



LER A PALAVRA E A IMAGEM NOS ROMANCES DE GRACILIANO RAMOS E NAS CAPAS DE TOMÁS SANTA ROSA

FRANCIELI DAIANE BORGES (UFSM)

RESUMO: Este trabalho é o início de um diálogo que traça a relação entre os textos de Graciliano Ramos e as imagens das capas feitas por Tomás Santa Rosa. Nossa hipótese é que ao analisar o mercado editorial a que pertenceram ambos os artistas, além da crítica literária do Romance de 30, é possível lançar outro olhar à recepção de Graciliano Ramos, e, ainda, refletir sobre as figurações das personagens e como elas foram construídas no enredo. Mais que isso, permite reinterpretar a ficção à luz das imagens fornecidas por Santa Rosa, com contornos e cores bastante próprios, sempre com o intuito de reconhecer as singularidades das linguagens analisadas. Aqui pretendemos desenvolver os primeiros insights de uma pesquisa mais ampla, de tese de doutorado, ainda em andamento.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária. Romance de 30. Graciliano Ramos. Tomás Santa Rosa.

Abstract: This work begins the dialogue between Graciliano Ramos' oeuvre and the covers designed by Tomás Santa Rosa. Our main thesis is that, by analyzing the literary field to which both belonged, besides their critical reception in the 1930s, it is possible to give another look to how Ramos' oeuvre was read in its time. Besides this, it is possible to think anew about how characters are imagined and how Ramos portrayed them in his books. It also allows to give a new interpretation of fictional works in relation to the covers designed by Santa Rosa, always keeping in mind the differences between both languages, visual and written. Here, we seek to highlight the first insights of a larger research that is still going.

KEYWORDS: Literary Studies. Romance de 30. Graciliano Ramos. Tomás Santa Rosa.

1. A CONSTITUIÇÃO DE UM PROBLEMA

No ano de 2015, a revista *Teresa* publicou, no seu 16º volume, um dossiê em torno do Romance de 30. No prefácio, os professores Ivan Marques (USP) e Luís Bueno (UFPR), mencionaram que

A década de 1930 tem sido considerada, desde sempre e até os dias de hoje, como a 'era do romance' no Brasil. Naquele período — marcado por inquietação política, mudanças na economia e na sociedade, novas atitudes estéticas e reflexões pioneiras sobre a realidade nacional —, dando continuidade aos ímpetus de transformação do decênio anterior, mas também em franca polêmica com as proposições modernistas, despontaram alguns dos nossos maiores e mais conhecidos escritores de ficção. O romance de 30 foi muitas vezes descrito como uma experiência estética despreocupada da arte. Ou como expressão de um regionalismo que ficou restrito, se não ao simples pitoresco, à mera denúncia social (MARQUES; BUENO, 2015, p. 8).

O referido dossiê, portanto, estava comprometido em desfazer ou repensar tais consensos, com o objetivo de frisar a multiplicidade das obras daquele período. Para além dos temas incontornáveis dos romances sobre os quais a crítica se debruçou – toda sorte de decadências advindas dos espaços rurais somadas à modernização precária dos centros urbanos –, os trabalhos ali propostos se ocuparam de entender com um olhar renovado as formas da escrita ficcional.

O professor Alfredo Bosi, em artigo que abre a publicação, alerta para a necessária “revisão cognitiva do fenômeno literário” (BOSI, 2015, p. 16). Isso porque, segundo ele, “nada melhor do que abrir uma página de *São Bernardo*, ou de *Fogo Morto*, ou de *Menina Morta*, ou de *Os Ratos*, para surpreender a formação poliédrica da escrita ficcional” (BOSI, 2015, p. 16). Com atenção à estrutura do processo narrativo que produz um efeito singular, a leitura de *Teresa*, ainda no ano do seu lançamento, foi responsável por uma das grandes inquietações em torno da pesquisa de doutorado que se moldava: estabelecer novas relações com os componentes formais e temáticos da literatura de 30.

Nessa direção, a leitura da crônica “A literatura de 30”, de autoria de Graciliano Ramos, texto que veio a público no formato de livro apenas em 2012, através dos esforços do professor Thiago Mio Salla, e que está entre aquelas “extraídas única e exclusivamente de manuscritos, ou seja, sem exposição oral ou jornalística prévia efetuada por Graciliano” (SALLA, 2012, p. 11), ampliou a curiosidade acerca do período. Nela, escreve Graciliano:

Nesta época de escrita excessiva e leitura apressada temos uma grande quantidade de escritores mais ou menos anônimos e fervilham nos *bureaux* dos livrinhos trabalhos inéditos. Para alguma coisa a Revolução de 30 serviu. Apareceu o hábito de leitura, de repente ficamos curiosos, às vezes imprudentemente curiosos, e como nem todos podemos ler línguas estranhas, porque a nossa instrução seja minguada ou porque a baixa do câmbio haja dificultado a importação do papel e das ideias, tratamos de fabricar essas coisas – e a indústria do livro levantou a cabeça. O que é singular no movimento que se opera nestes últimos anos é que ele vem de dentro para fora. Antigamente um cidadão escrevia no Rio, e as suas obras, hoje quase todas definitivamente mortas, impunham-se ao resto do país. Para que um provinciano publicasse um livro aqui era necessário, não que ele pudesse fazer um livro, mas que se aventurasse a uma viagem e, acostumado a pisar no asfalto, entrasse na Garnier com uma carta de recomendação de um acadêmico. Como isso vai longe! Depois das tentativas separatistas de São Paulo, de Minas, do Rio Grande do Sul e do Nordeste, o país encontra-se afinal dividido. Realizou-se na literatura o que indivíduos importantes não conseguiram fazer em política: tornar independentes várias capitâneas desta grande colônia. Quem já viu fora de Porto Alegre a cara do Sr. Erico Verissimo? Entretanto ele é hoje um romancista notável, um romancista



notabilíssimo. O Sr. Lins do Rego fez a maior parte dos seus livros em Maceió, lugar terrível, absolutamente impróprio a esse gênero de trabalho. E a Sra. Raquel de Queiroz produziu excelentes romances numa rede. Estamos completamente livres da obrigação de ir à rua do Ouvidor e visitar as livrarias. Trabalharemos em qualquer parte, no Brás ou no Acre. Correremos o risco de ficar ignorantes, os homens sábios dirão que somos analfabetos. Ficaremos espantados descobrindo coisas que há cem anos eram velhas e escorregaremos no solecismo com uma constância desesperadora. Seremos ingênuos e indiscretos narrando as coisas que existem por esse mundo ruim, não as que desejaríamos que existissem. Pasmosamente ingênuos. Provavelmente o público vai se enjoar dos nossos palavrões e da nossa simplicidade. E como a concordância é grande, os editores estarão saciados dentro em pouco e bocejarão diante da pilha de manuscritos. Lançaremos com dificuldade um livro que passará despercebido e dará prejuízo ao livreiro. Queixar-nos-emos amargamente da incompreensão, do mau gosto dos leitores. Parece que estou bancando o profeta e procurando verrumar o futuro. É um modo de falar: eu devia ter posto isso no presente. Já existe de fato superprodução, pelo que o público principia a aborrecer-se dos nossos produtos. É possível que a atenção que o público nos dispensou tenha sido apenas um entusiasmo de fogo de palha. Dentro de alguns anos estaremos definitivamente esquecidos. A curiosidade do leitor estará satisfeita, estancar-se-á há a sede de imprevisto e pitoresco. E andaremos pelas livrarias, acanhados e barbudos, uns coelhentos sem gramática, oferecendo à toa volumes imprestáveis – Baladilhas, Romanceiro. Junto com essas porcarias os livros que escrevemos com alma. Provavelmente seremos uns vendedores ambulantes ordinários, presentes e passados. Imaginar, copiar, observar. Observamos, sem dúvida. Mas isto não vale nada. Os mais inteligentes dirão que estamos imitando umas bestas caducas. Acharemos naturalmente que isto é um país perdido (RAMOS, G., 2012, pp. 146-147).

Bem ao modo de Graciliano, “o maior pessimista dessa literatura de pessimistas” (CARPEAUX, 2001, p. 146); ou, ainda, alguém experimentado na estratégia retórica *inania verba*, artifício que “prevê o rebaixamento de textos jornalísticos (referidos como frivolidades sem maiores compromissos) e do próprio mister de cronista, como meio de torná-los, em sentido contrário, ainda mais persuasivos” (SALLA, 2012, p.13), o autor traçou um panorama do decênio e cogitou um futuro de ostracismo que jamais se concretizou, nem para ele e nem para a maioria de seus colegas. Antonio Candido também se ocupou de mencionar tais artistas “mais ou menos anônimos”, esses que seriam facilmente encontrados reunidos nas livrarias, diante de um mercado editorial em franco crescimento. Na ocasião dos cinquenta anos do aparecimento de *Caetés*, romance de estreia de Graciliano Ramos, publicado em 1933 pela Livraria Schmidt Editora, o crítico literário apontou para essa realidade:

Quando *Caetés* foi publicado, havia em Maceió um grupo intelectual que funcionou como público restrito de alta qualidade, cujo papel não foi apenas receber o livro, mas manifestar o seu juízo sobre ele. Eram (não contando Jorge de Lima, que

acabava de mudar-se para o Rio) Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Alberto Passos Guimarães, Raul Lima e diversos outros, sem esquecer o artista Tomás Santa Rosa, que foi também poeta (CANDIDO, 1992, p. 92).

Com atenção ao grupo restrito e altamente qualificado, Candido fez convergir suas impressões com as de Graciliano, isso porque esse conjunto de pessoas projetou, desde Maceió, a sua literatura – cena que reforça uma noção de sociabilidade artística, de “estímulo à produção e à formação de juízos críticos” (CANDIDO, 1992, p. 92), e de certa forma, pelo menos em princípio, independente do Rio de Janeiro, então capital cultural brasileira. É certo também que a maioria deles voltou a se encontrar anos mais tarde justamente no Rio, com contratos firmados por editoras da capital, especialmente a José Olympio, ponto de convívio dos intelectuais daqueles decênios.

Nessa direção, no texto de Otto Maria Carpeaux, “Amigo Graciliano”, é mencionado que tal livraria era um ponto de encontro importante. Na “loja pequena, escura e quente como o diabo” (CARPEAUX, 2001, p. 145), reuniam-se, com assiduidade, representantes da literatura brasileira, e dentre os *habitués*, Graciliano Ramos e Santa Rosa – esse primeiro, “um romancista tipicamente nordestino com pouco em comum com o romance tipicamente nordestino de seu tempo”, de acordo com Carpeaux, isso porque o romance feito no Nordeste, para ele, era neonaturalista, sendo que Graciliano “não era *neo* e nem naturalista” (CARPEAUX, 2001, p. 146). Novamente se coloca o desafio de situar o escritor, já que as percepções do burguês que envereda pelos caminhos da literatura, isso é, a personagem Luís da Silva, de *Angústia*, não se opõe às preocupações exploradas por Fabiano, o retirante iletrado de *Vidas Secas*, por exemplo. Essa chave de leitura proposta por Carpeaux contrapõe informações da crítica, no mais das vezes reforçadas à exaustão, além disso, novamente, frisou a importância de observar a leitura dos colegas de geração de Graciliano.

A partir do contato epistolar do autor, publicado na década de 1980, os leitores tomaram conhecimento dos processos envolvendo seus textos, desde encontros com outros escritores e ideias suscitadas a partir daí, até as circunstâncias insuspeitas dos processos criativos, principalmente dificuldades de publicação e constituição das narrativas. Em uma dessas cartas, para Heloísa Ramos, há a passagem que segue:

Apenas acabei de emendar os meninos pelados, que não sei se prestam. Vi hoje uns desenhos admiráveis que o Santa vai mandar para o mesmo concurso de coisas infantis. Os meus meninos não valem nada diante das figuras do nosso amigo, um circo de cavalinhos formidável. Formidável. (RAMOS, G., 1984, p. 173).

Graciliano provavelmente aludia ao texto “A Terra dos Menino Pelados”, em *Histórias de Alexandre*, de 1944, livro destinado ao público jovem e que contou com a arte de capa e ilustração de Santa Rosa. Novamente, em outra correspondência, também para Heloísa, o autor mencionou ter ido à casa de Santa Rosa, onde viu “bonecos admiráveis”, e completa que “enquanto lá estávamos, o pintor arranjou a capa de *Pureza*, serviço de uma hora, feito na presença da gente (RAMOS, G., 1984, p. 175). Esse caráter de ser “capaz de executar, com horário marcado por cronômetro, qualquer serviço ligado às artes plásticas” (SANTIAGO, 1981, p. 178), dado a entender por Graciliano para a ocasião da capa do livro de José Lins do Rego, faz refletir de outro modo sobre o ofício de capista e o *status* do artista nos anos 1930.

Rubem Braga, na crônica “Vidas Secas”, de 1938, conhecendo o quarto onde Graciliano escreveu o livro homônimo, além de sua situação financeira àquela altura, indicou que a “técnica do romance desmontável” era fruto da necessidade de o autor vender os contos, ou seja, “ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação” (BRAGA, 2001, p. 127), daí o caráter autônomo dos capítulos, uma vez que o autor pintaria “com traços essenciais, empregando apenas outros traços suficientes para que o desenho não fique um esquema e nem uma planta, mas um verdadeiro desenho” (BRAGA, 2001, p. 128). O estilo de Graciliano, reconhecidamente em bloco, tônica sempre abordada pelo consenso da crítica a partir de inúmeros conceitos da sociologia literária com a finalidade de avaliar o que também foi chamado de conjunto composto por partes, talvez fosse esteticamente assim inclinada também por uma imperiosa obrigação.

Se Graciliano era louvado pelo êxito do romance apesar ou graças às suas condições de produção, o mesmo raramente ocorria com Santa Rosa, acusado de ter uma “intuição genérica” (SANTIGO, 1981, p. 178), aquele que nunca cumprira a profecia de ser “o grande pintor do Brasil” (BRAGA apud BUENO, 2015a, p. 17), muito ocupado com suas capas ou com a atividade de cenógrafo. No entanto, parece acertada a decisão de caminhar na direção de também compreender a figura

que vê a grande revolução artística da modernidade como um movimento amplo que engloba tanto a pintura, a escultura e a arquitetura – ‘artes maiores’ – quanto a decoração de interiores, a ornamentação de edifícios, a tipografia – enfim, as chamadas artes industriais, frequentemente entendidas como ‘menores’ (BUENO, 2015a, p. 21).

Dessa maneira, a capa de *Caetés*, que também foi enfatizada por Antonio Candido no texto anteriormente reproduzido, quando da sua primeira recepção, ganhou contorno especial. Candido considera os impactos do público diante do texto e de seu autor, Graciliano, a partir das apreciações críticas de Valdemar Cavalcanti e Aurélio Buarque de Holanda, além da leitura gráfica de Tomás Santa Rosa:

Na capa de Santa Rosa, por baixo das letras do título, o desenho (onde predomina uma tonalidade ocre) traduz visualmente os três pontos de apoio da narrativa: João Valério escrevendo no canto inferior esquerdo, obsedado pela representação dos índios caetés (seu tema literário) e Luísa (seu tema vital). Neste espaço, dividido em dois níveis, o artista registrou o movimento do romance, no qual o narrador João Valério luta em vão para contar no nível da fantasia a história dos índios, enquanto sem querer vai construindo, no nível da realidade, o relato do que era a sua experiência de vida. O romance vivido engole o romance projetado; e os índios ficam apenas como símbolo que o final do livro revela, quando o narrador sente, e nos faz sentir, que eles estão dentro de cada um, porque são o limite selvagem de todos.

Pela maneira de tratar o espaço e as figuras, o desenho de Santa Rosa abre portanto a possibilidade de uma leitura ambígua, inclusive porque os caetés, que pairam no nível superior sobre a figura de João Valério, poderiam ser também a projeção desta componente selvagem da sua alma; como Luísa, à direita e no mesmo nível que ele, seria uma projeção do seu desejo de escrita, antes de ser o alvo particular de seu afeto.

Assim, podemos considerar este desenho como ‘leitura’, na medida em que sugere, não apenas o enredo, mas as ambiguidades do texto, vinculadas à ironia criadora de Graciliano Ramos, ironia que está na estrutura e é um dos maiores encantos do livro. Com efeito, o narrador lamenta a própria incapacidade de escrever o romance sobre os índios e parece construir um vazio, que é a ausência do discurso planejado; mas simultaneamente, como sem querer, vai escrevendo algo mais importante: a história da sua experiência amorosa no quadro da pequena cidade. O seu fracasso é, portanto, o seu triunfo; o vácuo aparente é uma plenitude – e nesta ambiguidade está a ironia que a capa sugere: enquanto os caetés se esvaem no nível do irreal, Luísa penetra surdamente no espaço do narrador, dando ao sonho uma carne cheia de realidade.

Com isto, vemos que dentro do ‘grupo de Maceió’ surgiu um artista que, por meio do desenho, exprimiu um modo de ler *Caetés*, denotando o enredo e sugerindo a estrutura de ambiguidades (CANDIDO, 1992, pp. 94/95).

A dita “leitura ambígua”, que sugere não apenas os detalhes da obra, mas uma chave interpretativa para a narrativa, abriu nova possibilidade para essa pesquisa. Ora, se é verdade

que o desenho do capista é uma leitura potente do romance, demais imagens de Santa Rosa poderiam configurar signos valiosos para outras compreensões sobre os textos ficcionais de Graciliano Ramos.

As capas de Santa Rosa trazem apreensões mais particularizadas que podem suscitar outra perspectiva dos livros. Por isso, o importante, parece, é não sujeitar a imagem ao texto, mas entender a ambos como complementares e, então, refletir sobre os sentidos mobilizados na interpretação de uma obra literária. Claro que as análises se preocupam com capas, o que já resulta, por si, uma série de discussões sobre possíveis subordinações – que não convém ignorar, e sim, antes, aprofundar a impressões sobre essa relação – aos ditames do mercado editorial, no sentido de tornar a arte gráfica viável pelos modos que julgar mais conveniente, o que já interfere sobremaneira no trabalho do capista. Para reforçar, as capas merecem uma análise em si, considerando, precisamente, o traço do artista e o processo da editora.

O desafio de não sobrepor completamente o texto à imagem se coloca, principalmente levando em consideração as palavras do próprio Tomás Santa Rosa, em *Roteiro de Arte*, onde explicita que “o desenho, a composição, a cor e a expressão são problemas da maior importância. Somente a intuição não os resolve” (SANTA ROSA, 1952, p. 10). Antes disso, na mesma fonte, menciona que críticos apressados tentavam excluir a técnica do julgamento da arte, e que “problema fundamental para o crítico, a técnica se apresenta como um denominador comum, um aferidor das possibilidades artísticas” (SANTA ROSA, 1952, p. 6). Nossa suposição é que artista gráfico, em seus textos, dará indícios da sua própria forma de composição.

Santa Rosa, para alguns, fracassou por não entrar no cânone modernista, dedicando-se a outras vertentes que não a pintura. Contudo, como artista múltiplo, além de pintura, executou também “gravuras, criou capas, ilustrações, projetos gráficos para livros, revistas e jornais, elaborou cenários e figurinos para o teatro, projetou decoração para festejos de carnaval” (BUENO, 2015a, p. 17) e, ainda, foi uma das figuras de proa, no país, do que ainda nem era conhecido por design.

Para Rafael Cardoso, professor que explicitou que antes de tudo a palavra “design é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais” (CARDOSO, 2005, p. 9), Santa Rosa pode figurar no universo histórico do design



moderno, já que se enquadra em todos os quesitos da área, apesar da disparidade de época – o anacronismo ficaria longe no horizonte da inevitável troca de guarda das gerações. Cardoso defendeu que “existiu um vasto universo projetual ligado à produção industrial ao longo das décadas anteriores a 1960” (CARDOSO, 2005, p. 10).¹ Os esforços de uma investigação, caso faça incursões dentro da historiografia do design brasileiro, devem estar comprometidos com os operários editoriais, especialmente a produção gráfica “de um dos maiores projetistas de todos os tempos”. Não restou dúvida, para o estudioso, “que o principal legado de Santa Rosa como criador reside na área do design gráfico” (CARDOSO, 2005, p. 14).

Santa Rosa assinou inúmeras capas, sempre contando com a utilização de sua liberdade criadora, mesmo porque as livrarias não tinham projetos editoriais explícitos em sua produção, nem mesmo o uso da marca da editora, prática generalizada somente nas décadas seguintes. A unidade das tiragens dependia muito mais da feição gráfica do editor ou autor das obras, isto é, não havia um profissional fixo, pelo menos na década de 1930, para a tarefa de capista. Um bom exercício de leitura, portanto, era fundamental para aquele que se responsabilizasse por essa tarefa. O projeto de Santa Rosa, especificamente nessa década,

segue uma diagramação simples mas eficaz, com todos os elementos centralizados: ocupando a parte superior, o título desenhado com caracteres sem serifa e em caixa baixa e negrito; no centro, a ilustração colorida; e na parte inferior os nomes do autor e da editora. (...) Esses primeiros trabalhos possuem um frescor notável, com capas coloridas, alegres e sem uma estrutura rígida, muito diferentes do trabalho mais contido de sua maturidade. Apresentavam uma apurada aplicação das técnicas gráficas disponíveis e uma diagramação que privilegiava a legibilidade (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 208).

Graças a isso tornou-se colaborador da Livraria José Olympio, executando tarefas de produtor gráfico, “ou seja, responsável pelo design dos livros, projetando as fontes, a mancha de texto e as capas” (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 209). Em suma, um trabalho que hoje poderia ser definido como o do designer gráfico, levando em consideração o planejamento e padronização

¹ “Trata-se de um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas 1930 e 1960 em escala mundial, de início como afirmação da luta antifascista na Europa e posteriormente como extensão do modelo hegemônico de corporativismo multinacional após a Segunda Guerra. Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte, patrocinado pelo poder público -, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial negociado em Bretton Woods.” (CARDOSO, 2005, p. 10).

editorial. Santa Rosa propôs um padrão para a editora que vigorou pelo menos de 1935 a 1939, e assim,

Em 1940 atualizou o projeto, gerando um padrão que vigoraria por mais dez anos. Na fase inicial, seus projetos de capa para a José Olympio são caracterizados por um plano uniforme de cor, retangular, deixando uma borda branca. Centralizados, ostentam no topo o nome do autor, da coleção (quando é o caso), o título em destaque, o gênero literário (romance, contos etc.); no meio, um quadrado contendo uma ilustração; e em baixo, a assinatura da editora. Essa solução era sem dúvida bastante econômica para a José Olympio, que de início mandava compor e imprimir o texto em São Paulo, na Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, uma das herdeiras do parque gráfico montado por Lobato na década anterior. (...) Por muitos anos Santa Rosa buscou diferenciar a capa empregando tipos desenhados à mão, enquanto a folha de rosto era composta com tipos móveis e, mais tarde, linotipo. Impresso em duas cores – o plano chapado em uma cor e a imagem e os textos em preto –, esse projeto tira partido do fundo branco do papel. Seguindo esse mesmo padrão gráfico, refez vários projetos que havia realizado para as editoras Schmidt e Ariel (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 212).

À vista disso, Santa Rosa foi o responsável pela materialidade da imagem que chegou ao público da primeira recepção de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*. O apelo visual das capas era uma chave para o impacto do conteúdo do livro, cujas ilustrações evidenciaram importantes parcelas das narrativas, isso tudo em um período em que o habitual era a estética de uma padronagem sem “nota de graça”, como critica Gilberto Freyre, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 18 de outubro de 1925:

Este movimento de reabilitação da estética da tipografia e da impressão – da estética do livro, em suma – quase não nos atingiu, aos brasileiros e aos portugueses. Nós somos os países do livro feio. Do livro mal feito. Do livro incharacterístico. Principalmente o Brasil (FREYRE, 18.10.1925, p. 1.).

Logo, projetos gráficos diferenciados encampados pelas editoras do período, especialmente a José Olympio, fizeram nascer a cara do livro nacional moderno e são uma fonte para explicar a expressiva tiragem daqueles volumes. É especialmente interessante, para essa análise, que as soluções encontradas por Santa Rosa, especialmente em *São Bernardo* e *Vidas Secas*, foram apresentadas ao público sob um novo projeto, com ilustrações maiores do que aquelas feitas até então². Os desenhos, nesses casos, corroboravam com a imagem que ainda se tem da narrativa de Graciliano, isto é,

² Com pequenas mudanças, é ainda um projeto semelhante que utilizará em *Memórias do Cárcere*, de 1953 (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 217).



Linguagens & Cidadania

Se em *Vidas Secas* seu desenho ainda era influenciado pela xilogravura popular e mantinha o tipo com serifas lineares, nos quatro volumes da derradeira obra de Graciliano optou pelos tipos fantasia *bold* em vermelho destacando-se do fundo amarelo, com imagens e texto em preto. A abertura de uma janela em branco para imprimir a ilustração, solução que adotara por tantos anos, foi abandonada. Seu traço, era arredondado nas primeiras ilustrações, como em *Cacau* [1932], tornou-se áspero e anguloso, mais de acordo com a admirável prosa árida do escritor alagoano (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 217).

Os livros que consagraram Graciliano Ramos ganharam uma roupagem mais grave, também, naquela altura, já atribuída ao autor. Essa preferência estética se manteve nas reedições dos anos 1940, especialmente naquela de janeiro de 1947, de *Caetés, São Bernardo, Angústia e Vidas Secas*, trazendo, além disso, “uma mudança no projeto geral das capas de ficção brasileira da José Olympio” (BUENOa, 2015, p. 220), que substituíram os blocos de cor pelo fundo bem mais claro, quase branco, possibilitando, por um lado, o destaque dos títulos, bastante conhecidos naquela altura; e por outro, a ilustração com cenas-chave reforçadas, já com a assinatura consagrada, “SR”, na borda dos desenhos.

Por fim, reafirmamos que a vida literária de um país, que eventualmente permite que o público tome conhecimento do trabalho de pessoas como Graciliano Ramos e Tomás Santa Rosa Júnior, é fruto de um sistema que envolve a expressão cultural a partir de inúmeros agentes. Também estão nessa teia os leitores, a crítica especializada, os capistas, os editores etc., de forma que os estudos sobre o mercado editorial nos interessam particularmente, apesar da tendência em dividir em compartimentos o estudo histórico da literatura, das artes gráficas e da atividade comercial “como se estas pudessem ser separadas ao se tratar da reconstituição das práticas editoriais de uma época” (CARDOSO, 2005, p. 196). Se partimos da chave de leitura sobre as possibilidades históricas influenciarem o modo como o objeto livro chega ao público, assim como seu conteúdo e recepção serem fruto de uma discussão mais ampla que envolve todo uma noção de sociabilidade literária, percebemos a existência de um sistema múltiplo que merece toda atenção.

REFERÊNCIAS

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.



_____. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EdUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015b.

BOSI, Alfredo. “Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30”, in **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, 2015, nº 16, p. 15-19

BRAGA, Rubem. “Vidas Secas”, in **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, 2001, nº 2, pp. 126-127. Originalmente publicado em **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14/08/1938.

BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992.

CARDOSO, Rafael. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 160-196.

CARPEAUX, Otto Maria. “Amigo Graciliano”, in **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, 2001, nº 2, p. 144-147, originalmente publicado em **O Globo**, Rio de Janeiro, 1953.

FREYRE, Gilberto. “O livro belo”, in **Diário de Pernambuco**, 18/10/1925, p. 1

LIMA, Edna Lúcia Cunha; FERREIRA, Márcia Christina. “Santa Rosa: um designer a serviço da literatura”, in CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 197-232.

MARQUES, Ivan; BUENO, Luís. “Em torno do Romance de 30”, in **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, 2015, nº 16, p. 8-11.

RAMOS, Graciliano. “A literatura de 30”, in **Garranchos**: textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 146-148.

REGO, José Lins do. “O romancista Graciliano Ramos”, in **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 24/02/1934, p. 19; 22.

SALLA, Thiago Mio. “Introdução – Garranchos e outros ramos”, in **Garranchos**: textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 9-25.

SANTA ROSA, Tomás. **Roteiro de arte**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde/Serviço de documentação, 1952.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHMIDT, Augusto Frederico. “Crítica”, in **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16/12/1934, p. 18; 20, terceira seção.