. Dessa forma, nossos autores permaneceram por um longo período às custas de mecenas que, de alguma forma, interferiam na produção das obras. Tal situação começa a ser modificada no século XIX, quando os autores conseguem profissionalizar-se através das folhas diárias e libertar-se do jugo do mecenato. A particularidade do caso brasileiro está no fato de o jornal, esfera de bens ampliados, viabilizar a constituição de uma esfera de bens restritos como a literatura. Sobre essa peculiar situação das nossas letras, observa Renato Ortiz: “Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagrada da legitimidade da obra literária” (2001, p. 29).

Sabe-se que, desde o século XIX, muitos escritores encontraram nas folhas diárias um modo de sobrevivência. As tiragens aumentaram, com a industrialização da imprensa no início dos anos 10, evidenciando o gosto popular por um estilo mais leve que se contrapunha ao jornalismo sisudo. Sobre esse aspecto, havia refinamentos visando a alcançar públicos cada vez mais heterogêneos. Desde a jogada de mestre de José de Alencar, que popularizara marcas de oralidade em suas crônicas, passando pelos folhetins, até a crônica mundana do início do século XX, o que vemos são reiteradas tentativas no sentido de aproximar o texto dos receptores.

A literatura que se praticava, sobretudo a partir dos anos 10 no Brasil, esteve quase que exclusivamente voltada para o público dos jornais, tentando defini-lo e ampliá-lo. Desse modo, podemos pensar em uma alternativa para o nosso clássico movimento estético de vanguarda que se mantinha afastado do processo de modernização da ordem social. Nesse sentido, lembre-se que embora o projeto estético modernista dos anos 20 – crítica à linguagem – contivesse em si um projeto político-ideológico – maneira de ver e

conhecer o país e sua época – esse projeto permanecia confinado aos quadros burgueses (Lafetá, 2000, p. 28). Mário de Andrade e Oswald de Andrade ressentiram-se de tal condição. O “antiprefácio” a *Serafim Ponte Grande*, datado de 1933, é marcado pela autocensura e pela auto-punição. O texto de Mário dos anos 40, em que analisa o movimento modernista, segue a mesma tendência:

E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem [...] Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém (s.d., p. 245-246).

A atividade literária exercida nas folhas diárias, na sua busca por leitores, expressava uma certa dose de pragmatismo social de cuja ausência lamentavam-se esses autores. O gênero crônica, à medida que seleciona e tece comentários sobre circunstâncias do cotidiano comuns à população, fornece elementos que viabilizam o estabelecimento de uma rápida interação comunicacional entre autor e leitor, portanto é um excelente recurso para a formação de leitores.

Costallat faz uso desse conhecimento, posto em prática desde o nosso Romantismo, mas o atualiza ao reelaborar sua linguagem em consonância com o novo ritmo da vida moderna. Nesse caso, o público reconhecia-se também no andamento da própria narrativa. A escrita do autor mostrava-se mais sintética em relação aos outros cronistas que haviam circulado pelas folhas diárias. De acordo com Flora Süssekind, era como se seu texto revelasse maior intimidade com os aparelhos técnicos que invadiam o Rio de Janeiro. A autora cita João do Rio para exemplificar como este concebia a imagem técnica: “No fundo o cinematógrafo é uma série de novelas e de impressões pessoais do operador à procura do ‘bom momento’, é a nota do seu temperamento a escolher o assunto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita” (apud 1987, p. 138). Embora o cronista perceba que a técnica não é tão neutra, desenvolve seu texto com base na figura do operador, deixando de lado a questão de um possível “idioma cinematográfico”. A conexão de Costallat com as máquinas já é bem diversa. Sua forte relação com os bonecos de *cartoon* Mutt e Jeff indica que o cinema para ele implicava um conjunto de procedimentos estilísticos:

Daf minha paixão por Mutt e Jeff. Caricaturas animadas, humorismo movimentado, eles conseguem no cinema uma absoluta novidade e uma imensa variação do resto de seus colegas de carne e osso. Se são ridículos no seu traçado, com suas silhuetas a nanquim, são

verdadeiros na observação e exatos na psicologia (Costallat, 1922, p. 6).

A produção jornalística de Costallat merece ser lida com mais atenção uma vez que insinua não apenas uma renovação estética, mas também uma reavaliação na idéia do produto cultural dentro da sociedade brasileira. A literatura saía de seus estreitos limites e passava a ser relacionada a públicos amplos, o que aproximava o autor do futurismo, movimento de vanguarda italiano.

De fato, Benjamim Costallat fixou-se na Europa entre os anos de 1920 e 1921, mais especificamente na França e na Itália, e de lá escrevia a coluna "De lá pra cá" que era publicada na *Gazeta de Notícias*. Lendo seus textos, percebe-se o quanto ele esteve envolvido nos debates contemporâneos que se instalavam em todos os níveis da sociedade européia. E ainda que nunca tenha assumido a defesa de ideais estéticos de vanguarda, mostrou-se, na prática, sensível a muitas de suas questões.

O cronista investia nas frases curtas e com poucos adjetivos. Colocava em prática verbos de ação, parágrafos curtos e estruturas coordenadas. O ritmo será aquele da linguagem telegráfica, preconizado pelos modernistas, e que provavelmente tem sua origem na *immaginazione senza fili* de Marinetti. Recordemos um trecho do Manifesto Técnico da Literatura Futurista, publicado em 1912:

Por que servir-nos, ainda, de quatro rodas exasperadas que se aborrecem, quando podemos saltar-nos do solo? Libertação das palavras, asas soltas de imaginação, síntese analógica da terra abraçada por um único olhar e apanhada inteirinha em palavras essenciais (Bernardini, 1985, p. 86).

O jornalista Paulo Silveira observava em *O Paiz*, no início dos anos 20: "Nada de circunlóquios românticos, de paradas líricas. Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós futuristas que escrevemos de aeroplano." Nesse sentido, observe-se como o cronista comentava de forma direta e dinâmica o caso de um criminoso já popularmente conhecido no Rio de Janeiro como "o navalhador de pernas":

O navalhista a escolhe a dedo. Não vai assim por qualquer uma. Quando realmente encontra seu ideal, examina-lhe a perna, a meia de seda fina e transparente que a envolve e, então sim, é que se mexe. Mexe-se mesmo demais. Dá um pulo como um boneco de mola, e logo, de navalha entre os dedos, vai cortando a meia e a perna que o alucinavam. Feito isso, com um gozo que deve ser imenso, o sádico desaparece. O bonde inteiro grita. Sua vítima vai para a assistência. E cai o pano (Costallat, 1922, p. 81).

No período em que esteve na Itália, Costallat mostra-se entusiasmado pela difusão do livro e da literatura naquele país: "Os nomes dos escritores pouco me interessam. O que se quer é o livro que saiu quente, tépido, como o pão do forno, e que os editores atiram à voracidade cega do público" (1922, p. 137). Nesse momento, para além de um amplo debate editorial que se instalava, o Futurismo buscava revolucionar a idéia de produto cultural dentro da sociedade de massa: Marinetti havia se tornado editor e colocava em ação suas performances – *serate futuriste* – nos grandes teatros italianos.

Sabe-se que, ao voltar para o Brasil, Costallat funda sua editora, a *Costallat e Miccolis*, acompanhada da loja *Minha Livraria*. Essa idéia pretendeu assegurar outra via de autonomização da literatura no Brasil: o livro. Para tal, continuou privilegiando a recepção: tornava as capas dos livros atraentes, com o apoio de grandes ilustradores como Tarquino e Di Cavalcanti; publicava autores de gosto popular, como José do Patrocínio Filho e Mendes Fradique e efetuava uma intensa propaganda das obras editadas.

O *Jornal do Brasil* noticiava, em 1923, o nascimento dessa empresa de edições populares no Rio de Janeiro:

O nosso colaborador, Sr Benjamim Costallat, que se tornou, com seus artigos de sensação, um dos escritores mais lidos do grande público, vai fazer edições populares de autores nacionais. Preferirá escolher entre os novos e efetuará uma intensa propaganda dos livros editados, expondo-os em todos os pontos frequentados, sem esquecer as bancas dos jornaleiros. Pretende com esses processos modernos formar um público numeroso para as edições que vai fazer. Mas diversamente do Sr. Monteiro Lobato, o Sr Costallat somente editará obras de êxito garantido, quer pelo valor real, ainda que nem sempre conhecido dos autores. Por isso não publicará obras dos antigos escritores.

Embora o artigo procure marcar a singularidade da editora nascente, não há dúvidas de que Costallat seguia as trilhas abertas pelo escritor paulista. Ambos, ao embrenharem-se pelos caminhos da editoria, puseram em prática uma concepção moderníssima do escrever, que incluía o leitor não só como virtualidade, "mas como território a ser conquistado" (Lajolo, 1985, p. 43).

A complexa figura da Monteiro Lobato só muito recentemente, nos anos 80, passou a despertar maior atenção da crítica consagrada – apesar de Mário de Andrade, em seu texto "O movimento modernista", reconhecer o autor como peça importante no modernismo brasileiro. O polêmico artigo "Paranóia ou Mistificação",

publicado na *Revista do Brasil*, em 1917, sobre a exposição da pintora Anita Malfati, teve tamanha repercussão negativa sobre a figura de Lobato que terminou por subjugar o projeto lobatiano de modernização social do país através da leitura. O escritor revolucionou o mercado de livros no Brasil, no início do século XX, ao transformar mercearias do interior em pontos de venda do produto. Em 1919, contávamos com apenas 35 livrarias no território nacional, número que se expande, em 1925, para mais de 1.200 consignatários da sua editora, a *Monteiro Lobato e Cia*. Mas sua iniciativa isolada não alterava suficientemente nossa problemática condição.

Mesmo uma grande cidade como o Rio de Janeiro vinha confirmar o panorama desolador do livro no Brasil. O mercado editorial na cidade, na década de 20, era bastante inexpressivo, conforme nos conta Laurence Hallewell em *História do livro no Brasil*. Embora a capital fosse quase duas vezes maior que São Paulo, a atividade livreira era bem mais desenvolvida nessa última. Fora os sebos, o Rio contava com apenas dez livrarias de alguma expressão no centro da cidade, enquanto São Paulo já possuía o dobro, representando verdadeiras editoras (1985, p. 333). Iam-se os tempos da Garnier, da Quaresma, da Alves-Jacinto e da Francisco Alves. Esta última chegou a ocupar a posição de mais importante livraria da cidade.

O posto foi perdido para a Livraria Leite Ribeiro, fundada em 1917, "cujo impressionante edifício circular de quatro pavimentos suplantou até mesmo a sede da Garnier" (id., *ibid.*). Segundo nos informa Hallewell, a Leite Ribeiro especializou-se em livros jurídicos, didáticos, de ciência, medicina, espiritualismo, livros para crianças e literatura brasileira. Em meados dos anos 20, passou a chamar-se Freitas Bastos e acrescentou à sua lista de publicações trabalhos de sociologia e livros técnicos. Todavia, a empresa alcançou seu ponto máximo como editora de livros de literatura. Contamos José Aratanha: "Na década de 20, o Leite Ribeiro adquiriu grande prestígio nos círculos do literatos moços, sendo editora de poetas lidos pela sociedade, um Olegário Mariano, um Hermes Fontes, um Pereira da Silva, um Ronald de Oliveira..." (apud *ibid.*, p. 334).

Outra casa editora nascente nessa época, mais precisamente em 1922, é a Livraria Editora Schettino, situada na hoje Travessa do Ouvidor. Teve uma prosperidade modesta sob a direção de Gianlorenzo Schettino, mas não resistiu ao comando do seu filho Francisco, falindo em 1931. O grande mérito dessa editora foi o de ter publicado Lima Barreto quando a Monteiro Lobato e Cia, que publicara *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, já não demonstrava

mais interesse em editar o autor. Schettino lançou *Histórias e sonhos*, em 1920, e também arrematou os exemplares encalhados de *Numa e ninfa*, de 1917, de Irineu Marinho, devolvendo-os ao público numa nova roupagem colorida e com o subtítulo: "romance sugestivo de escândalos femininos". O empresário também estimulou Lima, já doente, a escrever *Clara dos Anjos* e a começar *Cemitério dos vivos*, os quais não conseguiu publicar em função do declínio dos negócios (*ibid.*, p. 335).

Hallewell, não muito simpático à figura de Benjamim Costallat, conta-nos a história de sua editora em dois parágrafos no seu extenso livro, imprimindo ao mesmo tempo juízos sobre a produção crítica e literária do autor. Eis alguns trechos:

Tivemos um dos primeiros dos muitos casos cariocas de autor transformando-se em editor. Benjamim Costallat foi um diletante literário bem sucedido que começou sua carreira como crítico teatral [...] depois conseguiu um *succès de scandale*, em 1922, com *Mlle. Cinema*, que vendeu 60.000 exemplares em seis edições. [...] Após outro êxito desse nível – *Depois da meia noite*, de 1923, teve uma segunda edição depois de quinze dias – Costallat associou-se a um amigo chamado Miccolis, que entendia de artes gráficas. Embora dedicada sobretudo aos livros do próprio Costallat, a Minha Livraria Editora publicou também outras obras literárias do período: *Gritos bárbaros* de Moacir de Almeida, em 1925, por exemplo. A firma durou até os anos 30, sendo adquirida, em 1934, por Nello Garavini, que lhe imprimiu orientação editorial mais séria (*ibid.*, p. 335).

Se o propósito maior de Benjamim Costallat era expandir seu público, ele não pode ser considerado diletante, já que alcançou um número extraordinário de leitores naquele período. Brito Broca, na época da morte do autor, nos anos 60, escreveu:

Esse escritor, que morreu completamente esquecido, foi o mesmo que entre 1920 e 30 mais ou menos dispôs do maior público no Brasil; as edições de seus livros esgotavam, tinha sempre os retratos nos jornais, os repórteres a lhe pedirem entrevistas (1993, p. 131).

Seus méritos literários devem ser considerados sob outra perspectiva e não apenas com base nos critérios da arte erudita. Costallat reinventava um texto que dialogava com as demandas históricas e artísticas de sua época. Ainda segundo Brito Broca: "A verdade é que a obra de ficção de Costallat, apesar dos propósitos sensacionalistas que lhe atribuíam, tinha certo mérito literário. E como cronista deixou ele o documento de uma época" (*ibid.*, 133).

Além disso, também como crítico teatral, ele não atuou de maneira irrelevante na nossa história. Em 1918, com apenas 18

anos, ocupou-se das companhias estrangeiras que faziam temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ficou conhecido pela severidade de suas análises num contexto em que os artistas, pagos a peso de ouro, recebiam sempre os maiores louvores da crítica e os mais infundáveis aplausos do público. Conta-nos Brito Broca:

Não havia, por exemplo, quem não se babasse diante do ator francês André Brulé, que se tornara, como se costumava dizer, a coqueluche da platéia do Municipal; Costallat teria sido talvez o primeiro a fazer-lhe restrições sérias, mostrando que não se tratava de um ator eclético, mas de alguém que só conseguia destacar-se realmente em determinados papéis, de acordo com um temperamento e um feito muito particulares. [...] Atitude semelhante manifestou com relação à temporada lírica, mostrando o espírito essencialmente comercial que lhe presidia à organização, e misturava elementos de segunda ordem entre legítimos valores. Desistindo bem cedo da crítica, embora se mostrasse muito bem aparelhado para o gênero, iria voltar-se para a ficção e a crônica (ibid., p. 185).

De fato, as críticas em relação ao ator francês eram rigorosas. Lê-se em *Da Letra F* nº 2, entre outras análises, uma farta reunião de ensaios incisivos sobre ele. No trecho seguinte, Costallat avalia a interpretação de Brulé na peça *Les Amants*, de Maurice Donnay:

No 3º ato, o Sr. Brulé insistiu mais nos “ss” e nos “ll” das palavras do que na sua fibra sentimental e procurou tirar efeitos com truques mais ou menos felizes de fraseio e de dicção, do que com sua simples sinceridade artística. O Sr. Brulé é um notável ator, o que o prejudica e o que o tornará um dia intolerável é a sua afetação, que chega quase às raias do cabotinismo, e a pretensão que ele está começando a ter de ser capaz de abordar todos os gêneros dramáticos (Costallat, 1918, p. 68).

Ainda em respeito à citação de Hallewell, a casa editora de Costallat almejava muito mais que publicar os próprios títulos do autor, como fica patente na relação de escritores editados por essa. Théo Filho, Álvaro Moreira, Orestes Barbosa, José do Patrocínio Filho, Ribeiro Couto, Lucílio Varejão, Gilka Machado, Crysanthème e Mendes Fradique tiveram seus escritos impressos pela Costallat e Miccolis e vendidos pela sua representante, Minha Livraria.

Com exceção de Mendes Fradique, tais autores adotavam um projeto comum, segundo Alessandra El Far, que estuda a literatura popular no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início do século XX. Esse projeto era:

[...] narrar a vida efervescente da metrópole carioca em todas as suas cruezas, sem rodeios nem floreios [...] contavam histórias de bêbados, drogados, prostitutas, de jovens devassos diante de seus crimes e perversões. Deixando de lado as teorias científicas, antes usadas para explicar o comportamento degenerado dos personagens, esses autores atrelavam os horrores praticados ao estilo de vida alucinada, decrépita e angustiante da cidade grande (2004, p. 287).

Benjamim Costallat funda sua editora em sociedade com o italiano Giuseppe Miccolis, diretor do jornal carioca *Patria degli italiani*. Os livros eram encadernados sob forma de brochuras, com capas ilustradas e coloridas, e privilegiavam temas de visível apelo popular (ibid., 287). *Os devassos*, por exemplo, de Romeu de Avelar, como contava um anúncio da época, era um “romance emocionante e curioso de uma atriz e de um escritor.” Escrito em “um estilo ardente e muito brasileiro, o ilustre romancista focaliza admiravelmente cenas flagrantes da boemia dourada do Rio e da vida prazerosa e devassa dos cabarés da cidade” (apud id., ibid.). Os editores foram acusados pelo promotor público José Gomes de Paiva, com base no decreto elaborado para regular a lei de imprensa, de ofenderem os bons costumes, mas o juiz declarou as acusações improcedentes. Mais tarde, em 1924, enfrentariam problemas similares com o romance *Mademoiselle Cinema*, do próprio Costallat. A partir de denúncias feitas pela Liga Pró-Moralidade, a polícia, num gesto arbitrário, apreendeu, na Livraria Leite Ribeiro, todos os exemplares do livro e ainda prendeu em flagrante o gerente e um empregado do estabelecimento (Broca, 1993, p. 187). Certamente que tal escândalo só contribuiu para aumentar a tiragem do título. Confirma El Far:

Os incontáveis artigos publicados nos periódicos da época relatando as buscas pelo livro, a denúncia feita pela Liga pela Moralidade, e, depois, a opinião do promotor José Gomes de Paiva acirraram o comércio da história da jovem menina que dava título à obra. Como fato inédito na literatura brasileira, *Mademoiselle Cinema* parece ter vendido, segundo seus editores, 25 mil exemplares em três edições sucessivas no espaço de dez meses, chegando, pouco depois, ao sexagésimo milheiro na sua quinta impressão. Algo extremamente singular nas nossas letras [...] (2004, p. 289).

Nessa época, o mercado editorial milanês, marcado por idéias modernizadoras, seduzia o autor, conforme crônica escrita por ele próprio, de Milão, em 1921. O texto fala do desenvolvimento da indústria do livro na Itália como fator positivo para o processo de autonomização do literário:

Por mais defeitos que tenha essa literatura apressada e talvez louca, é uma literatura ardente, espontânea e rica. [...] E depois esse meio, esse meio febril de obras que saem do prelo, de editores que jogam com milhões, de autores que vivem do livro, esse meio formidável do pensamento valorizado, do talento reconhecido, dos trabalhos em elaboração, da luta, da febre, da emotividade – tudo isso é o bastante para proliferar, a cada canto, escritores magníficos, fortes e originais (Costallat, 1922, p. 140).

Quando Costallat abre as portas de sua pequena empresa, já era um autor consagrado pelo público. Suas crônicas e seus romances faziam um sucesso absoluto. Desse modo, as imprensas carioca e paulista sempre lhe reservavam notas que, de certa maneira, serviam para alicerçar seus projetos ainda incipientes, como a editora. O jornal oferecia confiabilidade aos novos empreendimentos à medida que acentuava as características do autor tão apreciadas pelo seu público. Nesse sentido, lê-se no *Jornal do Comércio* de São Paulo, em 16/03/1924: “Benjamim Costallat, o brilhante escritor regressa hoje para o Rio, pelo segundo noturno, depois de alguns dias de permanência nesta capital, onde com seu sócio Miccolis, veio tratar de negócios da sua importante empresa editora.” Na mesma ocasião, noticiava o *Fanfulla*: “Accompagnato dal’ collega Giuseppe Miccolis, direttore della *Patria degli italiani*, di Rio de Janeiro, ci è stato cortese di una visita in redazione, ieri sera, Benjamim Costallat, il giovane e finissimo letterario brasiliano.”<sup>1</sup>

Nesse caso, fundar uma editora implicava sobrepor os papéis de escritor e editor, ou seja, aproximar o universo da criação artística e o da circulação comercial, tão contraditórios historicamente. Por um lado o livro é o suporte físico de um saber que transcende sua materialidade, por outro é objeto industrializado integrante dos mecanismos econômicos do capitalismo desde o momento em que Gutenberg populariza-o, extraíndo dele seu caráter artesanal. O objeto havia transformado-se em propriedade privada burguesa, regulada por leis de contratos, de distribuição e de vendas. Toda edição passava a utilizar a divisão de trabalho e a produção em série; inúmeros profissionais passaram a envolver-se no processo, desde os impressores até os livreiros, o que configurava o modo de produção capitalista. A figura do editor plasmada à figura do escritor empreendia um novo entendimento do literário em que o conteúdo transcendente perdia espaço para a idéia da recepção. O

leitor tornava-se eixo importante dentro dessa nova concepção de literatura, entendida não só como produção, mas também como consumo.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A Formação da Leitura no Brasil*, mostram-nos de que maneira o texto assumiu, historicamente, o papel principal entre os vários constituintes que compõem o livro, desde a manufatura do papel até a ilustração e a impressão. O impresso era o elemento que sustentava tanto os propósitos comerciais da indústria tipográfica quanto o processo de formação de uma esfera consagradora do texto literário, a teoria literária. Com essa sacralização do texto, consagrava-se concomitantemente o autor. O século XIX passou a valorizar o sujeito da escrita como novo, único e original, imprimindo-lhe uma aura.

Costallat começa a tematizar o problema da recepção em suas crônicas no período em que esteve na Itália. Lia-se na coluna “De lá pra cá”, na *Gazeta de Notícias*, a seguinte crônica enviada de Milão:

A guerra criou na Itália, além de outros hábitos menos dignos, o hábito da leitura. Da leitura como necessidade, da leitura como nevrose, da leitura como doença. Lê-se muito, horrivelmente. Devoram-se livros. Desde o menino do elevador até o cocheiro à espera do freguês – todos lêem. E há uma literatura para cada um, um autor para cada qual, uma edição para cada bolsa. Da novela em formato de jornal por dez centimos até o livro caro, ricamente editado. É uma febre (1922, p. 137).

O contexto italiano dentro da Europa era bem específico. Sua lenta modernização, fruto de uma unificação tardia, teve de pôr em prática estratégias capazes de minimizar o descompasso do país em relação à Europa. Firmou-se, no século XIX, uma intensa discussão sobre a editoria. Com efeito, a Itália, em pouco tempo, tornar-se-ia um dos mercados editoriais mais competitivos da Europa (Zilberman, 2004, p. 552).

Em sua passagem por Milão, Costallat parece ter amadurecido sua concepção da cultura como processo contínuo que se realiza através de um ciclo de produção e consumo. Essa idéia estava se firmando, na época, entre os intelectuais italianos. Cláudia Salaris registra um *boom* de empresas culturais, no início do século no país, que movimentava desde uma intensa produção de revistas até a venda de livros. Tais ações visavam sobretudo a atualizar o produto cultural com o novo tempo marcado pelo desenvolvimento industrial. Observa Salaris: “[...] gli intellettuali italiani, insomma, bem capivano che la cultura era un prodotto che, in quanto

<sup>1</sup> Acompanhado do colega Giuseppe Miccolis, diretor da *Patria degli italiani*, do Rio de Janeiro, fez-nos a cortesia de uma visita na redação, ontem à noite, Benjamim Costallat, o jovem e finíssimo literato brasileiro.

tale, era per forza soggetto alle leggi del mercato, e inoltre che le idee dovevano prima essere diffuse per poi divenire oggetto di discussione" (1990, p. 7).<sup>2</sup>

A revista *Poesia* editada por Marinetti pode ser considerada como um marco dentro desse debate. Seus critérios organizativos e propagandísticos relacionavam-se com novas formas de comunicação nascidas com a sociedade industrial de massa. O caráter cosmopolita do mensário punha em prática uma idéia de cultura aberta a uma multiplicidade de relações. De fato, vivia-se a integração e o confronto de poetas de línguas e matrizes diversas. Em relação às propagandas, sabe-se que muitos de seus volumes eram dedicados a jornalistas e a autores consagrados.

Marinetti encerra as atividades da revista em 1909 porque suas ambições de renovação começam a estender-se para além da arte poética. Já lhe interessam a pintura, a música, o teatro e o cinema. Contudo, permanece editando coletâneas de novos autores ou traduções do francês, que ganham a marca de futuristas. A partir desse momento, complexificam-se as formas de propaganda, as quais vão desde as famosas *serate futuriste* até manifestações, manifestos e folhetos.

As atividades editorial e propagandística de Marinetti tinham uma função integrativa, isto é, promoviam meios para aproximar as idéias e as obras de vanguarda de um público mais amplo. Esse fato registra uma diferença profunda entre o movimento italiano e os outros movimentos de vanguarda europeus. Os cubistas, dadaístas e surrealistas trabalharam sempre com edições muito limitadas, marcadas, seja nas suas ilustrações ou nas suas litografias, por um caráter artesanal. Enquanto esses produtos eram criados para uma pequena elite intelectual, as edições futuristas alimentavam um perfil industrial através de seu sistema publicitário e das suas tiragens que oscilavam entre mil e duas mil cópias.

Um outro ponto relevante na história da editoria futurista é sua proposta de revolução tipográfica através da qual ativou-se uma renovação no conceito do objeto livro. Esse passou a ser concebido sob uma nova perspectiva: os caracteres, a folha de papel com seu peso e sua cor, a configuração da página, seu recorte e a capa tornam-se elementos da comunicação libertando a tipografia da tradicional submissão à escrita. A máxima expressão do livro como objeto são os livros metálicos futuristas, *le litolatte*, de Mari-

netti e Tullio D'Albisolaque, que chegaram a ganhar algumas edições. Ainda nesse sentido, em 1927, circulou pela Itália uma proposta de livro enlatado (ver imagem anexa).

Costallat chega ao Brasil convencido de que o desenvolvimento do mercado editorial era um dos mais significativos índices de civilização. Lê-se em sua crônica "Os pequeninos nadas":

Eu acreditei que o Rio começava verdadeiramente a se civilizar, não depois de seu primeiro milheiro de automóveis, nem depois de seu segundo milheiro de luxuosos palacetes, nem depois de centenas de lindas avenidas e depois de alguns magníficos hotéis. Não. Acreditei, depois da multiplicação de suas livrarias [...] (1924, p. 114).

O despontar de livrarias remetia ao estabelecimento, ainda que incipiente, de uma comunidade leitora no país. Segundo o cronista, a editora – assim como a produção literária no jornal – à medida que colaborava para tal consolidação, tornava-se um poderoso agente de modernização social no Brasil:

Só mesmo os cegos e os indolentes da sensibilidade é que ainda não tomaram conhecimento da admirável expansão, provinda de um admirável esforço, a que chegou a indústria do livro no Brasil. Contra a inércia de um ambiente que mal se comove com as próprias revoluções, meia dúzia de vontades têm trabalhado para ensinar esta terra a ler. Mais útil do que todos os programas de ensino e todas as reformas de instrução tem sido o trabalho dessas vontades a favor da cultura geral do país (Costallat, 1934, p. 99).

A *Costallat e Miccolis* investiria em uma nova imagem para o livro. Esses tornam-se objetos sedutores, com capas coloridas e passam a contar com a participação de artistas de peso como Di Cavalcanti. As imagens, cuidadosas e sugestivas, expandiam o significado do objeto para além do texto e, além disso, tornavam-no atraente numa sociedade marcada por estímulos visuais.

A edição de *Modernos...*, por exemplo, uma coletânea de contos, é trabalhada pelo artista plástico citado. Na capa, o desenho já remete o leitor para a atmosfera excitante do enredo: uma mulher, com um semblante enigmático, parece ser seguida por alguém cuja identidade é sugerida por uma sombra (ver imagem anexa). É interessante notar que Di Cavalcanti exercitou dois tipos de imagens nesse livro: a da capa, que nos lembra uma cena cinematográfica, anteciparia em alguns anos as propostas da arte *pop* de re-contextualização dos componentes mais ostensivos da cultura de massa. Por outro lado, o interior do livro é ilustrado por desenhos chapados, sobrepostos, desprovidos de qualquer profundidade, que remetiam para as composições cubistas (ver imagem anexa). Essa

<sup>2</sup> Os intelectuais italianos, em suma, compreendiam que a cultura era um produto que, enquanto tal, estava inevitavelmente sujeito às leis do mercado, e, além disso, que as idéias deviam ser primeiramente difundidas para depois se tornarem objeto de discussão.

invenção de formas e signos contrastava com a tendência figurativa da capa. Nesse sentido, pode-se inferir que a editora de Benjamim Costallat, assim como a editora futurista, buscava um ajuste entre procedimentos sofisticados e públicos mais amplos.

A figura de Benjamim Costallat merece ser relida sob a perspectiva de um artista e produtor cultural que alterou sensivelmente o panorama das nossas letras nos anos de 1920. Seu projeto de expansão do público leitor implicou uma reinvenção narrativa em consonância com o ritmo mais acelerado do Rio de Janeiro modernizado e ainda a inauguração de uma casa editora na cidade que adotava posturas inovadoras. Como vimos, tais iniciativas podem ser relacionadas a propostas do futurismo italiano que foram perfeitamente aclimatadas ao nosso contexto histórico-social.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1994.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- . *Escrita e vivência*. São Paulo: Unicamp, 1993.
- COSTALLAT, Benjamim. *Arranha-céu, crônicas*. São Paulo: Nacional, 1929.
- . *Cock-tail*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.
- . *Da Letra F n° 2*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1918.
- . *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1990.
- . *Modernos...* Rio de Janeiro: N. Viggiani, 1920.
- . *Mutt, Jeff & Cia (crônicas)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, s.d.
- DE MARIA, Luciano. *Marinetti. Teoria e invenção futurista*. Milano: Mondadori, 1988.
- . *La nascita dell'avanguardia: saggi sul futurismo italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 1986.
- . *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação – Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz e USP, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAJOLO, Marisa e Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- LISTA, Giovanni. *Marinetti*. Paris: Seghers, 1976.
- . *Le Futurisme*. Paris: Terrail, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- . *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- Poesia*. Milano, n. 1 / 2, febbraio-marzo, 1909.
- Poesia*. Milano, n. 3 / 4 / 5, aprile-maggio-giugno, 1906.
- Poesia*. Milano, n. 6 / 7 / 8, luglio-agosto-settembre, 1906.
- Poesia*. Milano, n. 9 / 10 / 11 / 12, ottobre-novembre-diciembre-gennaio, 1906/1907.
- Poesia*. Milano, n. 1 / 2 / 3, febbraio-marzo-aprile, 1908.
- Poesia*. Milano, n. 4 / 5 / 6, maggio-giugno-luglio, 1908.
- SALARIS, Claudia. *Marinetti editore*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- . *Marinetti. Arte e vita futurista*. Roma: Riuniti, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TENCA, Carlo. *Dell'industria libraria in Italia*. Roma: Archivio Guido Izzì, 1989.
- VERDONE, Mario. *Il Futurismo*. Roma: Newton & Compton, 2003.
- ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- . *O leitor moderno no Brasil*. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *A história literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Vieira e Lent, 2004.



Imagem 1 – Edição fac-similar do livro *Scatole d'amore in conserva*, de Marinetti.



Imagem 2 – Capa do livro *Modernos*, de Benjamin Costallat.



Imagem 3 – Ilustração que consta no livro *Modernos*, de Benjamim Costallat.