

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Francieli Daiane Borges

**GRACILIANO RAMOS E SANTA ROSA:
PALAVRA E IMAGEM EM PERSPECTIVA**

Santa Maria, RS
2021

Francieli Daiane Borges

**GRACILIANO RAMOS E SANTA ROSA:
PALAVRA E IMAGEM EM PERSPECTIVA**

Trabalho apresentado para o Exame de Defesa de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Estudos Literários**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS

2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Borges, Francieli
Graciliano Ramos e Santa Rosa: palavra e imagem em perspectiva / Francieli Borges.- 2021.
203 p.; 30 cm

Orientador: Pedro Brum
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2021

1. Graciliano Ramos 2. Tomás Santa Rosa 3. Mercado editorial 4. Design gráfico 5. Gérard Genette I. Brum, Pedro II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, FRANCIELI BORGES, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

FRANCIELI DAIANE BORGES

**GRACILIANO RAMOS E SANTA ROSA:
PALAVRA E IMAGEM EM PERSPECTIVA**

Trabalho apresentado para o Exame de Defesa de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Estudos Literários**.

Santa Maria, 13 de dezembro de 2021

Pedro Brum Santos (UFSM)
Presidente da Banca

Ieda Lebensztayn (IEB/USP)

João Luís Pereira Ourique (UFPEL/FURG)

Marília de Araújo Barcellos (UFSM)

Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)

NUP: 23081.112067/2021-71 Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

| Ordem | Descrição | Nome do arquivo |
|-------|--------------------|------------------------|
| 2 | Folha de aprovação | Folha de aprovacao.pdf |

Assinaturas

23/02/2022 19:31:43

JOAO LUIS PEREIRA OURIQUE (Pessoa Física)

Usuário Externo (723.***.***.**)

23/02/2022 19:42:19

ROSANI URSULA KETZER UMBACH (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

24/02/2022 09:14:30

MARILIA DE ARAUJO BARCELLOS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

06.31.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - DCCOM

24/02/2022 10:10:08

PEDRO BRUM SANTOS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

24/02/2022 11:46:25

Ieda Lebensztayn (Pessoa Física)

Usuário Externo (260.***.***.**)

Código Verificador: 1187661

Código CRC: 4aba6644

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



RESUMO

Graciliano Ramos e Santa Rosa:
palavra e imagem em perspectiva

Francieli Daiane Borges

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Apresentamos um trabalho que coloca em perspectiva os romances *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1956), e as capas feitas por Tomás Santa Rosa (1909-1953) para estes livros. Entre as sugestões de sentido de leitura a partir da tese, elaboramos reflexões sobre o aparato gráfico dos livros estar ligado à sua significação junto aos leitores. Também nos dedicamos, nos três capítulos aqui apresentados, a verificar a relação dos dois artistas frente à sociabilidade instituída pelo mercado editorial da primeira metade do século XX, através da pesquisa em documentos de época; também destacamos a pertinência dos referenciais teóricos de Gérard Genette nas relações propostas entre as leituras de obras literárias e da arte das capas. Graças às indicações do próprio Santa Rosa, em seu *Roteiro de Arte* (1952), e da crítica literária em jornais encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, pudemos delimitar as condições de produção intelectual de ambos os artistas, e principalmente, abordar o lugar plurívoco das imagens de capa na construção dos significados que os romances assumiram.

Palavras-chave: Graciliano Ramos - Tomás Santa Rosa - Mercado editorial - Design gráfico - Gérard Genette

ABSTRACT

Graciliano Ramos e Santa Rosa: perspectives between words and images

Francieli Daiane Borges

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

In this work, we put into perspective the novels *São Bernardo* (1934) and *Vidas Secas* (1938), written by Graciliano Ramos (1892-1956), and the covers made by Tomás Santa Rosa (1909-1953) for these books. Among the suggestions of reading made in this work, we reflect about the relationship between the graphical apparatus presented in the books having its role in the construction of their meaning by the readers. We also dedicate ourselves, in the three chapters composing this work, to verify the relationship of these two artists regarding the sociability instituted in the publishing market in the first half of the twentieth century in Brazil. This is done mainly through the assessment of contemporary documents. We also highlight the pertinence of the concepts and theories elaborated by Gérard Genette regarding the relationship between the reading of literary works and the artwork in their covers. Thanks to the indications made by Santa Rosa, in his *Roteiro de Arte* (1952), as well as by the literary criticism in newspapers found in the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, we were able to circumscribe the conditions in which both intellectuals worked and, specially, to study the manifold place of covert art in the construction of the meanings the novels assumed.

Keywords: Graciliano Ramos - Tomás Santa Rosa - Publishing market - Graphic design - Gérard Genette

*Este estudo contou com três anos de financiamento
da Capes.*

*A todos e todas com cuja participação esta pesquisa
foi elaborada, meus sinceros agradecimentos.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 - *Histórias de Alexandre* (1945), de Graciliano Ramos, 23
capa de Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 2 - Divulgação da Companhia Editora Leitura 25
- Ilustração 3 - *Pureza* (1937), de José Lins do Rego, capa de Tomás 27
de Santa Rosa
- Ilustração 4 - *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos, capa de Tomás 29
de Santa Rosa
- Ilustração 5 - Contracapa de *Memórias do Cárcere* (1953), de 40
Graciliano Ramos
- Ilustração 6 - *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, capa de 42
Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 7 - *Angústia* (1941), de Graciliano Ramos, capa de 44
Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 8 - *Angústia* (1947), de Graciliano Ramos, capa de 46
Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 9 - *Caetés* (1947), de Graciliano Ramos, capa de Tomás 48
de Santa Rosa
- Ilustração 10 - *Relatório ao Governador do Estado de Alagoas* 50
(1929), de Graciliano Ramos
- Ilustração 11 - *Relatório ao Governador do Estado de Alagoas* 51
(1929), de Graciliano Ramos (excerto)
- Ilustração 12 - Nota do jornal *Diário de Notícias* sobre o lançamento 52
de *Caetés*, de Graciliano Ramos
- Ilustração 13 - “O romancista Graciliano Ramos”, publicado em 53
Diário de Notícias, 24/02/1934
- Ilustração 14 - “Estrela da manhã”, poema de Manuel Bandeira 55
com ilustração de Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 15 - *Estrela da manhã* (1936), de Manuel Bandeira, capa 57
de Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 16 - *Cacau* (1933), de Jorge Amado, capa de Tomás de 60
Santa Rosa
- Ilustrações 17 e 18 - Primeira e segunda edições de *Jubiabá*, de 62 e 63
Jorge Amado, com capas de Tomás de Santa Rosa
- Ilustração 19 - Anúncio de *Jubiabá*, de Jorge Amado, publicado no 65
Diário de Notícias (1933)
- Ilustração 20 - Contracapa e segunda orelha de *Memórias do* 67
Cárcere (1953), de Graciliano Ramos

| | |
|---|-----------|
| Ilustração 21 - <i>O jogador</i> (1943), de Fiodor Dostoievski, capa de Tomás de Santa Rosa | 68 |
| Ilustração 22 - Anúncio de <i>Água-mãe</i> , de José Lins do Rego, publicado na revista <i>O Cruzeiro</i> em 13/12/1941 | 70 |
| Ilustração 23 - <i>Água-mãe</i> (1941), de José Lins do Rego, capa de Tomás de Santa Rosa | 71 |
| Ilustração 24 - Matéria do jornal <i>Correio Paulistano</i> de 30/10/1938 | 74 |
| Ilustração 25 - Capas de Tomás de Santa Rosa a edições da Coleção Documentos Brasileiros, da editora José Olympio | 75 |
| Ilustração 26 - Registro do lançamento do <i>Anuário Brasileiro de Literatura</i> , publicado na <i>Light</i> em 1937 | 76 |
| Ilustração 27 - <i>Insônia</i> (1947), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 78 |
| Ilustração 28 - <i>Klaxon: Mensário de Arte Moderna</i> , nº 3, julho de 1922 | 79 |
| Ilustração 29 - <i>Contos de aprendiz</i> (1951), de Carlos Drummond de Andrade, capa de Tomás de Santa Rosa | 84 |
| Ilustrações 30 a 33 - Capas dos quatro volumes de <i>Memórias do Cárcere</i> (1953), de Graciliano Ramos, feitas por Tomás de Santa Rosa | 86 e 87 |
| Ilustração 34 - “Convidando uma geração a depor. Como o sr. José Américo se tornou romancista”, publicado em <i>O Jornal</i> , 17/02/1935 | 96 |
| Ilustrações 35 e 36 - “Romance”, coluna de Agripino Grieco, publicada em <i>O Jornal</i> , 23/12/1934 | 100 e 101 |
| Ilustração 37 - <i>S. Bernardo</i> (1934), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 121 |
| Ilustração 38 - “Notas mundanas”, coluna de <i>O Jornal</i> , publicada em 12/12/1934 | 123 |
| Ilustração 39 - <i>São Bernardo</i> (1947), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 125 |
| Ilustração 40 - Divulgação do lançamento de <i>Vidas Secas</i> e da segunda edição de <i>São Bernardo</i> pela Livraria José Olímpio Editora, publicada no <i>Correio Paulistano</i> , 06/04/1938 | 129 |
| Ilustração 41 - <i>S. Bernardo</i> (1938), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 130 |
| Ilustração 42 - Página de rosto da prova tipográfica de <i>Vidas secas</i> | 136 |
| Ilustração 43 - Página de rosto do datiloscrito de <i>Vidas secas</i> | 138 |
| Ilustração 44 - “Notas e impressões”, de Ascendino Leite, publicado em <i>Leitura</i> , edição 36, dezembro de 1945 | 146 |

| | |
|--|-----------|
| Ilustração 45 - “Livros novos”, coluna de Nelson Werneck Sodré, publicada no <i>Correio Paulistano</i> em 07/04/1938 | 151 |
| Ilustração 46 - “Livros da semana”, de João Lotufo, publicada no <i>Jornal do Brasil</i> , 07/04/1938 | 153 |
| Ilustração 47 - “Ariano Suassuna, o vitorioso do ‘Prêmio Nicolau Carlos Magno’ fala-nos do teatro em Pernambuco, publicado em <i>Correio da Manhã</i> , 11/03/1948 | 155 |
| Ilustração 48 - <i>Vidas Secas</i> (1938), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 158 |
| Ilustração 49 - “O que o Rio lê”, publicado em <i>Diretrizes</i> , abril de 1938, com ilustração de Tomás de Santa Rosa | 161 |
| Ilustração 50 - “Malinconia”, extraída de <i>Della nouissima iconologia di Cesare Ripa</i> , edição de 1625 | 164 |
| Ilustração 51 - “O poeta”, alegoria de José de Ribera (1591-1652), datada de 1625 | 165 |
| Ilustração 52 - “Melancolia”, de Christoph Friedrich a partir de Caspar David Friedrich | 166 |
| Ilustração 53 - <i>Vidas Secas</i> (1947), de Graciliano Ramos, capa de Tomás de Santa Rosa | 169 |
| Ilustração 54 - “Editora Leitura - Os seus próximos lançamentos”, anúncio de 1944 | 171 |
| Ilustrações 55 e 56 - “Variações sobre Graciliano Ramos”, de Bernardo Gersen, publicado em <i>Leitura</i> , edição 38, fevereiro-março de 1946 | 173 e 174 |
| Ilustração 57 - “O pintor Santa Rosa”, publicado na revista <i>O Cruzeiro</i> , edição de 25/03/1939 | 180 e 181 |
| Ilustração 58 - <i>Viagem</i> (1954), de Graciliano Ramos, capa de Cândido Portinari | 185 |
| Ilustração 59 - <i>Viagem</i> (1954), de Graciliano Ramos, capa de Cândido Portinari | 187 |
| Ilustração 60 - <i>Viagem</i> (1980), de Graciliano Ramos, capa de Floriano Teixeira | 189 |
| Ilustração 61 - “As quatro reivindicações de Santa Rosa”, publicado na revista <i>O Cruzeiro</i> , edição de 11/08/1951 | 191 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 19 |
| O campo literário em torno do romance de 30 | 36 |
| As práticas editoriais que acompanharam as novas vanguardas ... | 36 |
| A sociabilidade literária dá forma ao mercado editorial | 38 |
| Duas décadas de impulso para os projetos gráficos | 78 |
| <i>São Bernardo</i> em abertura simbólica: a temática da solidão | 94 |
| A sugestão de uma conduta solitária | 94 |
| Como o dono de uma fazenda escreve um livro | 96 |
| A solidão como consequência de um modo de vida inutilizado | 119 |
| <i>Vidas Secas</i> e um mundo coberto de solilóquios | 134 |
| Um mundo com cinco personagens | 134 |
| <i>Vidas secas</i> e comunicabilidade | 141 |
| O mundo coberto de penas | 151 |
| Considerações finais | 180 |
| Bibliografia | 197 |

INTRODUÇÃO

A palavra imagem, como todos os vocábulos, tem diversas significações. Cada imagem contém muitos significados opostos ou díspares que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.

Octavio Paz

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.¹

Este dossiê estava comprometido em desfazer ou repensar tais consensos, com o objetivo de frisar a multiplicidade das obras daquele período. O professor Alfredo Bosi, em artigo que abre a publicação, alerta para a necessária “revisão cognitiva do fenômeno literário”.² 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”.³

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

1 Ivan MARQUES; Luís BUENO. “Em torno do Romance de 30”, in *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 2015, n° 16°, pp. 8-11.

2 Alfredo BOSI. “Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do Romance de 30”, in *Teresa*, *op. cit.*, 2015, p. 16.

3 *Ibidem*.

ou jornalística prévia efetuada por Graciliano”,⁴ ampliou a curiosidade de pesquisa acerca das relações entre os autores, artistas e livreiros. Nesta crônica, Graciliano Ramos escreve:

Nesta época de escrita excessiva e leitura apressada temos uma grande quantidade de escritores mais ou menos anônimos e fervilham nos *bureaux* dos livreiros 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 capitânicas 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 há a sede de imprevisto e pitoresco. E andaremos pelas livrarias, acanhados e barbudos, uns coelhonetos 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

4 Thiago Mio SALLA. “Introdução – Garranchos e outros ramos”, in **Garranchos**: textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 11

nada. Os mais inteligentes dirão que estamos imitando umas bestas caducas. Acharemos naturalmente que isto é um país perdido.⁵

Graciliano Ramos, “o maior pessimista dessa literatura de pessimistas”;⁶ 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”,⁷ 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.⁸

Com atenção ao grupo restrito e altamente qualificado, Antonio Candido fez convergir suas impressões com as de Graciliano Ramos, 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”,⁹ e de certa forma, pelo menos em princípio, independente do Rio de Janeiro. 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.

Também no texto de Otto Maria Carpeaux, “Amigo Graciliano”, é mencionado

5 Graciliano RAMOS. “A literatura de 30”, in **Garranchos**, *op. cit.* 2012, pp. 146-147.

6 Otto Maria CARPEAUX. “Amigo Graciliano”, in *Teresa Revista de Literatura*, 2001, nº 2, p. 146, originalmente publicado em *O Globo*, Rio de Janeiro, 1953.

7 SALLA. “Introdução – Garranchos e outros ramos”, in **Garranchos**, *op. cit.*, 2012, p. 13.

8 Antonio CANDIDO. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 92.

9 *Ibidem*. Ver também Ieda LEBENSZTAYN, **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2009, tese de doutoramento, disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24112009-160650/publico/IEDA_LEBENSZTAYN.pdf, acessado em 20 de janeiro de 2022.

que a José Olympio foi um ponto de encontro importante. Na “loja pequena, escura e quente como o diabo”,¹⁰ 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 Ramos “não era *neo* e nem naturalista”.¹¹

Em 2018, em visitas ao fundo Graciliano Ramos, no Instituto de Estudos Brasileiros IEB/USP, foi possível consultar o acervo do autor, com especial interesse de pesquisa voltado às evidências dos processos de organização e editoração de seus livros. Além de documentos envolvendo as traduções¹², os processos de edição e as capas,¹³ também estudamos suas cartas.

O contato epistolar de Graciliano Ramos já é conhecido, em boa parte, desde os anos 1980, quando Heloísa Ramos, viúva do escritor, morto em 1953, tornou pública uma série de cartas íntimas.¹⁴ Ali estão papeis que revelaram “o cotidiano e as pessoas com as quais mais de perto conviveu – e isso sem a fragmentação de documentos e sem as interpretações passionais”.¹⁵

Em 1992, centenário do autor, um novo compilado veio a público, dessa vez com um leque de destinatários mais amplo, com um total de 112 cartas, incluindo aquelas publicadas na década anterior e mais nove, então inéditas. Os leitores tiveram conhecimento dos procedimentos envolvendo seus textos, desde encontros com outros escritores e ideias suscitadas a partir desses contatos, até as circunstâncias insuspeitas dos processos criativos, principalmente dificuldades de publicação e constituição das narrativas. Em uma dessas cartas,

10 CARPEAUX. “Amigo Graciliano”, in *Teresa, op. cit.*, 2001, p. 145.

11 *Idem*, p. 146.

12 No tocante às traduções, Graciliano Ramos em mais de um telegrama mencionou sobre a preferência desse trabalho ser feito direto do português, já que as publicações em outras línguas tiveram as primeiras edições com alguns erros crassos, algumas vezes tendo pouco a ver com a versão original – em vários momentos mostrou disponibilidade para auxiliar o tradutor, caso da correspondência trocada para a ocasião do lançamento de *Vidas Secas* e *São Bernardo*, em Praga. Também existem ali correspondências que denunciam alguns contratemplos, conforme lemos em carta para a Editora Gallimard, em que Graciliano Ramos ironiza o contrato de tradução que confunde a capital do Brasil, então o Rio de Janeiro, com a capital da Argentina, Buenos Aires. Sobre o assunto, ver leda LEBENSZTAYN. “Cartas de Graciliano na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67, agosto de 2017, pp. 12-164.

13 Quando tratamos da capa, nos referimos à ideia geral que se tem dela. Isto é, a capa, por certo, seria a soma da lombada, da contracapa, orelha, uma possível capa protetora etc. Já que tratamos mais detidamente das ilustrações de Santa Rosa, mas também onde aparecem os nomes e títulos, entendemos pela palavra “capa” o conjunto de imagens visíveis de um livro colocado em uma vitrine de livraria, por exemplo. Ainda, ressaltamos que “a capa, em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar do início do século XIX” (GENETTE, 2009, p. 27).

14 Graciliano Ramos. “Nota de Heloísa Ramos”, in **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 10.

15 *Ibidem*.

Graciliano Ramos

HISTÓRIAS DE
Alexandre



Leitura

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 174.

“Santa Rosa participou como capista e ilustrador de apenas quatro livros destinados ao público jovem na década de 1940”, sendo eles o já referido *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, pela Editora Leitura; *Contos do Mar*, de Yvonne Jean, pela Editora Agir; *A vida de Jesus: para a infância e a juventude*, de Pe. A. Negromonte, pela Editora José Olympio; e *O futuro nos pertence*, de Amílcar Dutra de Menezes, também pela Editora José Olympio.

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.¹⁶

Na carta a Heloísa, Graciliano Ramos aludia ao seu texto *A Terra dos Meninos Pelados*, de 1937, que concorreu ao prêmio do Ministério da Educação. E também ao livro ilustrado *O Circo*, de Santa Rosa, que concorreu em outra categoria do mesmo prêmio.

A Terra dos Meninos Pelados saiu em 1939 pela Livraria do Globo, com ilustrações de Nelson Boeira Faedrich. Já *Histórias de Alexandre*, de 1944, contou mesmo com a arte de capa e ilustração de Santa Rosa. Em 1962, os dois textos, “*A Terra dos Meninos Pelados*” e “*Histórias de Alexandre*”, além “*Pequena história da República*”, foram reunidos no volume *Alexandre e outros heróis*.

Novamente, em outra correspondência, também para Heloísa Ramos, o autor mencionou ter ido à casa de Santa Rosa, onde viu “bonecos admiráveis”, ainda, completa que “enquanto lá estávamos, o pintor arranjou a capa de *Pureza*, serviço de uma hora, feito na presença da

¹⁶ Graciliano Ramos. “A Heloísa de Medeiros Ramos”, in *Cartas*, *op. cit.*, 1984, p. 173.

NOVIDADES DE LEITURA



Uma pungente história de amor calcada em dados históricos, ligados à primeira guerra mundial.

Preço: Cr\$ 15,00.



Obra prima do teatro russo, em tradução direta do original de Zygmunt Turkow e Isaac Paschoal.

Preço: Cr\$ 15,00.



Histórias para crianças de Graciliano Ramos, o grande romancista de "Angústia" e "Vidas Secas". Belas ilustrações de Santa Rosa.

Preço: Cr\$ 12,00.



Reportagens nos E.E. U.U. de Origenes Lessa, livro de grande atualidade e palpitante interesse.

Preço: Cr\$ 15,00.

Em todas as Livrarias e pelo Serviço de Reembolso Postal

COMPANHIA EDITORA LEITURA

Av. Presidente Wilson, 198-2.º

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. “Novidades de Leitura”, in *Leitura* (RJ), 1945, edição 29, p. 2.

Divulgação da Companhia Editora Leitura. Destacamos Histórias de Alexandre, onde lemos “histórias para crianças, de Graciliano Ramos, o grande romancista de Angústia e Vidas Secas. Belas ilustrações de Santa Rosa”.

gente.¹⁷ Esse caráter de ser “capaz de executar, com horário marcado por cronômetro, qualquer serviço ligado às artes plásticas”,¹⁸ dado a entender por Graciliano Ramos 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 Ramos 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”,¹⁹ 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”.²⁰ O estilo de Graciliano Ramos, reconhecidamente “em bloco pelo consenso da crítica, ou ainda chamado de “conjunto composto por partes”, talvez fosse esteticamente assim inclinado também por uma obrigação financeira.

Se Graciliano Ramos foi louvado pelo êxito do romance apesar ou graças às suas condições de produção, o

17 *Ibidem*, p. 175.

18 Silvano SANTIAGO. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 178.

19 Rubem BRAGA. “Vidas Secas”, in *Teresa*, op. cit., 2001, p. 127, originalmente publicado em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, em 14/08/1938.

20 *Idem*, p. 128.

JOSÉ LINS DO REGO

PUREZA

Romance



Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 117.

mesmo raramente ocorria com Santa Rosa, acusado de ter uma “intuição genérica”,²¹ aquele que nunca cumprira a profecia de ser “o grande pintor do Brasil”,²² muito ocupado com suas capas ou na 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’.²³

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

21 SANTIAGO. *Em liberdade*, *op. cit.*, 1981, p. 178.

22 Rubem BRAGA *apud* Luís BUENO. “Introdução”, in *Capas de Santa Rosa*, *op. cit.*, 2015, p. 17.

23 BUENO. “Introdução”, in *Capas de Santa Rosa*, *op. cit.*, 2015, p. 21.

Cahetes

romance



Graciliano Ramos

SCHMIDT

FONTE: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 94.

Ilustração da primeira edição de Caetés, de 1933, com capa 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.²⁴

A dita “leitura ambígua”, que sugere não apenas os detalhes da obra, mas uma chave interpretativa para a narrativa, abriu possibilidades 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.

O corpo físico do livro, assim, ganhou importância para a compreensão do mercado editorial, na primeira metade do século XX, no Brasil. Para tal, também dialogamos com os estudos de Gérard Genette, principalmente em *Paratextos Editoriais*, onde o autor possibilita compreender que

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isso é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o esforço e acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, com um nome de autor, um título, prefácios, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para torna-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’, seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.²⁵

Mais que isso, refletir sobre os elementos que permeiam o texto em si permitiu que pensássemos sobre a recepção da ficção de Graciliano Ramos; sobre a figuração das personagens e como elas são construídas no enredo, além de reinterpretá-las à luz das imagens fornecidas por Santa Rosa, com o intuito de reconhecer, também, as singularidades das linguagens analisadas.

Nesta pesquisa, as obras de Graciliano Ramos e Tomás Santa Rosa estão em perspectiva. De um lado, Graciliano Ramos, cujos livros foram amplamente debatidos pela crítica como “obra regionalista”, “romance social” ou “romance da “seca” – é ponto pacífico que o autor explorou tais temas e escreveu enquanto estas nomenclaturas circulavam, mas parecem acertados os esforços para encontrar ainda outros elementos em seus romances, algumas vezes confrontando a crítica estabelecida, outras vezes, corroborando-a.

24 CANDIDO. *Ficção e confissão*, *op. cit.*, 1992, pp. 94-95.

25 Gérard GENETTE. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 9.

De outro lado, Tomás Santa Rosa, enquanto artista empregado no mercado editorial, portanto um agente no meio literário, além de leitor em posição privilegiada, sugerindo sentidos de leitura através das suas imagens. Consideramos que a atividade de Santa Rosa foi importante não apenas para a história do livro no Brasil e para a história do design, como também para a área dos estudos literários, na qual não havia sido suficientemente abordada.

Conforme nos aprofundávamos na pesquisa sobre a atuação de Santa Rosa, em especial nas décadas de 1930 e 1940, com o auxílio da consulta a materiais de época em acervos do país, em especial os disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, percebemos a importância do capista para a recepção do Romance de 30. Suas ilustrações frequentemente eram um dos atrativos para a venda dos livros recém-lançados. Como no exemplo supracitado de Antonio Candido e sua relação com *Caetés*, foram também o primeiro contato dos leitores com os autores então publicados.

Santa Rosa foi um leitor de Graciliano Ramos – muitas vezes, um dos primeiros – e em sua atividade como capista os elementos imagéticos evidenciados são signos valiosos para a leitura dos textos. As capas de Santa Rosa permitem uma leitura diferente daquelas exploradas quando da primeira recepção dos romances de Graciliano Ramos? Influenciaram a apreensão de leitores que expunham seus posicionamentos em jornais, por exemplo? De que maneira? Ainda hoje, quais leituras são possíveis através da relação entre as palavras de Graciliano Ramos e as imagens de Santa Rosa? Procuramos responder a estas questões no decorrer desta pesquisa.

Nossa hipótese também oferece uma oportunidade de testar a teorização de Gérard Genette sobre os paratextos editoriais.²⁶ As capas de Santa Rosa fornecem possibilidades interpretativas importantes nos casos de São Bernardo e de Vidas Secas. Estes dois romances, em especial, porque tiveram mais de uma capa produzida pelo artista, sempre referenciando pontos diferentes das narrativas.

No primeiro capítulo, intitulado “O campo literário em torno do Romance de 30”, apresentamos um debate acerca da consolidação do mercado editorial brasileiro durante a primeira metade do século XX, em especial na figura da editora José Olympio; ainda, evidenciamos o impulso para os projetos gráficos brasileiros; além disso, estudamos a importância da sociabilidade literária e da consequente

26 Genette denomina paratexto de “força ilocutória de sua mensagem” (GENETTE, 2009, p. 16), ou ainda, um conjunto de zonas que permitem que um livro seja editado, reeditado e “proposto ao público sob várias apresentações mais ou menos diferentes” (GENETTE, 2009, p. 21). No “peritexto” mais exterior, temos, portanto, a capa, a página de rosto e seus anexos, escolha do formato, do papel, da composição tipográfica, em suma, o trabalho do editor – eventualmente em conjunto com o autor. Daí também se justifica, a partir destes conceitos, o levantamento de dados a respeito do mercado do livro no país, e seus agentes, no período de lançamento dos romances analisados.

recepção oportunizada por ela.

No segundo e terceiro capítulos, examinamos as capas e textos dos romances *São Bernardo* e *Vidas secas*, atentando aos indícios interpretativos fornecidos pela crítica; também verificamos a influência dos paratextos na leitura sobre eles; e destacamos, respeitando as singularidades da palavra e da imagem, pontos das narrativas convergentes e divergentes em relação aos romances e às capas.

O CAMPO LITERÁRIO EM TORNO DO ROMANCE DE 30

O escritor profissional teria muitas surpresas se reparasse em algumas opiniões anônimas, ou quase anônimas, que às vezes aparecem nos jornais. Não repara. Ordinariamente só liga importância à crítica de pessoas sisudas, que podem levá-lo para cima ou arrasá-lo. Sabemos que nem sempre isso é honesto, que um cidadão, por simpatia ou antipatia, por estar situado à direita ou à esquerda, ataca ou defende perfeitamente uma obra que não foi lida. (...) A propaganda vale muito. Mas há indivíduos que não se submetem a ela, têm ideias próprias, rebeldes, às vezes bastante originais. Infelizmente essas ideias quase sempre ficam inéditas, e conhecemos vagamente a existência delas ouvindo pedaços de conversas à toa.

Graciliano Ramos

As práticas editoriais que acompanham as novas vanguardas

A vida literária de um país, que eventualmente permite que o público tome conhecimento do trabalho artístico de figuras como Graciliano Ramos e Tomás Santa Rosa Júnior, é fruto de um sistema que envolve a expressão cultural a partir de inúmeros agentes. O modo como o objeto livro chega ao público, afora seu conteúdo, depende de uma discussão mais ampla que envolve toda uma noção de sociabilidade literária¹. Existe um sistema múltiplo que abarca os leitores, a crítica especializada, os editores e sua equipe, todos eles importantes ao se tratar “da reconstrução das práticas editoriais de uma época”.²

A geração que movimentou o Romance de 30 viveu um conjunto de modificações sociais e econômicas que favoreceram a atividade livreira no país naquele período, de modo que se pudessem configurar fenômenos praticamente inéditos, por exemplo, que pessoas sem o apoio das elites conseguissem se

1 Sobre esse aspecto, há uma estrutura revelada pelos estudos de Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, em que é significativo o debate sobre como a liberdade intelectual precisa ser constantemente reafirmada no espaço social, para, daí, encontrar expressão e possibilidade de divulgação. Pierre BOURDIEU. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras: São Paulo, 1996. Miguel Ângelo Montagner, em seu estudo sobre Bourdieu, vai adiante na ideia sobre como perseguir uma trajetória. Ele observa que esse exercício significa acompanhar o desenrolar histórico de grupos sociais concretos em suas batalhas pela definição dos limites e da legitimidade dentro do campo em que se inserem; ver Miguel Ângelo MONTAGNER. “Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana” in *Sociologias*. Porto Alegre, n 17, 2000, p. 257.

2 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 196.

sustentar inteiramente, ou quase, com o trabalho no meio cultural. As livrarias eram o motor de edição, mas também “foro de discussão e calibre dos princípios de seleção, o nó das alianças”.³ Naquele decênio, os meios tradicionais de expressão já tinham sido afetados por uma nova linguagem, ela havia aberto espaço para a renovação pela qual a literatura se manifestava:

As mensagens eram recebidas como novos marcos morais da sociedade onde coube viver, a qual tinha que se ver para mudar. Esse efeito só poderia ser conseguido com a inauguração de um vocabulário para um novo país (...). Os críticos iriam alinhavando os portadores da realidade nacional, os homens novos; um punhado de livros aos quais, por essa época, começava a ser sancionado o veredito de brasilidade.⁴

Nos primeiros anos do Modernismo, principalmente, havia sido realizado o esforço na experimentação estética que propunha uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e relativa autonomia.⁵ O processo amplo de conhecimento da realidade nacional, que rompeu, pelo menos em partes, com a linguagem bacharelesca, tantas vezes criticada pelos textos jornalísticos de Graciliano Ramos, por exemplo, destruiu certas barreiras da expressão oficial do português brasileiro, dando força à literatura que viria a seguir, já que “a ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional”.⁶

Embora os anos 1920, apesar de certas modificações, tenham assistido a resistência das superestruturas,⁷ já na década de 1930 há o espelhamento da agitação de aspectos importantes: “o processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais”;⁸ assim, ocorre a fundação do Partido Comunista, além da formação de um agrupamento pequeno-burguês católico direitista, formado por Jackson de Figueiredo.⁹ Daí que os críticos literários, escritores e artistas, de um modo geral, tivessem se envolvido nesses debates e tomado partido deles:

3 Gustavo SORÁ. **Brasilianas**: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 125.

4 Idem, pp. 109-110.

5 José Luiz LAFETÁ. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 21.

6 Idem, p. 25.

7 Antonio Arnoni PRADO. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 18.

8 LAFETÁ. **1930**, *op. cit.*, 2000, p. 27.

9 Ibidem.

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa. (...) A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.¹⁰

Desse modo, na figura dos críticos, os alinhamentos ideológicos tomavam forma de legitimação mediante as apreciações dos textos, assim como jogavam luz sobre um conjunto de escritores novos que “irromperam no cenário cultural como uma revelação de que a literatura brasileira era possível”.¹¹

Diferente do que havia acontecido nos anos 1920¹² – a tomada de consciência a respeito do país era no sentido de pensá-lo enquanto algo novo a partir do tradicional, que, principalmente, deveria ser valorizado –, é iniciada a marca que caracteriza muitos dos romances da época: a perspectiva pessimista acerca dos rumos da nação. Por isso o foco nas questões populares e no tom coloquial dos textos pensados para a natureza daquilo que queriam expressar: o registro e o protesto envolvendo a sociedade brasileira.

A sociabilidade literária dá forma ao mercado editorial

Nesse contexto, certas rodas literárias ganharam evidência, entre elas, uma em especial, na capital do estado de Alagoas, Maceió, de onde saíram artistas e intelectuais que deram forma às interpretações que conhecemos hoje sobre aqueles anos – essas pessoas, além de compartilharem mais ou menos a mesma situação econômica e os graus de instrução formal, também se responsabilizavam pelas juízo dos textos, em primeira mão, uns dos outros – essa última atividade, “que elevava a crítica como o centro da cultura”,¹³ fazia das avaliações literárias verdadeiros vereditos, sancionando critérios de unificação conceitual e intervindo nas associações estilísticas, de modo que as editoras se valiam dessa autoridade para correr menos risco com novos autores. Daí que também os próprios críticos fundassem livrarias-editoras. Quando esse não era o caso, a crítica feita dentro dos grupos literários – os pequenos artigos, ilustrações em jornais e revistas – era também um jeito para que se arranjassem meios de publicação.

À falta de suplementos literários, nesse período em que se escreviam rodapés de crítica restritos a pequenas redações no corpo de jornais locais, alguns

10 Idem, p. 28.

11 SORÁ. *Brasilianas*, op. cit., 2012, p. 114.

12 Cf. PRADO. *Itinerário de uma falsa vanguarda*, op. cit., 2010.

13 SORÁ. *Brasilianas* op. cit., 2012, p. 112.

grupos chegaram mesmo a produzir revistas próprias, ainda que de baixa tiragem. Ali, por meio de impressos periódicos, “gerava-se um sistema de intercâmbio, cujo funcionamento criava tanto alianças e disputas intra e inter-regionais como uma hierarquia de nomes, tendências e grupos como um todo”.¹⁴ Também é verdade que esses grupos, independentemente da corrente a que se alinhassem, possibilitaram a modificação da circulação de livros como se conhecia até então.

Cabe ressaltar, porém, que antes disso, na década de 1920, o Brasil viu o surgimento de diversas novas editoras, entre as quais a mais eminente foi a Monteiro Lobato & Cia (reorganizada posteriormente como Companhia Gráfica-Editora Monteiro Lobato), ativa em São Paulo entre 1919 e 1925, sucedida pela Companhia Editora Nacional, fundada em 1925 sob o comando de Octalles Marcondes Ferreira, com Monteiro Lobato como parceiro e editor:¹⁵

Essas enredadas relações comerciais tornam-se interessantes à medida que se começa a perceber um entrecruzamento de nomes e atores em torno da renovação do projeto editorial no período entre a Primeira Guerra Mundial e a chamada Revolução de 30. Escritores como Humberto de Campos, Monteiro Lobato, Benjamin Costallat e Erico Verissimo misturaram-se nesse momento à atividade editorial, tornando-se não somente ativos articuladores de políticas editoriais como também objeto das atenções de alguns dos mais arrojados projetos gráficos da época. Será coincidência que, além de proprietários da revista *A Maçã* – de muita importância para o design gráfico do período –, Humberto de Campos tenha sido ainda um dos primeiros autores a ser alvo do novo tratamento dispensado às capas nas décadas de 1910 e 1920, primeiramente como autor da *Leite Ribeiro*? E que tenha se tornado depois principal autor e primeiro *best-seller* da José Olympio, editora que revelaria a obra de Santa Rosa na década de 1930? Será também coincidência que autores Théo-Filho e Benjamin Costallat – representantes de um cosmopolitismo carioca modernizante na década de 1920 –, ou de Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia – amplamente identificados com certo momento imediatamente antecedente ao modernismo paulistano de 1922 –, também tenham tido destaque nesse processo de renovação editorial.¹⁶

Houve confluência de escritores, editores, críticos e artistas gráficos em torno da modernização do meio editorial entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da década de 1930, aliás, processo que abrange “o surgimento das capas ilustradas”.¹⁷

Naquele contexto, diante dos desdobramentos da ocasião na qual a elite do café se viu obrigada a ceder espaço a uma classe média ascendida, foram reforçadas ainda mais a desestabilização tanto da já antiga adoração à Europa,

14 Idem, p. 100.

15 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 173.

16 Idem, p. 176.

17 Ibidem.

quanto principalmente o otimismo com tudo que fosse brasileiro¹⁸ – deu lugar a isso a sobredita preocupação e descontentamento com os rumos do país. Na medida em que os agentes de cultura se esforçavam em frisar a confusão econômica e política, o governo fazia crescer a intolerância e reprimia as críticas. “Foi quando os descontentes buscaram uma saída na ficção política”.¹⁹ O interessante é que enquanto a censura avançava sobre esses textos, tanto mais o interesse dos leitores era estimulado, principalmente no que se refere às obras dos escritores presos, o que explica o sucesso de *Angústia*, por exemplo, lançado no mesmo ano em que Graciliano esteve na cadeia – um romance que sugere, para o público, a integridade intelectual de seu autor²⁰. A temática de parte dos romances do período encontrava interesse nos leitores da nova classe média, que “recebia com evidente satisfação obras sobre a decadência da velha aristocracia rural”.²¹

Os então recentes temas ficcionais possibilitaram todo um novo apelo para as capas. A ilustração de capa era um recurso poderoso de comunicação da nova literatura que se fixava, assim como marcava a atenção ao nome da editora na unidade projetual, outra ferramenta de conquista de fidelidade do público leitor: “Assim é que o mercado editorial brasileiro chegou a meados da década de 1930 com um novo patamar de expectativas para a aplicação do design gráfico ao projeto de livros”:²²

No brevíssimo período entre 1917 e 1932, constata-se a introdução ou adoção das seguintes práticas: 1) generalização do uso de capas ilustradas; 2) primeiras iniciativas de refinamento no projeto dos miolos; 3) aplicação de preceitos de identidade visual em projetos de livros de uma mesma coleção ou editora.²³

Assim é que Santa Rosa, nesses anos, consolida e leva adiante um padrão visual inteiramente novo.

Outro aspecto a se considerar, se pensarmos no mercado editorial da época, é a queda do poder aquisitivo externo da moeda local, que tornava proibitivo o preço dos livros importados, “até então predominantes no mercado brasileiro”.²⁴

18 Laurence HALLEWELL. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: EdUSP, 2012, p. 463. Cabe ressaltar que esta é a primeira grande obra sobre o mercado do livro no Brasil, apesar de estudos recentes contestarem, com razão, lacunas e incongruências do autor.

19 Idem, p. 464.

20 Integridade intelectual também reforçada pelo posicionamento da crítica mais recente, como o estudo de Fabio César ALVES. **Memórias do Cárcere e o Partido Comunista Brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2016.

21 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 464.

22 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, *op. cit.*, 2005, p. 192.

23 Idem, p. 193.

24 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 464.

Em características inteiramente novas, belíssima
coleção indispensável em toda biblioteca
brasileira

ROMANCES DE
JOSÉ DE ALENCAR

Com 102 desenhos de *Santa Rosa*

16 volumes em formato grande (16,5x24), impressos em papel
finlandês especial, todos ilustrados pelo pintor SANTA ROSA
e precedidos de magníficos prefácios. Uma coleção fidedigna
baseada nas melhores edições feitas em vida de Alencar.



JOSÉ LINS DO REGO afirma:

"Temos agora um José de Alencar em grande gala".

"Quis a Livraria José Olympio Editora reviver toda a obra de ficção de Alencar, e levantou ao mestre o maior monumento que se pode levantar ao escritor: UMA EDIÇÃO PERFEITA DE SUAS OBRAS".

"Mais do que a estátua da praça, mais do que os bustos e o nome em ruas, vale para a grandeza de Alencar ESTA EDIÇÃO MAGNIFICA DE SEUS ROMANCES".



VIVALDO COARACY (V. Cy) afirma:

"É uma edição digna da mais exigente biblioteca. O texto foi rigorosamente reconstituído de acordo com o das edições publicadas sob os olhos do autor. TEMOS, ASSIM, AGORA um texto merecedor de confiança pela exatidão e que será a base em que se apoiarão os que pretendam analisar e estudar a obra de Alencar".

"Não menos digna de louvor é a apresentação material dos volumes uniformes. Pode figurar com honra em qualquer estante, ainda que pretenciosa".

"Esta edição faz honra à livraria que a publica porque não desmerece da grandeza de Alencar".



PLINIO BARRETO afirma:

"É uma edição extremamente cuidada a que deram sua colaboração críticos competentes e um ilustrador assaz conhecido, Santa Rosa".

"Adorado pelo povo e exaltado pela crítica, o romancista José de Alencar merece a consagração que acaba de receber com a monumental edição dos seus romances feita pela LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA".



EDIÇÕES DA

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Rio: Rua do Ouvidor, 110 — São Paulo: Rua dos Gusmões, 104
Belo Horizonte: Rua Curitiba, 482 — Recife: Av. Manuel Borba, 25-C

Fonte: Arquivo da pesquisadora. Contracapa de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, edição de 1953.

Destacamos os excertos que mencionam a coleção dos romances de José de Alencar, “todos ilustrados pelo pintor Santa Rosa”, na edição “extremamente cuidada”, com colaboração do “ilustrador assaz conhecido”. O nome Santa Rosa aparece nada menos que três vezes, incluindo o uso de itálico na primeira vez em que é mencionado; e de caixa alta, na segunda vez; já na terceira, a menção se dá por citação de Plínio Barreto.

Daí o surgimento de inúmeras oficinas gráficas e livrarias:

Em nenhuma outra parte da vida nacional a transformação teve um jeito tão perfeito de milagre como nas oficinas gráficas... Vocês já observaram que nós traduzimos imediatamente a melhor produção mundial e que se esgotam tiragens grandes de obras ditas para a elite, a elite que há dez anos era composta de 50 brasileiros que sabiam francês e achavam hediondo o casamento do pensamento europeu com o nosso bárbaro idioma?²⁵

Se por um lado, o movimento renovador no mercado editorial brasileiro ocorre graças a toda uma nova mentalidade de mercado surgida a partir de fatores socioeconômicos específicos; por outro, o espírito predominante ficava em torno da convicção que a tarefa do escritor era preocupar-se com questões de ordem política e social, debates que precisavam chegar ao público. O sentimento geral era o de “uma certeza de que não é possível ao intelectual ficar de fora, apenas observando os acontecimentos”,²⁶ posicionamento que também foi responsável por uma polarização política, então o centro do debate intelectual. De um lado, os escritores ditos intimistas ou de

25 Henrique PONGETTI. “Em Dez Curtos Anos”, in *Anuário Brasileiro de Literatura*, nº 2, 1937, pp. 9-10, citado em HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 465.

26 BUENO. **Uma história do romance de 30**, *op. cit.*, 2015, p. 105.

GRACILIANO RAMUS

ANGUSTIA

Romanzo



Livorno 1931 - ULYSSE Editore

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 108.

*Na capa de Angústia, de 1936, primeira edição, feita por Santa Rosa, destacamos a figura do narrador e personagem Luís da Silva, de perfil, com as mãos juntas e os olhos baixos em meio à paisagem urbana. O momento escolhido para apresentar o romance ao leitor parece ser a figuração, justamente, de uma das variantes do sentimento de angústia que as personagens experimentam, neste caso específico, o narrador, Luís da Silva, em um dos vários momentos da obra em que relata todos os passos que o levaram a matar Julião Tavares, transformando-se, como apontou Silviano Santiago, no posfácio da 63ª edição, em um “carrasco de si mesmo”, Graciliano RAMOS. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 288. Já Erwin Torralbo Gimenez, mencionou “o corpo, entortado para um dos flancos, sugere a indecisão do funcionário entre o município, ao fundo, e a projeção vazia à frente do quadro; tem a cabeça pendida, em sinal de dolorosa humilhação, e as mãos cruzadas, dedos compressos acentuam a cólera. Na dimensão vertical, o contraste claro-escuro lança a neblina em preto e branco, cinde imprecisamente as linhas, como a insinuar a contração dos fatores psíquicos e sociais responsáveis pela atmosfera do romance”, Erwin Torralbo GIMENEZ. “Mal sem mudança: notas iniciais sobre Angústia”, in *Estudos avançados*, São Paulo, 2012.*

orientação católica,²⁷ alguns simpáticos e atuantes da Ação Integralista Brasileira; de outro, os escritores de origem nordestina, região então conhecida como Norte²⁸, vários deles militantes de esquerda:

Essa singular aceitação do compromisso ideológico gerou estranhas associações. Uns rejeitavam a antiga e espúria liberal democracia porque era um simulacro; muitos outros rejeitavam-na por ser liberal, ou até mesmo democrática, no sentido burguês tradicional. E nem os clérigos nem os soldados queriam qualquer conversa com um sistema em que a política era privilégio dos leigos e dos civis. Apenas pouco a pouco, no correr do tempo, foram-se aclarando as incompatibilidades básicas entre os radicais de esquerda e os de direita.²⁹

E em meio a essas discussões surgiram as livrarias responsáveis pela divulgação dos romances, também elas movidas por escolhas de publicação a

27 “É preciso insistir, no entanto, que, lidas hoje, todas essas referências ao universo da reação espiritualista não parecem uma defesa clara da solução católica, mas sim um registro da importância que essa classe de ideias teve para a intelectualidade brasileira à época da revolução de 30”, idem, p. 109.

28 “A noção de Nordeste ainda não havia se cristalizado no uso corrente. A invenção dessa categoria decantou do processo de consagração dos autores que estão sendo tratados, processo que somente alcança um ponto de inflexão no final dos anos de 1940 (...). A partir de então, o Nordeste como categoria catalisadora do reconhecimento das obras ‘autenticamente brasileiras’ seria retroalimentado por movimentos políticos e sociais”, SORÁ. **Brasilianas**, op. cit., 2010, p. 103; ver também Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2012.

29 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, op. cit., 2012, p. 467.

GRACILIANO RAMOS

ANGUSTIA

Romance



2.^a edição, revista

Livraria JOSÉ OLYMPIO *Editora*

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 167.

*Na capa de Angústia, de 1941, em sua segunda edição, também com capa de Santa Rosa, as figuras centrais apresentadas aos leitores são duas: uma mulher e um homem, separados por uma cerca. Quando à ela, trata-se da desilusão amorosa de Luís da Silva, Marina, a vizinha. Quanto ao espaço, “para a minha história, o quintal vale mais que a casa (...). O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanações desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra. (...) Tornei-me, pois, amigo de Marina”, RAMOS. **Angústia**, op. cit., 2008, p. 47. Também nesta capa é mais perceptível a assinatura de Santa Rosa, SR, no canto direito, considerada praticamente como uma ilustração com valor em si, uma vez que o capista era presença inescapável da nova biblioteca brasileira que se fixava - conferindo inclusive credibilidade às obras recém-lançadas ou revisitadas.*

partir da ótica de seus editores.

Nesse ponto é importante mencionar o trabalho de Augusto Frederico Schmidt, que “associou várias formas de emprego comercial com seus primeiros ensaios de literatura”³⁰ e abriu, em 1930, a Livraria e Editora Schmidt, no Rio de Janeiro. Foi ele que possibilitou que escritores conhecidos pelo nome de Círculo Católico frequentassem e publicassem na nova livraria, entre os quais Hamilton Nogueira, Sobral Pinto, Manuel Bandeira, Afonso Arinos de Melo Franco e Alceu Amoroso Lima, de maneira que “muitos de seus textos, inclusive a poesia do próprio Schmidt desse período (por exemplo, *Canto da Noite*, de 1934), marcam uma volta aos valores religiosos tradicionais”.³¹ Ainda, “nesse círculo (o Centro Dom Vital), Schmidt promoveu e dirigiu a revista *Literatura*, plataforma que lhe outorgou nome e relações”.³² Embora inicialmente tivesse a palavra “Católica” no selo da sua editora, que em seguida retirou, “Schmidt não era, certamente, inflexível na orientação ideológica de sua editora”,³³ reconhecendo a então promissora ficcionista Rachel de Queiroz pelo seu *O Quinze*, cuja edição local, no Ceará, paga pela própria escritora, havia se tornado um sucesso a ponto de ser reimpresso pela Editora Nacional – livro que inclusive

30 Idem, p. 466.

31 Idem, p. 468.

32 SORÁ. **Brasilianas**, op. cit., 2010, p. 122.

33 HALLEWELL **O livro no Brasil**, op. cit., 2012, p. 468.

GRACILIANO RAMOS

Angústia

ROMANCE



LIVRARIA *José Olympio* EDITORA

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 221. Capa de *Angústia*, de 1947, terceira edição, por Santa Rosa.

*Aqui, o artista optou por sugerir aos leitores que alguma situação do romance culminará com uma agressão física. A angústia retratada, dessa vez, é a de Julião Tavares, no momento que antecede sua morte. O detalhe está no seu rosto e em um golpe que o imobiliza na escuridão, sem que sejam revelados detalhes sobre o modo como ele é assassinado por Luís da Silva, conforme sabemos, enforcado por uma corda: “Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto por folhas secas, amortalhado na neblina”, RAMOS. **Angústia**, op. cit., 2008, p. 238.*

recebeu uma crítica, intitulada de “Uma revolução”, do referido editor. *João Miguel*, de 1932, o romance seguinte da escritora, saiu pela Schmidt. Ambos os livros foram lidos, no período, por um viés de esquerda.

Em 1933, outra descoberta: o romance *Caetés*, de Graciliano Ramos. A forma como ocorreu o contato entre o autor e o editor é bastante lembrada na história das relações editoriais dos anos 1930. Tudo se deveu, inicialmente, à repercussão do relatório anual³⁴ que Graciliano Ramos, então prefeito de Palmeira dos Índios, viu publicado no *Diário Oficial* do Estado, em 24 de janeiro de 1929.

Esse relatório, que lembrava pouco os habituais documentos em jargão oficial³⁵, causou tamanha impressão que foi reproduzido no *Jornal de Alagoas*, de Maceió, com uma nota de Alfredo de Barros Lima. Mais ainda, esses documentos fizeram com que o então governador do estado de Alagoas convidasse Ramos a ocupar o posto de diretor da Imprensa Oficial, na capital. Com a tomada de poder pela Aliança Liberal, esse político, Álvaro Paes, foi destituído, e Graciliano Ramos, tentando sem êxito renunciar, permaneceu no cargo até meados de

34 O documento completo pode ser acessado no site da Fundação Casa Rui Barbosa, no seguinte endereço: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/fcrb/544>

35 Ver também Andreana PLATT; Ubaldo BALTHAZAR; Frederico FERNANDES. “Quando a burocracia é literatura: a literariedade em relatórios de Graciliano Ramos”, in *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 44, nº 3, 2019, pp. 1-17.

GRACILIANO RAMOS

Caetés

ROMANCE



LIVRARIA *José Olympio* EDITORA

FONTE: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 220.

Capa de Caetés, com projeto gráfico de janeiro de 1947, por Tomás Santa Rosa.

1931. Por essa época havia iniciado *São Bernardo*, que concluiu já no regresso à cidade de Palmeira dos Índios:

Foi nessa nova fase alagoana que Graciliano se integrou à roda formada pelo fiscal de bancos José Lins do Rego, pelo escritor-político Valdemar Cavalcanti, por Raquel de Queirós, José Auto e outros escritores e políticos. Jorge Amado, na época, já era considerado ‘uma revelação’ por Tristão de Atayde, e tinha um ritmo de vida itinerante entre a capital e o Nordeste. Com frequência visitou o grupo de Maceió, que durante a década de 1930 se refazia nas fugazes visitas ao Rio de Janeiro, realizada por cada um de seus componentes. Nesse movimento, os autores estreantes funcionaram como intermediários mútuos para chegar ao ‘Sul’.³⁶

Presumivelmente, foi com esse episódio que Schmidt se interessou por Graciliano Ramos, “concluindo que somente um escritor não realizado poderia ter escrito tão bem sobre os fatos e as cifras de uma administração pública municipal”,³⁷ daí que seu assistente, Rômulo de Castro, escrevesse a Ramos oferecendo um contrato com a editora, “até que um dia a resistência de Graciliano foi afinal vencida. O palpite estava certo: o romance já estava escrito há cerca de cinco anos – na verdade, ele o escreveu durante sua primeira gestão na prefeitura”.³⁸

36 SORÁ. *Brasilianas*, op. cit., 2010, p. 150.

37 HALLEWELL. *O livro no Brasil*, op. cit., 2012, p. 470.

38 Idem, pp. 470-471.

ESTADO DE ALAGOAS

Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios

RELATORIO

- AO -

GOVERNADOR DO ESTADO DE ALAGOAS



Imprensa Oficial—MACEIÓ

1929

FONTE: GARCIA, Rodrigo.
“Graciliano Ramos (o prefeito) e
seus relatórios de gestão”. Em
Blog da Biblioteca Brasileira
Guita e José Mindlin (BBM), USP,
2016.

pto invariavel; ha quem não comprehenda que um acto administrativo seja isento da idéa de lucro pessoal; ha até quem pretenda embarçar-me em coisa tão simples como mandar quebrar as pedras dos caminhos.

Fechei os ouvidos, deixei gritarem, arrecadei 1:325\$500 de multas.

Não favoreci ninguem. Devo ter commettido numerosos disparates. Todos os meus erros, porem, foram erros da intelligencia, que é fraca.

Perdi varios amigos, ou individuos que possam ter semelhante nome.

Não me fizeram falta.

Ha descontentamento. Se a minha estada na Prefeitura por estes dois annos dependesse de um plebiscito, talvez eu não obtivesse dez votos. Paz e prosperidade.

Palmeira dos Indios, 10 de Janeiro de 1929.

GRACILIANO RAMOS.

FONTE: Fundação Casa Rui Barbosa. Alagoas (Estado). **Prefeitura Municipal de Palmeira dos Índios. Relatório ao Governador do Estado de Alagoas.** Maceió: Imprensa Oficial, 1929-1930. Trecho final do relatório. Os relatórios constam também em *Viventes das Alagoas*.

“Não favoreci ninguém. Devo ter cometido numerosos disparates. Todos os meus erros, porém, foram erros da inteligência, que é fraca. Perdi vários amigos, ou indivíduos que possam ter semelhante nome. Não me fizeram falta. Há descontentamento. Se a minha estada na Prefeitura por estes dois anos dependesse um plebiscito, talvez não obtivesse dez votos” RAMOS, “Relatório ao Governador do Estado de Alagoas”, *op. cit.*, 1929, p. 9.

tuos drasneros.

“CAHETÉS”

O ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS

SCHMIDT-EDITOR acaba de lançar um romance moderno: “Cahetés”, de Graciliano Ramos. E’ este um livro que vem de ha muito sendo esperado, dado o modo com que antecipadamente delle falaram varios criticos.

O primeiro livro do escriptor alagoano tem muito de um painel; uma pintura cuja materia — a vida de uma cidade do interior — é, á primeira vista, de proporção miuda, mas que no fundo é de complexidade e serve ao romancista do norte como pedra e cal de qualidade.

E edição Schmidt, que é sympathica, traz á capa um brilhante desenho do nosso companheiro Santa Rosa, o vigoroso artista moderno.

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *Diário de Notícias*, 14 de janeiro de 1934.

É interessante observar o trecho em que é mencionado que o livro é “há muito esperado”. Aqui também são evidenciados, de antemão, três elementos importantes ao nosso debate porque aglutinam algumas noções sobre a sociabilidade literária a que nos referimos: o autor deveria ser lido porque o romance moderno em questão é de um “romancista do norte”; seu texto já colhia louros dentro da crítica das rodas literárias; e, finalmente, a edição contava com o desenho do já conhecido Santa Rosa, “vigoroso artista moderno”.

O ROMANCISTA "GRACILIANO RAMOS"

— JOSÉ LINS DO REGO —
(ESPECIAL PARA O "DIÁRIO DE NOTÍCIAS", DO RIO,
E "O ESTADO", DE RECIFE)

A primeira impressão que me deu **Graciliano Ramos** foi errada como quasi todas as primeiras impressões. Conheço-o em Palmeira dos Índios e me falavam delle como de uma gloria municipal: é um talento; passa o dia no balcão da loja com Anatole nas mãos; já escrevem no "Correio da Manhã", do Rio; é um ironista damnado; está fazendo um livro.

Vi **Graciliano** numa sala com um governador, conversando sobre mamona, melhoria de sementes, todas essas pequenas coisas que o meu amigo **Alvaro Paes** discutia com os matutos com a satisfação e a gravidade de quem estivesse debatendo sobre a existencia de Deus ou sobre a immortalidade da alma. Um companheiro provocou **Graciliano Ramos** para a conversa. Falava-se de chins e japoneses. O meu amigo, todo cheio de enthusiasmo pelos ultimos, O genio de Palméiras ficou-se com os chinezes.

— Gente forte, não é assim? Cultos como o diabo.

E foi por ali deixando a nós, da cidade, mettidos entre argumentos cerrados.

Mesmo assim, com essa victoria, o homem não me impressionou. Aquillo de falar de chinezes era letura de almanaque, bizarrices de sertanejo com letras por cima dos assumptos. Tinha eu conhecido o Zeferino Galvão de Pesqueira, um sabido que sabia tudo, que tinha um dicionario de 100.000 palavras para publicar e que era cacete at, ás entranhas. O de Palméiras seria sem duvida como aquelle viño de Pesqueira, o mesmo scepticismo de quem não is ao cinema todos os dias e não tinha a gloria á sua disposição. Botasse o homem em Mació, dêsse-lhe os telefones automaticos, que passaria ao mais candido dos optimistas. Mesmo o seu relatório, cheio de boas pilherias, que elle viria a mandar ao governador, não achei essa coisa admiravel que Schmidt descobrira. Aquillo ainda me parecia excentricidades á Zeferino Galvão.

Mas **Graciliano Ramos** veiu para Mació. Passou um an-

Graciliano Ramos,
e romancista de "Caetés"



no, dois, tres e continuou a defender os chinezes, a falar da mesma forma, a pensar do mesmo jeito. E todo o seu modo e toda a sua franqueza rude me pareceu natural. Não era uma contrafacção, uma coisa aprendida, o seu scepticismo, a sua maneira de olhar as coisas: elle era mesmo um homem superior. Viveu quinze annos num balcão de loja, vendendo chapéus a matutos, passando chita feia ás pobres meninas de Palmeira. E o espirito ficou o mesmo e o olho continuou vigilante para o mundo.

Os matutos que não lhe pagaram as contas, os botentos sertanejos que lhe gastaram os sapatos da sua loja com o "pago na safra" que nunca chegou, se levaram o commerciante a fechar as portas deram ao homem de letras um material humano mais valioso e mais rico que todas as bugingangas que elle lhes vendera como as coisas mais finas desse mundo. **Graciliano** perdeu com os sertanejos mu-

to panno mas os seus freguezes é que foram roubados. Os seus livros, que elle tirou de dentro dessa gente, lhe pagaram de todos os prejuizos.

Os seus romances são desses de humanidade tão grande que a gente os sente como a propria vida. São livros dolorosos com todo o lado amargo da vida. Nelles não sentimos um poeta, um lyrico se enthusiasmando, com as paixões deste mundo. Têm a força do ralo X que penetra nas profundidades o olho deste romancista que só conta a historia de gente infeliz. Eu faço bem em falar em olho de ralo X com relação a **Graciliano Ramos**, porque ninguém como elle para só ver das coisas a sua nudez. Elle

vae ás entranhas e a gente sente o sanger de ossos do seu processo de escrever. Mas é um grande escriptor porque o grande escriptor será sempre o que sabe ver as coisas com profundidade. E não é esta a sua exactidão de observar um processo critico, uma conquista literaria. **Graciliano Ramos** é, pessoalmente, na sua conversa, o mesmo dos seus livros. Simples e verdadeiro.

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Diário de Notícias, 24 de fevereiro de 1934.

José Lins do Rego sobre o romancista de Caetés: "os seus romances são desses de humanidade tão grande que a gente se sente como a própria vida. São livros dolorosos como todo o lado amargo da vida (...) Mas é um grande escritor porque o grande escritor será sempre o que sabe ver as coisas com profundidade".

Apesar de toda essa movimentação, o primeiro livro de Graciliano Ramos permaneceu vários anos nas gavetas do editor:

Aborrecido com a informalidade do poeta-editora Schmidt, Graciliano entregou os originais do novo texto a Jorge Amado, para que os colocasse na capital. Este apressou a edição de *Caetés* junto a Schmidt, editor de seus dois primeiros livros (*O País do Carnaval*, 1932, e *Cacau*, 1933) e entregou *S. Bernardo* a seu novo editor, Gastão Cruls, que editara *Suor*, de Jorge Amado, em 1934. Sob o selo Ariel, *Caetés* chegou às livrarias no final de 1933, e *S. Bernardo* em 1934. A proximidade temporal de dois lançamentos, e a elogiosa recepção para um autor cujo nome já circulava, tiveram um efeito positivo, e Graciliano decidiu voltar a tentar a sorte na capital, dessa vez sob um novo cenário cultural e político, e com triunfos inéditos na manga. No entanto, quando se dirigia ao Rio, fez escala em Maceió, onde lhe ofereceram um novo cargo público de hierarquias: diretor de instrução.³⁹

É importante que “as trajetórias social e intelectual de Graciliano Ramos iluminam, com outros matizes, o problema das possibilidades da vida literária e editorial no Brasil da época”,⁴⁰ isso porque tanto antes quanto depois do divisor de águas que foi a prisão, em 1936, quer fosse morando em Alagoas, quer fosse morando no Rio de Janeiro, escrevia livros enquanto continuava como empregado do serviço público, de modo, ainda, que vários dos seus textos, como as crônicas, por exemplo, eram praticamente encomendados⁴¹.

De forma análoga, Santa Rosa também se dedicava a inúmeros trabalhos concomitantemente – chegou a tornar-se crítico de arte do *Diário de Notícias*, ocupando o lugar de Di Cavalcanti –, fazendo as vezes de capista para mais de uma editora ao mesmo tempo, isso apenas mencionando seu envolvimento diretamente com o ofício gráfico. Ele foi conhecido por seu trabalho de crítico literário e poeta junto ao Grupo de Maceió e, principalmente, por seu trabalho de ilustrador, reconhecido em alguns estados do Nordeste, principalmente na Paraíba, onde nasceu⁴². Conseguiu, ainda, em 1939, com seu livro *O Circo*, obter o primeiro lugar no concurso de literatura infantil do Ministério da Educação. Graciliano Ramos e Santa Rosa representavam a linha de frente, no Rio de Janeiro, para os jovens intelectuais recém-chegados.

Ainda sobre a atividade editorial de Schmidt, ressaltamos a apresentação, aos leitores, de outros novos escritores que alcançariam bastante repercussão

39 SORÁ. **Brasilianas**, *op. cit.*, 2010, p. 149.

40 Idem, p. 147.

41 Ver também Lygia SCHMITZ. “O fator econômico nas cartas de Graciliano Ramos: Vidas Secas e outras histórias” in *Alea: estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, 2019.

42 Ver Rildo Ferreira Coelho da SILVA. **Santa Rosa da linha e da cor**: o passado presente por meio da escrita autobiográfica. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação/UFPB, 2018, dissertação de mestrado.



(Ilustração de Santa Rosa)

Eu quero a estrela da manhã,
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã.

Tres dias e tres noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falso

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecoe por todos pecoe com todos

Pecoe com os malandros
Pecoe com os sargentos
Pecoe com os fuzileiros navoes

Pecoe de todas as maneiras
Com os pregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas come-
rei terra e direi coisas de uma ternura tão simples
que tu desfalecerás

Procurem por toda parte

Pura ou desgraçada até a ultima baixeza
Eu quero a estrela da manhã.

Poema para Santa Rosa

*Pousa na minha a tua mão, protonotária.
O alexandrino, ainda que sem a censura mediana, aborrece-me.
Depois, eu mesmo já escrevi: Pousa a mão na minha testa,
E Raimundo Correia: "Pousa aqui, etc."
É pouso demais. Basta Pouso Alto
Tão distante e tão presente. Como uma reminiscência da infância.*

*Pousa na minha a tua mão, protonotária.
Gosto de "protonotária".
Me lembra meu pai.
E pinta bem a quem eu quero.
Sei que ela vai perguntar: -O que é protonotária?*

*Responderei:
- Protonotário é o dignitário da Cúria Romana que expede, nas grandes causas, os atos que os simples notários apostólicos expedem nas pequenas.*

E ela: - Será o Benedito?

- Meu bem, minha ternura é um fato, mas não gosta de se mostrar:

É dentuça e dissimulada.

Santa Rosa me compreende.

Pousa na minha a tua mão, protonotária.

Manuel Bandeira

Maria Helena Camargo REGIS. "O clichê na poética de Manuel Bandeira", in Travessia: revista de literatura brasileira, Florianópolis, nº 3, 1981, p. 42.

MANUEL BANDEIRA

ESTRÊLA DA MANHÃ



RIO
1936

915

43 p.

1

Manuel Bandeira volta a divulgar o poema "Estrela da Manhã", anteriormente publicado, no ano de 1936, com capa de Santa Rosa. Aqui, a ilustração para o texto homônimo também é do artista.

naqueles anos, entre os quais Luis Martins, Amando Fontes e Lúcio Cardoso. Daí em diante, porém “o negócio começou a declinar, muito embora, em 1937, a editora ainda tenha produzido, ao longo do ano, cerca de vinte edições novas”,⁴³ pecando, talvez, por preferir que todas elas saíssem com poucas tiragens. Outro aspecto que pode ter acelerado o encerramento dos seus serviços, foi o fato do editor ter privilegiado o foco de vendas baseado no gosto da elite intelectual carioca, sem que houvesse o franco esforço no desenvolvimento de um mercado junto ao grande público, e, ainda, “também pode ser que, em matéria de gosto literário, ele tenha sido um tanto precoce, um pouco avançado em relação ao leitor de seu tempo”.⁴⁴

Schmidt lançou os primeiros títulos da maioria dos autores que, no final dos anos de 1930, passaram a ser os principais da casa José Olympio. A Ariel capitalizou certos ‘segundos livros’ de autores que fugiram da Schmidt, antes que seus autores também fluíssem em direção ao selo José Olympio. Esta escolha é fundamental para que se compreenda como José Olympio produziu seu catálogo, quase uma monopolização de vanguardas já consagradas por selos ‘de risco’, próprios do tempo da crítica. Em segundo lugar, porque Schmidt implantou um catálogo modelar com os gêneros e autores que marcaram todos os catálogos culturais do período, inclusive o da editora José Olympio.⁴⁵

Praticamente oferecendo um catálogo à então iniciante Editora José Olympio, a atividade de Schmidt, entre 1930 e 1933, não foi pouca:

Para aquilatar o peso específico do significado cultural e político desse selo, é indispensável recuperar alguns pontos de partida de seu catálogo, fruto da ação inovadora de Schmidt, ao lançar uma configuração de gêneros, problemas, temas, estilos editoriais e uma comunidade de autores que abarcaram, em essência, o universo das escolhas editoriais-culturais possíveis, desenvolvidas ao longo do período.⁴⁶

Apesar disso, principalmente a partir de 1933, a maioria dos autores passou a fechar contrato com a Editora Ariel – idealizada pelos escritores Gastão Cruls e Agripino Grieco. O espaço, que não era uma livraria e, portanto, não tinha loja para vendas a varejo, podia concentrar suas finanças em uma linha editorial maior, e nisso eram incluídos textos não-literários, além de traduções, evitando “o risco de depender totalmente da literatura brasileira, o que contribuiu para o fracasso final de Schmidt”.⁴⁷ Mais que isso, a editora foi responsável pela revista

43 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, 2012, p. 471.

44 Idem, p. 472.

45 SORÁ. **Brasilianas**, *op. cit.*, 2010, p. 114.

46 Idem, p. 124.

47 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 473.

literária de maior circulação do período, o mensário *Boletim de Ariel*, que “numa tiragem de três mil exemplares” ajudava na divulgação dos lançamentos.⁴⁸

No decorrer da década, a Ariel pode apresentar ao público romances que se distinguiram na história da literatura brasileira, entre eles *Cacau*, de Jorge Amado, em agosto de 1933, “numa edição de dois mil exemplares”,⁴⁹ já com ilustrações de Santa Rosa. O contexto de publicação de *Cacau* é importante porque o romance gerou enorme repercussão. A mensagem social, a respeito dos trabalhadores do campo, levou à apreensão do livro pela polícia do Rio de Janeiro. Foi preciso um pedido de Cláudio Ganns, amigo comum do ministro da justiça Oswaldo Aranha e dos editores da Ariel, “apoiado por uma campanha no jornal *O Globo*”,⁵⁰ para revogar a medida. A publicidade do livro, a partir dessa situação, foi enorme, de maneira que “em quarenta dias, foi preciso fazer uma reimpressão de três mil exemplares”.⁵¹ O livro do mesmo autor que veio em seguida, *Suor*, também foi um sucesso de vendas. Isso não foi o suficiente para a Ariel se manter ativa, seu declínio se deu em 1934, ano em que a Editora José Olympio se transferiu de São Paulo para o Rio de Janeiro⁵², naquela que seria “a Casa”, como era apelidado o negócio livreiro de maior expressão daquelas décadas.

O editor José Olympio havia vivido a década de 1920 em São Paulo como empregado da Casa Garraux, uma das mais famosas livrarias brasileiras do final do século XIX e começo do século XX, cujos espaços abrigavam quase diariamente “todas as figuras proeminentes da cidade – da sociedade, da política e da vida profissional”.⁵³ Nesse período, a capital paulista também assistiu ao nascimento e morte da gráfica-editora de Monteiro Lobato, cuja falência desnudou as dependências da livraria e da edição em relação ao mundo das elites, além da “ausência de qualquer autonomia do editor como corporação, atividade institucionalizada ou de alcance suprarregional”.⁵⁴

Se poucos selos editoriais ultrapassaram a década de 1920, em troca, uma parte deles saiu fortalecida com o que Laurence Hallewell – que temos citado com frequência a partir desse que possivelmente tenha sido o primeiro estudo

48 Idem, p. 474.

49 Ibidem.

50 Idem, p. 475.

51 Ibidem.

52 “Sua nova loja, bem moderna, no corrente estilo *art déco*, estava muito bem situada, na rua do Ouvidor, nº 110, próximo da esquina da avenida Rio Branco. Além disso, localizava-se quase defronte à Livraria Garnier, no nº 109, e isso pode até mesmo ter apressado a extinção daquela antiga firma, pois o ativo paulista significou uma competição superior às forças da Garnier. Mesmo no campo da sua especialidade, a literatura francesa, seu estoque estava obsoleto, enquanto a José Olympio importava todos os autores recentes”, HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 487.

53 Idem, p. 477.

54 SORÁ. **Brasilianas**, *op. cit.*, 2010, p. 113.

caçôá



romance
JORGE AMADO



ARIEL EDITORA, LTD.

FONTE: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 92.

*“Com ilustrações de Santa Rosa, as primeiras do desenhista que revolucionou as capas e as ilustrações dos livros brasileiros, Cacau esgotou em quarenta dias a edição de dois mil exemplares”, Jorge AMADO. **Navegação de Cabotagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 47.*

de grande alcance sobre a história do mercado editorial brasileiro – chamou de crise. Contudo, a progressão estatística entre 1931 e os anos subsequentes comprova que a chamada Grande Crise de 1929 afetou pouco a produção dos títulos e exemplares nos locais em que as livrarias já estavam assentadas:

117 títulos em 1931, 177 em 1932, 210 em 1933, 251 em 1932, 263 em 1935, 320 em 1940. A ideia de crise estrutural para o mundo do livro termina se dissipando ao se observar que, entre 1931 e 1932, houve um crescimento de 53% no volume das tiragens (de 418.800 para 785.500 exemplares de livros e folhetos); entre 1932 e 1933, de 66% (1.192.500 exemplares); entre 1933 e 1934, de 72% (1.642.050 exemplares). Para cada ano, no Rio de Janeiro, publicava-se aproximadamente o dobro de títulos e tiragens de São Paulo.⁵⁵

Portanto, a quantidade de títulos evidencia, antes, uma estabilidade na capacidade de incentivo a autores e obras novas. Esse quadro não só consolidou as empresas brasileiras, como fez evoluir o mercado editorial.

José Olympio tinha o foco em livros com altas tiragens e rápida rotatividade. Suas movimentações dependiam bastante do andamento das livrarias já existentes e o modo como eram industrialmente bem-sucedidas. No momento em que o editor iniciava as suas atividades, existia a supramencionada Companhia Editora Nacional, “que cobria os interesses

⁵⁵ Idem, p. 155.

JORGE AMADO

JUBIABÁ

ROMANCE



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

JORGE AMADO
OS ROMANCES DA BAIÁ

IV

JUBIABÁ

Romance

2.^a EDIÇÃO



Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora

FONTE: BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 106, primeira e segunda edições de *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Sobre a primeira edição de Jubiabá, em 1935, Jorge Amado disse, no Boletim de Ariel, “acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis em primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (...) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que Os Corumbás é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumbá”, Jorge AMADO apud BUENO. Capas de Santa Rosa, op. cit., 2015, p. 164.

DOMINGO, 15 DE OUTUBRO DE 1933



Ilustração de Santa Rosa para "Juliatá", romance de Jorge Amado, cujo aparecimento já mencionamos.

- O autor de "Cacau", prepara, nesse trabalho, um estudo da raça negra no Brasil. O romance se passa na Bahia.

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Diário de Notícias, 1933.

O anúncio do novo livro de Jorge Amado, erroneamente intitulado de Juliatá, em vez de Jubiabá, já denuncia sua capa. É com este romance que o autor estreou na José Olympio, em 1935. De acordo com Bueno, "no ano seguinte, seus livros foram reeditados em conjunto, sob o título geral de Os Romances da Bahia" (BUENO, 2015, p. 106), entre eles, o já citado Jubiabá, além de Cacau, Suor, Mar morto, O país do carnaval e Capitães da areia, sendo, na referida editora, todas as capas desenhadas por Santa Rosa.

assentados em São Paulo e se mantinha graças ao alcance nacional de suas obras voltadas à educação”.⁵⁶ Já as livrarias culturalmente vanguardistas que iam bem eram justamente as que colhiam os esforços dos críticos literários que se ocupavam do “movimento de diferenciação da edição como atividade independente”,⁵⁷ daí que a José Olympio tenha se constituído como o maior selo da época, bebendo da lógica de capital a partir dos movimentos já iniciados pelas outras livrarias, isso é, com o investimento nos autores que compartilhavam praticamente o mesmo círculo. Assim, com uma gama de contatos e certa clientela estabelecida, José Olympio ia constituindo seu patrimônio literário quase de forma concomitante com que José Lins do Rego ia formando sua reputação de “grande crítico do Norte”, sobretudo após a publicação de *Menino de Engenho*,⁵⁸ em 1932.

Também é importante acrescentar que o editor, conhecido por várias ações publicitárias, tais como lançamento com autógrafos, então uma novidade, investia também na quantidade de impressões de obras de autores em ascensão:

Uma vez que um escritor conseguia uma proposta editorial, ofertava a seguir os serviços ou produtos dos amigos. José Lins do Rego parava na casa de Santa Rosa a cada viagem à capital, e por intermédio de seu editor tinha uma oportunidade de equilibrar a relação dom contra dom. Esse tipo de ato ‘desinteressado’ foi a matriz a partir da qual, em cascata, foram alavancando-se todos os intelectuais afins, provenientes de diversas regiões, mas especialmente do Nordeste e de Minas Gerais.⁵⁹

Ainda sobre as preferências da editora, vale ressaltar que pelo menos nos anos 1930 e 1940 ela se manteve com a linha de predominantemente publicar ficção, ensaios e história, de maneira que a proporção para divulgações de poesia era quase nula:

Das primeiras mil edições – que chegam ao início de 1947 –, cerca de trinta títulos eram de poesia brasileira e quinze de poesia traduzida: no total, menos de 5% da produção da editora. Dos brasileiros, os únicos autores importantes de poesia foram Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Augusto Frederico Schmit, Murilo Mendes, Adalgisa Nery e Olegário Mariano.⁶⁰

56 Idem, p. 167.

57 Ibidem.

58 “Uma evidência da importância da dinâmica da crítica, naqueles anos, é o caso dos acertos envolvendo *Menino de Engenho*. Aizen e Hersen, donos da Adersen, editora que arriscou com tal livro, pertenciam ao meio jornalístico, mas não gozavam de renome como críticos. Já Gastão Cruls e Agripino Grieco eram juízes temidos. Ante sua proposta, *Doidinho* saiu em 1933, pelo selo Ariel”, idem, p. 112.

59 Idem, p. 140.

60 HALLEWEL. *O livro no Brasil*, op. cit., 2012, p. 494.

Pela 1.^a vez em língua portuguesa, em primorosas edições ilustradas e prefaciadas, os textos integrais das obras de

DOSTOIEVSKI

★

Volumes publicados:

- OS IRMÃOS KARAMAZOVI — 3 volumes
Tradução de RACHEL DE QUEIROZ
- O ETERNO MARIDO
Tradução de COSTA NEVES
- UM JOGADOR
Tradução de COSTA NEVES
- HUMILHADOS E OFENDIDOS
Tradução de RACHEL DE QUEIROZ
- RECORDAÇÕES DA CASA DOS MORTOS
Tradução de RACHEL DE QUEIROZ
- NIETOTCHKA
Tradução de COSTA NEVES
- CRIME E CASTIGO — Acompanhado do
Diário de Rascolnikov — 2 volumes
Tradução de ROSÁRIO FUSCO
- O IDIOTA — 2 volumes
Tradução de JOSÉ GERALDO VIEIRA
- OS DEMÔNIOS — 3 volumes
Tradução de RACHEL DE QUEIROZ

Ilustrações de

Santa Rosa, Axel de Leskoschek, Oswaldo Goeldi, Marta Schidrowitz

LIVRARIA
JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

OUTROS LIVROS BRASILEIROS NO PRELO

- Lucia Miguel Pereira
CABRA-CEGA — novela.
- MACHADO DE ASSIS — 5.^a edição, revista e ampliada.
- Octávio Tanquinho de Sousa
A VIDA DE D. PEDRO I — 3 vols. ilustrados - 2.^a edição revista.
- Dinah Silveira de Queiroz
FLORADAS NA SERRA — romance — 7.^a edição.
A MURALHA — romance (contribuição às comemorações do 4.^o Centenário da fundação de São Paulo).
- Gilberto Freyre
UM BRASILEIRO EM TERRAS PORTUGUESAS. AVENTURA E ROTINA.
- Gasco Cruls
DE PAI A FILHO — romance.
- Gilberto Amado
HISTÓRIA DE MINHA INFÂNCIA. POESIAS.
- Coratlio Pena
A MENINA MORTA — romance.
- Carlos Drummond de Andrade
POESIA ERRANTE.
- Mário Rios
FOLCLORE BRASILEIRO — 1 - Cantos Populares do Brasil; 2 - Cantos Populares do Brasil — 3 vols. anotados por Luis de Câmara Cascado e Ilustr. por Santa Rosa.
- HISTÓRIA DA LINGUAGEM BRASILEIRA — 5 vols., 5.^a edição.
- Lucio Cardoso
CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA — romance.
- Olívio Vilas
EVOLUÇÃO DO POVO BRASILEIRO.
- José Américo de Almeida
A BAGACEIRA — 8.^a edição.
- Luís de Câmara Cascado
GEOGRAFIA DO BRASIL HOLANDES.
- Caetano Augusto Dias Prudente
MARAJÁS, BEDUINOS E FARAÓS (diário de viagem).

★

EDIÇÕES DA
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

FONTE: Arquivo da pesquisadora. Contracapa e 2^a orelha de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. 1^a edição, 3^o volume – Colônia correccional. 1953.

Destacamos o anúncio com livros de autores brasileiros no prelo da editora, além de edições ilustradas de Dostoiévski, por Santa Rosa, Axel de Leskoschek, Oswaldo Goeldi e Marta Schidrowitz.

DOSTOIEVSKI

O JOGADOR



EDITORA PAN-AMERICANA

FONTE: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 179.

A publicação regular de poesia começou em 1954, chamando a atenção que um dos primeiros lançamentos de coleção, nesse gênero, tenha sido o *Poesias Completas*, do antigo editor Augusto Frederico Schmidt, com nada menos que 802 páginas.⁶¹

Também é interessante que “as vantagens que José Olympio obteve no Rio de Janeiro frente a outros editores, em um curto espaço de tempo, foram aceleradas pelo *tempo* da migração”.⁶² Um escritor motivava o outro a ir para a José Olympio, sendo Rachel de Queiroz quem estimulou a entrada de Graciliano Ramos na editora; José Lins estimulou a entrada de Gilberto Freyre e assim por diante.⁶³

Pode-se afirmar que, por volta de 1936, sobre o grupo de intelectuais unidos originariamente no ‘norte’, passou a pesar uma categoria coletiva de identificação, que os reunia como *romancistas do nordeste* e como grupo da Livraria José Olympio Editora.⁶⁴

Também em 1936 houve “um acontecimento da maior importância a longo prazo (...) e típico do modo pelo qual José Olympio tirava partido da consciência nacional que então despertava”,⁶⁵ isso é, a criação, nesse ano, da mais importante coleção da “Casa”, a *Documentos Brasileiros*: “a

61 Ibidem.

62 SORÁ. *Brasileiras*, op. cit., 2010, p. 167.

63 Idem, p. 189.

64 Idem, p. 192.

65 HALLEWEL. *O livro no Brasil*, op. cit., 2012, p. 493.

A MAR ficava além das restingas, mas a lagoa mansa estava ali a dois passos. Da Casa Azul, ouvia-se e bater das ondas na praia, e gemer fundo do mar que nas noites incertas era surtante. A lagoa falava baixinho, cantava mais que gemia. O vento crescia e suas águas, soprava e nordeste com toda a sua violência, e a mais que ela fazia era cantar mais alto, dar tudo o que podia de seu peito fraterno de mulher. Da Casa Azul via-se a lagoa de lado a lado. Nos dias de enchente, quando a maré crescia, nas luas novas, a água vermelha subia até à figura gigante, a espuma branca deixava os seus flocozinhos pelos rioszinhos escobertas. A Araruama só nos dias de chuva entrística, perdia as cores, mas quando o céu era azul, e verde de suas águas espalhava ao sol e uma vela branca de barco dava aquela tranquilidade de deserto uma palpitação de vida, agitando as coisas inanimadas. O silêncio envolvia a Casa Azul por todos os lados. Não se ouvia por ali um grito de gente, um arfar de bicho. Só os castorinhos das salinas falavam alto por aqueles bandos. Quem passava pela estrada, via a casa silenciosa cercada de caxurinas, com aquela figura enorme plantada na frente, de galhos agitados como uma delatadora contra as ventanias de agosto. A casa triste, o estorbo de sete janelas de estorbo de sete janelas de estorbo, fechadas, com as manchas do tempo borranhas do azul desbotado das paredes. O mato crescia em redor. E mesmo assim, naquele abandono, via-se a pena alçar para a Casa Azul, como todos por ali a chamavam. Era triste, mas, apesar de sua tristura, agradava, tinha o seu encanto especial, um resto de vida pelos seus alpendres, qualquer coisa de humano nas guilhotinas plantadas de verde, nas caxurinas e nos pilares. Não era uma casa morta, era um corpo onde ainda palpava vida e que respirava.

Faltavam-lhe apenas os movimentos. Um dia voltava a ser o que fora, luzes ainda se acendiam pelas suas salas, vozes se cheiravam de todos os cantos, calor de gente vivia amirada o corpo enquiçado. Agora a Casa Azul era triste. Tinha uma história que contavam em voz baixa como se se falasse de uma desgraça de família. Os que passavam pela estrada que cortava a lagoa olhavam a velha casa e uma recordação lhes passaria pela mente.

Alí sucederam coisas que não se contavam sem medo, sem constrangimento. Os meninos fugiam das árvores do pomar e as mulheres viviam e riam quando se aproximavam de lá. A história devia ser de muita pena, de muito dor. A figura brava estendia os seus galhos enormes e o vento gemia neles e as caxurinas saltavam, viviam no pranto. O silêncio de arvores dava referências a todos estes movimentos de vida. Sen-

ta-se tudo, os menores rumores estremeciam como grande ruído. Quem perguntasse pelos donos da Casa Azul teria uma resposta evasiva. Não moravam mais por ali. Se foram para muito longe. É uma gente rica do Rio, pertence a uma viúva que pouco se importa com a casa.

Mais para longe, para perto do mar, havia uma tapera de palha. Lá morava um homem que tomava conta do sítio esquecido. Diziam que viera de fora,

branca, de alpendres largos. Por lá tudo era vida, agitação. As telhas de sal, ao sol, espelhavam as suas águas de neve e os cataventos falavam alto. Os casais cortavam a propriedade de lado a lado, e via-se gente no trabalho de colheita, homens de pés no chão, carregando sal, outros trabalhando a água azul, como se terrassem a terra. O vento soprava sobre os quadantes, enfolando a água na evaporação e o grão de sal ia aparecendo de vez em quando, com o

o e a propriedade sem gravame, e a fazenda do outro lado da Araruama, com todo o gado. Os filhos pequenos não lhe deram grande trabalho, foram crescendo protegidos por Deus, sem doença, até que chegara o tempo do colégio. Agora crescidos, estudavam em Niterói. Os tempos passaram. O sal chegou a um quase nada. Tiveram que ceder a fazenda, mas, apesar de tudo, não passaram necessidades. Dona Mechinha dirigia tudo, punha as suas vistas em cima de tudo. Os trabalhadores respeitavam-na como a um chefe, como a um homem de coragem. Tudo passava por suas mãos. O marido morrera com ela ainda bem moço. A princípio lutou, teve que aprender, que vencer dificuldades, mas venceu tudo, não precisou se casar. Tinha os seus filhos e por eles chegaria a todos os sacrifícios. Os parentes quiseram arranjar-lhe um casamento. Recusou. Era dos filhos, era somente de seus filhos e foi aprendendo a ser o chefe de sua casa, a resolver as coisas por si só. De alpendre de sua casa, Dona Mechinha via as terras abandonadas, os canais entupidos de grande salina que fora dos seus vizinhos de muitos anos. O mato da restinga, lá, chegava até às proximidades da lagoa e os bichos plantados para cereja se espalhavam, se multiplicavam abundantemente e enchiam as terras, com o verde escuro de suas folhas. Dona Mechinha devia saber muita coisa a respeito da Casa Azul. As salinas, ali, tinham perdido a nome, as tinham acabado para que não restasse aquela casa, só enchendo tudo com a sua figura misteriosa. Os cataventos enterrados, as águas podres dos velhos canais e, dominando tudo, a Casa Azul, velha, ninfa de maragoto, fazendo medo à gente da terra, com a sua vida desconcertante e os seus poderes malditos. Dona Mechinha sabia de tudo, mas quando lhe perguntavam alguma coisa, quando algum filho lhe indagava pela Casa Azul, mudava de conversa, começava o assunto com uma palavra seca. Os meninos guardavam uma impressão de quase pavor e quando algum se aproximava de lá, se metia pelo sítio atrás do passarinho ou do fruto maduro, corria e outro para contar à mãe, porque era proibido e perigoso penetrar naquele recinto. Só a lagoa não ia com essas prevenções. Ali mesmo, quase na porta da Casa Azul, ela abria uma curva de praia branca e as suas águas batiam de leve, de manso, nas pedras do pequeno casil em ruínas. A lagoa era mais bela justamente de frente da Casa Azul. Os barqueiros, que cortavam a Araruama em demanda das salinas distantes, possavam mais de longe, mal avistavam a figura gigante e manobravam o bote para uma volta. Vinha de casa para eles um vento que não

AGUA-MÃE

Extrato do livro do mesmo nome, editado pela Livraria José Olympio.

pois gente das redondezas não teria coragem para tanto. E ao pobre sucederam desgraças sobre desgraças: um filho se afogara na lagoa, a mulher morrera de malícia brava e os outros dois filhos haviam fugido num navio de sal que passara por lá, e agora vivia e polia o homem emarche, de barriga grande, como uma sombra, no meio de tantas sombras, alçado pela gente da terra co-

mo se tirando foice como sobre pedrarias. O vento era o mestre de tudo, a voz máquina mandada por Deus. Os homens faziam no trabalho e as barcaças paravam ao longo esperando a carga, com o pessoal de bordo estrado como em costas, cantando. Outros barcos passavam, pejedos de mercadorias, de velas abor-tadas, desvendando para o porto. Os barqueiros quase sempre cantavam. Uma



mo um pestilento. Era o homem da Casa Azul e todos fugiam dele. Que história seria essa da Casa Azul? Mulher seria não falar dela, deixá-la no seu canto, não indagar. Mas os que vinham de fora se sentiam atraídos. Era além de seu recolhimento, digno, cheia de um certo ar de superioridade, sobre tudo, sobre os homens, sobre as outras casas. Para um lado ficava a salina da viúva Dona Mechinha, com os malabares de arez azuis e vermelhas e a casa

vida fácil corria pelas águas azuis da Araruama e a salina de Dona Mechinha, a Maravilha, se não era das maiores do lugar, era das mais bem organizadas. Tudo lá corria bem, com sal de primeira ordem; nunca atravessara dificuldades sérias. Fora dos antigos da família, gente que se fizera no trabalho duro. A viúva botava as coisas para desante, embora os tempos andassem ruins para todos. O marido lhe deixara as costas em dia, pequeno saldo no banco

mesmo, quase na porta da Casa Azul, ela abria uma curva de praia branca e as suas águas batiam de leve, de manso, nas pedras do pequeno casil em ruínas. A lagoa era mais bela justamente de frente da Casa Azul. Os barqueiros, que cortavam a Araruama em demanda das salinas distantes, possavam mais de longe, mal avistavam a figura gigante e manobravam o bote para uma volta. Vinha de casa para eles um vento que não

(CONTINUA NA PÁG. 22)

Texto de JOSE' LINS DO REGO

Ilustração de SANTA ROSA

13 de Dezembro de 1941

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O Cruzeiro. 13 de dezembro de 1941.

Nesta prévia, é publicada a ilustração de Água mãe, por Tomás de Santa Rosa, que se tornaria a capa do romance.

JOSE LINS DO REGO

AGUA-MÃE
ROMANCE



LIVRARIA JOSE OLYMPIO EDITORA

FONTE: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 92.

série estreou com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, com prefácio de Gilberto Freyre, o diretor da coleção”.⁶⁶

Conforme sabemos, *Raízes do Brasil* foi uma das mais importantes obras de não-ficção da década no contexto brasileiro. A coleção Documentos Brasileiros, que de acordo com Luís Bueno foi uma “espécie de resposta à coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional de São Paulo”,⁶⁷ teve a concepção do projeto proposta por Santa Rosa, de maneira que “o olhar converge todo para o centro da, atraído pela cor e pela ilustração. Num golpe, o leitor encontra o título do livro e a marca da coleção. Identificação imediata, informação completa”.⁶⁸

Graças às publicações mencionadas, a fama da editora crescia e, também, da figura do seu editor:

Já em 1937, um crítico, no *Anuário Brasileiro de Literatura*, escreveria a respeito da José Olympio: ‘Esta importante casa editora (...) veio continuando no mais belo programa editorial até hoje empreendido no Brasil. Seu fundador e proprietário, o maior editor nacional na mais lúdica acepção da palavra, não tem poupado esforços ou economizado energias no sentido de converter a pequena ou, digamos com mais propriedade, a inexistente indústria do livro genuinamente brasileiro numa realidade brilhante... O editor reunira à sua volta os intelectuais mais proeminentes da cultura brasileira. Acolhia com prazer escritores novos e sempre se preocupava antes com oferecer uma chance ao autor que tivesse alguma contribuição à cultura brasileira do que com auferir lucro...’ E o ano de maior sucesso daqueles primeiros tempos estava por vir: em 1939, todos os prêmios literários oferecidos no Brasil, que não estivessem ligados a uma editora, foram conquistados por autores da J. Olympio.⁶⁹

Outro marco aconteceu no ano de 1938, quando *Vidas Secas* vendeu duzentos mil exemplares no Brasil, “além de mais ou menos 420 mil em traduções para onze línguas, até 1970”.⁷⁰ *São Bernardo*, por sua vez, vendeu 95 mil exemplares no país, reforçando ainda mais a figura de Graciliano Ramos na literatura brasileira.

As livrarias funcionavam como ponto de encontro, como catalisadoras culturais:

Drummond de Andrade teceu encômios generosos à neutralidade política do editor: “José Olympio editou com o mesmo espírito autores da direita,

66 Ibidem.

67 BUENO. **Capas de Santa Rosa**, *op. cit.*, 2015, p. 43.

68 Ibidem.

69 HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, pp. 490-491.

70 Idem, p. 490.

do centro, da esquerda e do planeta Sirius” (...).⁷¹

Assim, a livraria José Olympio era um espaço – inclusive para os clientes integralistas – de debate sobre questões políticas espinhosas. Algumas vezes essas discussões cresciam, principalmente através de escritores que tinham a publicação assegurada apesar dos evidentes sinais do desagrado oficial. Pelo menos dois grandes expoentes da editora haviam sido presos por motivações políticas, o que não havia atrapalhado o seu trabalho junto à editora, pelo contrário. Esses são os casos dos já citados Graciliano Ramos e Jorge Amado:

O fato de José Olympio ter prosseguido com a publicação de seus últimos romances (*Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Mar Morto*, de Jorge Amado) enquanto ainda se encontravam presos foi encarado como um desafio frontal a Filinto Müller, que, de 1934 a 1936, foi o temido chefe de polícia de Getúlio Vargas. (...) Em princípios de 1938, por sugestão de Lourival Fontes, José Olympio removeu para seu escritório o ‘subversivo’ banco de Graciliano – hoje se encontra guardado na Casa de Rui Barbosa – mas esta foi, praticamente, sua única concessão pública.⁷²

José Olympio, nessa altura, com o poder de alcance que tinha, poderia ter concentrado sua atenção nos escritos potencialmente menos controversos, mas preferiu não fazê-lo, de modo que manteve sua proporção de títulos brasileiros e “em ano algum, entre 1933 e 1944, representaram menos de 85% de suas edições”.⁷³ Além das ficções que geravam debates partidários, o editor também privilegiava a produção pelo viés político:

No começo de 1934, havia publicado *A Voz do Oeste: Romance-poema da Época das Bandeiras*, de um velho conhecido seu dos tempos da Casa Garraux, Plínio Salgado, autor importante como modernista, mas que as tendências nacionalistas do movimento levaram para a política, e agora tinha importância muito maior como líder da Ação Integralista Brasileira, o fascismo nativo, de camisa verde. Logo depois, José Olympio lançou uma coleção de Plínio e seus correligionários, *Problemas Políticos Contemporâneos*, que era pura propaganda integralista tal como os livros que, até então, vinham sendo publicados – mais ao lado de outros que apresentavam pontos de vista opostos – na Coleção Azul, da Schmidt. Este era abertamente simpatizante do integralismo, mas isso dificilmente seria o caso de José Olympio.⁷⁴

Mesmo diante de toda essa agitação, porém, a onda literária da década

71 Carlos Drummond de Andrade, “A Casa”, *Diário de Pernambuco*, 11 de setembro de 1936, citado em HALLEWELL. **O livro no Brasil**, *op. cit.*, 2012, p. 495.

72 Idem, p. 499.

73 Idem, p. 506.

74 Idem, p. 495.

Destacamos a parte da reportagem em que é mencionada a "nova zona de sensibilidade", em alusão aos contos modernos do Brasil, em que o homenageado, Gilberto Freyre, advoga para a necessária tradução para o inglês de romances brasileiros, dentre eles, "os psicológicos de Graciliano Ramos".

HOMENAGEADO, NOS ESTADOS UNIDOS, O PROFESSOR BRASILEIRO GILBERTO FREYRE

ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE DE COLUMBIA OFFERECEM UM ALMOÇO AO ILLUSTRE SOCIOLOGO PATRICIO — DISCURSO DO BRILHANTE ESCRIPTOR NORDESTINO, FAZENDO UMA RESENHA DA VIDA CULTURAL BRASILEIRA NOS ULTIMOS DEZ ANNOS

NOVA YORK, 29 (A. N.) — Promovido por estudantes, realizou-se no Clube de História da Universidade de Columbia, com a presença de professores e numerosos estudantes das varias Faculdades, um almoço em honra do professor brasileiro Gilberto Freyre, que actualmente dirige na Universidade um curso de seminário sobre problemas de sociologia e historia da escravidão, no qual se acham inscriptos cathedricos, senhoras, sacerdotes, estudantes dos cursos de doutorado.

Depois de saudado e apresentado pelo estudante Hall, que destacou ser o prof. Gilberto Freyre considerado mestre pelos maiores especialistas em assumptos de escravidão e miscogenação, o escriptor brasileiro falou sobre as novas tendencias na vida cultural brasileira, destacando o trabalho de interpretação do passado, do folk-lore e da vida genuinamente brasileira, tão colorida, disse elle, pela influencia do escravo africano, do indio e da mistura fraternal de raças, de artistas como Villa Lobos, Clcero Dias, Portinari, Celso Antonio, Lucio Costa, Carlos Leão, de escriptores como os novos poetas da força de Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Augusto Frederico Schmidt, Murillo Mendes, Jorge de Lima, e os novos romancistas, de investigadores scientificos em varias actividades, dos historiadores, pensadores e criticos mais jovens.

"O Brasil nos ultimos dez annos vem sendo agitado e renovado por uma verdadeira revolução intellectual e artistica, disse o escriptor brasileiro, que fixou as características dessa revolução de profunda repercussão na cultura e na vida do paiz, que "é talvez hoje, sob aquelle ponto de vista, o mais chelo de originalidade e vitalidade da America Latina".

NOVA ZONA DE SENSIBILIDADE

O professor G. Freyre salientou a necessidade de serem traduzidos para o inglez certos romances, contos e poemas brasileiros mais typicos, como os romances de José Lins do Rego, Amando Fontes, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e outros, os contos folk-loricos de Luis Jardim ou os psicologicos de Graciliano Ramos, Marques Rebello, Rodrigo de Andrade, João Alphonsus e Gastão Cruls, romances e contos que tendo um largo interesse humano apresentam ao mesmo tempo aspectos caracteristicos da vida brasileira.

"O publico americano tem um gosto especial por contos e encontraria nos contos modernos do Brasil uma nova zona de sensibilidade", disse o escriptor brasileiro. No movimento de renovação da vida intellectual brasileira,

tem sido grande a actuação dos historiadores mais jovens, rompendo com a historia convencional por meio de metodos mais scientificos de analyse sem que de modo nenhuma a historia seja sacrificada em suas qualidades artisticas. Ao contrario, disse o prof. Gilberto Freyre, a interpretação do passado offerecida pelos novos historiadores do Brasil, sendo mais profunda, mais humana, mais social, é tambem mais vivida e mais intensa.

Referiu-se ainda ao trabalho dos novos anthropologistas, sociologos, psychologos e ás actividades do Serviço do Patrimonio Historic e Artístico Nacional, tão prestigiado pelo Presidente Getulio Vargas, destacou elle e tambem o Departamento de Cultura em São Paulo, organizado por um intellectual de alto valor, o professor Mario de Andrade, o Instituto de Educação de S. Paulo, organizado por Fernando de Azevedo.

Quanto ás Universidades, disse serem ainda fracas no Brasil, mas vinham se animando e modernizando com o trabalho de illustres mestres estrangeiros, principalmente francezes, e de jovens directores e professores brasileiros.

Ao mesmo tempo, o Brasil podia orgulhar-se de instituições tradicionaes de alta cultura como o Museu Nacional e o Instituto de Manguinhos, centros de trabalho intenso e creador.

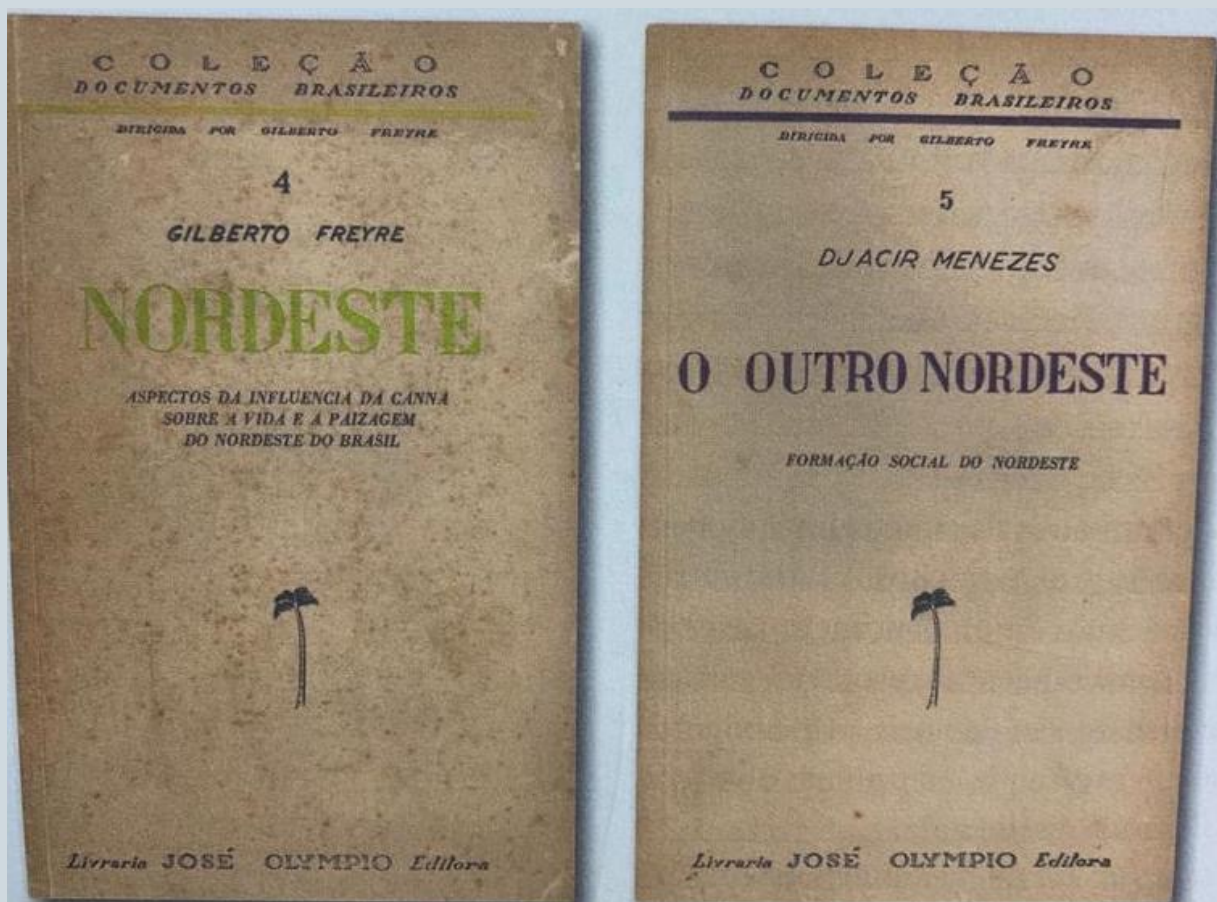
AS FRONTEIRAS COM AS GUYANAS E UM NOVO LIVRO SOBRE O AMAZONAS

NOVA YORK, 29 (A. N.) — A "The Geographical Review", em sua secção "Geographical Record", faz alusão aos trabalhos de demarcação de limites entre o Brasil e a Guiana Ingleza.

Apesar do tratado, que estabeleceu as fronteiras respectivas datar de 1901, não se tratou de demarcá-las effectivamente até 1931. Em fins de 1935, encontraram-se as comissões ingleza, brasileira e hollandesa, cujo pessoal foi sendo substituido gradativamente. As fronteiras são estabelecidas por meio de marcos de pedra collocados pelo menos de cinco em cinco milhas.

Annuncia-se, agora, que a demarcação foi completada em maio de 1938.

A mesma revista referiu-se ao livro sobre a Amazonia do sr. Earl Parker Hanson, intitulado "Journey to Manaus" e que tratou longamente da Amazonia e seus recursos.



FONTE: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 44.

“Para todos esses autores e obras, por mais diferentes que tenham sido, criou ‘SR’ o símbolo comum que distingue, invariável e inconfundivelmente, os volumes todos da Coleção Documentos Brasileiros, símbolo de significação profunda e simplicidade surpreendente: uma palmeira”, CARPEUX, Otto Maria. Ensaio reunidos: 1942-1978. Rio de Janeiro: UniverCidade/Editora Topbooks, 1999, p. 158

FONTE: Hemeroteca
Digital da Biblioteca
Nacional. Light. 1937.

*Registro do
lançamento do
Anuário Brasileiro de
Literatura. Destaque
para o excerto que
aponta "colaborações
assinadas pelos nomes
mais expressivos
das nossas letras
e das nossas artes
contemporâneas",
dentre eles, Santa
Rosa.*

- Light -

"ANNUARIO BRASILEIRO DE LITERATURA"

Sob a direcção dos Srs. Rogerio Pongetti, J. L. Costa Neves e Ródolpho Pongetti, foi publicado o 1.º numero do "Annuario Brasileiro de Literatura", correspondente ao anno de 1937.

A iniciativa merece elogios.

E isso porque não possuíamos, até então, uma obra nesse genero, que espelhasse todo o nosso panorama literario e artistico, em qualquer das suas modalidades.

Não será demais assim realçar o merito das collaborações assignadas pelos nomes mais expressivos das nossas letras e das nossas artes contemporaneas.

Afóra a parte informativa, encontramos nas paginas do "Annuario Brasileiro de Literatura", trabalhos de José Luiz do Rego, Henrique Pongetti, Agrippino Grieco, Alcides Bezerra, Mucio Leão, Aurelio Pinheiro, A. Austregesilo, Laudelino Freire, Luiz Martins, Francisco Acquarone, que escreveu um bello artigo sobre a "Arte da Illustração"; Pedro Calmon, Neves Manta, Othon Costa e muitos e muitos outros.

Augmenta ainda o valor do Annuario um sem numero de illustrações e quatro bellas trichromias: "Rua Pau da Bandeira", de Olga Mary Pedrosa; "Café", de Candido Partnari; "Romantica", de Oswaldo Teixeira e uma illustração de Santa Rosa para "Historias da Velha Totonia", de José Lins do Rego.

"Annuario Brasileiro de Literatura" é, pois, uma obra indispensavel aos estudicos do movimento intellectual do Brasil.



de 1930 começa a refluir, “em grande medida devido à crescente esterilidade da vida cultural da nação sob o Estado Novo, que então atravessava seu mais violento período de repressão”,⁷⁵ entre 1939 e 1942, por isso a livraria passou a manter uma linha editorial mais cautelosa. Apesar do grande êxito de *Vidas Secas* em 1938, José Olympio não ousara publicar qualquer outra obra de Graciliano Ramos. Não haveria novas edições de qualquer obra de Graciliano para adultos até 1947, quando já terminara o Estado Novo e quando a Casa pôde publicar *Insônia* e reeditar todos os outros romances.

Duas décadas de impulso para os projetos gráficos

Nos anos 1920, “a ideia de deglutir antropofagicamente a cultura” reverberaria inclusive na estética dos livros. As obras gráficas surgidas no período, “mais do que uma tábua de valores visuais”, foram experimentações.⁷⁶ Di Cavalcanti, no catálogo da Semana de 1922, preocupou-se em renovar a linguagem.⁷⁷ Também não se pode esquecer da icônica solução tipográfica da revista *Klaxon*⁷⁸.

A década confirmou a tendência à *art déco* e a geometrização das formas, um movimento que criou raízes na cultura brasileira, influenciando o design, as artes visuais e a arquitetura. Os profissionais da gráfica comercial, atentos à dinâmica da comunicação, apelaram ao design sensorial. De outro lado, alinharam-se aqueles que referenciaram vanguardas artísticas, envolvidos com as discussões colocadas pelo modernismo – é o design erudito, que fala com o público restrito.⁷⁹

Em meio aos registros da transformação das editoras nacionais, “descobre-se um cenário um tanto díspar daquele descrito por Hallewell quando afirma que os anos vinte foram um período de pouca significação na história do comércio livreiro no Rio de Janeiro”⁸⁰. Faz parte do próprio processo de modernização, um imperativo da década, a concepção do livro como objeto gráfico industrial, para além da organização comercial do meio editorial.

75 Idem, p. 509.

76 Edna Lúcia Cunha LIMA; Márcia Cristina FERREIRA. “Santa Rosa: um designer a serviço da literatura”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 96.

77 Idem, p. 98.

78 Ver também Adalberto Rafael GUIMARÃES. **Luzes & refrações**: Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018, tese de doutoramento.

79 Chico Homem de MELO; Elaine RAMOS (orgs). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 97

80 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 169.

GRACILIANO RAMOS

Insônia

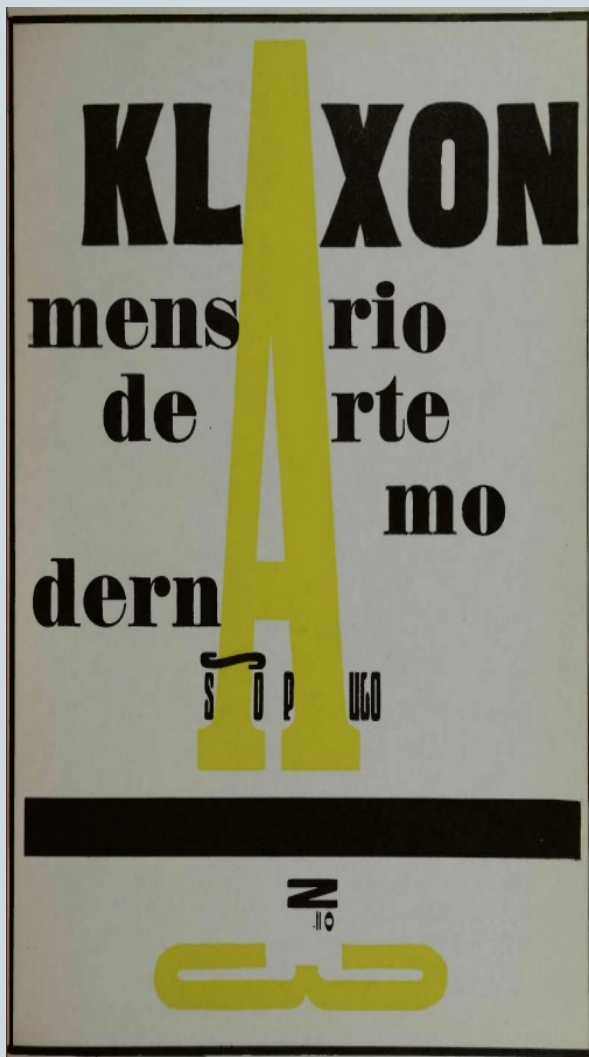
CONTOS



LIVRARIA *José Olympio* EDITORA

Fonte: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 219.

Capa de Insônia, 1947, por Tomás Santa Rosa.



FONTE: Acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. *Klaxon: mensário de arte moderna*. nº 3, julho de 1922. Arquivo completo disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5963>

Quando se fala em design de livros, é necessário considerar todo o tratamento dispensado, desde sua construção tridimensional, o tamanho, o tipo de papel, a encadernação; até sua impressão, diagramação e, claro, sua ilustração. Ocorreu que a popularização da brochura privilegiou um novo formato de livro, e a ilustração, nesse sentido, foi inserida como um modo de tornar interessantes as novas edições, mais baratas, que estavam distantes do tradicional objeto de luxo. O design entra como um jeito de compensar com um projeto gráfico vistoso a evidente má qualidade e acabamento dos seus materiais.⁸¹

Santa Rosa conseguiu atribuir características relevantes a livros com produções gráficas relativamente modestas. Nesses anos, o multiartista iniciava sua “longa e prolífica trajetória como designer”.⁸² Embora o termo *designer* possa soar anacrônico, já que sua utilização é mais recorrente a partir dos anos 1960, aqui ela é feita com justiça⁸³, na medida que a palavra corresponde “à adoção gradativa de novos sistemas de produção, distribuição e consumo, que alteraram radicalmente

81 Idem, pp. 176-177.

82 MELO; RAMOS. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**, *op. cit.*, 2011, p. 153.

83 “Por que fazer o elogio do anacronismo quando se é historiador? Para convidar os historiadores, talvez, a se colocar à escuta de nosso tempo de incertezas apegando-se a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos embalos assim como às ilhotas de imobilidade que negam o tempo na história, mas que fazem o tempo da história”, Nicole LORAUX. “Elogio do anacronismo”, in Adauto NOVAIS (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 77.

os meios de fabricação em vários domínios”,⁸⁴ entre os quais aquele que hoje chamamos de indústria gráfica.

A solução de design encontrada por ele foi adotar, em inúmeras capas, um diagrama parecido, chamando atenção à recorrência das ilustrações quadradas, de modo que essa identidade foi estabelecida por meio de um padrão de linguagem gráfica aplicado tanto nas capas como nos miolos. Assim, os livros partem não de uma repetição idêntica de um modelo já conhecido, mas a partir de um jogo de variantes e invariantes que permite a particularização de cada título e, ao mesmo tempo, a identificação pelo público de que se trata de uma obra literária da José Olympio.⁸⁵ No caso específico de obras de Graciliano Ramos, relançadas em 1947, no entanto, há uma “mudança no projeto geral das capas de ficção brasileira da José Olympio” que contariam com uma cor pastel ao fundo⁸⁶.

Graças ao alinhamento do título, a ilustração fica em um espaço que lembra uma moldura. A concentração desses textos, somada ao posicionamento do desenho, formam um diagrama que amplifica a força visual com a saída de utilizar a área vazia do centro da capa para ampliar o impacto da cor. Também é interessante observar a intervenção no miolo, já que a mancha de texto é pequena e deslocada do eixo da página, criando margens brancas amplas e desiguais”.⁸⁷ As aberturas de capítulo são realçadas por um “misto de ilustração e vinheta”, enquanto os desenhos de página inteira “pontuam passagens marcantes da narrativa”.⁸⁸

A capa, compreendida como “extraordinariamente expressiva” em um romance, transferiu “a matéria do pensamento”,⁸⁹ não apenas no desenho, como também na tipografia. As letras, inclusive as do miolo, deveriam ser eleitas, entre tantas variedades, de acordo com a que melhor, pelas suas linhas, daria o caráter do texto:

Entre as formas criadas, é a letra das mais belas. Em sua evolução histórica desde as linhas nobres da inscrição da coluna de Trajano, até os caracteres modernos, nem sempre tão nobres, nem tão ricos de linhas, permanece a mesma variação de ramos retos e de curvas, entrosados na sua função de exprimir palavras e conceitos.

E nas suas categorias, as árvores genealógicas de certas famílias tipográficas se salientam entre outras, pelo prestígio de seu

84 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 160.

85 MELO; RAMOS. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**, op. cit., 2011, p. p. 177.

86 BUENO. **Capas de Santa Rosa**, op. cit., 2015, p. 220.

87 Idem, p. 178.

88 Ibidem.

89 SANTA ROSA. **Roteiro de Arte**, op. cit., 1952, p. 36.

traçado, de sua beleza, de sua elegância. Nenhuma mais forte, mais perfeita nem mais imperial do que a letra romana. Com seu corte de ramos cheios de hastes delgadas, suas curvas se esboçando dentro das harmonias de um traçado geométrico, a que Alberto Durer se entregava na procura das suas verdadeiras linhas, é o alfabeto romano, o mais perfeito, servindo a todas as exigências, óticas ou estéticas.

E as provas de sua excelência é que são, também, participantes das mesmas qualidades aqueles caracteres que dele derivam, os Caslon, os Garamond, os Baskerville, os Jenson, os Didor.

Todos estão fundidos nessas virtudes da boa legibilidade, tratado ora com *secura*, ora na fantasia fascinante de um Garamond ou de um Caslon. E a tipografia, com os seus recursos múltiplos, acrescenta-lhes novas qualidades, aumentando-os ou diminuindo-os, segundo as necessidades do texto, estabelecendo o corpo exato ao tamanho da página a ser impressa, podendo espaçá-las entre si ou pelas linhas horizontais da composição.

A moda, também, invade esses domínios da letra e em certas épocas brilham as capitulares iluminadas, em outras, porém, os textos são severos e preto apenas faz sobressair modestas iniciais recorridas na abertura dos capítulos. Não faz muito, o modernismo decretou o império da letra minúscula e tudo se compunha por igual nessa socialização dos caracteres, sem gosto e sem engenho.

Escolhê-las, elegendo-as entre tantas variedades, aquelas em que melhor, pelas suas linhas, poderá dar o caráter do texto, não é coisa fácil. Há uma personalidade irreduzível em cada família, um traço essencial ligando essa sequência de contornos caprichosos. E como dizer Vitor Michel: precisamente, por causa dessas diferenças, das quais a maior parte não é perceptível à primeira vista, constata-se desde a primeira impressão que certos caracteres são alegres, outros tristes, alguns dignos até de rigidez, outros cheios de fantasia, enfim, por vezes, são insignificantes até a vulgaridade (mas, esses, os desdenhamos) enquanto que seus próximos são cheios de graça e distinção.⁹⁰

Se a letra era responsável pela potencialidade comunicativa no interior do livro, a capa, por sua vez, “deveria predispor a inteligência ao contato do conteúdo, de ritmos e de musicalidade”.⁹¹ Tarefa de maior importância:

Os maiores artistas do nosso tempo, também, se têm dedicado à arte de ilustrar: Picasso, Rouault, Matisse, De Chirico, Chagall, Portinari têm contribuído para o renascimento do livro moderno, cruzada empreendida na Inglaterra, pelo grande William Morris.⁹²

O trabalho com os livros era uma obra engenhosamente pensada, já que “nem prosa, nem poesia, nem obra de qualquer espécie se beneficiam da ausência de gosto, da violação das leis da harmonia, que regem todas as

90 Idem, pp. 36-38.

91 Idem, p. 38.

92 Idem, p. 42.

artes”.⁹³ A capa, apresentação do livro, precisava que sua confecção tivesse o traço “que revela a educação dos indivíduos”,⁹⁴ autor, capista, editor.

O Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre foram cidades que participaram ativamente na mudança da concepção da produção de livros. Dentre as novas diretrizes para a sua confecção, houve a substituição das importações no setor editorial, além da fusão com avanços significativos no parque gráfico industrial brasileiro, além de práticas mercadológicas ligadas à venda de livros, caso da já citada utilização das capas ilustradas como estratégia de popularização das editoras e, conseqüentemente, da promoção de vendas.⁹⁵

Vale destacar que os sinetes editoriais, nos anos 1930, passaram a ser itens que exigiam atenção, mas para reduzir o custo do investimento, editoras como a Schmidt, que no princípio preferiu dar atenção às capas, tiveram dificuldade para manter essa linha. Nesse momento, a José Olympio já se firmava no mercado de livros com relativa distância em relação às concorrentes⁹⁶, o que facilitou que mantivesse uma política de cuidado com a diagramação e desenhos:

Um título sóbrio, legível, bem distribuído de modo a cobrir o espaço visual com clareza e propriedade; uma ilustração, também, de traços precisos situada no lugar adequado, ou fios e vinhetas que deem o melhor caráter de época. Se a fantasia e o bom senso do artista assim o requerem, bastam para compor uma boa capa, que se dirija ao leitor como um convite ao manuseio do seu conteúdo.⁹⁷

Como consequência da ampliação do cenário literário profissional, com impacto significativo sobre o público leitor, conforme temos demonstrado, são os romancistas de 30 que assistem, pela primeira vez no país, à produção e à distribuição de livros em ampla escala:

Em termos da produção, recepção e circulação do livro como mercadoria, esse aumento quantitativo é tamanho que também implica mudanças de natureza qualitativa, na própria feitura e configuração do artefato. A crescente mecanização dos processos de fabrico e impressão nesse período garantiu um grau de padronização jamais visto na história do

93 Idem, p. 38.

94 Ibidem.

95 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 169.

96 “(...) É errado atribuir tais mudanças apenas à sua iniciativa e, pior ainda, ignorar o que foi feito à mesma época por outras editoras. Na verdade, há questões muito mais amplas por trás da transformação da indústria gráfica nacional entre as décadas de 1900 e 1930, que envolvem desde fatores tecnológicos e comerciais como a importação de máquinas e a implantação de novas fábricas de papel (Melhoramentos, Klabin) até fatores socioculturais como o crescimento dos centros urbanos (...)”, idem, p. 168.

97 SANTA ROSA, **Roteiro de arte**, op. cit., 1952, p. 39

livro e prometeu, por conseguinte, uma natural valorização do trabalho de projeto, sobretudo no caso do livro ilustrado.⁹⁸

No que tange à produção de livros com capas ilustradas, o caso brasileiro é “surpreendente tanto pelo pioneirismo quanto pela originalidade”.⁹⁹ Em poucos outros lugares do mundo desenvolveu-se tão cedo, tão rapidamente e com tanta riqueza de soluções, a arte de integrar imagem e texto nas capas de livros – é bastante conhecida a produção brasileira nessa área após meados da década de 1930, principalmente a partir da obra lapidar de Tomás Santa Rosa,¹⁰⁰ para quem as maiores edições do país, até então, eram “espantosamente feias e mal cuidadas, como já não se concebe no mundo”.¹⁰¹

O estilo de Santa Rosa se diferenciava das marcas figurativas em modelos realistas de capa inteira, fotografias¹⁰², ou então caricaturas, saídas comuns à época, embora ele concebesse que para “um certo realismo da prosa o desenho se afirma sobre o descritivo, apanha a forma dos objetos, a expressão do rosto dos personagens”,¹⁰³ podendo ir até “ao detestável gênero norte-americano, fotográfico, antiartístico”.¹⁰⁴

O traço de Santa Rosa apareceu na vitrine também graças às novas tecnologias envolvendo impressões no próprio país – “se no século XIX as editoras floresceram graças à ligação dos seus proprietários com editoras europeias e à possibilidade existente de imprimir livros na própria Europa”,¹⁰⁵ nos anos 1930, o material colorido necessário para os livros brasileiros, por ser requisitado em grande qualidade, teve o custo ligeiramente barateado, possibilitando que pudessem surgir soluções projetuais que não derivassem ostensivamente de uma matriz estrangeira conhecida. Heitor Ferraz Melo frisou que nos volumes de *Memórias do Cárcere*, por exemplo, nas ilustrações que combinam o preto com o branco, o fundo amarelo utilizado por Santa Rosa fez com

98 CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 168.

99 Ibidem.

100 Ibidem

101 SANTA ROSA, **Roteiro de arte**, op. cit., 1952, 43

102 Seja pelo lado da criação, seja pelo lado da produção, a história das artes gráficas pode ser dividida em períodos pré e pós-fotográficos. A presença da fotografia, através da introdução e reprodução fotomecânica em suas diversas variantes, ao longo da segunda metade do século XIX, trouxe consequências profundas ao universo do design gráfico. (...) Boa parte dos inventores da fotografia, em suas diversas modalidades, esteve fortemente ligada ao mundo do livro e à estampa – ou seja, à imagem impressa, CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 60.

103 SANTA ROSA, **Roteiro de arte**, op. cit., 1952, PÁGINA.

104 Idem, p. 25.

105 Elisabeth Rochadel TORRESINI. **Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40**. São Paulo: EdUSP; Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, p. 35.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

contos de
aprendiz

livraria
JOSÉ OLYMPIO
editôra

Fonte: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 248.

*Em diálogo com esse posicionamento,
podemos observar a solução encontrada
na capa da primeira edição de Contos
de Aprendiz, de Carlos Drummond de
Andrade, publicada no ano de 1951. Aqui,
a capa que remete a um exercício de
caligrafia, diz muito sobre a imagem que
se tem sobre um aprendiz, no entanto, não
utiliza ilustração.*

A um morto na Índia
Carlos Drummond de Andrade

*Meu caro Santa Rosa, que cenário
diferente de quantos compuseste,
a teu fim reservou a sorte vária,
unindo Paraíba e Índias de leste!*

*Tudo é teatro, suspeito que me dizes,
ou sonhas? ou sorris? e teu cigarro
vai compondo um desenho, entre indivisos
traços de morte e vida e amor e barro.*

*Amavas tanto o amor que as musas todas
ao celebrar-te (são mulheres) choram,
e não pressentem que um de teus engodos
é não morrer, se as parcas te devoram.*

*Retifico: são simples tecedeiras,
são mulheres do povo. E teu destino,
uma tapeçaria onde as surpresas
de linha e cor renovam seu ensino.*

*Que retrato de ti legas ao mundo?
Se são tantos retratos, repartidos
na verlainiana máscara, profunda
mina de intelecções e de sentidos?*

*Meus livros são teus livros, nessa rubra
capa com que os vestiste, e que entrelaça
um desespero aberto ao sol de outubro
à aérea flor das letras, ritmo e graça.*

*Os negros, nos murais, cumprem o rito
litúrgico do samba: estão contando
a alegria das formas, trismegisto
princípio de arte, a um teu aceno brando.*

*Essa alegria de criar, que é tua
explicação maior e mais tocante,
fica girando no ar, enquanto avulta,
em sensação de perda, teu semblante.*

*Cortês amigo, a fala baixa, o manso
modo de conviver, e a dura crítica,
e o mais de ti que em fantasia dança,
pois a face do artista é sempre mítica,*

*em movimento rápido se fecha
na rosa de teu nome, claro véu,
ó Tomás Santa Rosa... E em Nova Delhi,
o convite de Deus: pintar o céu.*



GRACILIANO RAMOS

*Memórias
do Cárcere*

1.º VOLUME — VIAGENS

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA



GRACILIANO RAMOS

*Memórias
do Cárcere*

2.º VOLUME — PAVILHÃO DOS PRIMÁRIOS

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA



GRACILIANO RAMOS

*Memórias
do Cárcere*

3.º VOLUME — COLÓNIA CORRECCIONAL

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA



GRACILIANO RAMOS

*Memórias
do Cárcere*

4.º VOLUME — CASA DE CORRECÇÃO

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Fonte: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, pp. 256-257).

Capas de Memórias do Cárcere, volumes 1, 2, 3 e 4, lançados em setembro de 1953, com capas de Santa Rosa.

Para Heitor Ferraz MELLO, “Nos volumes de Memórias do Cárcere, as ilustrações são marcadas por uma dramaticidade combinada ao preto e branco do desenho. O fundo amarelo faz com que o desenho e o título manuscrito em vermelho completem essa combinação e equilibrem o conjunto”. (BUENO apud MELLO, 2015a, p.257).

que “o desenho e o título manuscrito em vermelho completem a combinação e equilibrem o conjunto”.¹⁰⁶

A solução do projetista consistia em resolver os vários obstáculos da produção em série, frisando, portanto, que “a ilustração não é pintura: o ilustrador deve ter, antes de tudo, senso do livro e de sua arquitetura”;¹⁰⁷ além de estar atendo aos custos que as tiragens exigiam, alertando que “elegem os bibliófilos os livros que contém ilustrações a cores, tarefa mais complexa. Em razão da sua dificuldade há mais valor nela”.¹⁰⁸ As ilustrações, dependendo da maior ou menor exigência de cores, podiam limitar os problemas de estabilidade e de permanência dos desenhos, que muitas vezes sofriam alterações cromáticas ou esmaeciam, dependendo da habilidade do artista:

A escolha do ilustrador, se sucede à escolha da técnica de ilustração, técnicas nobres, verdadeiros *métiers* provados de cada uma delas. E essa escolha é ainda decorrente da qualidade do artista e da sua preferência pelo processo a ser empregado. Tudo, ainda, por sua vez, diretamente induzido pelo texto, cujo colorido, cuja atmosfera tem de ser interpretada.¹⁰⁹

A partir da segunda metade da década de 1930, a demanda crescente por

106 Luís BUENO apud Heitor Ferraz MELO. “O múltiplo SR”, in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, 64, 2008, p. 257

107 SANTA ROSA, **Roteiro de arte**, *op. cit.*, 1952, p. 40.

108 *Idem*, p. 42

109 *Idem*, p. 41.

capas fez com que Santa Rosa também desenvolvesse um traço economicamente viável: em termos de diagramação, era recorrente o destaque para as palavras, nomeadamente os títulos, no sentido de valorizar a disposição do texto na página; ou então a utilização ampla da cor chapada como quadro ordenador do espaço gráfico, escolhas que eram praticamente a sua assinatura:

Ora, escolher os caracteres ou traçar as linhas de uma capa, não são o livro, nem só com esses elementos se exerce a arte de fazer um bom livro, pois, se com a boa letra pode-se ter a garantia da beleza do texto e da sua legibilidade, até então pouca arte se empregou, pouca matéria criadora foi utilizada.¹¹⁰

Para Santa Rosa, trabalhar na ilustração de um romance era o mesmo que “possuir a obra na mesma intenção, emoção, no mesmo ritmo e na mesma palpitante eclosão do seu criador”,¹¹¹ daí que a solução de capa do livro, a partir de um “ritmo lento”, que se “desvenda aos poucos”,¹¹² na leitura, também fosse um ato de confiança do autor. A sugestão da leitura dependia das pessoas envolvidas com a edição:

(...) É pena que muitos editores acreditando por conta própria num certo sistema aberrante a que atribuem as preferências do gosto popular lancem ao olhar despreocupado do observador de vitrinas, livros cuja superfície das capas, cheias e tumultuosas, não deixam sequer perceber do que se trata, de tal modo de emaranham título e ilustração.¹¹³

O trabalho coletivo dos profissionais responsáveis pela confecção do livro, nessa “tarefa de tal encanto, de tal sedução”, que evoca “um cortejo de ações cuja estesia para o verdadeiro amador constitui soma de vida”;¹¹⁴ tornava possível que a capa fosse vista como “guardiã do texto e dos prazeres de pura materialidade tipográfica, partes desse corpo mágico da imprensa”, também responsáveis pela estrutura de “uma arte do espírito”:

Por exemplo: tocar um papel de um grão que vibra ao tato e à luz, gozar com a vista o belo lançamento de um texto vazado em caracteres nobres e cuja impressão restitua ao leitor as marcas espirituais de seu conteúdo, ou então, com o prazer do pesquisador tocar as ranhuras de uma água-forte, seguir o relevo deixado pelo ácido, ou sentir o acabamento imperial da letra romana”.¹¹⁵

110 Idem, p. 39.

111 Idem, PÁGINA.

112 Idem, PÁGINA.

113 Idem, p. 38.

114 Idem, p. 34.

115 Ibidem.

Santa Rosa compreendeu seu ofício como “o milagre da participação, da comunhão de ideias e sentimentos” (...), cuja arte envolve, por sua vez, um cem número de ações, “de operações mecânicas, nem sempre, todavia, desnudadas de qualquer aparato, antes imbuídas quase todas de um alto senso de harmonia”.¹¹⁶ O trabalho com a arte do livro era condizente com a efervescência moderna de uma “época dramática, maravilhosa”, veloz, tal que ao chegar “o mundo a um ritmo mais normal, o balanço de suas atividades sociais, intelectuais, beligerantes ou domésticas, marcará no gráfico do estatístico um espantoso zig-zague de ângulos absurdos”.¹¹⁷ Ele se perguntava: “O que poderá ser a arte produzida em tal tempo? Que espécie de reações emocionais pode ter a sensibilidade afinada do artista numa tensão tão angustiosa?”.¹¹⁸ O ilustrador, vivendo sob esse imperativo, não bastava que fosse um excelente desenhista, para Santa Rosa:

“é necessário que *ele saiba ler*, que ele se comunique em sentimento com a natureza do texto que vai traduzir (...), ele deve fazer-se penetrar no espírito do autor, da atmosfera do livro e intensificá-la, se puder”.¹¹⁹

Esses leitores capistas, com o texto em mãos, tinham trabalho de “artistas intérpretes, sugestionadores do leitor transeunte”:¹²⁰ Resulta daí que “um artista não poderá ilustrar não importa que obra, mas somente aquelas que lhes provoquem uma ressonância secreta”.¹²¹ Esses excertos, do *Roteiro de Arte*, de Santa Rosa, são carro-chefe da ideia motivadora desta pesquisa. Em outras palavras, nossa hipótese – vale lembrar – considera que o conteúdo visual de vários dos desenhos de Santa Rosa guarda estreita relação com pontos nem sempre óbvios dos textos de Graciliano Ramos.

116 Idem, pp. 35-36.

117 Idem, p. 130.

118 Idem, p. 13.

119 Idem, p. 40.

120 Idem, p. 29.

121 Idem, p. 40.

SÃO BERNARDO EM UMA ABERTURA SIMBÓLICA: A TEMÁTICA DA SOLIDÃO

A sugestão de uma conduta solitária

No resumo equivalente à orelha do livro que abre a 66ª edição de *São Bernardo*, pela editora Record, no ano de 1996, houve uma sugestão de leitura voltada a Paulo Honório, narrador e figura central do romance. Nesse paratexto, entre informações mais gerais sobre as obras de Graciliano Ramos e acerca da adaptação homônima do romance para o cinema¹, é apresentado um mote de leitura também insinuado nas capas das suas primeiras edições, todas feitas por Tomás Santa Rosa.

Como direcionamos nosso olhar para a compreensão de todo o objeto que é o livro, acreditamos que o paratexto que consta na orelha carrega “uma intenção ou interpretação autoral e/ou editorial (...) um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto”.² O fato é que nos relevou certa recepção de leitura que julgamos importante explorar. Ao final desses dois parágrafos na orelha, é sugerido que com essa personagem Graciliano traçou o perfil de um homem rude, imerso na sua escalada pelo poder “onde não há espaço nem para a amizade, nem para o amor”,³ tornando a obra, assim, “o mais contundente romance sobre a solidão escrito em nossa língua”.⁴

Em *São Bernardo*, somos recebidos, já no primeiro capítulo, cercados por uma lista de nomes de personagens que poderiam auxiliar o narrador a contar a própria história em uma espécie de livro de memórias. Seu Paulo, como então é chamado em uma passagem das primeiras páginas, explicita as dificuldades envolvendo a construção da escrita com pormenores práticos:

1 *S. Bernardo* é um filme com o roteiro adaptado a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos, dirigido por Leon Hirzsmann, no ano de 1972.

2 GENETTE. **Paratextos editoriais**, op. cit., 2009, p. 17. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *O design nos livros: análise de capas de Milton Hatoum*, a pesquisadora Ana Cláudia Jacinto de Mauro evidencia perguntas importantes do caráter funcional de um paratexto, que não é fixo, mas “varia conforme o contexto em que se encontra”, uma vez que “os elementos que podem influenciar a sua apresentação são o tempo, local, instâncias de comunicação e funções – que podem ser definidas pelos questionamentos: onde? Quando? Como? De quem? A quem? Para fazer o quê?”, Ana Cláudia Jacinto de MAURO. **O design nos livros: análise das capas de Milton Hatoum**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018, p. 15, dissertação de mestrado.

3 Graciliano RAMOS. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1996, 66ª edição, s/página.

4 Ibidem.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meio nome na capa.⁵

É verdade, porém, que embora Paulo Honório inicie essa conversa com os leitores a partir de uma perspectiva objetiva, o que já evidencia certa natureza do seu caráter, nos parágrafos subsequentes o nome de Madalena, trazido à memória do narrador por ter visto uma coruja e escutado o seu pio, personagem sobre a qual ainda nada sabemos, é citado duas vezes como o desencadeador de uma vontade de levar o livro adiante, mesmo que isso não traga “qualquer vantagem, direta ou indireta” para ele.⁶ Verifica-se que não há, na entrada do livro, “nem uma palavra ou painel descritivo que localize os leitores, apenas a direção de uma voz narrativa, falando em primeira pessoa”.⁷

Uma série de prenomes e funções já foi dita e até ali nada se sabe sobre o significado de São Bernardo, nesse “modo de redundância necessário para a conexão texto-leitor e que será rompido para desautorizar a recepção”,⁸ e por mais que esse processo da abertura do livro seja bastante criativa, ela não deixa “de ter a referência convencional em perspectiva”.⁹ A ideologia romântica de expressar a individualidade é surpreendida com a escritura movida pela divisão social do trabalho. Mas os leitores, ao curso da narrativa, verificarão que “isso não é possível”.¹⁰

Assim, a experiência trágica que dá forma e conteúdo ao romance é a narrativa íntima da personagem, remoendo os fracassos das suas relações afetivas e, “profundamente solitário, expõe a nu o sofrimento que lhe causa a perda da esposa”.¹¹

5 Idem, p. 5.

6 Idem, p. 8.

7 João Luiz LAFETÁ. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 194.

8 Benjamin ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in Benjamin ABDALA JÚNIOR (ed.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 56.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Andrea Trench de CASTRO. “São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação”, in ABDALA JÚNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, op. cit., 2017, p. 125.

Como o dono de uma fazenda escreve um livro

Na medida em que as páginas avançam, compreendemos qual é o tipo de livro que o narrador deseja escrever, isso tudo enquanto ele caracteriza, de forma bastante breve, a paisagem campestre cercada de “capoeira, espinhos de mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa” (RAMOS, G., 1996, p. 13) nas quais pausa os olhos para refletir. Esse é o momento em que a leitura encaminha para a descoberta que São Bernardo trata-se de uma fazenda, e que além disso, o narrador vê “a sua história” entremeada pelo espaço rural – já na infância gastando “muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço”.¹²

A apropriação dessa fazenda a troco de enganações e crimes também é relatada com a objetividade característica da personagem, com “narração obsessiva do tempo que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e – no caso – produz um efeito de crueldade,¹³ de modo que “o rolo compressor em que Paulo Honório se transformou encontra neste assinalamento preciso do tempo sua expressão simbólica”.¹⁴ Ainda sobre o modo de elocução,

A problematização da linguagem, nos romances de Graciliano Ramos, faz-se dentro dos limites gramaticais. Como uma conquista social, o escritor talvez entenda que ela deva ser extensiva a todos. Em seus romances não são questionados critérios de correção gramatical em suas vinculações com o registro linguístico dominante. Trata-se de uma teorização ‘científica’ que permite revelar aspectos sutis dos objetos referenciais. Paulo Honório, narrador pretensamente inábil de *São Bernardo*, não a dominaria, no fingimento da efabulação. Mais eficaz que a retórica bacharelesca é o estilo jornalístico que se afirmava então no país. Essa variedade de linguagem atualiza as regras gramaticais mais essenciais do patrimônio coletivo, imprimindo-lhe marcas que se pretendem mais democráticas. Ao incorporar esse registro, Graciliano Ramos distancia-se do elitismo léxico e sintático da literatura centrada em formas preciosistas. A dialética da escrita nos romances do Graciliano Ramos, ao oscilar entre os níveis de consciência ‘real’ e consciência ‘possível’, acaba por levar o registro de linguagem além das condições psicossociais de produção que se afasta da personagem narradora.¹⁵

Precisamente essa rapidez que compõe a dinâmica da sucessão dos fatos – também ligada à ideia de propriedade, algo bastante caro à personagem – reforça a sua caracterização. Através da palavra, o narrador pretende encontrar

12 RAMOS. *São Bernardo*, op. cit., 1996, p. 11.

13 LAFETÁ. *1930*, op. cit., 2000, p. 197.

14 Idem, p. 198.

15 ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR (ed). *Graciliano Ramos*, op. cit., 2017, p. 50.

Convidando uma geração a depor como o sr. José Americo se tornou romancista!

Rosario FUSCO

(Copyright dos "Diarios Associados")

Quando Lauro Muller entrou para a Academia Brasileira de Letras, houve um movimento de geral indignação contra o seu acesso fácil à immortalidade. Os adversários atribuíam a victoria do ex-ministro da Viação à sua força física, apenas, pois, da excellencia de suas "obras... do porto", nada poderiam adianlar, por um total desconhecimento da coisa. Não estamos insinuando; porém, com o sr. José Americo de Almeida, evidentemente os factos não se passarão assim, si o autor de "Boqueirão" se candidatasse a uma vaga no Petit Trianon. Mesmo porque o ex-ministro da Viação do Governo Provisorio, antes de occupar o alto cargo, já desfrutava de um largo prestigio nos meios intellectuaes do país. E, quem sabe se a consagração nas letras não influiu, consideravelmente, em sua brilhante e rapida carreira politica? Nada disso, entretanto, interessa ao novo inquerito do O JORNAL. Agrada-nos, tão só, saber o que pensa e faz o romancista, figura das mais expressivas da geração literaria passada, responsável pelo que pensa e faz a minha geração. E' por isso que, no momento em que o presidente da Republica telegrapha ao presidente eleito da Parahyba, falando das esperanças do Brasil na acção do illustre patricio, e os intellectuaes brasileiros festejam a volta de José Americo de Almeida ás actividades literarias, é por isso — dizia — que iniciámos a série de nossas palestras com o autor de "Coiteiros".

Com certeza, os correlleionarios politicos do sr. José Americo pensam que a sua intelligencia seria muito mais proveitosa a serviço da arte de dividir os homens; porém, os seus confrades da penna acham justamente o contrario. Como vêem, repete-se aqui o caso da disputa professional que Moliere poz no "Bourgeois Gentilhomme". E, para que não nos aconteça como ao pedante philosopho da comedia, que se metteu a arbitrio da querrela entre o musicista e o dançarino, nesta altura da questão fazemos noutro.

Ha pouco o sr. Augusto Frederico Schmitt, falando das actividades literarias no Brasil, usou a imagem expressiva de um deserto, para descrever o panorama das nossas pobres letras. Certamente, a comparação não poderia ser mais perfeita. No terreno do espirito, a atmosfera actual é de pura pascalina. Um vento máo varreu toda a vivacidade creadora, toda aquella alegria dos primeiros annos do nosso modernismo. Hoje, a impressão que se tem é a de uma crise completa dos productos da intelligencia. E' prohibido ser "desta-teressado". Está prohibido o bom humor; e confundimos cara fechada com seriedade, sobrolho serrado com falta de meditação. O facto é que a revolta systematica é tão inutil quanto o seu contrario, isto é, a mystica conformista. Mas nós esquecemos isso tambem. Ninguém

Por que o romance e não outra forma qualquer de expressão está mais conforme com o tempo — O romance dito revolucionario pôde vingar — "Vertigem", de Gastão Cruls, é um livro intelligente — Lembranças da "A Bagaceira" — Como me tornei romancista — Humberto de Campos e as "Reflexões de uma cabra" — Com os poetas — O preço da intelligencia — Seria o mesmo que fartar numa feira — Como nasceu "Coiteiros" — "Casa grande e senzala" não conclue — No Brasil, os homens exprimem-se mais pela acção pessoal que pelo quilate das idéas



Sr. José Americo (Retrato de Corrêa Dias)

se entende mais, os grupos desper-saram-se; já nem é mais possível falar de um movimento qualquer pela d'solução dos partidos ideológicos. E' que, nos dominios intellectuaes, ha oscillações semelhantes ás que presidem á moda disto ou

daquillo. A differença é de denominações apenas. Pois si nesta o objecto é um padrão de tecido ou o talho de uma roupa, naquelles é um nome ou um genero que passa a ser o assumpto obligatorio das

(Cont. na 3.ª pag.)

o sentido para sua trajetória, além de fazer o retrato moral da esposa, que lhe escapava. Por isso era “forçado a escrever”:¹⁶

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.¹⁷

Este narrador que Graciliano Ramos elaborou para dar voz a Paulo Honório, contudo, mais de uma vez foi julgado improvável pela crítica. É o caso do posicionamento do editor e poeta Augusto Frederico Schmidt, um dos primeiros leitores de Graciliano Ramos a registrar suas impressões. Procurando pelo “mesmo tipo marcado de escritor” que encontrou em *Caetés*, ele escreve, na crítica para o *Diário de Notícias*, em dezembro de 1934:

O processo do romance de *S. Bernardo* tem, a meu ver, alguns defeitos dos quais os o principal é a fórmula com que o autor nos conta a sua história, fazendo com que o seu personagem, de um momento para outro, tenha a absurda ideia de fazer da sua vida um romance, ele, um ser inteiramente inculto e bárbaro, prático e utilitário. Acho isso positivamente arbitrário e em flagrante contraste com o equilíbrio psicológico em que o livro transcorre todo.¹⁸

Embora o campo intelectual brasileiro dos anos 1930 se movesse no flagrante objetivo de renovação estética, que levou “a enunciação a articulações que tensionam as malhas do processo histórico de referência”,¹⁹ no sentido de sugerir uma profunda complexidade interior de personagens e narradores, ainda assim, para muitos críticos, pareceram inverossímeis as reflexões de Paulo Honório:

Bem se vê que o narrador se diverte um bocado com os tipos do *S. Bernardo* e mal oculta um sorrisinho irônico ao movimentar esses atores, ao encenar as principais passagens do romance. (...) Se às vezes o senhor Graciliano Ramos complica um sertão simplório é no interesse da obra de arte, que não poderia existir se ele se submetesse a todo rudimentarismo de almas da região.²⁰

16 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 101.

17 *Ibidem*.

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

19 ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR (ed). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 58.

20 Agripino GRIECO. “Romance”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/12/1934, segunda seção, p. 3.

Na resenha de *São Bernardo*, em *O Jornal*, também de dezembro de 1934, Agripino Grieco reconhece que “em geral, tudo corre para a força do conjunto” no romance,²¹ mas se esforça em associar a narrativa com obras canônicas já conhecidas para resgatar o sentido de verdade que poderia haver naquele narrador com rusticidade de espírito. Dias da Costa, por sua vez, na coluna “Literatura e Romance”, do *Diário de Notícias*, em março de 1935, reforça não crer que o autodidata Paulo Honório pudesse pensar daquele modo:

Graciliano cata os seus personagens, dá-lhes o impulso inicial e deixa que eles se movam por si mesmos. Não toma partido, não conserta, não literaliza, não se intromete. Se um sujeito é coxo na vida e tem de entrar para o livro, entra, e coxeia em todas as páginas. (...) Em *S. Bernardo* há quatro mulheres, as mais diferentes em tudo – d. Glória, Madalena, Rosa, e a preta Margarida. De qualquer uma para qualquer outra vão distâncias enormes de cor, de idade, de categoria social, de tudo, enfim. Pois bem, apesar dessas distâncias, elas cabem todas dentro do romance, agindo e falando, sentindo e sofrendo, cada qual a seu modo, naturalmente, sem incoerências, podendo viver assim no livro, porque assim vivem na vida. Com os homens a mesma coisa. Padilha, Gondim, Marciano, o dr. Magalhães, Paulo Honório. Grandes abismos pessoais e abismos sociais. E, no entanto, vivem juntos, se compreendem ou não se entendem, brigam, roubam, amam e matam, avançam ou recuam, falam e pensam – e não se notam os cordéis e não se ouve a voz nasalada que fala atrás do pano. Todos eles, devido aos fatores que os cercam e que são os elementos formadores das suas personalidades fariam cá fora, num ambiente semelhante, as mesmas coisas que fazem nos livros. Somente uma coisa Paulo Honório seria incapaz de fazer na vida. Era escrever, como escreve, o seu próprio romance.²²

Ocorre que o universo em que gravita o narrador, para quem “todas as ações giram em torno de suas posições diante do sistema produtivo”,²³ parece justamente ser o mais adequado para o andamento e o desfecho dessa história, em que acompanhamos uma personagem que transita entre o arrependimento e a autoindulgência.

A própria fazenda São Bernardo, por Paulo Honório adquirida através da cobrança de empréstimos minuciosamente calculados para que seu herdeiro, Luís Padilha, caísse em dívidas das quais não pudesse se livrar denota “essa visão de que apenas o interesse pessoal conta”.²⁴ No acerto da sua agiotagem, diante de uma negociação intensa em que Padilha “chorou, entregou-se a Deus

21 Ibidem.

22 Dias da COSTA. “Literatura e romance”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31/03/1935, terceira seção, p. 20.

23 ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR (ed). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 57.

24 Luís BUENO. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EdUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 608.

ROMANCE

AGRIPPINO
GRIECO

(Copyright dos "Diarios Associados")

A primeira vista, poderá observar-se neste "S. Bernardo", do sr. Graciliano Ramos, um certo excesso de criticismo, de auto-analyse. Como que as personagens se sentem viver demais, olham demais para a vida. O protagonista parece-nos muito lucido, muito abundante em commentarios, o que é estranhavel em criatura de poucas letras, oriunda de ambiente agreste, não afinada pela leitura de psychologos e romancistas introspectivos.

Enxerga-se aqui o mundo em quadriunhos literarios e os homens surgem sempre em função de figuras de livro. Quasi se chega a concluir que no sr. Graciliano Ramos, acima de um ficcionista, ha um grande ensaista, um grande intellectual, antes destinado a criticar os creadores de a crear por conta propria. Seu tintelro apparece sempre, sua caixa de titeres está muito á mostra.

Mas lêa-se o romance sem apriorismo, admitta-se a maneira do autor, sem rebeldia em acertal-o tal qual é, e reconhecer-se-á que elle, máo grado essa presença constante em tudo o que escreve, é um notavel romancista. Até o uso dos riffs e phrases feitas sertanejas prova que não ha no sr. Graciliano Ramos nenhuma arrogancia de estheta, nenhum orgulho de artista que observe tudo refrangido numa estante de livros.

Achei nelle um dos maiores amigos do meu espirito, dentre os que fito ultimamente, e este "S. Bernardo" não deixa de robustecer a admiração com que recebi os "Cahetés".

Talvez exista um pouco da optica dos Ingleses nesse escriptor, em se tratando de examinar coisas do Nordeste que nada têm a ver com o "foz" londrino ou a calda de folles dos escossezes. Mas quando intervem um factor de real intensidade humana, como a parte do clímax de Paulo Honorio pela mulher, não mais perduram reminiscencias de Sterne ou qualquer outro, recebidas directamente ou através de Machado de Assis, e é um arrepião de pátrio, um bólo na garganta, são uns accessos de maluqueira bem nossos, bem da impulsiva gente dos tropicos. O que existe aqui de vida literaria não impede que circule, pelas paginas do volume, vida de verdade.

Naturalmente o autor é um homem culto e falta-lhe, em varias scenas, o abandono, a cegueira, a

inconsciencia maternal de tantos productores de livros que vão ao extremo de julgar os seus mostrengos mais formosos que Ariel ou Euphorion. Bem se vê que o narrador se diverte um bocado com os typos do "S. Bernardo" e mal occulta um sorrisinho ironico ao movimentar esses actores, ao ensinar as principaes passagens do romance. Ter-se-á a impressão de que elle parte de uma idéa para os factos e não vice-versa, como conviria a um deoffi, a um fidedigno reflector de acontecimentos.

Mas acaso o melhor romance ou conto de hoje não une a cultura aos instinctos, não exige a contribuição do "eu" do autor, não é também uma critica aos séres e á ambiência? Basta lembrar Pirandello e Unamuno, amigos dos jogos cerebraes, verdadeiros entomologistas de almas, colleccionadores de typos bizarros, de quasi-homens ou sub-mulheres, para concluir que ha até um encanto maior na malicia do nosso "metteur en scène", ao falar do padre Silvestre, do João Nogueira, do Salustiano Padilha, da filha do dr. Magalhães.

Se ás vezes o sr. Graciliano Ramos complica um sertão simplorio é no interesse da obra de arte, que não poderia existir se elle se submettesse de todo ao rudimentarismo de almas da região. Logo, indicar o que elle levou de convencionalismo literario ao thema não importa em nenhuma restricção quanto á essencia do seu talento, ao talento do escriptor em si.

Em geral, as personagens dos regionalistas brasileiros se esgarçam como sombras, o que é estranhavel em paz de tanto sol quanto o nosso. Não assim as do sr. Graciliano Ramos.

Paçoem ellas de uma ou outra reminiscencia literaria. O principal heróe apresenta-se assim: "Começo declarando que me chamo Paulo Honorio", o que lembra um pouco o "Começou por me dizer que o seu caso era simples e que se chamava Macario", das "Estranhezas de uma rapariga loura" de Eça de Queiroz.

Mas o exacto é que os typos se situam bem nos incidentes, estão muito bem marcados em suas características de differenciação, e não ha como confundil-os em nossa memoria. O pessimismo encalhido, branco, do sertão é rico de detalhes em que se percebe o sentimental contradictado, talvez um

metaphysico que pretende ter horror á philosophia.

Honra-o também a sua tendencia para o universal, o desejo de localizar os seus heróes miudos numa atmospherá, não meramente local, e sim de uma importancia que transcenda das fronteiras do Estado, que seduzá as almas de outras latitudes.

Em summa, ha um civilizado, um grande civilizado nesse sertão que trata do sertanejos. A dose de fatalismo arabe que vem pelo livro, que se espalha por tantos corações somnolentos, como que torna o romance sonoro para uma repercussão nos espiritos longinquos. Em minucias apparentemente brincalhonas, que de encontros com a ternura crispada dos slavos! Aquelle que parece divertirse com os seus bonecos e no fundo, um indignado com a miséria que descreve e só um peador do homem avesso ao palavreiro demagogico o contém numa especie de imparcialidade altiva que a ninguém illudirá.

Vê-se o respeito com que Paulo Honorio fala de Casimiro Lopes, que é "corajoso, laça, rasteja, teafaro de cão e fidelidade de cão". Paulo rouba a terra dos outros, mette o chicote num jornalista que não o elogia, mas refere-se com doçura á mãe Margarida:

"Entreguel a carta a Casimiro Lopes, tomei o chapéo e fui fazer a minha segunda visita á pretá. Desci a ladeira. Ao atravessar a paredão do açude, amedrontei uma nuvem de marrecas e jaçandás. Com as ultimas chuvas a represa augmentara muito, os bancos e baroneza estavam com vontade de entupir o sangradouro. A leveza que ia ter ao descaroador e a serraria trasbordava. Fechada a serraria, fechado o descaroador, uma perussia.

Encontrei Margarida sentada numa esteira, riscando os tijolos com carvões.

— Mãe Margarida, como va a senhora?

Tentou endireitar o espinhao emperrado e, antes de lançar-me os olhos brancos, reconheceu-me pela voz.

— Aqui gemendo e chorando, meu filho, cheia de peccados.

Peccados! Antigamente era uma santa. E agora, miudinha, encolhida, com pouco movimento e pouco pensamento, que peccados podera ter? Não se lembra da visita curia, talou sem levantar.

(Continua na 3ª pag.)

ROMANCE

(Conclusão da 1.ª pagina)
cabeça, repetindo os conselhos que me dava quando eu era menino. Uma fraqueza apertou-me o coração, approximei-me, senti-me na esteira, junto della.

— Mãe Margarida, procurei a senhora muito tempo. Nunca me esqueci. Foi uma felicidade encontrá-la. E carecendo de alguma coisa, é dizer, mande buscar o que fór necessário, mãe Margarida, não se acanhe.

Olhou com espanto as cadeiras, a mesinha, a lampada electrica, os móveis do quarto proximo.

— Para que tanto luxo? Guarde os seus troços, que podem servir. Em cama não me delto. E quem dá o que tem a pedir vem.

— Não faz mal, mãe Margarida: Esteja socegada, durma socegada. Faltando lenha para o fogo, avise. Não delte o fogo apagar-se, que as noites estão frias.

— E' o que eu preciso, o fogo. O fogo e um pote.

Continuou a riscar figuras no chão. Curvada, um rosario de contas brancas e azues apparecia pelo cabeção aberto e batia-lhe nas pellenças dos peitos.

— Quería tambem um tacho. O outro furtaram.

Lembrei-me do tacho velho que era o centro da pequenina casa onde viviamos. Mexi-me em redor delle varios annos, levei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de alznhavre — e delle recebi sustento. Margarida utilizou-o durante quasi toda a vida. Ou foi elle que a utilizou. Agora, decrepita, não podia ser docelra, e aquelle traste se tornava inteiramente desnecessario.

— Está bem, mãe Margarida, terá um tacho igual ao outro.

A rigor, o livro fica em zona mixta, ou antes, mestiza de sentimentos. Nem muita tristeza nem muita alegria. Nem drama nem comedia. Tudo acaba por fundir-se, não havendo zonas bem distinctas de pathetico ou de "numour".

Certas coisas podem ser desentranhadas do dialogo como um monologo do autor, como um arazoado do sr. Graciliano Ramos consigo proprio. Mas, em geral, tudo corre, concentricamente, para a fora do conjuncto. A voluntaria aridez, a secura do estyl, estylo que não se envergonha de ser magro e pobre, é bem um seio de coragem num pa'z de verbalistas, de selvagens amigos das contas de vidro e da baeta vermelha.

Exaggerado o egotismo da materia das personagens? Não, senhores. Estão ahí tal qual a vida se plasmou e ao sr. Graciliano Ramos, que não foi o Jehovah deusamento toda, não cabe a responsabilidade de que ellas sejam assim. Cabe-lhe, sim, o merito do subtil acabamento litterario com que se apresenta, sem trapaçaria de rheto-

rica barata, sem termos que obriguem os leitores a pedir dictionario emprestado aos vizinhos.

A nitidez dos traços essenciaes, especialmente a do ultimo traço, é aqui coisa que faz pensar nos regionalistas classicos á Maupassant e á Verga, o Maupassant dos normandos e o Verga dos sicilianos.

Pagou-se o tributo de alguns palavrões á moda do tempo, mas não ha abuso de jargão sertanejo, como em peça de Casa do Caboclo, e a palzagem é sempre evocada indirectamente, antes suggerida que descripta, diluindo-se nos factos ao invés de pompear com ostensivos gastos scenographicos. O talento visual do romancista é especialmente sensível no vigor com que elle concentra em duas linhas todo um trecho do Brasil rustico.

Reticente por vezes, não se abandonando de todo ao leitor, o sr. Graciliano Ramos, primeiro critico dos seus heróes, como que já seleccionou a vida intelligentemente em seu livro e facilita o trabalho dos criticos profissionais.

Em "S. Bernardo" destaca-se a comparsaria de fantoches provincianos, pobres criaturas azinhavradas ou escalavradas pelo tempo, que andam quasi sempre sem fazer ruido. Mas não faltam aos principaes heróes aquellas palavras humanas que não de sempre ressoar docemente nos corações mais fatigados de litteratura. Tal a passagem em que a esposa de Paulo Honorio fala da dedicacão de d. Gloria, neste livro onde em geral as mulheres são mais sympathicas que os homens:

— Moravamos em casa de jogador de espada, disse Magdalena. Havia duas cadeiras. Se chegava visita, d. Gloria sentava-se num caixão de kerozene. A saleta de jantar era o meu gabinete de estudo. A mesa tinha uma perna quebrada e encostava-se á parede. Trabalhava ali multos annos. A noite balcava a luz do candiario, por economia. D. Gloria ia para a cozinha resmungar, chorar, iastimar-se. O habito que ella tem de cochichar e caminhar na ponta dos pés vem desse tempo. Dur-

miamos as duas numa cama estreita. Se eu adoecia, d. Gloria passava a noite sentada; quando não aguentava o somno, deitava-se no chão.

Magdalena calou-se. Impressionado com aquella pobreza, exclamou:

— Diabo! Vocês comeram uma cachorra ensossa.

— Quem não adoecia era d. Gloria, continuou Magdalena. Eu saia para a escola e ella punha o chale, ia cavar a vida. Tinha muitas profissões. Conhecia padres — e fazia flores, punha em ordem alphabetica os assentamentos de baptizados, enfeitava altares. Conhecia desembargadores — e copava os accordos do Tribunal. A' noite vendia bilhetes no cinema. E como o padeiro nosso vizinho era analfabeto, escripturava as contas delle num caderno de balcão. Está claro que, dedicando-se a tantas occupaões tanhaes, era mal paga.

— Devo comprehender, murmurei vagamente, olhand, os durcos vermelhos das novilhas magalhadas no capim gordura.

Magdalena interrompeu-me:

— E nos exames ainda tinha tempo de cabalar os examinadores, Deus e o mundo para eu não ser repellido. D. Gloria é inextinguivel. O que ella não pôde é dedicar-se a um traço no copim magdo: consome-se em trabalhos incompletos. E' por isso a inquietação em que vive. Aquil não ha os bilhetes do cinema, os accordos do tribunal, os assentamentos de baptizados, o caderno de contas do padeiro. D. Gloria vê machinas e homens que funclo-num como as machinas. Entretanto d. Gloria procura ser util: vai á igreja, põe flores nos altares e limpa os vidros das imagens na sacristia; tenta cozinhar e não se entende com Maria das Dóres; offerece-se para ajudar reu Ribeiro; já experimentou escrever em machina.

Um caminhão rodou em direcção á serra; vinham da matta pancadas secas de machado; carros de bois chivavam para os lados de Bom Sucesso".

Jaboo!

TONICO DO CABELLO E DO COURO
CABELLUDO
EXTINTOR DE CASPAS,
POR EXCELLENCIA

DEPOSITARIOS: GLOSSOP & CIA.
ANDRADAS, 141 RIO

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *O Jornal*. 23 de dezembro de 1934.

“Padecem elas de uma ou outra reminiscência literária. O principal herói apresenta-se assim: ‘Começo declarando que me chamo Paulo Honório’, o que lembra um pouco ‘Começou por me dizer que seu caso era simples e que se chamava Macario’, das ‘Singularidades de uma rapariga loura’, de Eça de Queiroz.

Mas o exato é que os tipos se situam bem nos incidentes, estão muito bem marcados em suas características de diferenciação, e não há como confundi-los em nossa memória (...).”

e desmanchou o que tinha feito”,²⁵ afirma: “Não tive remorsos”.²⁶ Ocorre que a intenção de demonstrar indiferença, conforme alertou Luís Bueno, é, “queira-se ou não, admitir que o arrependimento é uma possibilidade (...)”, de modo que “haveria, então, uma brecha nesse personalidade que se julga e se apresenta diante do leitor como monolítica”.²⁷ Nessa mesma linha de raciocínio, é interessante observar a passagem, algumas páginas antes, na qual Paulo Honório se justifica mencionando que

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Achem que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.²⁸

Paulo Honório deu indicações que está atento ao retrato que fazem dele, e aqui vemos um movimento importante, que será encontrado em vários outros pontos do romance, de estabelecer um diálogo com o

25 RAMOS. *São Bernardo*, op. cit., 1996, p. 24.

26 Ibidem.

27 BUENO. *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2015, p. 609.

28 RAMOS. *São Bernardo*, op. cit., 1996, p. 39.

leitor. Esse procedimento é bem característico de um narrador que deseja a confirmação do próprio ponto de vista e que imprime a sua personalidade na maneira como escolhe contar sua história. Se ele compartilha suas impressões e sensações, atento à confiabilidade do que transmite, essas mesmas emoções podem alertar quem lê sobre a perspectiva vacilante envolvendo seus relatos:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...) É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.²⁹

Paulo Honório, que tantas vezes quis fixar sua imagem a partir da ótica de uma pessoa prática, e por isso bem-sucedida – motivo pelo qual foi inúmeras vezes referenciado pela crítica como dominador – mostra uma face muito mais hesitante. O romance *São Bernardo* pode, portanto, ser lido justamente como um livro sobre a solidão de Paulo Honório, um sujeito com remorsos, incapaz de compreender um universo que não seja um mundo dividido “em dominadores e dominados”.³⁰

Também as tensões dos primeiros anos do narrador, e o abandono pelos seus pais, são episódios que explicam seu modo de ver o mundo, pois se não o haviam registrado na certidão de nascimento quando criança. Paulo Honório se via livre “da maçada de suportar parentes pobres”.³¹

No que Paulo Honório compreende como seu “primeiro ato digno de referência”,³² ocorre em uma briga em que esfaqueou um homem, motivo pelo qual passou “três anos, nove meses e quinze dias na cadeia”,³³ onde aprendeu a ler. Tudo isso porque “numa sentinela, que acabou em furdunço, abreequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda”.³⁴

Ele ainda explica que depois de solto conseguiu dinheiro emprestado a juros mensais com um “agiota e chefe político”,³⁵ foi então que estudou aritmética “para não ser roubado além da conveniência”.³⁶

29 Idem, p. 77.

30 BUENO. *Uma história do romance de 30*, op. cit., 2015, p. 618.

31 Idem, p. 11.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

34 Ibidem.

35 Idem, p. 12.

36 Ibidem.

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas.³⁷

Conforme assinalamos, o andamento estilístico de *São Bernardo* foi observado desde as primeiras resenhas sobre seu conteúdo, e assim, a abundância de informações fornecidas por Paulo Honório foram elencadas como pontos imprescindíveis e bastante coesos da técnica narrativa e da imagem do narrador, “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza dos outros para isso e não se desanima com os fracassos. (...) O ‘eu’ que narra se imprime em nossa memória”.³⁸

Nessa altura do romance, os leitores foram introduzidos ao seu modo de ver “um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade”.³⁹ O tom conferido à narrativa é todo de dureza; assim, com a viva memória das ações de Paulo Honório, “sem nenhuma análise psicológica, mas graças à modulação do tom narrativo, ficamos conhecendo o caráter violento e maciço do herói”.⁴⁰

Em seguida dessa primeira sugestão acerca do temperamento do narrador é que teremos mais detalhes da sua fisionomia:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso e as sobrelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam essas qualidades, a consideração era menor.⁴¹

Há ainda outra autodescrição mais minuciosa, que é expressa de modo revelador, embora bastante distorcida pelos ciúmes, à imagem de seu estilo, “direto e sem rodeios, concentrado sobre si mesmo e o seu trabalho, decidido, brusco”.⁴² Convém mencionar, no entanto, que leituras recentes encontraram uma quebra nessa homogeneidade que foi sugerida, indicando inflexões que repensam a certeza com que as experiências de Paulo Honório são transmitidas,

37 Idem, pp. 12-13.

38 LAFETÁ. 1930, *op. cit.*, 2000, pp. 194-195.

39 Idem, p. 195.

40 Idem, p. 197.

41 RAMOS. *São Bernardo*, *op. cit.*, 1996, p. 10.

42 LAFETÁ. 1930, *op. cit.*, 2000, p. 195.

principalmente quando há a lembrança de sua esposa morta. Segundo Jaime Ginzburg, por exemplo,

Dentro do romance de Ramos, a complexidade da relação entre Paulo Honório e Madalena tem um papel fundamental. O suicídio da esposa atua como fator de instabilidade no modo de Paulo Honório lidar consigo mesmo. Elementos metalinguísticos ao longo da obra indicam que a base da motivação do ato de narrar está associada à dificuldade de lidar com a perda.⁴³

Se é verdade que inúmeros críticos traçaram o embrutecimento de Paulo Honório, essa impressão nem sempre se confirma ou pelo menos soa pouco determinante quando a narrativa desenvolve a história do seu casamento.

Note-se a lembrança das suas investidas amorosas. Além do caso desastroso envolvendo Germana, o relacionamento com Madalena é marcado por violências. O casamento, para Paulo Honório, não passa de um acordo conveniente:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por ela julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era o desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo.⁴⁴

Essas características apareceram enquanto Paulo Honório revisava mentalmente as senhoras conhecidas, isso é, irmãs, filhas, esposas dos homens que lhe eram próximos. E se “D. Marcela era um pancadão! Cada olho! O que tinha de ruim era usar muita tinta no rosto e muitos ss na conversa”,⁴⁵ era, portanto, uma mulher forte; já Madalena, quando sorria, “mostrava os dentinhos brancos”,⁴⁶ mantinha “a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas”⁴⁷, descrita com o uso abundante de diminutivos:

43 Jaime GINZBURG. “A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, in **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2012, p. 249.

44 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 60.

45 *Ibidem*.

46 *Idem*, p. 63.

47 *Idem*, p. 65.

Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis. De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era um bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço!.⁴⁸

O universo das mulheres, para Paulo Honório, girava em torno de morenas pancadão e loiras miudinhas, ainda que à primeira vista Madalena tenha sido referenciada como “umas pernas e uns peitos”,⁴⁹ em uma conversa entre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondin:

Elevaram a conversa.

- Mulher educada, afirmou João Nogueira. Instruída.

- E sisuda, acrescentou Azevedo Gondin.

Padilha não achou qualidade que se comparasse aos peitos e às pernas.⁵⁰

Madalena se configura, aos seus olhos, como uma moça de bons costumes, digna de gerar o futuro administrador da São Bernardo.

É dessa forma que as páginas seguintes são ocupadas por ele percorrendo a cidade “impressionado com os olhos da mocinha loura”⁵¹ e tratando de se informar a respeito “do nome, posição, família, as particularidades necessárias a quem pretende dar uma cabeçada séria”.⁵² Descobre que Madalena era professora – e embora tenha tentando, de muitas maneiras, rebaixar a profissão na conversa que tem com a tia da moça, Dona Glória – propõe um acordo para que ela dê aula na fazenda. Mesmo que ele não se importasse que seus empregados soubessem ler ou fossem analfabetos, uma escola “poderia trazer a benevolência do governador para certos favores”.⁵³ A utilidade do ensino, para Paulo, era aprender matemática para sair ganhando nos negócios e ler para compreender escrituras:

(...) Faz pena. Isso de ensinar bê-a-bá é tolice. Perdoe a indiscrição, quanto ganha a sua sobrinha ensinando bê-a-bá?

Dona Glória baixou a voz para confessar que as professoras de primeira entrância tinham apenas cento e oitenta mil-réis.

- Quanto?

- Cento e oitenta mil-réis.

48 Idem, p. 67.

49 Idem, p. 45.

50 Ibidem.

51 Idem, p. 69.

52 Ibidem.

53 Idem, p. 43.

- Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que eu lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, d. Glória?

D. Glória referiu-se à dificuldade de arranjar empregos e ao montepio.

- Que montepio! Isso vale nada! E empregos... Vou indicar um meio de sua sobrinha e a senhora ganharem dinheiro a rodo. Criem galinhas.⁵⁴

Adiante, no entanto, Paulo também faz compreender que vê certo prestígio na profissão de Madalena:

Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente.⁵⁵

Também nas conversas com os amigos, Paulo Honório reforça o receio de Madalena ser uma mulher geniosa, desaprovando que ela escrevesse e publicasse artigos. Mesmo que se referissem a ela de forma elogiosa, como uma “mulher superior”, “muito instruída”,⁵⁶ ele ficou contrariado, uma vez que não julgava que a atividade no jornal fosse coisa de uma “criatura sensata”⁵⁷. A partir desse episódio, as características psicológicas de Madalena ganham contorno.

Quando as expectativas que Madalena correspondesse à esposa ideal o levam a fazer a proposta para que que ficassem juntos, toda a aspereza e segurança de Paulo ficam suspensas na conversa em que ele se viu surpreendido pelo nervosismo. Como Madalena parecia hesitante, a conversa se dá à maneira de um negócio:

- Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida.

- Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.

Afastou a frase com a mão fina, os dedos compridos:

- Nada disso. O que há é que não nos conhecemos.

- Ora essa! Não tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que

54 Idem, p. 76.

55 Idem, p. 80.

56 Idem, p. 84.

57 Ibidem.

peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família.⁵⁸

No restante do diálogo, após trocarem informações sobre a idade de ambos, Madalena, por um lado, reconhece que o “oferecimento é vantajoso”,⁵⁹ e que embora tenha ficado indecisa, também era grata à proposta, já que era “pobre como Job”.⁶⁰ Paulo retrucou que se chegassem a um acordo seria ele quem faria um bom negócio.⁶¹ Madalena, no entanto, esclarecesse que embora desejasse morar no campo, não sentia amor.

Em seguida ao casamento, Paulo Honório é refaz sua impressão sobre a esposa:

Como se sabe, eu havia me contentado com o rosto e algumas informações ligeiras. Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe à dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano.⁶²

Além disso, ela também participa no trabalho da fazenda, gerando desconforto ao desmentir suposta vulnerabilidade que lhe tinha sido atribuída:

- Ora muito bem. Isto é mulher.
Mas aconselhei-a a não expor-se:
- Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo.
- A ocupação da Maria das Dores não me agrada. E eu não vim aqui para dormir.⁶³

Ocorre que “Madalena tem vontade própria, age sem pedir permissão. Isso exaspera Paulo Honório”.⁶⁴ Mais tarde, ela também solicita materiais escolares para instruir aos empregados, preocupando-se com os seus casebres, fornecendo vestidos usados para as mulheres dos trabalhadores etc.:

Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em

58 Idem, p. 88.

59 Idem, p. 89.

60 Ibidem.

61 Ibidem.

62 Idem, p. 95.

63 Ibidem.

64 BUENO. **Uma história do romance de 30**, *op. cit.*, 2015, p. 612.

almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes. Mas contive-me. Contive-me porque tinha feito tenção de evitar dissidências com minha mulher e porque imaginei mostrar aquelas complicações com o governador quando ele passasse por aqui. Em todo caso era despesa supérflua.⁶⁵

O ressentimento se ampliava ao constatar que ele não tivera as mesmas condições de aprendizagem que se via obrigado a prover aos seus empregados. Também julgava que aquele ato não traria reais benefícios, uma vez que “o governador se contentaria se a escola produzisse alguns indivíduos capazes de tirar o título de eleitor”.⁶⁶ Para Paulo Honório, em resumo, livros eram inúteis, posicionamento que encontra a resistência de Madalena: “o pior é que o que é desnecessário para o senhor talvez seja necessário a muitos”,⁶⁷ argumenta Madalena.

De partida, o que mais desagradava a personagem é que sua mulher gastasse dinheiro com os empregados: “mande meia cunha de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido”,⁶⁸ “Um abuso, um roubo, positivamente um roubo”.⁶⁹

É “sobretudo pela manifestação de uma força independente num lugar construído para ser o espaço de domínio absoluto de Paulo Honório”⁷⁰ que o narrador passa a se irritar sempre mais com a esposa, até que explosões se tornem um hábito: “cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber”.⁷¹

A cisão irreconciliável entre as personagens se dá quando Paulo Honório espanca um dos empregados. Esse conflito “caracteriza uma problemática importante para o livro – a distinção entre a naturalidade com que o narrador-protagonista encara a violência, por um lado, e a estranheza com que a esposa reage, por outro”.⁷² Um dos fundamentos, portanto, de tensão entre as duas personagens, é “a diferença de perspectivas com relação aos entendimentos da experiência humana”.⁷³

Madalena comenta a cena em que Paulo Honório discute com seu subordinado, Marciano. A reação do narrador, que nessa altura já está irritado

65 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 107.

66 *Idem*, p. 108.

67 *Idem*, p. 92.

68 *Idem*, p. 96.

69 *Idem*, p. 121.

70 BUENO. **Uma história do romance de 30**, *op. cit.*, 2015, p. 612.

71 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 190.

72 GINZBURG. “A violência na literatura brasileira”, in **Crítica em tempos de violência**, *op. cit.*, 2012, p. 243.

73 *Idem*, p. 249.

com uma série de outras circunstâncias na vida da fazenda, principalmente com o seu casamento, é descontar a fúria no empregado. Madalena expressa a indignação diante do fato que para o narrador era “um caso tão insignificante”⁷⁴ a ponto de ele não supor que fosse causar desavenças “entre pessoas razoáveis”.⁷⁵

Julguei que ela se aborrecesse por outro motivo, pois aquilo era uma frivolidade.

- Ninharia, filha. Está você aí se afogando em pouca água. Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.

- Por quê?

- Eu sei lá. Foi vontade de Deus. É um molambo.

- Claro. Você vive a humilhá-lo.

- Protesto! Exclamei alterando-me. Quando o conheci, ele já era molambo.

- Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés.

- Qual nada! É molambo porque nasceu molambo.

Madalena calou-se, deu as costas e começou a subir a ladeira.⁷⁶

Também é importante acrescentar que nessa discussão Paulo Honório expressa seu ciúme ao perguntar à esposa “que diabo tem você com Marciano para estar tão parida por ele?”.⁷⁷ O comportamento de Paulo Honório costura inúmeras estratégias para desqualificar o ponto de vista da mulher, demonstrando pouco caso à adequada reação de Madalena:

Pode parecer simples, mas isso não é pouco. Trata-se de um discernimento crucial para a percepção: de uma compreensão imediata, que aceita a violência tal como ela é, passamos para uma situação conflitiva, em que somos colocados diante de duas forças, uma, capaz e agredir, e a outra, que não está de acordo com isso.⁷⁸

O que Paulo Honório entende como frivolidade é de uma intensidade emocional enorme para Madalena, por isso o narrador acrescenta que ela “voltou-se e, com voz rouca, uma chama nos olhos azuis, que estavam quase pretos”.⁷⁹ Ainda ao encontro dessa concepção, “o capítulo expõe o antagonismo entre os personagens em dois campos: a compreensão do valor da educação

74 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 109.

75 *Ibidem*.

76 *Idem*, p. 110.

77 *Ibidem*.

78 GINZBURG. “A violência na literatura brasileira”, in **Crítica em tempos de violência**, *op. cit.*, 2012, p. 245.

79 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 110.

e a percepção do significado da violência”.⁸⁰ O narrador tende a enxergar os fenômenos de forma unilateral:

É por isso que Paulo Honório vê de forma tão natural a violência com que trata Marciano, por exemplo: porque não o vê como ser humano e não o reconhece enquanto homem, em razão dessa ordem classificatória e autoritária que é impingida aos empregados. (...) Assim, para o fazendeiro não existe a perspectiva de que se está relacionando com outros seres humanos, mas como homens que têm a obrigação de trabalhar incessantemente para aumentar a produtividade e os lucros da fazenda e, para tal, pouco lhe importam os meios pelos quais mantêm sua existência física. (...) Lembremo-nos de que, no limite, Paulo Honório viveu as mesmas condições de seus empregados antes de sua escalada pelo poder, de modo que em parte teve as mesmas condições materiais da vida dos outros homens: também foi empregado com mísero salário, e também passou fome, sede, e frio, como ele mesmo relata. Assim, não enxerga a história concreta dos outros sujeitos e a sua própria, todos eles submetidos ao mesmo processo de implantação do capitalismo no meio rural brasileiro, a partir do qual a elite burguesa ascendia através de relações predatórias com a mão de obra semiescrava.⁸¹

A perspectiva da luta de classes “como uma das possibilidades do enredo, apresentada de maneira lógica, coerente e honesta”,⁸² é sugerida desde a década de 1930 e essa é uma das leituras sobre o romance que ainda se mantêm. Assim como a reflexão para a qual “este romance nos traz um reconhecimento da dinâmica de desenvolvimento do capitalismo em um país periférico”,⁸³ também é verdade que a derrocada da vida como Paulo Honório conhece, enquanto proprietário da fazenda, é expressa diante de uma revolução em que seu partido é desmoralizado e sua propriedade perde os funcionários e a produtividade. Há a sugestão de Madalena representar esse desejo de mudança e de vida melhor aos empobrecidos, como na última conversa entre ambos, em que ela outra vez identifica de onde vinha sua compreensão em relação aos trabalhadores:

Além de tudo a nossa casa na Levada era úmida e fria. (...)
- As casas dos moradores, lá embaixo, também são úmidas e frias...
É uma tristeza. Estive rezando por eles. Por vocês todos. Rezando...
Estive falando só.⁸⁴

80 GINZBURG. “A violência na literatura brasileira”, in **Crítica em tempos de violência**, *op. cit.*, 2012, p. 251.

81 CASTRO. “São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação”, in ABDALA JUNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 131.

82 COSTA. “Literatura e romance”, *op. cit.*, 31/03/1935, p. 18.

83 Miguel YOSHIDA. “São Bernardo e Casa na duna: proprietários rurais no capitalismo periférico”, in ABDALA JUNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 259.

84 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 166.

Paulo Honório, enquanto narrador, nesta leitura, representa a ótica dos proprietários de terras movidos por um “utilitarismo estreito”.⁸⁵ Essa dualidade que é sugerida, no entanto, nem sempre corresponde ao texto, sobretudo nas suas últimas páginas, em que o dono da São Bernardo expressa simpatia pelos revolucionários, entre os quais “há idealismo, há coragem. Não digo isso em público, mas há”.⁸⁶ Coincidentemente, essas observações se dão no tempo em que ele faz o exercício de repensar prioridades e escolhas feitas durante a juventude. Ele também percebe, em certa altura, que procedeu mal enquanto empregador:

Além disso, estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei.⁸⁷

Apesar disso, não há o reconhecimento do que ele e os trabalhadores ainda têm em comum, como a origem humilde e muitos anos de trabalho pesado na roça. Ao contrário, ele reforça, repetidamente, suas diferenças:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio, estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.⁸⁸

A desconfiança de Paulo Honório o fazia ver inimigos em toda parte. “A desconfiança também é consequência da profissão”,⁸⁹ explicita o narrador. O mundo, para ele, sempre terá sido marcado por intensas oposições, até no remorso “a preocupação consigo próprio, de qualquer maneira, vem antes e a com o outro mais tarde”.⁹⁰ Paulo Honório “é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade”.⁹¹ Portanto, compreendendo a divisão do trabalho não como “um abrandamento, mas ao contrário, um reforço da estrutura reificada da consciência como categoria fundamental para toda a sociedade”.⁹² Disso resulta a afirmação que para essas

85 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 25.

86 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 178.

87 *Idem*, p. 186.

88 *Idem*, p. 190.

89 *Ibidem*.

90 BUENO. **Uma história do romance de 30**, *op. cit.*, 2015, p. 619.

91 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 24.

92 György LUKÁCS. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 221.

personagens o mundo seria dividido em dois grupos: “os eleitos, que têm e respeitam os bens materiais; os réprobos, que não os têm ou não os respeitam. Daí resultam uma ética, uma estética e até uma metafísica”.⁹³ Se for possível transformar “o ganho em verdadeira ascese”,⁹⁴ tal interpretação confere sentido aos meios de vida e morte compreendidos por Paulo Honório, assim como a ambição desmedida que lhe empresta o contorno psicossocial.

Mais adiante, os leitores são informados, pelo narrador, que Madalena havia tido menino, sem que nenhum detalhe sobre a gravidez ou sobre a criança, até ali, tivessem sido referenciados. Já casados há dois anos, é quando o ciúme de Paulo Honório explode. Esse sentimento coloca na mira qualquer atitude de Madalena, e se é possível que isso “constitui-se na verdade como uma tentativa de ele retomar o controle da situação”,⁹⁵ também é uma das razões para fazer uma reavaliação de si mesmo: “agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar”.⁹⁶

A angústia do ciúme acentua a violência de Paulo Honório. A insegurança do proprietário o leva à paranoia e começa a afeta as atividades na fazenda:

- Estúpida!

Está visto que Madalena não tinha nada com o descaroçador e a serraria, mas naquele momento eu não refleti nisso: misturei tudo e a minha cólera aumentou.⁹⁷

Mas não será sempre que Paulo Honório conseguirá reconhecer que algumas desconfianças são disparatadas:

Qual seria a opinião de Madalena?

- Aí padre Silvestre tem razão, concordou Gondim. A religião é um freio.

- Bobagem! Disse Nogueira. Quem é cavalo para precisar de freio? Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.

- Monstruosidade.

E repeti, baixinho, lentamente e sem convicção.

- Monstruosidade!

Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico?

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo.

93 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 25.

94 *Ibidem*.

95 YOSHIDA. “São Bernardo e Casa na duna”, in ABDALA JÚNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 272.

96 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 103.

97 *Idem*, p. 120.

Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível. Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. 'Palestras amenas e variadas.' Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo. (...) Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes.⁹⁸

As páginas seguintes se ocupam dessas oscilações de humor, em que é lançada uma ideia de infidelidade para, em seguida, relativizá-la; depois, concluir que independente da resposta, a raiva do narrador se justifica de qualquer maneira:

Embora eu reconhecesse que Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros. E eu me retraía, murchava. (...) Erguia-me, insultava-a mentalmente:

- Perua!

Depois a colaboração no jornal do Gondim. Continuava a colaborar. Pouco, mas continuava. O Gondim e ela tinham sido unha e carne. Lembram-se da tarde em que ele me deu parabéns, estupidamente? Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela! Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual.⁹⁹

A diferença no modo como ambas as personagens compreendem o mundo agrava a situação entre elas. Madalena representa o espaço letrado, e Paulo Honório vê pouco ou nenhum sentido na forma como a mulher concebe a própria profissão e, em última análise, a própria vida: “em que está pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!”.¹⁰⁰ Esse ambiente de Madalena é um espaço que Paulo Honório não consegue fazer parte, e “enxerga nisso um risco à sua dominação”,¹⁰¹ daí resultam mais hostilidades:

- Que diabo discutiam vocês?

O meu ciúme tinha-se tornado público. Padilha sorriu e respondeu, hipócrita:

- Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui.

‘O senhor conhece a mulher que possui.’

Que frase!

Padilha sabia alguma coisa. Saberia? Ou teria falado à toa?

98 Idem, p. 133.

99 Idem, p. 136.

100 Idem, p. 157.

101 YOSHIDA. “São Bernardo e Casa na duna”, in ABDALA JÚNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 272.

Conjecturas. O que eu desejava era ter uma certeza e acabar depressa com aquilo. Sim ou não.

'O senhor conhece a mulher que possui.' Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite.¹⁰²

É importante reconhecer que temos outra vez a tônica da incomunicabilidade entre as personagens, recorrente nos romances de Graciliano Ramos:

- Para que serve a gente discutir, explicar-se? Para quê? Para quê, realmente? O que eu dizia era simples, direto, e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível.¹⁰³

Sem sentir-se capaz de conversar com a mulher, o narrador deixa correr os dias de crescente mal-estar entre ambos, "cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos",¹⁰⁴ e se tentassem recuperar certa harmonia, Paulo Honório via entraves:

Eu narrava o sertão. Madalena contava os fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível. A escola normal! Na opinião do Silveira, as normalistas pintam o bode, e o Silveira conhece instrução pública na ponta dos dedos, até compõe regulamentos. As moças aprendem muito na escola normal.

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas serradas, dizem:

- Me auxilia, meu bem!.¹⁰⁵

Mais uma vez, à semelhança da construção formal do romance, os seus pensamentos são diretos, "honestos nos meios empregados e tão despidos de *recursos*; e esta força parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu".¹⁰⁶ O narrador reconheceu ficar doente de "fastio, inquietação e raiva",¹⁰⁷ então vêm os primeiros impulsos de partir para a agressão física: "O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca!".¹⁰⁸

Depois disso, as sensações moldadas "na inteireza do egoísmo"

102 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 2017, pp. 149-150.

103 Idem, p. 156.

104 Idem, p. 135.

105 Ibidem.

106 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 24.

107 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 139.

108 Ibidem.

crescem,¹⁰⁹ mesmo que lhe faltassem provas de quaisquer traições:

Atormentava-me a ideia de surpreendê-la. Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e abrir-lhe a correspondência. Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos. Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas e a minha vida se tornou um inferno. (...) À noite não consegui dormir. Passei horas sentado. Odiando Madalena, que se enroscava num canto da cama, as pernas encolhidas apertando o estômago.¹¹⁰

Madalena, que se vê cada vez mais acuada, “bordava e tinha o rosto coberto por sombras”,¹¹¹ “empalidecia e dava para tremer”,¹¹² “andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando”,¹¹³ e o narrador, percebendo o afastamento da mulher, fechava-se mais ainda. Então procurava o filho, “que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado”,¹¹⁴ não com a preocupação de saber se a criança estava bem, principalmente diante do abatimento da mãe, mas para observar se havia algum traço conhecido de outro homem:

Acocorava-o e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. (...) Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem. E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. As perninhas e os bracinhos eram finos que fazia dó. Gritava dia e noite, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doida de sono. Às vezes ficava roxo de berrar, e receei que estivesse morrendo quando o padre Silvestre lhe molhou a cabeça na pia. Com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: direitinho uma rês casteada.¹¹⁵

Como não chegasse à conclusão da infidelidade através do filho:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente.
- Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente.
As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza.¹¹⁶

E mesmo que atestasse para si próprio a improbabilidade das suas suspeitas, se via exasperado e sempre retomava a cisma:

109 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 26.

110 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 139.

111 *Idem*, p. 134.

112 *Idem*, p. 137.

113 *Idem*, p. 138.

114 *Idem*, p. 137.

115 *Ibidem*.

116 *Idem*, p. 151.

Com o dr. Magalhães! Homem idoso! Considerei que eu também era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte, a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo. Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como um casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! As do dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos! Madalena ressonava. Tão franzina, tão delicada! Ultimamente ia emagrecendo. Levantei-me e aproximei-me da luz. As minhas mãos eram realmente enormes. Fui ao espelho. Muito feio, o dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobranceiras! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear. Que desleixo!¹¹⁷

Paulo Honório volta a se descrever fisicamente, quando “estava quase maluco”.¹¹⁸ Insone, vê tudo que o cerca repleto de sinais absurdos: “uma noite sem dormir! Depois estremei e olhei as mãos. As minhas mãos eram enormes, com efeito”.¹¹⁹

A instabilidade de Paulo Honório, que aparece, às vezes “como eco de costumes primitivos”,¹²⁰ também se revela como uma infinidade de preconceitos, ignorâncias e violências:

E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe uma veia no pescoço, devagar, para o sangue correr o dia inteiro.

Mas logo me enjoava o pensamento feroz. Que rendia isso? Um crime inútil! Melhor abandoná-la, deixa-la sofrer. E quando ela tivesse viajado pelos hospitais, quando vagasse pelas ruas, faminta, esfrangalhada, com os ossos furando a pele, costuras de operações e marcas de feridas no corpo, dar-lhe uma escola pelo amor de Deus. (...).

A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Às vezes o bom senso me puxava as orelhas:

- Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça.

Realmente, uma criatura branca, bem lavada, bem vestida, bem engomada, bem aprendida, não ia encostar-se àqueles brutos escuros, sujos, fedorentos a pituim. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela!¹²¹

117 Idem, p. 140.

118 Idem, p. 153.

119 Idem, p. 143.

120 CANDIDO. **Ficção e confissão**, *op. cit.*, 1992, p. 27.

121 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, pp. 150; 152.

A narrativa caminha para o conflito do texto: “afirmei a mim mesmo que matá-la era a ação justa. Para que deixar viver uma mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos”.¹²²

Madalena, contudo, não dá tempo para que Paulo Honório tome essa atitude. Na última conversa entre ambos, sombria e com sugestão de morte, ela sentencia: “o que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo”.¹²³ Em seguida, o narrador encontra “Madalena estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro”.¹²⁴ Assim, “ao tirar a própria vida, Madalena deixa o narrador em uma posição desfavorável”.¹²⁵ Daí o arrefecimento do discurso de Paulo Honório, até então sempre em tom “imperativo e autossuficiente”.¹²⁶

A solidão como consequência de um modo de vida inutilizado

Vimos até aqui que o narrador era distante de todas as formas de solidariedade com os seus empregados; incapaz de gostar verdadeiramente do próprio filho, o tão sonhado herdeiro da sua propriedade; impossibilitado da proximidade honesta com seus conhecidos; e, principalmente, inapto para viver um relacionamento com sua esposa. Assim, “S. Bernardo nos conduz para a intimidade de um homem brusco e tenebroso que não é só o personagem principal deste romance, como talvez mesmo, todo o romance”.¹²⁷

Após a morte de Madalena, embora Paulo Honório procure seguir com a rotina, logo deixa de ver sentido no trabalho:

Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. As criaturas que me serviam durante anos eram bichos.¹²⁸

E relativizando até mesmo a vantagem de ser um proprietário de terras – algo que

122 Idem, p. 162.

123 Idem, p. 163.

124 Idem, p. 168.

125 Clarissa Loyola COMIN; Luís BUENO. “A violência em *S. Bernardo*: a relação entre Paulo Honório e Madalena”, in *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2014, nº 23, p. 96.

126 Ibidem.

127 SCHMIDT, “Crítica”, *op. cit.*, 16/12/1934, p. 20.

128 RAMOS. *São Bernardo*, *op. cit.*, 1996, p. 185.

antes lhe era impensável – divaga sobre como teria sido caso tivesse passado a vida “areando o tacho de cobre da velha Margarida”¹²⁹ ou “se tivesse casado com a Germana”,¹³⁰ com os desejos percorrendo “uma órbita acanhada”,¹³¹ sem que lhe atormentassem preocupações excessivas.

Desacreditado do futuro da fazenda – diferente daquele primeiro Paulo Honório da juventude que trabalhava de sol a sol – não vê motivo para levar o negócio adiante, uma extensão do modo como encarava a vida: “se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação”,¹³² de maneira que “os assuntos mais atraentes me traziam enfado e bocejos. Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca”.¹³³ Também nessas páginas há uma retomada dos elementos de quando Paulo Honório e Madalena se veem pela última vez, isso é, a temática noturna, a vela, as folhas balançando ao vento no escuro, em resumo, na sugestão de um cotidiano aflitivo: “Bocejava. Cada bocejo de quebrar o queixo. Vida estúpida! É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!”.¹³⁴

Sua solidão e desânimo se expressam fisicamente: “Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam”,¹³⁵ “Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, uns dedos enormes”.¹³⁶ Ora, “essa imagem de Paulo Honório mostra deformações que lembram as das pinturas expressionistas”,¹³⁷ graças à distorção dos traços caracterizadores do narrador.

Todavia, quando o livro veio a público, no ano de 1934, pela Editora Ariel, Tomás Santa Rosa, responsável pela capa, preferiu uma referencialidade mais fotográfica. Aproveitando a possibilidade do investimento da editora em uma projeção com ampla gama de cores, o capista, que ainda assinava na parte superior do desenho, explorou diversos tons para dar forma ao narrador e personagem central de *São Bernardo*, engajando sua capa no tempo e no espaço.

Na altura das primeiras publicações das obras de Graciliano Ramos,

129 Idem, p. 186.

130 Idem, p. 187.

131 Ibidem.

132 Idem, p. 186.

133 Idem, p. 170.

134 Idem, p. 177.

135 Idem, p. 187.

136 Idem, p. 190.

137 ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR. *Graciliano Ramos, op. cit.*, 2017, p. 18.

Santa Rosa já era conhecido pelo trabalho desenvolvido, conforme passagem do diário *O Jornal*, do Rio de Janeiro:

Do Norte veio para a metrópole nosso grande Santa Rosa. Desenhando incessantemente e sempre senhor de uma técnica viva e atual, este jovem pintor paraibano é uma das mais impressionantes figuras das artes plásticas sul-americanas. Santa Rosa não se deixou encantar pela metrópole. Continua muito nosso, nos mandando de vez em quando seus desenhos que 'Momento' publica e todo o estado no Norte admira.¹³⁸

Participando dos grupos literários que fervilhavam para além da então capital brasileira, mas também nela, dando o traço para a literatura ali produzida, Santa Rosa foi afetado pelo poder transformador da linguagem¹³⁹ proposta no período, que não ficava restrita à palavra, atingindo, também, as artes. Conforme Santa Rosa também atestou:

É, pois, de um tema dado que o ilustrador terá que realizar a sua obra, fixando com a força da sua personalidade os elementos sugeridos. Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas de contraponto.¹⁴⁰

Foram diversas soluções gráficas encontradas pelo capista. A primeira capa é composta de dois retângulos: o desenho no quadro maior aproveita os tipos pretos em um fundo branco próprio do papel – está resolvida, assim, a questão do destaque para os títulos e subtítulos centralizados. De cima para baixo aparecem o nome do livro, *S. Bernardo*, em caixa alta; seu gênero, romance; espaço para o quadro menor; o nome do autor, Graciliano Ramos; e, finalmente, o nome da editora, também em caixa alta, e todos na cor preta. No quadro

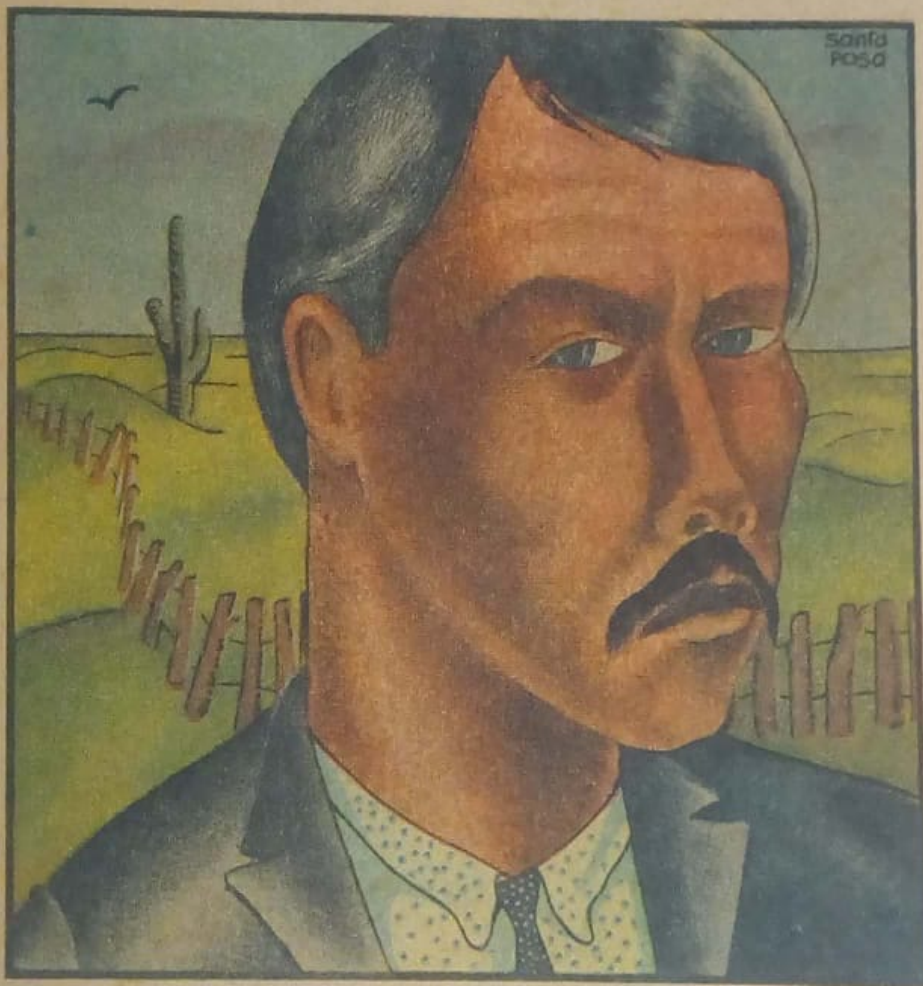
138 O JORNAL. “A renovação literária do norte”, 19/08/1934, segunda seção, p. 6.

139 Ainda que a relação entre o modernismo e o romance de 30 não seja unânime, parte da crítica reforça essa ligação, como Miguel Yoshida, para quem Graciliano incorporou “técnicas de composição fruto de conquistas, por exemplo, do modernismo brasileiro e das vanguardas artísticas europeias de inícios do século XX, sobretudo o antiacademicismo, que no campo da literatura – principalmente no Brasil – é marcado pela valorização de uma linguagem até então não considerada como literária, YOSHIDA. “*São Bernardo e Casa na duna*”, in ABDALA JÚNIOR (ed.). **Graciliano Ramos**, *op. cit.*, 2017, p. 260. Em carta para Heloísa Ramos, datada de 4 de outubro de 1932, Graciliano Ramos menciona que concebeu *São Bernardo* pensando especificamente no linguajar utilizado pelo narrador: “Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho de um bonde”, RAMOS. “A Heloísa de Medeiros Ramos”, in **Cartas**, *op. cit.*, 1984, p. 128. Também é interessante que já nas primeiras críticas tenham sido observadas essas preferências estéticas: “Pagou-se tributo de alguns palavrões à moda do tempo, mas não há abuso de jargão sertanejo (...), e a paisagem é sempre evocada indiretamente, antes sugerida que descrita”, GRIECO. “Romance”, *op. cit.*, 23.12.1934, p. 3.

140 SANTA ROSA. **Roteiro de arte**, *op. cit.*, 1952, p. 220.

S. BERNARDO

romance



Graciliano Ramos

ARIEL

Fonte: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 101.

São Bernardo, primeira edição, em 1934, com capa de Santa Rosa.

Ainda com um traço modernista, essa primeira capa ecoa motivos similares aos produzidos nas capas publicadas durante a década de 1920, trazendo a representação simétrica, em um eixo vertical mais ou menos centralizado.

menor, à semelhança de uma moldura, aparece um Paulo Honório jovem em primeiro plano, com terno, camisa e gravata, além de a barba e cabelos aparados e penteados. A sua fisionomia é marcada com as sobrancelhas e testa franzidas. O Paulo Honório que Santa Rosa apresentou é aquele que nos olha desconfiado, posicionado bem em frente ao maior símbolo da sua personalidade: a fazenda São Bernardo.

Não por acaso, a cena do fundo apresenta a cerca, o limite de seu capital, cravada em um terreno plano e sem árvores, que pode até sugerir o cenário de uma fazenda, provavelmente no agreste, indicado pelo cacto, mas também, e talvez principalmente, é uma alusão direta à noção de propriedade que discutimos até aqui. A cerca, no livro, tem uma importância enorme: ela é responsável pelo narrador ter assassinado o vizinho, na querela interminável em que cada um avançava nas terras do outro tanto quanto pudesse, preocupação que se mantém, para ele, até o fim da história que nos conta.

São Bernardo é um romance “onde não encontramos um trecho sequer em que a poesia nos permita descansar da angustiante aridez das paisagens humanas que o autor nos apresenta”,¹⁴¹ e talvez seja por isso que Paulo Honório esteja em primeiro plano, em todas as capas dessa ficção

141 SCHMIDT. “Crítica”, *op. cit.*, 16/12/1934, p. 20.

NOTAS MUNDANAS

UM APOLOGO

As Conferencias de Desarmamento, que não são hoje mais do que um pretexto permanente e brilhante para um platonico torneio de rhetorica entre os estadistas mais graduados do mundo, têm servido de assumpto para os commentarios mais ironicos e maliciosos da politica internacional.

O sr. Litvinoff, delegado da Russia, por exemplo, que é um espirito agil e fino, deante da intransigencia irreductivel com que a Inglaterra, embora concordando com a redução de todas as armas de guerra, se oppunha á diminuição das forças navaes, contou em Génève o seguinte episodio, que é quasi um apologo:

— Um commissario do governo sovietico, na sua campanha systematica de propaganda e educação, fôra certa vez explicar a um moujik o que era o regimen socialista:

— Nós repartiremos a terra com vocês.

— Sim.

— Nós repartiremos as vaccas...

— Sim...

— E os carneiros...

— Sim...

— E os porcos...

— Os porcos, não! protestou, indignado, o moujik.

— Por que não?

— Porque eu tenho um pbrco!

E o embaxador Litvinoff completa o apologo com a respectiva moralidade:

— Assim é a Inglaterra: — Vamos supprmir os tanques...

— Vamos! — Vamos reduzir os aviões.. — Vamos! — Vamos supprmir os gazes...

— Vamos! — Vamos diminuir os navios de guerra...

— Ah! Isto não! Porque a Inglaterra tem navios de guerra...

PEREGRINO

Letras e Artes

Eis a nota literaria do dia: acaba de apparecer, em edição Ariel, um novo romance de Graciliano Ramos — "São Bernardo"

A capa, muito bonita, é de Santa Rosa.

— Faz annos hoje o sr. Antonio Alves Machado, conceituado commerciante em Nictheroy.

Contractos de nupcias

Contractou casamento, no ultimo dia 8, com a senhorita Ninita Portilho de Oliveira, filha do fallecido medico do Exercito dr. Lauro Raulino de Oliveira e da senhora Deborah Portilho, o dr. Gladstone Murta, filho do dr. João Geraque Murta e e sua esposa, senhora Jenny Murta.

Nupcias

Realizou-se hontem o enlace matrimonial da senhorita Dulce dos Santos Jacyntho, filha do advogado dr. Santos Jacyntho e da senhora Laura Monteiro dos Santos Jacyntho, com o sr. Luiz Corrêa Dias Garcia, filho do sr. Manoel Dias Garcia e da senhora Maria Luiza Dias Garcia.

O acto civil teve logar na residencia dos paes da noiva, á rua Voluntarios da Patria, sendo padrinhos; da noiva, o sr. Henrique Lage e o sr. Samuel dos Santos Jacyntho, e do noivo, o sr. conde Antonio Dias Garcia e sua senhora.

A cerimonia ruiglosa teve logar na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, sendo padrinhos; da noiva, o sr. Manoel Dias Garcia e sua senhora; e do noivo, o dr. Oswaldo dos Santos Jacyntho e sua senhora.

— Com referencia ao proximo enlace matrimonial do embaxador Jorge Prado com miss Grace Flanders, a realizar-se nesta capital, "The Fatler", a revista da alta aristocracia londrina, publica em um dos seus ultimos numeros a seguinte noticia:

"Este importante casamento anglo-sul-americano se effectuará brevemente no Rio de Janeiro e constituirá um dos acontecimentos de grande importancia da "season" de verão.

O sr. Jorge Prado é embaxador do Peru no Brasil e membro de uma das mais velhas e historicas familias da America do Sul. E' filho do ex-presidente do Peru, ge-

Além da "Arvore de Natal" haverá um programma para o Circulo de Mães. Realizar-se-á ainda, a 23, a reunião habitual de crianças pobres — cuja festa é organizada e dirigida pelo Departamento de Menores e Moças da Associação.

Jomenagens

O Centro Alagoano, commemorando a data do 45.º anniversario natalicio do general Góes Monteiro, tará celebrar hoje, ás 9.30 horas, no altar-mór da Igreja São Jorge, á praça da Republica, esquina de Alfandega, missa solemne em acção de graças. Será celebrante o padre dr. João de Vasconcellos. No côro, far-se-ão ouvir cantoras, acompanhadas do orchestra de professores, sob a regencia do maestro Pedrosa. Finda a missa, será o general Góes Monteiro saudado por um orador alagoano, na sacristia, em nome do Centro Alagoano, recebendo, em seguida, as felicitações.

OFFERTA DE NATAL

Um bellissimo aparelho inglez para jantar com 60 peças, por 248\$, na grande venda de Fim de Anno da CASA MUNIZ, Ouvidor 69. Preços especiaes durante o mez das festas.

Fallecimentos

Falleceu ante-hontem o sr. Manoel Jesulino Ferreira, gerente da Caixa Economica do Rio de Janeiro.

Missas

Será celebrada amanhã, ás 10 horas, na Igreja de São José, missa de anniversario por alma da senho-

feitas por Santa Rosa ao longo de mais de uma década e em duas editoras diferentes. Nessas três edições que foram executadas, primeiro, em outubro de 1934, pela Editora Ariel; depois, em março de 1938, pela Editora José Olympio; e, por fim, em janeiro de 1947, também pela José Olympio, o artista manteve a perspectiva de enfatizar o narrador – e somente essa personagem, absoluta e solitária.

A fazenda aparece em dois momentos, em traços que se parecem bastante. Na terceira edição, por exemplo, a arte é muito parecida com a apresentada ao público no lançamento da obra. Embora o padrão gráfico diferisse, Santa Rosa refez para a editora José Olympio vários projetos que já havia realizado para as editoras Schmidt e Ariel com ideias semelhantes. E se Graciliano “diluiu-se nos hiatos ao invés de pompear com ostensivos gastos cenográficos”,¹⁴² tendo talento visual para “o sensível vigor com que ele concentra em duas linhas todo um trecho do Brasil rústico”¹⁴³, também a leitura de Santa Rosa volta a sugerir o agreste, mas como presença secundária.

Como diferença principal nesse outro projeto, temos a ausência da cor que abundava na primeira capa. Paulo Honório, mais gordo, com o cabelo desalinhado e a barba por fazer, lembra quase nada aquele primeiro Paulo Honório que Santa Rosa anunciou quando, através do seu trabalho gráfico, contou a história do seu próprio modo.

No entanto, se a primeira imagem é muito mais um fruto da linguagem do capista do que propriamente da figuração do narrador, essa segunda imagem se assemelha a Paulo Honório descrito por si mesmo:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos-de-pequim – mortos; o algodão, as mamonas – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam.¹⁴⁴

142 GRIECO. “Romance”, *op. cit.*, 23/12/1934, p. 3.

143 *Ibidem*.

144 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, pp. 184-185.

GRACILIANO RAMOS

S. Bernardo

ROMANCE



LIVRARIA *José Olympio* EDITORA

Fonte: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 220.

*São Bernardo, terceira edição, de 1947,
com capa de Santa Rosa.*

Outra vez a cerca aparece como um elemento importante. Paulo Honório a encara, ou mira além dos seus limites. Ocorre que já não temos a expressão daquele rapaz desafiador, mas o semblante de um homem perdido nos próprios pensamentos – o que antes era o vinco na face altiva, aqui aparece mais como sombras de rugas, complementadas pelas bolsas d'água e olheiras sob seus olhos.

A orientação estética da terceira edição, no entanto, se parece mais com as propostas gráficas pelas quais reconhecemos Santa Rosa. Nesse período, já contratado pela José Olympio, seus traços e letras eram a imagem do romance brasileiro da época. Ali encontramos a assinatura com a abreviação “SR”, na parte direita inferior do desenho; também, observamos que ele tira partido do branco como terceira cor, além de usar tipos em vermelho como um recurso no título – era uma forma de utilizar cor como atração e, ao mesmo tempo, economizar nos custos da tiragem; em resumo, o exemplo manifesto de um projeto já articulado com tecnologias estilísticas que seriam amplamente utilizadas pelo mercado editorial brasileiro, no século XX, a partir daí.

Os retângulos, aqui, também já não são uma base visual, ao contrário da primeira capa. As mudanças ocorrem, ainda, na ordem em que aparecem as posições do autor, do título e do gênero do livro. Quase ao pé da página, também em letra cursiva, o

nome da editora, por seu tamanho e tratamento, lembra muito o traço que mais tarde evoluiria para o procedimento projetual que originou o logotipo da José Olympio.

A pequena ilustração ao centro da capa também pode representar um Paulo Honório que divaga:

Mas se eu ignoro o que há em mim, se esqueci muitos dos meus atos e nem sei o que sentia naqueles meses compridos de tortura! Já viram como perdemos tempo com padecimentos inúteis? Não era melhor que fossemos como bois? Bois com inteligência.¹⁴⁵

Esse é um dos muitos momentos em que o protagonista compara as complexidades humanas com a dos animais. A sugestão do olhar vago e cansado desse narrador preso às divagações e encerrado em “uma vida agreste”,¹⁴⁶ que lhe deu uma “alma agreste”,¹⁴⁷ é uma possibilidade de expressão da sua solidão.

O ápice da percepção do isolamento parece estar, principalmente, na sugestão da segunda capa. Portanto a segunda edição de *São Bernardo*, de março de 1938, também pela José Olympio, contém a valiosa informação sobre componentes importantes do livro: a insônia e a introspecção de Paulo Honório. Notamos o uso do amarelo como recurso, em um momento em que cores primárias típicas do movimento modernista internacional nas artes gráficas “estava mais do que claramente configurada em 1930”.¹⁴⁸ O quadro com o desenho está localizado no topo da página, inaugurando o recurso da imagem antes mesmo da informação do título, do autor, do gênero e da editora. A assinatura de Tomás Santa Rosa é abreviada por “SR” no canto superior direito, dentro do retângulo do desenho.

Juntamente à organização do espaço gráfico pela cor chapada, a ilustração também merece atenção. A vinheta preta sobre o fundo branco, em um desenho com linhas grossas, a bico de pena, se aproxima da linguagem da xilogravura. Ali observamos que Paulo Honório veste pijamas, está cabisbaixo e com vincos no rosto, além disso está no escuro, com a metade do corpo levemente iluminada pela chama de uma vela, situada ao lado de um relógio que marca meia-noite, ou então cinco horas. O interessante, também, é que as mãos da personagem, uma fechada e a outra aberta, estão em uma escala que, além de aproximá-las do observador, remetem à impressão que sejam desproporcionais. Leituras possíveis. Em uma passagem do texto, que discutimos há algumas páginas,

¹⁴⁵ Idem, p. 150.

¹⁴⁶ Idem, p. 100.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ CARDOSO. “O início do design de livros no Brasil”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, *op. cit.*, 2005, p. 188.

o narrador revela seu descontentamento com a própria imagem, que supõe desfigurada. Ali ele exclama que as mãos são enormes, “gretadas, calosas, duras como um casco de cavalo”.¹⁴⁹ Essas linhas, ao que parece, não foram ignoradas na leitura de Santa Rosa.

O preto do desenho, além do relógio sugerindo a madrugada, remete à passagem em que ele relata: “lá fora uma treva dos diabos”,¹⁵⁰ e lamenta que esteja sozinho no espaço horrível da própria casa silenciosa, abandonado às lembranças:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio das pessoas mais entendidas, compor esta história. (...) Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto. Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. (...) Desgosto e a vaga compreensão das muitas coisas que sinto.¹⁵¹

Se a noite, no livro, tem a potência de revelar ao narrador partes desconhecidas de si mesmo, também é nela que a obra termina: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos”.¹⁵²

Convém mencionar que nas três capas, cujos projetos foram executados por Santa Rosa, temos apreensões importantes acerca da produção de impressos que precisaram ser repensados a partir da evolução da escala de vendas, tal como uma força ilocutória, que para Genette seria “o conjunto de informações que podem dar a conhecer a *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial”, como função essencial da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto. Nesse sentido, por exemplo, “*romance* não significa ‘este livro é um romance’, asserção definitiva que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes ‘queiram considerar este livro um romance’”.¹⁵³

Na medida em que Graciliano Ramos tornava-se mais reconhecido e, portanto, mais lido, a composição da imagem do livro foi influenciada, com motivos, e como estilo. De fixo, apenas o destaque máximo ao título da obra, com elemento tipográfico de hierarquia mais alta.

O narrador, figurado em todas elas, faz parte do repertório visual que mobilizamos quando pensamos no romance, na tarefa de criar uma imagem

149 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 140.

150 *Idem*, p. 191.

151 *Idem*, pp. 183-184.

152 *Idem*, p. 191.

153 GENETTE. **Paratextos editoriais**, *op. cit.*, 2009, p. 17.

"VIDAS SECAS" E 2.^a EDIÇÃO DE "SÃO BERNARDO"

Romances. — Graciliano Ramos — Livraria José Olympio Editora. — Rio 1938

"Vidas Secas", é o título do novo romance de Graciliano Ramos, que a Livraria José Olympio Editora acaba de lançar, juntamente com a publicação da 2.^a edição de "São Bernardo", do mesmo autor, apresentando os dois volumes, que apparecem na collecção: "O Romance e o Conto" da conhecida casa editorial, confecção graphica das mais attraentes. A simples menção do nome de Graciliano Ramos como autor de um novo romance, é motivo sufficiente para se prognosticar um novo e grande successo, quer de livraria, quer de critica. E' que esse autor, em tres livros publicados antes do actual, "Caetés", "São Bernardo" e "Angustia", conseguiu, graças á excellencia de sua obra, alcançar, na historia do romance brasileiro, um posto de relevo. Talvez mesmo nenhum outro possa exhibir como elle tão grande numero de apreciações criticas, escriptas em todo o Brasil, todas unanimes em reconhecer-lhe meritos de ficcionista. Renovando-se sempre, a cada livro que escreve, o autor de "Angustia", apresenta-se sob um novo aspecto no seu livro de agora. Embora permaneça o mesmo revelador de consciencias, embora o seu estylo se mantenha sobrio e equilibrado, tirando toda a sua força de sua precisão quasi mathematica.

Graciliano Ramos, em "Vidas Secas", abandona o estylo autobiographico, e faz um romance enraizado na terra, misturado na paisagem, amalgamando na mesma tragedia o homem e o seu meio, focallizando com a mesma objectiva de precisão a terra que se estorrica, a ovelha que emigra presaga de desgraça, o coração humano que se resseca na previsão dos dias sem amanhã. Não ha dois planos separados para o livro, um para o scenario e outro para o personagem.

O senso de perspectiva do autor é tão justo que as duas coisas apparecem no mesmo plano, sem que uma estorve a outra, porque, ao contrario, se continuam e se completam. Nisso principalmente é que "Vidas Secas" é diferente de todos os romances que já se fizeram sobre o Nordeste e sobre a secca. Outro ponto a annotar no novo livro do autor de "São Bernardo" é a habilidade com que apresenta as reacções da psychologia infantil, e de animaes, campo onde apenas têm vencido um Kipling, um Jack London ou um Maranhão.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *Correio Paulistano*. 6 de abril de 1938.

Divulgação do lançamento de Vidas Secas e segunda edição de São Bernardo, pela Livraria José Olympio Editora, "conhecida casa editorial", com "confecção gráfica das mais attraentes".



GRACILIANO RAMOS

S. BERNARDO

Romance

Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora

Fonte: BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*.
Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições
Sesc São Paulo, 2015a, p. 124.

*São Bernardo, segunda edição, em 1938,
capa de Santa Rosa.*

para essa personagem que se coloca. Novamente, sempre em primeiro plano, como aliás, se narra e, principalmente, entende o mundo, Paulo Honório também reina nessas três peças gráficas. Se é verdade que nessa ficção “não há nada inútil, não há tempo perdido. Nenhuma paisagem para enfeitar, nenhum quadro que pudesse ser dispensado”,¹⁵⁴ Santa Rosa fez questão de desenhá-lo nesses termos, já que, de acordo com ele:

O que conta para o ilustrador não é o descritivo do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca suas situações íntimas. Tomamos várias atitudes, portamo-nos como cineastas quando procuramos o ângulo justo em que o assunto mais avulta, mais se define, mais se precisa. Ora, espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos suas vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar, as rugas da face, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu caráter e a sua força.¹⁵⁵

Ao longo de *São Bernardo* os leitores encontram um narrador que apresenta a questão da “experiência de vida, valorizada por Graciliano Ramos”.¹⁵⁶ Além disso:

154 Octavio Tarquínio de SOUSA. “Vida literária”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17/02/1935, p. 4.

155 SANTA ROSA. **Roteiro de arte**, op. cit., 1952, p. 28.

156 ABDALA JÚNIOR. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR. **Graciliano Ramos**, op. cit., 2017, p. 194.

A deformação que enxerga em seus próprios traços físicos, chegando a ver-se como um ser monstruoso, confirma essa percepção do trágico e do desumano a partir de sua própria perspectiva, realizando uma confissão profundamente honesta. Justamente porque o conflito trágico é inconciliável e irresolúvel, não há perspectiva de transformação para a existência que ainda resta para Paulo Honório (CASTRO, 2017, p. 151).

Dois anos após o suicídio de Madalena, Paulo Honório continua dentro da mesma noite, rememorando as mesmas angústias, sonhando com uma vida que não foi a dele. Ali, com as janelas fechadas, na escuridão de um lar deserto, “levanto-me, procuro uma vela, que a luz vai apagar-se. Não tenho sono. Deitar-me, rolar no colchão até a madrugada, é uma tortura. Prefiro ficar sentado, concluindo isto. Amanhã não terei com o que me entreter”.¹⁵⁷

Na nossa leitura do romance e da capa, fundamentamos nossa crítica em direção à compreensão de um mundo que, para Paulo Honório, é sem saída, um mergulho na solidão.

157 RAMOS. **São Bernardo**, *op. cit.*, 1996, p. 188.

VIDAS SECAS

E UM MUNDO COBERTO DE SOLILÓQUIOS

Um mundo com cinco personagens

Em 15 de março de 1938, *A Gazeta*, na seção Livros e autores, publicou uma entrevista que Graciliano Ramos concedeu a Brito Broca, intitulada “Vidas secas: uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu habitat”. Nela, o escritor traz detalhes de seu novo livro, motivado pela pergunta, aparentemente despretensiosa, de Brito Broca: “Vidas secas será um romance?”.¹ A resposta de Graciliano Ramos a esta pergunta endossa o debate sobre *Vidas secas* nas décadas seguintes: o livro seria composto, segundo Lúcia Miguel Pereira,² de uma série de “quadros isolados”, ou, segundo Antonio Candido, teria a “forma de uma rosácea simples e nítida”.³ “Sim, um romance”, respondeu Graciliano Ramos, “mas um romance cujos capítulos podem ser considerados destacadamente como contos”,

(...) tal a maneira por que nele se desenvolvem e encontram o seu desfecho uma determinada situação. Publiquei vários capítulos de *Vidas secas*, aqui e na Argentina, e todo mundo os considerou como narrativas independentes. O livro tem, entretanto, uma unidade e o entrelaçamento de todos esses capítulos forma a tessitura perfeita do romance.⁴

No mesmo ano de sua publicação, outra resenha, agora de Rubem Braga, evidenciou o mesmo aspecto fragmentário, “desmontável”, do novo romance de Graciliano Ramos:

Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu *Vidas Secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.

Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro

1 BRITO BROCA. “*Vidas secas*: Uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu habitat”, in *A Gazeta*, “Livros e Autores”, São Paulo, 15/03/1938, p. 8, publicado em leda LIEBENSZTAYN; Thiago MIO SALLA (orgs.). **Conversas** – Graciliano Ramos. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014, pp. 66-72.

2 PEREIRA, Lúcia Miguel, “*Vidas Secas*”, *Boletim de Ariel*, 1938, p. 221.

3 CANDIDO, Antonio. “50 anos de *Vidas Secas*”, p. 105.

4 BRITO BROCA, “*Vidas secas*”, op. cit., 15/03/1938, p. 8.

dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance.

Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável”.⁵

De fato, os capítulos haviam sido publicados em diferentes veículos antes de sua reunião em *Vidas secas*. Como explicitam Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn em coletânea recente de escritos de Graciliano Ramos,⁶ ao menos dez dos doze capítulos da obra haviam sido publicados antes da edição do livro. “Baleia” fora publicado em *O Jornal* em 23 de maio de 1937; “O mundo coberto de penas”, um trecho de *Vidas secas*, ainda inédito, foi publicado na *Revista Acadêmica* em novembro do mesmo ano; outro excerto, intitulado “Pedaço do romance”, contendo partes do que seria o capítulo “Cadeia”, foi publicado no *Diário de Notícias* em 5 de dezembro, além de receber uma segunda edição em *O Cruzeiro* em 26 de março do ano seguinte; “Mudança” foi publicado em *O Jornal* também em dezembro de 1937; outro trecho, agora contendo partes do capítulo que viria a ser “sinha Vitória”, foi publicado no *Anuário Brasileiro de Literatura*, em 1938; “Travessura”, seção do capítulo “O menino mais novo”, ganhou as páginas do *Diário de Notícias* em 23 de janeiro de 1938; “Fabiano” foi outra publicação em *O Cruzeiro*, agora em 29 do mesmo mês; por fim, “Serão”, fragmento do capítulo “Inverno”, recebeu duas publicações, uma pela *Folha de Minas*, em 16 de março de 1938, e outra pelo *Diário de Notícias* em 3 de abril do mesmo ano.⁷

Portanto, em vários periódicos é persistente a questão sobre a origem do romance, o modo como foi composto e a publicação de capítulos avulsos ou excertos deles em outras publicações. “Vidas Secas eu comecei pelo fim”, declarou Graciliano Ramos em entrevista para a *A Gazeta* publicada em 1941:

Comecei pelo capítulo ‘Baleia’, que é a história da cachorra. Como você vê, nunca tive um método que pudesse ensinar ou aconselhar a alguém. Cada um dos meus romances teve uma história diferente.⁸

Em mais uma matéria, intitulada “Graciliano Ramos aos cinquenta anos”, é

5 Rubem BRAGA. “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

6 LIEBENSZTAYN; MIO SALLA. **Conversas**, op. cit., 2014.

7 Idem, pp. 70-71, nota 7.

8 Paulo de MEDEIROS E ALBUQUERQUE. “Como fazer um romance”, in *A Gazeta Magazine*, São Paulo, 1941, publicado em Ivan BARROS. **Graciliano era assim**. Maceió: Sergassa, s.d., pp. 149-53, citado a partir de LIEBENSZTAYN; MIO SALLA. **Conversas**, op. cit., 2014, p. 105.

reiterado que “Baleia” foi o primeiro capítulo a ser escrito:

“Baleia”, o nono capítulo, foi o primeiro a ser escrito, em 4 de maio de 1937. Um mês e pouco depois, precisamente no dia 18 de junho, escreveu o quarto capítulo, “Sinha Vitória”. E assim todo o livro, que não obedeceu a nenhum plano antecipado”.⁹

Assim como a questão formal do romance preocupava os críticos, também eles enfatizavam que este era um livro sobre a seca. O título, *Vidas secas*, que a princípio não era esse, certamente reiterou tal aceção. Aqui convém destacar o posicionamento de Gérard Genette em suas incursões nas definições da função do título. Apresentando aos leitores os elementos da titulologia moderna, entre considerações a respeito de títulos e subtítulos, ele alerta que simples ou complexos, os aparatos titulares empregados em romances ou coletâneas apresentam-se, evidentemente, com mais frequência, pois se apresentam com “um *opus* unitário”.¹⁰ Mas é exigida maior reflexão nas situações em que “um livro se apresenta como um agrupamento fictício e puramente material de obras antes publicadas em separado e cuja especificidade esse agrupamento não pode abolir, nem mesmo diminuir”.¹¹ *Vidas secas*, portanto, atribuiu um *status* temático junto à recepção que poderia ter sido outro.

Graciliano Ramos destacou em diversas ocasiões que sua preocupação era menos com a paisagem do que com as personagens. Novamente, na entrevista concedida a Brito Broca, ele trata do título que o romance assumiu:

- Por que *Vidas secas*?

- Acha o título um tanto estranho, não? São as vidas dos sertanejos nordestinos, existência miserável de trabalho, de luta, sob o guante da natureza implacável e da justiça humana.¹²

Na resposta, é curioso perceber que Graciliano Ramos antecipa um possível estranhamento do crítico com relação ao título que este, na sua pergunta, não manifestou. *O mundo coberto de penas*, homônimo ao antepenúltimo capítulo, se não o primeiro título do romance, ao menos aquele com o qual o livro chegou às provas tipográficas, foi alterada no último momento antes de ser distribuído às livrarias. É importante ressaltar o posicionamento de Genette sobre o momento em que um título aparece, a princípio sendo “a data de lançamento da edição original,

9 Francisco de Assis BARBOSA. “Graciliano Ramos, aos cinquenta anos”, in **Achados ao vento**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 120.

10 GENETTE. **Paratextos editoriais**, op. cit., 2009, p. 59.

11 Ibidem.

12 BRITO BROCA, “*Vidas secas*”, op. cit., 15/03/1938, p. 67.

3-4

GRACILIANO RAMOS



~~MUNDO COBERTO~~
~~DE PENNAS~~

Vidas Seccas

ROMANCE

2/4
2/4
2/4

Copa de Santa Rosa



9/1

LIVRARIA JOSE' OLYMPIO EDITORA
Rua do Ourizidor, 110 e 1.º de Março, 13
Rio — 1938

FONTE: “Vidas Secas: a história por trás do título”. Em Blog da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), USP, 2016.

Página de rosto da prova tipográfica de Vidas secas.

ou eventualmente pré-original”,¹³ exceto nos casos em que existem nuances, como esse que estudamos. A escolha de um título, apesar de parecer acidental, jamais é totalmente insignificante, como a maioria dos leitores informados de Graciliano Ramos suspeitam depois que deixam de ignorar essa história de *Vidas secas*. Genette também ressalta que o título encontrado de saída, muito comum quando existem diversos agentes na produção e distribuição de um livro, tem “todas as chances de agir com certos *incipits* (...), isto é, como um incitador: uma vez presente o título, resta produzir um texto que o justifique... ou não”.¹⁴

Retornar a *O mundo coberto de penas*, e não a *Vidas secas*, também possibilita repensar as decisões de outro agente relevante para o modo como o romance seria compreendido pelo público: Santa Rosa. Segundo Luís Bueno, se a mudança de título “se fez já com o livro composto, nas provas, quando revisadas pelo autor”, então

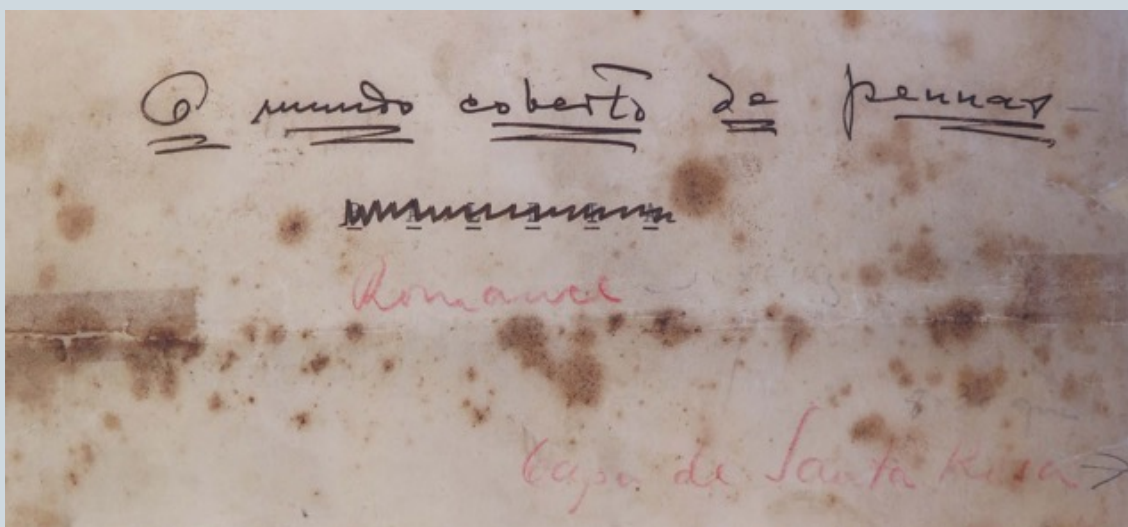
Santa Rosa decerto trabalhou tendo em mente o primeiro título, já que sua ilustração remete diretamente ao solilóquio de Fabiano quando o mundo se cobre de penas com a chegada das aves de arribação, a anunciar a aproximação de uma nova seca.¹⁵

A primeira capa de *Vidas secas*,

13 GENETTE. **Paratextos editoriais**, op. cit., 2009, p. 64.

14 Idem, p. 65.

15 BUENO. **Capas de Santa Rosa**, op. cit., 2015, p. 125.



FONTE: “Vidas Secas: a história por trás do título”. Em Blog da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), USP, 2016.

Página de rosto do datiloscrito de Vidas Secas, onde é possível ler “Baleia” escrito à máquina e posteriormente rasurado, além de “romance” e a informação “Capa de Santa Rosa”.

idealizada por Santa Rosa, contudo, permite ainda mais questionamentos. E também, é intrigante pensar sobre o que a manutenção do primeiro título traria para o entendimento do romance. Graciliano Ramos apresenta uma pista disso ainda na entrevista a Brito Broca, quando ressalta a importância das personagens sobre a paisagem. Pode-se dizer, a partir de sua resposta, que são as personagens que determinam o espaço, e não o contrário. “Qual o ambiente do romance?”, pergunta Broca, ao que Ramos responde:

O de uma cozinha de fazenda velha na zona árida do sertão. Apenas cinco personagens evoluem no livro: um homem, uma mulher, dois meninos e uma cachorrinha. Com essa comparsaria limitadíssima, criei meu mundo.

Ele complementa:

Aliás, não se trata de um romance de ambiente, como geralmente costumam fazer os escritores nordestinos e regionalistas em geral. Eles se preocupam apenas com a paisagem, a pintura do meio, colocando os personagens em situação muito convencional. Não estudam, propriamente, a alma do sertanejo. Limitam-se a emprestar-lhe sentimentos e maneiras da gente da cidade, fazendo-os falar uma língua que não é absolutamente o linguajar desses seres brancos e primários. O estudo da alma do sertanejo, do Norte ou Sul, ainda está por fazer em nossa literatura regionalista. Quem ler os romances regionalistas brasileiros faz uma ideia muito diversa do que seja o homem do mato. A falsidade e o convencionalismo são berrantes. Quer que eu os acuse num detalhe apenas? O sertanejo nordestino aparece na literatura como tagarela, fazendo imagens arrevesadas e desmensurando-se numa loquacidade

extraordinária. Pois nada mais postigo: o sertanejo daquelas bandas é de pouquíssimo falar. Sisudo e macambúzio, ele vive quase sempre fechado consigo mesmo, sendo difícil arrancar-lhe uma prosa.¹⁶

Em outro momento da entrevista, ele ainda enfatiza que apesar do romance se passar “na zona árida do sertão”, como qualifica Broca, sua preocupação não era “pintar o meio”, mas o homem, “o homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura”:

Procurei ascultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse homem bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer, pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.¹⁷

Se o “selvagem” que habita o sertão dispõe de pouco traquejo para a comunicação, então o solilóquio é um aspecto condizente com essas personagens, que são o foco do romance. Essa parece ser também a leitura de Santa Rosa, que nas capas da primeira e da segunda edições destacou Fabiano em detrimento da paisagem.¹⁸ Tal leitura condiz com o entendimento da maneira como paisagem e personagens se combinam no romance. Como afirma Zenir Campos Reis, é “Importante notar que, desde o título, temos a palavra ‘vida’, significativamente no plural”:

O adjetivo “secas” torna esse um dos títulos mais prolixos de Graciliano Ramos vidas, no entanto secas, secas, no entanto vidas. Os três mundos, mineral, vegetal e animal, compõem um conjunto único, solidário ecúmeno, casa (*oikós*) que é de todos. De todos os ‘viventes’, outra palavra relevadora: a forma principal, verbal ou deverbal do substantivo, veicula um componente dinâmico: viver é, antes de tudo, atividade, trabalho.¹⁹

Se o método de composição e a ordem de publicação dos capítulos são elementos cuja importância é frequentemente minimizada por Graciliano Ramos, talvez o mesmo não possa ser dito de sua relação com o processo editorial. Assim, pode-se ler com suspeita sua declaração a respeito de não gostar de “linotipistas inteligentes”. “Prefiro os ignorantes”, afirmou em entrevista publicada em 19 de dezembro de 1944, “os que não têm a preocupação de emendar os

16 BRITO BROCA, “*Vidas secas*”, op. cit., 15/03/1938, p. 67.

17 Idem, p. 68.

18 Mesmo assim, há leituras contemporâneas à publicação que discordam do foco nas personagens e da avaliação de Graciliano Ramos de tratar-se de um romance psicológico, conforme será destacado a seguir.

19 Zenir Campos REIS. “Temposfuturos - *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos”, in *Estudos Avançados*, 26 (76), 2012, p. 196

meus originais”.²⁰ Ao menos em *Vidas secas*, se a troca do título foi decisão do escritor, do editor ou do linotipista, o certo é que Ramos revisou os originais até o final.

***Vidas secas* e comunicabilidade**

Desde o início, chamou atenção entre os críticos de *Vidas secas* o papel desempenhado pela cachorra Baleia, à qual são atribuídos protagonismo, e por vezes, características humanas, revelada por sua profundidade interior. Esse aspecto foi ressaltado em abril 1939 por Joel Silveira, em “Graciliano Ramos conta sua vida”, pequeno trecho do periódico *Vamos ler!*, no qual avaliou ser Baleia “um grande mundo apoiado sobre quatro patas raquíticas e falando por uma língua sedenta e desacomodada dentro da boca”; para Silveira, apesar de Baleia ser um animal, “o que esta cachorra sente e o que ela suporta dentro da vida, bem que poderia ser o fadário de qualquer existência humana”:

Quase que não há diferença entre a angústia de Baleia e a de Fabiano, não há diferença mesmo. Dias da Costa teve a oportunidade de escrever, certa vez, que em *Vidas Secas* o material humano se sente jogado para um segundo plano. Sempre e sempre é Baleia que tem as ideias mais difíceis, é Baleia que vive mais. E se a gente dissesse que a humanidade do livro está mais em Baleia do que em Fabiano? Mesmo porque os monólogos de Fabiano poderiam não existir, ou existir somente na narração do escritor, existir introspectivamente. De qualquer forma, é maneira nova de fazer romance.²¹

Na passagem, o crítico aponta a relação entre a “humanidade” das personagens – Fabiano e Baleia – e sua capacidade para desenvolver monólogos, que evidenciam a intensidade de seus sentimentos ou sua capacidade de reflexão. Para Silveira, no entanto, os monólogos de Baleia seriam próprios à complexidade da personagem, enquanto as reflexões interiores de Fabiano são atribuídas à atividade do narrador. É por esse motivo que Baleia pode ser considerada mais “humana” que Fabiano, sinha Vitória²² ou os meninos, ambos desprovidos de nome na narrativa.

O anonimato dos filhos, chamados apenas de “mais novo” e “mais velho”,

20 “As celebridades, suas manias e predileções”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 19/12/1944, pp. 1; 9, citado a partir de LIEBENSZTAYN; MIO SALLA. *Conversas*, op. cit., 2014, p. 146.

21 Joel SILVEIRA. “Graciliano Ramos conta sua vida”, in *Vamos ler!*, 20/04/1939, pp. 9-10.

22 A palavra “sinha” aparece com e sem acento nas referências deste trabalho. Optamos por manter a palavra sem acento, uma vez que “existe ou existia uma distinção entre ‘sinha’ e ‘sinhá’, na dicção nordestina, o segundo termo, cerimonioso, reservado à camada dos proprietários”, REIS, “Temposfuturos”, in *Estudos Avançados*, op. cit., 2012, p. 205.

serve de contraponto à personagem Baleia, cujo protagonismo (e seu próprio nome), foram o primeiro título elaborado por Graciliano Ramos para o romance. A respeito do nome atribuído à cachorra, no entanto, Ramos mais uma vez minimizou sua importância, afirmando, em matéria de 1941, não haver uma explicação para a escolha do nome, pois

(...) no Nordeste, regra geral, os cães têm nomes assim: 'Baleia', 'Jacaré', 'Tubarão'. Até mesmo 'Piaba', ou até mesmo, mais estranho, 'Moqueca', que é uma comida feita com peixe. Os sertanejos dizem que os batizam assim para preservá-los da hidrofobia. Pode ser também o desejo de água, seja ela do mar ou rio. Não se sabe.²³

O caráter anedótico da explicação fornecida por Graciliano Ramos não esconde, entretanto, a centralidade da personagem Baleia para o livro, especialmente caso se considere, como ele mesmo afirmara em outra entrevista, que seu interesse era pelo “homem daquela região aspérrima”, diferente dos tipos descritos até então:

Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem do brejo. É o sertanejo que aparece na obra de José Américo e José Lins. Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo querem fazer porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.²⁴

A profundidade psicológica, a riqueza interior e a variedade de expressões atribuídas a Baleia, portanto, não são aspectos acidentais ou secundários do romance, pelo contrário, eles servem para introduzir uma conceituação diferenciada sobre as demais personagens: são elas que, à maneira de animais, têm dificuldade para se comunicar.

“*Vidas Secas*”, afirmou Rui Mourão, “antes de qualquer coisa, é o drama da impossibilidade da comunicação humana”.²⁵ Para parcela da tradição crítica de *Vidas secas*, a incomunicabilidade das personagens seria refletida pela própria estrutura do romance, desconectada e fragmentada. É isso que afirma Luís Bueno, comentando a citação acima, para quem “Rui Mourão aceita, por assim

23 MEDEIROS E ALBUQUERQUE, “Como fazer um romance”, op. cit., 1941, p. 105. O próprio Graciliano Ramos se valera do nome “Moqueca” para a cachorra da personagem Alexandre, em Graciliano RAMOS. **Histórias de Alexandre**. Rio de Janeiro: Leitura, 1944. O capítulo-conto homônimo foi publicado no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1939, ver LIEBENSZTAYN; MIO SALLA. **Conversas**, op. cit., 2014, p. 109, nota 14.

24

25 Rui MOURÃO *apud* BUENO. **Uma história do romance de 30**, op. cit., 2015, p. 644.

dizer, a relação de descontinuidade entre os capítulos e, ao invés de julgá-los normativamente, procura interpretá-lo”, de modo que “vê o isolamento dos capítulos como contraparte formal do isolamento existencial a que as personagens estão sujeitas”.²⁶ A mesma perspectiva já havia sido apresentada por Leticia Mallard em *Ensaio de Literatura Brasileira – Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, publicado em 1976, quando afirma que

Em *Vidas Secas*, a justaposição dos quadros, aplicando-se aqueles recursos [descontinuidade da intriga, relatividade e inconsistência da marca temporal, entre outros do romance moderno], acentua o primarismo das personagens, sua incapacidade de captar o universo em bloco, sua ignorância ao perceber parcelas de realidade deformada.²⁷

Segundo essa interpretação, a incomunicabilidade das personagens é refletida na estrutura fragmentária do romance, sendo o motivo para ela. Entretanto, é também possível apresentar a perspectiva inversa: é possível que a incomunicabilidade seja o elemento que unifica o livro *apesar* de sua estrutura fragmentária.

As personagens de *Vidas secas*, com exceção de Baleia, “balbuciam”, “resmungam”, “zumbem”, “rugem”, “rosnam” e realizam outros atos associados a vocalizações, mas pouco falam ou conversam. No começo do livro, quando saem em retirada pela primeira vez, o narrador afirma que “Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto”.²⁸ Em um dos episódios mais emblemáticos do romance, quando o menino mais velho quer entender o significado da palavra “inferno”, o narrado afirma que

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se.²⁹

Em outro momento, próximo ao final do romance, diante do anúncio de uma nova peregrinação, mesmo sinha Vitória perde a capacidade de expressão:

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não podia explicar-se.³⁰

26 BUENO. **Uma história do romance de 30**, op. cit., 2015, p. 644.

27 Leticia MALLARD. **Ensaio de Literatura Brasileira – Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. São Paulo: Itatiaia, 1976, p. 81.

28 Graciliano RAMOS. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2002, p. 10.

29 Idem, p. 59.

30 Idem, pp. 118-119.

Na sequência do mesmo trecho, a comunicação truncada, efetuada por meio de monossílabos, é particular ao modo como sinha Vitória e Fabiano interagem:

Fabiano hesitou, resmungo, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis. Mas achou bom que Sinha Vitória tinha puxado conversa. (...) A princípio quis responder que evidentemente eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos. Eram outros, para bem dizer. Sinha Vitória insistiu. Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido, muito longe? Fabiano agitava a cabeça, vacilando. Talvez fosse, talvez não fosse. Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal entendidos e repetições.³¹

Ou, em outra passagem, em que Fabiano considera que apenas sinha Vitória o entendia, justamente porque não precisa de palavras para compreendê-lo:

Levantou-se, foi até a porta de uma bodega, com vontade de beber cachaça. Como havia muitas pessoas encostadas no balcão, recuou. Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões. Perigoso entrar na bodega. O único vivente que o compreendia era mulher. Nem precisava falar: bastavam os gestos.³²

Esse mesmo aspecto é reiterado na avaliação da família inteira, como percebemos na seguinte passagem:

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificaram-se declarando a si mesma que ele era miúdo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas.³³

A incomunicabilidade das personagens é tamanha que mesmo o papagaio, um animal símbolo tanto da eloquência quanto da prolixidade, tem vocabulário limitado. Significativamente, o papagaio, ao menos nas lembranças de sinha Vitória a seu respeito, após terem-no comido para aplacar a fome, costumava imitar Baleia ao invés das personagens humanas:

Pobre papagaio. Viajar com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: - 'Meu louro'. Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo.³⁴

Também anônimo, o papagaio latia, imitando uma das poucas personagens caracterizadas pela expressividade: Baleia. Em outra passagem, a limitação de

31 Idem, pp. 119-120.

32 Idem, p. 97.

33 Idem, p. 11.

34 Idem, p. 43.

vocabulário do papagaio é refletida na pobreza de expressão do menino mais novo, quando este

(...) sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguido como o do papagaio que morrera no tempo da seca.³⁵

A incomunicabilidade se somava à ausência de horizontes, demonstrada pela reiteração da falta de alternativas para o futuro, que se tornava a repetição do presente. Limitações no tempo e no espaço se reforçavam mutuamente, contribuindo para uma compreensão restrita do mundo, que a todo momento se chocava com a pobreza de recursos para interpretá-lo. A relação com o mundo exterior está presente na indagação de sinha Vitória sobre o próximo destino ao qual eles se dirigiriam, já no término do romance:

Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo do mato como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

- O mundo é grande.

Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam, meio desconfiados, meio inquietos. Olharam os meninos que olhavam os montes distantes, onde havia seres misteriosos. Em que estariam pensando? Zumbiu Sinha Vitória. Fabiano estranhou a pergunta e rosou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa. Mas Sinha Vitória renovou a pergunta – e a certeza do marido abalou-se.³⁶

Ainda, em diversos momentos, a curiosidade dos meninos é respondida com irritação, vista como impertinência e deixada sem resposta pelos pais, como se depreende da seguinte passagem, na qual Fabiano rechaça o impulso perguntador dos filhos:

E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. (...) Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.³⁷

Sinha Vitória responde de maneira semelhante ao que julga insolência dos filhos, novamente no episódio em que o menino mais novo descobre a palavra “inferno”. De acordo com o narrador, “Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo”,³⁸ e, em outra

35 Idem, p. 55.

36 Idem, p. 122.

37 Idem, p. 21.

38 Idem, p. 48.

passagem do mesmo capítulo,

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

- Como é?

Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.³⁹

Além dos problemas surgidos pela dificuldade de comunicação, sobretudo quando as personagens, principalmente Fabiano, saem do mundo compartilhado entre elas, reitera-se a distância com relação às “palavras difíceis”. Não obstante o reconhecimento das possibilidades que um domínio melhor das palavras lhe traria, Fabiano é rápido em rechaçar o desenvolvimento dessa faculdade, abordando-a como algo distante e despropositado, como quando comenta a respeito de Seu Tomás, que

(...) viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. (...) Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.⁴⁰

Em outro momento, o narrador reconhece que Fabiano “admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentando reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas”.⁴¹ Por outro lado, as mesmas palavras difíceis faziam Fabiano considerar que frequentemente era logrado pelos outros, que se aproveitavam de sua ignorância:

Na palma da mão as notas estavam úmidas de suor. Desejava saber o tamanho da extorsão. Da última vez que fizera contas com o amo o prejuízo parecia menor. Alarmou-se. Ouvira falar em juros e em prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhes diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica?⁴²

Da mesma forma, no contraponto, à beira da resignação, entre sua palavra e a do patrão:

As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas

39 Idem, p. 54.

40 Idem, p. 22.

41 Idem, p. 20.

42 Idem, pp. 96-97.

Notas e Impressões

ASCENDINO LEITE

Copyright de LEITURA



1 — E' a luz da manhã. E já chego ao fim da jornada... Não sei se será belo o dia que nasce e se o sol virá mais forte fecundar o jardim, iluminar a face desceidada da criança. Só sei que a luz raiou. Seu a vida que entra pela janela, ó jovem!

2 — Mais um livro de Graciliano! Os leitores, revivendo emoções antigas, logo pensarão que se trata de um novo romance — uma daquelas sondagens profundas, do tipo de *Vidas Secas*, através das quais o admirável Graciliano andou revolvendo velhos quadros da miséria brasileira. Justifica-se essa suposição inicial: de um romancista só se deveria esperar páginas de ficção. Aparecendo, agora, noutra modalidade da expressão literária, num livro em que narra primorosamente os acontecimentos da sua infância, Graciliano Ramos volta como o grande escritor que é, admirado pelo povo que leu os seus livros e aí se reviu muitas vezes, no mundo e nos tipos recriados pela arte incomparável do ficcionista. Mas que surge é um memorialista. Surge com a força de sempre, com aquele acento analítico que lhe invade a obra — e mais, do que isso — o mundo pequeno-burguês em que situou as suas experiências. Expõe os fatos na terceira pessoa; mas pode-se ver, a cada passo, vinda de dentro para fora, modelada pelas impressões, sentimentos e experiências acumuladas na paisagem da infância sem alegria, a natureza de um homem simples em quem o sentido da vida iria aguçar a capacidade de compreensão dos sofrimentos e angústias coletivas. E' Graciliano Ramos. Concluída a leitura do *Infância*, onde críticos e amigos do autor poderão descobrir elementos que esclarecem de muito a sua vida íntima e explicam muitas cons-

tantes da sua obra literária, não chegamos a surpreender diferença sensível do romancista para o memorialista. Entre as duas mensagens — a da ficção, transfigurando a vida e a da experiência pessoal, vivida e contada, — há um acôrdo tácito e indissociável: é para acentuar o extraordinário conhecimento que esse escritor revela do coração humano. Recordando impressões dos romances — do *São Bernardo*, do *Angústia*, do *Vidas Secas* — e juntando-as às sugeridas por este seu esplêndido *Infância*, não sabemos onde, nas páginas de Graciliano Ramos, a chama de humanização desfalece e se apaga. Diferença nem no estilo. Poderíamos dizer que, quando muito, nas memórias, aparece mais discreto e irônico — um estilo nu, como que brotado do fundo da natureza e manejado concientemente pelas suas mãos. O artista da palavra, desprezando a originalidade fácil e os labores inexpressivos, transforma a sua prosa numa composição de ritmos sóbrios, onde até os vocábulos de feição aparentemente vulgar surgem valorizados e empregados no seu sentido inconfundível. E, todavia, há emotividade nesse livro; há mesmo uma obscura força lírica no temperamento por vezes frio e de uma ironia aguda que marca a personalidade do autor. Esse lirismo seco se transportou para a visão que Graciliano tem do mundo em que a sua infância se realizou; como nos romances passados — fonte de experiências directas e de emoções atingidas artisticamente — as criaturas que Graciliano conheceu, — o pai, a mãe, as irmãs, o moleque José, o padre João Inácio, o soldado Zé da Luz, etc. — transmitam por um mundo sem alegria, por um ciclo de injustiças elementares e de angústias mortais. Mas de repente, como se estivessem saindo de um pesadelo, reintegram-se no convívio dos seres lúcidos, caem mais cheias de humanidade no centro da realidade, e os atributos da vida, emergem engrandecidos dos julgamentos do escritor.

3 — De Maria Zambrano, em *Los intelectuales en el drama de España*: "El mismo saludo fascista ya es un signo de mandar parar..."

4 — Luis Delgado, brilhante crítico pernambucano, acaba de publicar um excelente ensaio sobre a obra e a personalidade de Ruy Barbosa. Moreestamente, classificou esse estudo como uma tentativa de compreensão e de síntese, quando, na realidade, o que há no seu livro transcende do simples esforço para uma investigação lúcida e penetrante do fenómeno político e intelectual que foi Ruy Barbosa. O volume, editado pela Livra-

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ascendino Leite, “Notas e impressões”, in *Leitura*. Edição 36, dezembro de 1945.

O autor comenta o lançamento de Infância, de Graciliano Ramos, esperando reencontrar algo com a força de Vidas Secas, mas é surpreendido pela faceta de Ramos como memorialista: “Concluída a leitura de infância, onde críticos e amigos do autor poderão descobrir elementos que esclarecem de muito a sua vida íntima e explicam muitas constantes da sua obra literária, não chegamos a surpreender diferença sensível do romancista para o memorialista. Entre as duas mensagens – a da ficção, transfiguração da vida e da experiência pessoal, vivida e contada. – há um acordo tácito e indisfarçável: é para acentuar o extraordinário conhecimento o que esse escritor revela do coração humano. Recordando impressões dos romances – do São Bernardo, do Angústia, do Vidas Secas – e juntando-as às sugeridas por este seu esplêndido Infância, não sabemos onde, nas páginas de Graciliano Ramos, a chama de humanização desfalece e se apaga. Diferença nem no estilo.”

Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava o zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra.⁴³

A relação entre a incomunicabilidade e o conhecimento do mundo está no centro do episódio, já mencionado, da descoberta da ideia de inferno pelo menino mais velho. Ao saber que o inferno seria um “lugar ruim”, ele estranhara, afinal “todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – o mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda”.⁴⁴ O menino reconhecia, no entanto, que

Nem sempre as relações entre as criaturas haviam sido amáveis. Antigamente os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos. Sinha Vitória, com o filho mais novo escanchado no quarto, equilibrava o baú de folha na cabeça; Fabiano levava no ombro a espingarda de pederneira; Baleia mostrava as costelas através do pelo escasso. Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés. Escurecera de repente, os xiquexiques e os mandacarus haviam desaparecido. Mal sentia as pancadas que Fabiano lhe dava com a bainha da faca de ponta.⁴⁵

Relação semelhante se expressava no assombro com a variedade dos objetos do mundo, como na seguinte passagem:

Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam

43 Idem, p. 113.

44 Idem, p. 56.

45 Idem, p. 59.

pasmados. Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se de descobrir uma enorme quantidade de objetos. Comunicaram baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam. Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Será que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem-vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente.

A essa dúvida, logo se soma outra, ainda mais profunda:

Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas por ventura encerrassem.⁴⁶

As coisas tinham nomes, essa era a descoberta dos meninos. Isso lhes assombrava porque seu repertório era diminuto: a pobreza de vocabulário se conjugava com a pobreza de mundo. As palavras não eram necessárias. Contudo, esses aspectos entram em choque no episódio do “Inferno”. O menino mais velho “não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim”, acrescentando, como condição para acreditar no significado da palavra, que a experiência de sinha Vitória corroborasse a novidade. Como afirma o narrador, o menino mais velho “resolvera discutir com Sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem”.⁴⁷ Passagem semelhante, aliás, é contada em tons autobiográficos em *Infância*, quando Graciliano Ramos relata que

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a ideia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugar ruim, para onde as pessoas mal educadas mandavam outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta coisa que exige uma descrição. Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho?⁴⁸

É interessante observar que a desconfiança do menino mais velho é parecida com a do jovem Graciliano Ramos, quando insiste com sua mãe:

46 Idem, p. 84.

47 Idem, p. 60.

48 Graciliano RAMOS. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 72.

- A senhora estava lá?

Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.

- Eu queria saber se a senhora tinha estado lá. Não tinha estado, mas as coisas se passavam daquela forma e não podiam passar-se de forma diversa. Os padres ensinavam que era assim.

- Os padres estiveram lá?

A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Eu nem pensava nisso. Desejava que me explicassem a região de hábitos curiosos. Não me satisfaziam as fogueiras, as tachas de breu, vítimas e demônios. Necessitava pormenores.⁴⁹

O descompasso entre as palavras e a experiência minava a unidade do pequeno universo constituído pelas cinco personagens.⁵⁰ Assim, qualquer movimento que extrapolasse um horizonte já conhecido, tornava-se ponto de tensão. Isso acontece na famosa passagem do embate entre Fabiano e o soldado amarelo. Algo similar ocorre no capítulo em que as personagens vão à cidade e todos ficam desconfortáveis, seja pelo incômodo de utilizar sapatos, o que eles não tinham por hábito; seja pelo trato com as outras pessoas, uma vez que Fabiano sempre julgava ser enganado. No entanto, mesmo no espaço circunscrito à família, a dificuldade de comunicação se insinuava:

Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhe vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a expressão falando alto.

Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas deles, o gesto passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande. Levantou-se, foi a um canto da cozinha, trouxe de lá uma braçada de lenha. Sinha Vitória aprovou este ato com um rugido, mas Fabiano condenou a interrupção, achou que procedimento do filho revelava falta de respeito e estirou o braço para castigá-lo. O pequeno escapuliu-se, foi enrolar-se na saia da mãe, que se pôs francamente do lado dele.

- Hum! Hum! Que brabeza!⁵¹

A incomunicabilidade gerava a desconfiança mútua entre os membros do pequeno grupo, assim como entre a família e todas as relações externas. O

49 Idem, p. 73.

50 Há um aspecto sobre a construção de *Vidas secas*, frequentemente negligenciado, que é a apreciação do papagaio como um sexto personagem para além de Fabiano, sinha Vitória, dos dois meninos e de Baleia. Um dos poucos autores a debater tal aspecto em maior detalhe é Afonso Romano de SANT'ANNA. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

51 RAMOS. *Vidas secas*, op cit., p. 64.

resultado é a brutalização dos indivíduos, que reconhecem na animalidade uma forma – talvez a única? – de sobrevivência. Essa situação não era sem tensões, como se viu há pouco, quando os meninos questionam ou procuram extrapolar os limites do conhecimento, bastante limitado, de Fabiano ou sinha Vitória. Para estes, no entanto, sobretudo para Fabiano, a brutalidade é uma marca de caráter:

Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano.⁵²

O mundo coberto de penas

Se o embrutecimento enquanto estratégia de sobrevivência é até mesmo motivo de orgulho para Fabiano, como assinala o narrador com alguma ironia, é preciso ressaltar que estar próximo à animalidade também traz suas desvantagens. Isso se reflete na constante necessidade de partida, especialmente evidenciada no início e no final de *Vidas secas*. O primeiro capítulo, é necessário lembrar, intitula-se “Mudança”, enquanto o último é chamado de “Fuga”, de modo que as personagens iniciam e terminam o romance em retirada:

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr o mundo, andar para cima e para baixo, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede.⁵³

Do mesmo modo, ao final do livro, quando chegam as aves de arrição anunciando uma nova seca. Tudo isso redundava, como o narrador considera em outro momento, a partir da perspectiva de Fabiano, na inevitabilidade e na inalterabilidade do destino que só tinham como esperança repetir. Afinal, “O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família”.⁵⁴ Qualquer referência à família ou ancestralidade, parece ocorrer mais pela remissão ao atavismo dos instintos, e não pela transmissão de uma cultura comum:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a

48 Idem, p. 18.

53 Idem, p. 19.

54 Idem, p. 96.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Correio Paulistano. 07 de abril de 1938.

esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos, haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário.⁵⁵

Tais passagem corroboram a impressão de parcela da crítica da época, que, apesar de reconhecer a profundidade psicológica do romance, consigna as personagens do livro à escala mais baixa da humanidade, como destacou Nelson Werneck Sodré, em resenha publicada em 7 de abril de 1938, no *Correio Paulistano*:

Este livro é o romance dos primários. As suas personagens pertencem à última camada da escala humana. As que aparecem, as que surgem à luz, Fabiano, Sinha Vitoria, o menino mais velho, o menino mais novo, possuem tão pouco de humano, no sentido de sensibilidade e do raciocínio, que se pode classificá-las como coisas, como objetos, como simples ornamentos da paisagem.⁵⁶

Na avaliação de Sodré, é a brutalidade dos indivíduos que torna aquelas personagens representantes da terra que habitam; é ela que fornece o vínculo entre as personagens e a paisagem. O mesmo juízo é feito em outra resenha imediatamente posterior ao lançamento do livro e publicada também em 7 de abril de 1938, agora no *Jornal do Brasil*:

Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, abandona o estilo autobiográfico, e faz um romance enraizado na

⁵⁵ Idem, p. 17.

⁵⁶ Nelson Werneck SODRÉ. "Livros novos", in *Correio Paulistano*, 07/04/1938.

LIVROS DA SEMANA

JOÃO LOTUFO — *Ensinando a nadar* — Companhia Brasil Editora — Rio — 1939.

Ensinando a nadar é um trabalho que vem contribuir para que possam, aqueles que se iniciam ou desejam aperfeiçoar-se nas competições aquáticas, realizar eficiente treinamento sob magnífica orientação técnica.

Seu autor, o professor João Lotufo, é autoridade no assunto, pois, independentemente de ser conhecedor das questões relacionadas com a natação, possui experiência adquirida no Instituto Técnico das Associações Cristãs de Moços de Montevidéu, onde lhe foi conferido honroso diploma, sendo atualmente o diretor do Departamento de Educação Física da A. C. M. de São Paulo.

Ensinando a nadar desenvolve, através de 190 páginas ilustradas com inúmeras gravuras, uma apresentação completa dos processos segundo os quais se deve praticar o salutar esporte, desde os primeiros exercícios indicados para os principiantes ao estudo dos diversos estilos que permitem atingir um desenvolvimento máximo.

CRACILIANO RAMOS — *Vidas secas* e segunda edição de S. Bernardo. Romances — Livraria José Olímpio Editora — Rio — 1938.

Vidas secas, é o título do novo romance de Graciliano Ramos que a livraria José Olímpio Editora acaba de lançar, juntamente com a publicação da segunda edição de S. Bernardo, do mesmo autor, apresentando os dois volumes, que aparecem na coleção: "O Romance e o Conto" da conhecida casa editorial, confecção gráfica das mais atraentes. A simples menção do nome de Graciliano Ramos como autor de um novo romance, é motivo suficiente para se prognosticar um novo e grande sucesso, quer da livraria, quer da crítica. É que esse autor, em três livros publicados antes do atual, *Cadés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, conseguiu, graças a excelência de sua obra, alcançar um posto não disputado por nenhum dos romancistas brasileiros dos últimos tempos.

Renovando-se sempre, a cada

livro que escreve, o autor de *Angústia*, apresenta-se sob um novo aspecto no seu livro de agora. Embora permaneça o mesmo revelador de consciências, Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, abandona o estilo autobiográfico, e faz um romance enraizado na terra, misturado na paisagem, amalgamando na mesma grandiosa tragédia o homem e o seu meio, focalizando com a mesma objetividade de precisão a terra que se estorrica, a ave que emigra presaga de desgraça, o coração humano que se rec seca na previsão dos dias sem amanhã. Não há dois planos separados para o livro, um para o cenário e outro para o personagem.

O senso da perspectiva do autor é tão justo que as duas coisas aparecem no mesmo plano, sem que uma estorve a outra, porque, ao contrário, se continuam e se completam. Nisso principalmente é que *Vidas secas* é diferente de todos os romances que já se fizeram sobre o nordeste e sobre a seca.

Outro ponto a anotar no novo livro do autor de S. Bernardo é a habilidade com que apresenta as reações da psicologia infantil, e de animais, campo onde apenas têm vencido um Kipling, um Jack London ou um Maranh.

Correios e Telegrafos

Por portaria do Sr. diretor geral do Departamento de Correios e Telegrafos foi transferido, por permuta e sem onus para a repartição o telegrafista José Joaquim Murici, da Diretoria Regional do Paraná para a de S. Paulo e desta para aquela, o telegrafista Joel Dias Pinho.

Pelo Sr. diretor geral foram despachados os seguintes requerimentos:

Durval José dos Santos, guarda-fios de 5ª classe, contratado, da Diretoria Regional de Juiz de Fora, pedindo a sua admissão como telegrafista mensalista ou equivalente na STT ou nas DRDR do Distrito Federal ou Rio de Janeiro — Deferido.

João Brito de Castro, ajudante da classe "C", da agência postal telegráfica de Araxi, na Diretoria Regional de Uberaba, pedindo ao Sr. Ministro da Viação a justificação de uma falta dada ao serviço no mês de Abril de 1937 — Avarando, indeferido.

Bened'to Scdré, guarda-fios de 3ª classe, contratado, da Direto-

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Jornal do Brasil. 07 de abril de 1938. p.6.

“O Nordeste é uma terra poderosa. Quem nasce lá guarda até a morte a sua marca inconfundível, no amor à terra, nos grandes temas trágicos da luta do homem com a seca e o sol. Disseram que literalmente ele estava esgotado. Essa afirmativa absurda já teve uma resposta: Vidas Secas, de Graciliano Ramos. Os de minha geração estão se preparando. Os do Norte virão de novo”.

terra, misturado na paisagem, amalgamando na mesma grandiosa tragédia o homem e o seu meio, focalizando com a mesma objetiva de precisão a terra que se estorrica, a ave que emigra pressaga de desgraça, o coração humano que se resseca na previsão dos dias sem amanhã. Não há dois planos separados para o livro, um para o cenário e outro para a personagem.

O senso de perspectiva do autor é tão justo que as duas coisas aparecem no mesmo plano, sem que uma estorve a outra, porque, ao contrário, se continuam e se completam. Nisso principalmente é que *Vidas secas* é diferente de todos os romances que já se fizeram sobre o nordeste e sobre a seca.⁵⁷

Nas duas passagens, dentro da recepção imediata do livro pela crítica especializada, são sugeridas maneiras de escapar à dicotomia apresentada pela própria crítica, isto é, focalizar ou os indivíduos ou a terra, ou as personagens ou a paisagem, ou o romance psicológico ou social. O romance, em vez disso, apresenta essas representações em entrelaçamento.

Entretanto, se parcela da crítica da época percebeu a originalidade e relevância de *Vidas secas*, logo surge outro ponto inquietante. Para além da declaração do autor, simbolicamente, as regiões aspérrimas do Brasil podem ser muitas. Se *Vidas secas*, como destacado na última seção, trata sobretudo da comunicação, os leitores podem associar as personagens a tantos outros trabalhadores sem emprego e sem moradia, limitados pela pobreza e impossibilitados de fabular algo além da sobrevivência. O significado de *Vidas*

⁵⁷ João LOTUFO. “Livros da semana”, in *Jornal do Brasil*, 04/07/1938, p. 6.



Ariano Suassuna

bol", que contratamos, para que se divulgue essa manifestação interessante de dança e teatro popular.

— E a sua peça?

Paschoal Carlos Magno, para animar o movimento do T. E. P., naquele tempo muito incerto ainda instituiu o prêmio "Nicolau Carlos Magno", que seria dado a uma peça em tres atos, sobre assunto preferivelmente brasileiro. Sendo sertanejo, só podia escrever sobre a ter-

libertar por exemplo, da influência dos autores espanhóis — Calderon, Lope, Rafael Albertim Casona, Lorca, principalmente. Entretanto estou tentando corrigir os defeitos da primeira vez. Com trabalho e estudo, creio que conseguirei. Minha próxima peça já está iniciada. Chama-se provisoriamente "A Forja". Seu ponto de partida foi o caráter de David, o grande rei de Israel.

— E quanto ao movimento artístico do Recife?

— O Nordeste é uma terra poderosa. Quem nasce lá guarda até a morte a sua marca inconfundível, no amor à terra, nos grandes temas trágicos da luta do homem com a seca e com o sol. Disseram que literariamente ele estava esgotado. Essa afirmativa absurda já teve um resposta: — "Vidas Secas", de Graciliano Ramos. Os de minha geração estão se preparando. Os do Norte virão de novo. A gente tem muitos poetas, romancistas, críticos e dramaturgos em perspectiva. Os nomes são muitos. Vou dizer os que me vêm à cabeça em primeira mão: José Loureiro de Melo, Edson Regis, poetas José Pontes, crítico Francisco Brennand, pintor José de Moraes Pinho, dramaturgo, sem falar nos mais velhos, já conhecidos daqui. E tem mais. O nordeste ainda tem o que dar. Os nossos temas começam a ser explorados, José de Moraes Pinho escreveu sobre o Xangô uma peça negra "Filhas de Santo" que montada pelo "Teatro Experimental do Negro" ou outra companhia seria um sucesso aqui. E a "suite negra", de Capiba, de trágicos acentos, seria uma maravilha dançada por este "Conjunto Coreográfico Brasileiro" que nos deu aquela "Pavana" realmente extraordinária de "Inês de Castro".

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. “Ariano Suassuna, o vitorioso do ‘Prêmio Nicolau Carlos Magno’ fala-nos do teatro em Pernambuco”, in *Correio da Manhã*. 11 de março de 1948.

secas não está, naturalmente, restrito ao Nordeste, mas potencializado por sua representação de parte daquela região.⁵⁸

Intitulado “O mundo coberto de penas”, o penúltimo capítulo é relevante também por conter a passagem que Tomás Santa Rosa escolheu para representar o romance na capa de sua primeira edição. Na abertura do capítulo, o narrador afirma que

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam, e como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças.⁵⁹

A reação de Fabiano é significativa. Ele se sentou “no banco do copiar, examinou o céu limpo, cheio de claridades de mau agouro, que a sombra das arribações cortava”.⁶⁰ Naquele momento, “o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas”.⁶¹ A chegada das aves de arribação prenunciava um novo período de dificuldades: “Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-

58 Convém ressaltar, no entanto, que para alguns estudiosos do realismo crítico, essa especificidade geográfica também existe porque “a particularidade do Nordeste brasileiro plasma todo o processo social em curso no país”, Bernard H. HESS; Maria Izabel BRUNACCI; Vivianne Fleury de FARIA. “Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos”, in *Anais do 4º Colóquio Internacional Marx e Engels*, Campinas, 2005, disponível em <https://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c4.pdf>

59 RAMOS. *Vidas secas*, op. cit., 2002, p. 108.

60 Ibidem.

61 Idem, p. 109.

se, até os espinhos secariam”.⁶²

No momento seguinte, Fabiano tenta lutar contra a interpretação dos sinais que anunciavam uma nova seca. “Talvez a seca não viesse”, considera ele, “talvez chovesse” e, segundo o narrador, “aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo”, de modo que “procurou esquecê-los”.⁶³ No raciocínio de Fabiano, entretanto, é justamente nesse momento de desespero e, em última análise, de consciência da realidade que se aproximava, que ele inverte a causalidade entre a chegada das aves de arribação e a previsão de uma nova seca, afinal “se não fossem eles, não existiria a seca”:

Pelo menos não existiria naquele momento: viria depois, seria mais curta. Assim, começava logo – e Fabiano sentia-a de longe. Sentia-a como se ela já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas. Alguns dias antes estava sossegado, preparando látegos, consertando cercas. De repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. Ele já andava meio desconfiado vendo as fontes minguares. E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes. Agora, confirmavam-se as suspeitas.

- Miseráveis.⁶⁴

Em “O mundo coberto de penas”, último capítulo, Fabiano é assolado pelos piores pensamentos. Sua intuição dificultava o trabalho, a realização dos preparativos para o novo período de seca:

Desde o desaparecimento das arribações vivia desassossegado. Trabalhava demais para não perder o sono. Mas no meio do serviço um arrepio corria-lhe no espinhaço, à noite acordava agoniado e encolhia-se num canto da cama de varas, mordido pelas pulgas, conjecturando misérias.⁶⁵

Junto de sinha Vitória, se perguntava pelo destino de sua família. Ambos imaginavam outros cenários, refletiam sobre o passado e sobre o que viveram em um capítulo que reúne alguns dos momentos mais significativos do romance, que seria, lembrando, homônimo.

“Não poderiam”, pergunta sinha Vitória, “voltar a ser o que já tinham sido?”:

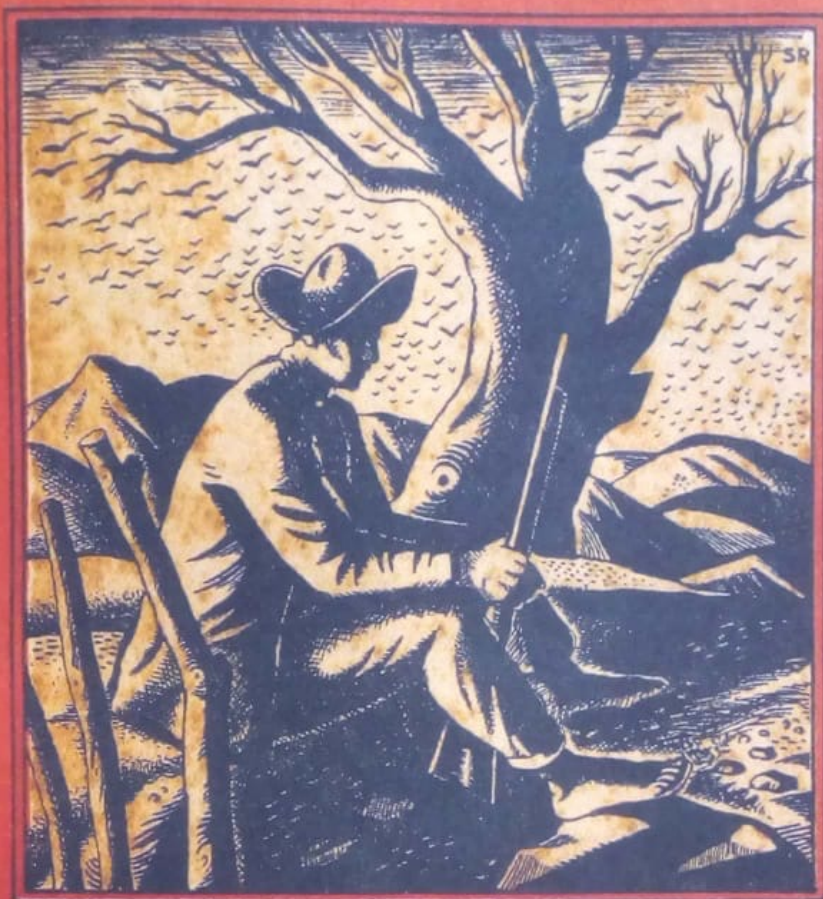
Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis. Mas achou bom que Sinha Vitória tivesse puxado conversa. Ia num desespero, o saco da comida e o aió começavam a pesar excessivamente. Sinha Vitória fez a pergunta, Fabiano matutou e andou bem meia légua sem sentir. A princípio quis responder que evidentemente eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos. Eram outros, para bem dizer. Sinha Vitória insistiu. Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido, muito longe? Fabiano agitava a

62 Idem, p. 110.

63 Idem, p. 112.

64 Ibidem.

65 Idem, p. 118.



GRACILIANO RAMOS

VIDAS SÊCAS

Romance

Livraria JOSÉ OLYMPIÓ Editora

Fonte: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 125.

Primeira edição de Vidas Secas, em maio de 1938, com capa de Santa Rosa

cabeça, vacilando. Talvez fosse, talvez não fosse.⁶⁶

Quando a inevitabilidade daquele destino, anunciada pela seca, se configura, é que Fabiano e Sinha Vitória aparecem no romance em toda a sua complexidade. Os leitores confirmam que por mais representativos que sejam da paisagem que habitam, Fabiano e Sinha Vitória são pessoas marcadas por experiências e desejos.

Também é conveniente assinalar que em matéria alusiva à leitura de Antonio Candido do romance de Graciliano Ramos, Wander Melo Miranda afirma que

“Numa carta escrita para Octavio Dias Leite, hoje no acervo do Centro de Estudos Literários e Culturais da UFMG, Graciliano nomeia pela primeira e, pelo que sei, única vez, o título original do livro: Cardinheiras. Cardinheiras são aves de arribação. Veja-se, pois, a importância que tinha para Graciliano O mundo coberto de penas — no duplo sentido da última palavra. O título vai, pois, de Cardinheiras para O mundo coberto de penas e Vidas secas. Há aí uma forte linha narrativa.⁶⁷

O possível título, “Cardinheiras”, sugere a ênfase desse episódio, na narrativa, ainda que o mundo não se cobrisse de penas. A reação supracitada das personagens, que também se une a uma série de excertos em que Fabiano, principalmente, além de sinha Vitória, refletem sobre o futuro, levam a um elemento central e aparentemente

66 Idem, p. 119.

67 Wander Melo MIRANDA *apud* Luiz REBINSKI. “Da Crise à Glória”, in *Cândido*, nº 37, 122, agosto de 2014, p. 37.

contraditório do romance. Como conciliar, pode-se perguntar, a incomunicabilidade, aqui representada pela dificuldade de interação, e o solilóquio, que a despeito da pobreza de vocabulário indica riqueza interior? Essa pergunta encontra uma pista visual nas capas de Santa Rosa para a primeira edição de *Vidas secas*.

Na capa, Fabiano aparece em destaque no quadro central. A personagem, de perfil, com a cabeça indicando o olhar em diagonal, na parte inferior direita, parece consternada. Ele está só, de pés descalços, segurando a espingarda utilizada para matar algumas das aves que são o sinal da seca que se aproxima. Esse parece ser o momento em que Fabiano percebe que seus esforços não podem impedir o futuro anunciado pela revoada das arribações. Vale observar, no entanto, que a capa não traz elementos tipicamente figurativos do nordeste brasileiro, apesar de existirem leituras que associam a árvore do centro com um juazeiro seco.

Em texto recente, Juliana Garcia Santos da Silva abordou a relação entre a cor vermelha da capa e aspectos da paisagem representados por Graciliano Ramos. Seu interesse, no entanto, concentra-se no primeiro capítulo de *Vidas secas*. Como afirma o autor,

No primeiro capítulo, denominado 'Mudança', a paisagem que os olhos do leitor contemplam é o atribulado e angustiante deslocamento de um grupo de retirantes emoldurado a partir do destaque dado à terra vermelha, à sobrevivência de alguns poucos juazeiros (que atribuem escassa cor verde ao quadro em execução, à raridade das sombras, o que denota a presença incisiva do sol), à evidência das ossadas no caminho, à seca dos rios e à assiduidade dos urubus (talvez os maiores beneficiados), à espreita por mais uma oportunidade de saciar a fome.⁶⁸

Sua leitura ressalta a paisagem como cenário no qual transcorre o romance, ganhando papel de destaque na configuração da narrativa. Essa paisagem é descrita pelo autor em detalhes – talvez em maiores detalhes do que mesmo Ramos o fizera:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.⁶⁹

Logo na sequência do mesmo trecho, o narrador volta a descrever a paisagem, com

68 Juliana Garcia dos Santos da SILVAI. São Bernardo, *Vidas secas e Levantando do chão: sagas da terra sob(re) o jugo do capital*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018, tese de doutoramento p. 52.

69 RAMOS. *Vidas secas*, op. cit., p. 9.

O QUE O RIO LÊ

❖

Zweig e Maurois na dianteira - D'Annunzio só depois de morto - Delly e Ardel por baixo - Romances e Estudos brasileiros - Os classicos - Poetas

❖



ILUSTRAÇÃO DE SANTA ROSA PARA A CAPA DO ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS, "VIDAS SÉCAS".

Foram publicados, no ano passado, no Brasil, sem contar livros didáticos, e contando traduções e reedições, mais ou menos uns 900 livros. Fizemos esse cálculo de acôrdo com os dados fornecidos por numerosas editoras no ano passado, e levando em conta as edições avulsas. Talvez o numero seja um pouco maior, atingindo, possivelmente, a mil, dada a quantidade de livros que nascem e morrem na provincia.

No Brasil só se começou a editar e a lêr com relativa intensidade depois da revolução de 30. Leu-se muita coisa de politica, de problemas sexuais, de psicanálise. Depois entraram na moda as biografias. Depois os romances brasileiros tiveram uma fase de verdadeira renascença, interessando o publico. Parece que essa "onda" do romance brasileiro já está em declínio. Uma literatura que se desenvolveu extraordinariamente nestes ultimos 7 anos foi a de estudos e pesquisas sobre problemas nacionais. Os estudos sobre o negro estiveram em verdadeira "moda".

Alguns livreiros acreditam que ha uma tendencia do publico para fugir ás obras de pura ficção, procurando coisas agradaveis e, ao mesmo tempo, uteis e instrutivas. As traduções continuam numerosas, fazendo, quasi sempre, sucesso de venda maior

que os originais brasileiros. Nota-se, nos ultimos tempos, um certo critério na escolha dos livros a serem traduzidos. O trabalho dos tradutores tambem tem sido melhor.

CULTURA ANTIGA

E' interessante notar que, ao mesmo tempo que manifestou interesse por literatura mais objetiva, o nosso publico tambem resolveu fazer uma coisa que nunca havia pensado em fazer: lêr os chamados "classicos". Sim, senhor! Ha, por aí, muita gente lendo Platão, Sofocles, Cicero, Epitecto, Demosthenes...

Shakespeare foi descoberto, e Espinosa bem aceito. Voltaire "brilhou" com o seu "Dicionário Filosófico". Se isso continuar assim teremos, em breve, um belo punhado de humanistas.

Gorki, Balzac e Dumas tiveram extraordinária divulgação, assim como Dostoiewski e outros, que até pouco tempo eram muito mais citados que lidos.

especial atenção à cor avermelhada da terra:

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.⁷⁰

Para Silva, não é despropositado que “o vermelho é escolhido para caracterizar a planície por onde caminham as personagens em busca de condições mínimas de subsistência”, pois

A cor em evidência confere um tom quente, uma sensação tórrida ao espaço focalizado, e possibilita a interpretação de que a terra representada está embebida pelo sangue daqueles que não sobreviveram à seca. A folhagem dos juazeiros colocada ao fundo, porque em primeiro plano estão os ‘galhos pelados da catinga rala’, parece relutante, suportando o estado de estiagem e a aridez local. Compondo a cena, as personagens, referenciadas por meio da informação ‘procuravam uma sombra’, esforçam-se para escapar ao calor, à sede, à fome, ao cansaço e aos urubus.⁷¹

Para o autor, portanto, a relação entre as personagens e a paisagem é uma relação de “resistência”, na qual a vida tenta se agarrar em “meio à intempérie e à possibilidade de morte, uma paisagem que se demonstra hostil aos homens, negando a eles água, comida, sombra, moradia ou descanso”.⁷²

Conquanto válida, a interpretação de Silva tende a reforçar certos aspectos

70 Idem, pp. 9-10.

71 SILVA, *São Bernardo, Vidas secas e Levantando do chão*, op. cit., 2018, p. 53

72 Ibidem.

do que Luís Buenos chamou de “Mito Graciliano”, centrado na “imagem de aridez e pessimismo que se fixou a seu respeito”.⁷³ Além disso, a leitura de Silva não apenas destaca a aridez como elemento da paisagem que determina a conduta das personagens como também, ao aludir à capacidade de resistência enquanto aspecto principal da relação entre os seres humanos da região, parece repisar certos *topoi* a respeito da natureza dos sertanejos, forçosamente corajosos diante da inclemência da paisagem.⁷⁴ Posicionamento semelhante foi muitas vezes desmistificado pelo próprio Graciliano Ramos e são fruto tanto da recepção quanto da consolidação de sua imagem enquanto escritor da seca⁷⁵.

Outro caminho de interpretação é sugerido por Yasmine Lima e Carla Pereira no estudo intitulado “A influência da cor na produção de sentidos: um estudo no contexto de capas de livros”. No estudo das autoras, é frisado que as cores podem desempenhar diversas funções, a depender do contexto em que são inseridas e quais os objetivos pretendidos. No caso das capas, a cor é utilizada para atrair e manter a atenção, transmitir e fixar a informação que se dá através de valores simbólicos a ela atribuídos (LIMA; PEREIRA, 2020, p. 91).⁷⁶ É interessante considerar esse ponto de vista na leitura da imagem da capa da primeira edição de *Vidas secas*. A cor vermelha, plana, sem variação de tonalidade, nessa leitura, pode auxiliar a expressar a temática da batalha pela sobrevivência de Fabiano e sua família, ao mesmo tempo que o campo visual da capa é acentuado pelo uso da cor, que o coloca em contraste, no centro.

Fabiano, por sinal, é *destaque* em ambas as capas de Santa Rosa. Quanto a isso, é interessante observar como, à exceção de Luís Bueno, a crítica pouco abordou a imagem produzida pelo capista para a primeira edição de *Vidas secas*. Caso se considere que a capa foi provavelmente produzida para um romance que se intitulada *O mundo coberto de penas*, e não *Vidas secas*, já que a alteração no título ocorrera com as provas tipográficas já prontas, então pode-se considerar que o desenho de capa não apenas se refere a esse episódio como também destaca mais a resignação que a resistência. É a resignação que caracteriza o solilóquio de Fabiano.

Em meio à paisagem, uma figura pensativa, com olhar para o vazio; ao

73 Luís BUENO. “A presença do amor em *Vidas Secas*”, in *Teresa*, São Paulo, 16, 2015, p. 136.

74 Ver Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR, “As imagens retirantes. A constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX”, in *Varia História*, 33 (61), Jan-Abr 2017, pp. 225-251.

75 Ver BUENO, Luís. “Abraçar a solidão: sobre os perigos do consenso”, em *Revista Versalete*, 2016. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol4-06/16LuisBueno.pdf>

76 Yasmine L. F. LIMA; Carla P. A. PEREIRA. “A influência da cor na produção de sentidos: um estudo no contexto de capas de livros”, in *Revista Design e Tecnologia*, vol. 10, nº 21, Campina Grande, 2020, p. 91.





IOSEPH RIBERA

ESPAÑOL

INVENT

Ba

182 296/100 1831.

1



Nas páginas anteriores:

“Malinconia”, extraída de Della nouissima Iconologia di Cesare Ripa, edição de 1625.

“O poeta”, alegoria de José de Ribera (1591-1652), também datada de 1625.

“Melancholia”, de Christoph Friedrich a partir de Caspar David Friedrich.

fundo, uma árvore seca, sem folhas ou frutos. É notável como Santa Rosa parece ter atualizado a iconografia da melancolia⁷⁷ para representar o estado de espírito de Fabiano quando o mundo se cobre de penas. De fato, a associação entre a melancolia e o gênio artístico desde o Renascimento, a melancolia também é associada com o mutismo, a reflexividade e a esterilidade.⁷⁸ Frequentemente, o melancólico é também uma figura pensativa, absorta em seus pensamentos e incapaz de, ao esquecer-los, sair de si e se conectar com os outros.

Tais relações simbólicas estão presentes na *Iconologia*, de Cesare Ripa, publicada em 1593. A *Iconologia* é uma espécie de manual para a confecção de imagens que representem e/ou personifiquem conceitos abstratos. Assim, além da melancolia, os demais temperamentos da teoria clássica dos humores também estão representados, como os temperamentos colérico, sanguíneo e fleumático, além de conceitos como “justiça”, “caridade” e “morte”, entre outros. Na *Iconologia*, o melancólico é representado alternadamente como

77 Vale ressaltar que a melancolia de Fabiano é fincada em sua experiência social e subjetiva. Ver o ensaio, de Alcides Villaça, intitulado “Imagem de Fabiano” in *Estudos Avançados*, vol.21, n. 60, 207, 00. 235-246.

78 Raymond KLIBANSKY; Fritz SAXL; Erwin PANOFISKY. **Saturn and Melancholy**: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln: Kraus Reprint, 1979, p. 229; no Brasil, ver Moacyr Scliar. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

homem ou mulher; em ambos os casos, o cenário no qual se encontra é ligado ao inverno, o que explica a esterilidade da paisagem. Como destaca Ripa,

Faz a melancolia no homem aqueles mesmos efeitos que a força do vento nas árvores e nas plantas, que, agitadas por ventos diversos, atormentadas pelo frio e cobertas pela neve, aparecem secas, estéreis, nuas e com o mais vil dos aspectos (...).⁷⁹

Junto disso, o melancólico está “sempre com o pensamento nas coisas difíceis, que se fingem de presentes ou reais, mostrando o senho da tristeza e da dor”.⁸⁰ Na sequência, o tratadista italiano também considera que a figura da melancolia é

É mal vestida, sem ornamento, em conformidade com as árvores sem folhas e sem frutos; o melancólico não alça nunca o ânimo e pensa em procurar para si a comodidade de estar na preocupação contínua de fugir ou se jogar a males que imagina ser vizinhos.⁸¹

A relação entre a paisagem e a disposição melancólica é ressaltada na sequência do emblema proposto por Ripa, no qual a natureza é assemelhada às palavras na sua esterilidade:

A pedra, da mesma forma, está posta para demonstrar que o melancólico é duro e estéril de palavras e de ações para si e para os outros, da mesma forma que a pedra que não produz relva tampouco deixa que a terra sobre a qual está plantada a produza, mas se bem pareça ociosa no tempo (...).⁸²

Por meio dessa remissão clássica, é possível escapar, em primeiro lugar, à tentação de associar a paisagem representada no romance (ou na gravura que compõem a capa de *Vidas secas*) à paisagem natural do Nordeste.

Trata-se, é possível dizer, de uma paisagem simbólica que reflete e reitera o estado de espírito e o caráter de Fabiano. Isso não significa que a imagem elaborada por Santa Rosa não faça referência ao cenário regional da obra; pelo contrário, assim como foi sugerido aqui, seu desenho não está restrito à repetição de motivos regionais – aliás, ainda não muito bem estabelecidos na iconografia do modernismo brasileiro –, mas adapta tais motivos numa leitura que escapa às

79 “Fa la malinconia nell’uomo quegli effetti istessi che fa la forza del vento ne gl’alberi e nelle piante, li quali agitati da diversi venti, tormentati dal freddo, e ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nudi, e di vilissimo prezo”, Cesare RIPA. *Iconologia*. Torino: Einaudi, 2002, p. 362.

80 Ibidem.

81 “È mal vestita, senza ornamento, per la conformità de gl’alberi senza foglie e senza frutti, non alzando mai tanto l’animo il malenconico, che pensi a procurarsi le commodità per stare in continua cura di sfuggire o proveder a’ mali che s’imagini esser vicini”, Ibidem.

82 “Il sasso medesimamente ove si posa dimostra che il malenconico è duro, e sterile di parole e di opere, per sé e per gli altri, come il sasso, che non produce erba, né lascia che la produca la terra che gli sta sotto (...)”, Ibidem.

GRACILIANO RAMOS

Vidas Secas

ROMANCE



LIVRARIA *José Olympio* EDITORA

Fonte: BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015a, p. 221.

Vidas Secas, capa de Santa Rosa, segunda edição, 1947.

determinações do lugar.

Do mesmo modo, pode-se afirmar que Fabiano, ao menos segundo a relação entre o desenho de Santa Rosa e a tradição representativa da melancolia, é um tipo melancólico.

Fabiano e o melancólico têm traços em comum, como a dificuldade de comunicação e conexão com os outros; a constante reflexão e o solilóquio; a busca por vias de fuga de situações reais ou imaginárias que lhe causam sofrimento. Pode-se reconsiderar a leitura de F. M. Rodrigues Alves Filhos, na edição de 21 de abril de 1938 do *Correio Paulistano*, que compara as personagens do romance a “galhos secos, sem vida”.⁸³ Pela relação com a melancolia, é possível tornar a metáfora mais concreta:

Por mais que sejam diferentes entre si, um livro de Graciliano Ramos sempre tem alguma semelhança com os outros. *Vidas Secas* é um romance cheio de vida, e seco ao mesmo tempo. Suas páginas têm a rigidez da morte, e o silêncio de vidas e regiões estéreis. Tudo é o mesmo romance, desde a primeira até a última página. Tudo seco, vazio. Os próprios personagens caminham pelas páginas do livro como galhos secos, sem vida. Para muito, talvez, a obra do sr. Graciliano Ramos parecerá monótona, árida, fria. Mas é justamente nisso que está o seu valor. Como descrever a vida, onde só há morte, miséria, peste?⁸⁴

Pode-se contrastar tal leitura à capa da segunda edição de *Vidas*

83 F. M. RODRIGUES ALVES FILHO. “Vidas Secas”, in *Correio Paulistano*, 21/04/1938, p. 15.

84 Ibidem.

Cia. Editora Leitura

OS SEUS PRÓXIMOS LANÇAMENTOS

COLEÇÃO HOMENS DO MUNDO

MIGUEL ANGELO

Por Romain Rolland. Tradução de Carlos Lacerda.

COLEÇÃO CRÍTICA E ENSAIO

O TEATRO SOVIÉTICO

Por Joracy Camargo. Um ensaio documentado sobre o teatro soviético, com 100 ilustrações aproximadamente de cenários e de artistas.

COLEÇÃO AMÉRICA LIVRE

GENTE DA TERRA

Por Agnes Smedley, (norteamericana). Prefácio de Lia Corrêa Dutra. Tradução de Newton e Rubem Braga.

A VORAGEM — o drama da selva

Por José Eustasio Rivera, (colombiano) — Tradução de Melo Lima.

PARALELO 53 — SUL — O inferno azul e branco

Por Juan Marin, (chileno) — Tradução de Valdemar Cavalcanti

COLEÇÃO NOVOS CAMINHOS

CHINA — Como luta o povo chinês pela sua libertação

Por Agnes Smedley. Tradução de Rubem Braga.

A RÚSSIA ATRAVÉS DOS SÉCULOS — Uma história completa da Rússia desde a sua formação até os nossos dias. Tradução de Otto Schneider.

COLEÇÃO CONHECIMENTO DO BRASIL

A FORMAÇÃO HISTÓRICA DA NACIONALIDADE BRASILEIRA — Primeira tradução em língua portuguesa do célebre curso realizado na Sorbonne, em francês, pelo grande historiador OLIVEIRA LIMA. Trad. de Aurelio Dominguez.

COLEÇÃO MENINO-HOMEM

HISTÓRIAS DE ALEXANDRE E CESARIA — Dois tipos característicos do Nordeste — Alexandre e sua mulher Cesária — numa história folclórica de Graciliano Ramos, contada com a simplicidade e a pureza de linguagem próprias do romancista de "Vidas Secas". Ilustrado por Santa Rosa.

ZUMBI DOS PALMARES — Uma linda história para os meninos do Brasil sobre a lendária figura do herói da República dos Palmares.

Por Léda Mario de Albuquerque. Capa e ilustrações de Noemia.

COLEÇÃO CONTOS DO MUNDO

Em página aparte anunciamos esta grande antologia do conto universal programada inicialmente em 10 volumes.

RUA SENADOR DANTAS, 20 — 7.º ANDAR — FONE: 22-8817

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Cia. Editora Leitura – Os seus próximos lançamentos”. Edição 15, 1944.

Vidas Secas, capa de Santa Rosa, segunda edição, 1947.

secas, publicada apenas em 1947.

A edição faz parte da publicação das obras completas de Graciliano Ramos, empreendimento editorial que ganhou destaque nas páginas dos jornais e revistas da época. Especula-se que a edição tenha demorado porque não haveria clima político para a publicação de obras de Ramos durante o período Vargas, de modo que foi apenas após a destituição deste, em 1945, que se tornou possível reeditá-las. Assim, a editora José Olympio se empenhava em oferecer uma edição, ao menos até o momento, definitiva da obra de Ramos, cujos volumes eram estampados com ilustrações de Santa Rosa, que também produzira as capas. Em diversas peças publicitárias e apreciações pela crítica, as capas de Santa Rosa eram um dos atrativos da nova edição, fato que a própria editora fazia questão de ressaltar.

Na segunda capa, Fabiano é visto de costas; ele traça chapéu, casaco e traz a arma a tiracolo; junto dele, está a cachorra Baleia, que está com a cabeça virada como se dialogasse com ele. A paisagem, por seu turno, traz elementos reduzidos. O traço é menos vigoroso que na ilustração da primeira edição, notadamente uma xilogravura. Aqui, com exceção de dois cactos e algumas pedras que remetem à secura da paisagem, os demais elementos – montes, pássaros – são sugeridos por rápidos e finos traços. Marcadamente, não há qualquer remissão ao episódio

Variações Sobre Graciliano Ramos

BERNARDO GERSEN

Copyright de LITTEA

GRACILIANO RAMOS é a organização mais completa de romancista no quadro da moderna literatura brasileira. Num meio incipiente de cultura como o nosso, de escritores apressados, de romancistas geralmente desleixados, sem uma disciplina rigorosa e uma consciência apurada do seu métier, o autor de *ANGUSTIA* sobressai por todas essas qualidades, aliadas a uma poderosa vocação para o gênero. A vocação mais poderosa para o gênero de toda a literatura brasileira, não hesitamos em afirmar. Porque até aqui ainda não tivemos um grande romancista, no sentido mais puro do termo. Possuímos grandes romances, mas não possuímos grandes romancistas. Machado de Assis foi um grande escritor, — incontestavelmente o maior valor da nossa literatura, pelo conjunto da sua obra — deixou grandes romances. Artisticamente construído, frutos de meditação aguda, de trabalho lento e metódico, de frieza matematicamente perfeita. Mas, talvez faltasse a Machado a vocação de romancista. Aquela ardente flama interior, a displicência dos que se deixam ir confiando no seu voo, sem temer os defeitos que transbordam das qualidades. Por isso mesmo seus romances dão muita vez a impressão de inacabados, de esboçados. São mais novelas do que romances, como observou um crítico. Caso contrário dá-se com um Lima Barreto por exemplo. A sua foi uma vocação das mais autênticas. Mas uma vocação que por motivos vários não chegou a se realizar. Faltava-lhe o que sobrava a Machado; uma sólida cultura capaz de dominar o caos da sua força de romancista. Foi um escritor puramente intuitivo, diríamos até instintivo. Essa dualidade que começou com Machado e Lima Barreto iria-se repetir com muita insistência na literatura nacional. De um lado os instintivos — os intuitivos, os romancistas que jogam com as suas personalidades quentes de rapsodos primitivos — jogam e acertam até um certo ponto, diga-se de passagem. Que são como essas pedras puras que se encontram no leito dos rios — demasiado puras, que necessitam de um polimento que realce as qualidades e suavise as arestas violentas. Modernamente são representados por um José Lima do Rego, por um Jorge Amado. Do outro lado acham-se os conhecedores do ofício, os dominadores do seu gênero, cultos, ágeis, brilhantes, virtuosos — mas não raro lamentavelmente falsos. Adotam a inconsistência dessas cons-

truções excessivamente graves, como diria o Eça. Dessa gravidade, dessa gordura rica que não está longe do balofô. Falta-lhes a seiva viril dos criadores natos. Érico Veríssimo e Eúcio Cardoso são os seus expoentes. — Mas quando parecia que o nosso Romance estava fadado a esse desencontro perpétuo — eis que os dois ramos de romancistas se encontram, se interpenetram, se fundem para dar nascimento a Graciliano Ramos.

Graciliano Ramos é a mais completa organização de romancista da nossa literatura. O equilíbrio, a harmonia perfeita constituem o principal traço da sua obra. Equilíbrio da forma amadurecida, justiça do estilo castigado, sêco e másculo, harmonizam magnificamente com a secura às ve-



zes brutal das suas personagens, o intimismo angustioso e fechado dos seus ambientes áridos. A medida que a gente vai lendo Graciliano, acostumando-se com o seu estilo e a sua forma, vamos esquecendo inperceptivelmente as palavras, perdendo a consciência das frases, a forma vai-se diluindo pouco a pouco como uma neblina — e penetra-se cruamente naquele mundo amargo. A grande virtude artística de Graciliano é a justeza torturada de expressão. É por intermédio da justeza de expressão, cuja superfície dá a impressão de facilidade e fluidez — a obsedante, febril procura do termo exato de Flaubert a facilidade e fluidez dos Sten-

dhal — é por intermédio dessa "facilidade", dessa "simplicidade" que se atinge a função clássica do estilo: fazer esquecer o estilo. Dissolver até mesmo a forma na imaginação do leitor, para só ficarem fluando o ambiente e dentro do ambiente as personagens. O estilo de Graciliano, tão teso, tão limpo, tão homogêneo, é o estilo dos psicólogos. Cada palavra como para os poetas, tem para eles um valor milimétrico, um peso sutilmente avaliado, uma fisionomia, melhor dizendo, várias fisionomias, conforme ela está colocada na frase, humanamente próprias e inconfundíveis. Frias e neutras para os gramáticos, irremediavelmente mortas dentro das páginas dos dicionários, as palavras brotam do íntimo dos criadores como pequenos seres palpitantes, de delicadeza volátil e evanescente. As obras mais raras e belas jazem adormecidas no mistério das palavras indiferentes e às vezes vulgares, esperando o toque mágico para ressuscitarem ruidos. No plano das palavras, assim como no plano das criações, o artista ressuscita. As palavras são o sopro transcendente que dá vida às criaturas, o frêmito impalpável que se constitui em ambiente e atmosfera. — Mas em Graciliano Ramos o ambiente não é descrito, as personagens não são "constituídas" pelo método tradicional. O ambiente e atmosfera são adivinhados, são sentidos através das personagens. E as próprias personagens adivinhadas, vão-se formando pouco a pouco de fragmento dispersos, são sugeridos, nascem de dentro para fora que nem visões noturnas. Como nuvens espalhadas, elas vão-se formando gradativamente de recordações distantes e presentes. A paisagem exterior é quase sempre o reflexo da paisagem íntima das personagens. Mais do que reflexo, a paisagem exterior é o próprio prolongamento da paisagem íntima. Paulo Honório de S. BERNARDO olha o campo, as plantações em redor, as casas, o rebanho, e as flores, com a frieza satisfeita de um proprietário, e descreve-os com as perspectivas de um desenhista. — As ruas sujas, de Angústia, os montes de lixo dos fundos do quintal, "o homem triste que enche dornas" e a "mulher que laga garrafas", as praças noturnas, desertas e tristonhas da cidade, tudo isso é reflexo, é complemento da angústia e da penumbra interiores de Luiz Pereira da Silva. Cão, estrelas, uma negra da natureza amiga, não existem dentro do romance. Assim também em *VIDAS SECAS*, a esterilidade causativa, a cruza da pla-

nicie, harmonizam com o íntimo primário dos miseráveis retirantes. Pintando o meio ambiente, as coisas insignificantes em redor, as mais desprovidas de interesse, o personagem está pintando vistas do seu atormentado ser. É por isso que Graciliano nunca descreve. O mundo todo existe no interior do mundo pessoal, sentimental e ideal das suas figuras. Graciliano evoca: Graciliano sugere. A técnica de ANGUSTIA, desconída e reticente, é bem característica. Cada capítulo do romance é como uma lembrança solta — que culmina no delírio final, acúmulo de lembranças, formação desencontrada de recordações, conclusão e como condensação de todo o romance. Mesmo em VIDAS SECAS, de personagens primitivas de imaginação exígua, o ambiente desoladoramente nu, as ações escassas — é toda associação de idéias, imagens desconídas. As ações não existem por si. Nasceram como consequência caracterológica do "eu" das personagens. São um complemento exterior da angústia, do desalento íntimo. Não quer isso dizer que Graciliano seja um idealista no sentido filosófico da palavra. Pelo contrário. Ele mesmo, num artigo publicado na "TRIBUNA POPULAR" falou na base econômica e social que muitos romancistas esquecem de dar às suas personagens. Essa infra-estrutura das personagens, se podemos empregar o termo, não a apresenta Graciliano diretamente, mas subjetivamente, pelas marcas que ele imprime na face íntima dos indivíduos. O desalento, a agonia, têm origem por sua vez no passado de cada um deles, do meio social em que se desenvolveram e que os condiciona. — Não existindo pois ações e objetos no sentido cru da palavra — sendo tudo apreendido e captado através da deformação sofrida pelas personagens, depreende-se o valor que Graciliano tribua à propriedade, à justiça de expressão, o amor que ele tem ao "vocabulário espontâneo", digamos assim. Porque no evocar, as palavras vêm envoltas numa ténue gaze psicológica. Para exprimir estados subjetivos, evanescentes, fugidios pela sua transitoriedade e incaptáveis pela sua sutileza, as expressões exatas e insubstituíveis são a condição essencial. Como já ensinava mestre Flaubert, só existe uma única palavra para exprimir certo objeto, e não há sinônimos rigorosamente iguais. Mesmo se os houvesse por hipótese, ficariam inutilizados por não serem escritos com as mesmas letras, por não possuírem sons idênticos.

Haveria um longo estudo para se fazer sobre o método psicológico de Graciliano Ramos. A maioria dos nossos modernos romancistas ditos psicológicos são no mais na maneira, na intenção, na técnica, do que propriamente pelas análises em profundidade, pelas descobertas nos devãos íntimos. Um vocabulário escolhido em

que entram palavras procuradas — ainda as palavras, mas no caso elas parecem-nos quase sempre decorativas, sendo elas que dão a impressão de gular as idéias e não ao contrário — palavras especiais como "estranho", "misterioso", "impalpável", das "profundidades do seu ser", "uma força inexplicável", etc., ambientes noturnos de uma densidade equívoca, ações intempestivas e absurdas, personagens excêntricas, a mais das vezes até mesmo no vestir e no conversar — eis o que desempenha importante papel nesses introspectivos.

Muitas vezes, na ânsia apressada de um pseudo-universalismo, eles omitem nomes geográficos, e, como consequência, parece, não dão nenhum traço, por rápido que seja, dos costumes que caracterizam a região, de algum regionalismo ligeiro nos diálogos, alguns toques leves que exprimem a nossa paisagem. Se os romances não fossem escritos em português haveria dúvidas sobre a origem do autor. Uma pessoa desprevenida poderia mesmo desconfiar que os romances foram traduzidos, visto que são poucos os vestígios do meio. — A origem deste erro parece que provém do que eles julgam ser o erro oposto: o dos romancistas ditos sociais — subentendem-se aqui que não existe "romancista social" no sentido rigoroso do termo, havendo apenas predomínio de uma face sobre a outra do romance, dando-se casos de romancistas, como José Lins do Rego, que ora pedem mais para um lado (*Moleque Ricardo*) e ora mais para o outro (*Banguê*) — o dos romancistas cuja principal preocupação é a de fixar as crises econômicas e a luta de classes. Mas o que eles "universalistas" esquecem — e isso já foi dito e redito, mesmo pelos partidários do romance em profundidade, que apre-

sentaram a lição para os romancistas chamados sociais, esquecendo-se eles mesmos de segui-la — é o exemplo dos cultores do romance de exploração da consciência e da sub-consciência, os mestres do passado. No *Le Rouge et le Noir*, Stendhal expõe toda a sociedade francesa sob a Restauração, tanto provinciana como parisiense. Em Flaubert, psicólogo delicado e sutil, em Thomas Hardy, trágico de uma espantosa força de criação, as condições sociais da época vão acompanhando rigorosamente a evolução da existência das personagens. Paris durante a Revolução de 48 e a sua vida provinciana num, e a vida rural, a pintura da pequena cidade em crescimento, com as suas universidades e os seus preconceitos, no outro. Da mesma maneira, os romances de Dostoiévsky e Tolstói são magistrais painéis de um período da história russa. — Muito mais avisados andam os romancistas denominados sociais, pois eles não pretendem atingir o universalismo pelo caminho mais curto, o caminho direto: mas através do regionalismo. E, diga-se de passagem, às vezes conseguem no plenamente. A prova é que romances de um José Lins do Rego, de um Jorge Amado já têm sido traduzidos para as línguas mais distantes. — Graciliano Ramos, com o seu apurado senso crítico, com o equilíbrio, repetimos, que é o traço mais marcante de sua obra, encontrou ótimamente a solução. A sua personalidade original e poderosa, evitou todos os erros dos primeiros sem cair no excesso dos romancistas sociais. Outra coisa que há de admirável no romances psicológicos de Graciliano Ramos é que ele não tomou para campo de exploração personagens excepcionais, como fazem a maioria dos romancistas. As angústias da solidão humana, o sofrimento íntimo agudo, as dores íntimas dos homens diante do espetáculo do mundo imperfeito — não são somente dos chamados seres superiores. A substância é a mesma de todos os homens — e a humanidade existe no miserável retirante semi-selvagem, como no impulsivo Paulo Honório. Os homens não precisam ter nomes estranhos, tomar atitudes de tresvaria, para serem tocados da sagrada chama do sofrer humano. Criaturas modestas de ações normais, os "niquês sociais" como diz Luiz Pereira da Silva, não padecem somente as dores primárias da insatisfação instintiva, da falta de pão e conforto. Eles curtem essas existências machucadas por toda a espécie de dificuldades. Mas no fundo de tudo isso dorme a perpétua nostalgia de algo mais puro, mais livre, mais elevado. Não estão satisfeitos com o mundo mas igualmente não o estão consigo próprios. Eles têm consciência das suas fraquezas, da sua inutilidade, da sua miserabilidade. E querem libertar-se das cadeias da imperfeição e da pequenez que os sufoca.



Em todas as livrarias e pelo Serviço de Rembolsos Postal
2.ª edição — Cr\$ 25,00

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. “Variações sobre Graciliano Ramos”, de Bernardo Gersen, in *Leitura*. Edição 38. Fevereiro-março de 1946.

Em texto sobre Graciliano Ramos, Bernardo Gersen analisa o estilo do autor e as temáticas das quais ele se ocupa, citando seus romances e fazendo dialogar suas personagens. Destacamos quando em referência à recepção de Vidas Secas, diz: “As angústias da solidão humana, o sofrimento anterior agudo, as dores íntimas dos homens diante do espetáculo do mundo imperfeito – não são somente dos chamados seres superiores.

A substância é a mesma de todos os homens – e a humanidade existe no miserável retirante semi-selvagem, como no impulsivo Paulo Honório. Os homens não precisam ter nomes estranhos, tomar atitudes de tresvario, para serem tocados da sagrada chama do sofrer humano.

Criaturas modestas de ações normais, os ‘níqueis sociais’ como diz Luiz Pereira da Silva, não padecem somente as dores primárias da insatisfação instintiva, da falta de pão e conforto. Eles curtem essas existências machucadas por toda a espécie de dificuldades. Mas no fundo de tudo isso dorme a perpétua nostalgia de algo mais puro, mais livre, mais elevado.

Não estão satisfeitos com o mundo mas igualmente não o estão consigo próprios. Eles têm consciência das suas fraquezas, da sua inutilidade, da sua miserabilidade.

E querem libertar-se das cadeias da imperfeição e da pequenez que os sufoca”.

que fora retratado na primeira edição, “O mundo coberto de penas”.

Entre uma edição e outra, é possível dizer que já se fixara o “Mito Graciliano”, assinalado por Luís Bueno. Do mesmo modo, fora consolidada a imagem do Nordeste na iconografia brasileira, principalmente após o destaque concedido à figura do retirante na pintura homônima de Cândido Portinari. Fabiano ainda é representado de maneira central, mas na segunda edição Santa Rosa parece ter cedido a elementos que foram destacados na primeira recepção da obra: a oscilação entre as personagens e a paisagem; a centralidade da cadela Baleia. Em comparação à imagem da primeira edição, qualquer remissão clássica ou mais aprofundada à psicologia de Fabiano se perdeu.

A principal consequência do “Mito Graciliano” é encerrar a leitura na reiteração do *topos* da seca. Essa chave de leitura, que se torna uma espécie de princípio de leitura geral da obra de Ramos, negligencia outros aspectos de seus romances. O próprio escritor, como destacado ao longo deste capítulo, reforça tais “mitos” a respeito de sua obra, como se depreende, não sem alguma ironia, da seguinte passagem:

Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. É sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas,

preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.⁸⁵

Essa leitura é contradita por Luís Bueno, que destaca o papel do amor em *Vidas secas*. Principalmente ao término do romance, quando as personagens sondam o futuro em reação à chegada das aves de arribação, imaginando a possibilidade de experiências que se situem além das vivências imediatas, Bueno destaca que, nesse momento, “Fabiano vê as coisas (...) filtradas pela mudança, uma visão construída amorosamente em conjunto com Sinha Vitória”.⁸⁶ Para Bueno, nesse momento há uma dissonância entre o narrador e as personagens, de modo que é possível atribuir ao narrador a caracterização de brutalidade e animalidade, ressaltada pela dificuldade de comunicação que, para as personagens, torna-se até mesmo secundária:

(...) o narrador – que sempre evitou interferir – insistirá, voz da autoridade que é, em fechar a narrativa dizendo como as coisas são, que a vida deles, mesmo que seu projeto vingue, pouco mudará. O pessimismo, portanto, é dele – e não do livro como um todo – porque pela primeira vez se insinua na mente daquelas pessoas um projeto maior do que o de simplesmente sobreviver. Um projeto nascido da experiência concreta de um amor constituído de coisas contraditórias entre as quais, agora, também se inclui a esperança.

Ao final de *Vidas secas*, abre-se um mundo compartilhado entre Fabiano e sinha Vitória. Esse mundo é construído pelo amor, superando as barreiras de comunicação que anteriormente lhes prejudicavam. Tal mundo não está restrito às adversidades presentes; pelo contrário, parte delas para extrapolá-las em direção a cenários e situações futuras ou imaginárias.

A despeito das dificuldades de comunicação, é possível assinalar que as personagens de *Vidas secas*, principalmente Fabiano e sinha Vitória, observam os acontecimentos. Essas fabulações permitem vislumbrar o mundo interior das personagens, do caráter reflexivo e pensativo de Fabiano à imagem que sinha Vitória faz de objetos e situações que tornariam sua vida melhor, e por extensão, também de sua família. Esses episódios estão encerrados em *Vidas secas* como elementos de sonho, sejam eles acordados, sejam reais.

Já no primeiro capítulo, quando a família observa o céu, extrapolando os limites de sua dificuldade de compreensão – “Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais que cinco estrelas no céu”⁸⁷ –, Fabiano vislumbra o

85 Graciliano RAMOS. “Depoimento”, in **Vidas secas** (fac-símile da primeira edição). São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1988.

86 BUENO. “A presença do amor em *Vidas Secas*”, in *Teresa*, op. cit., 2015, p. 150.

87 RAMOS. **Vidas Secas**, op. cit., p. 14.

destino de sua família, enquanto sinha Vitória se põe a imaginar:

A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.⁸⁸

Nesse cenário, ao menos na imaginação de sinha Vitória, “Eram todos felizes”, de modo que

Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de Sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.⁸⁹

No capítulo dedicado a sinha Vitória, esse traço de personalidade – a capacidade de imaginar outras possibilidades – é ressaltado. Um dos episódios centrais do capítulo é dedicado à descrição do desejo de possuir uma cama de lastro de couro. O desejo, projetado para o futuro, surge de problemas do presente:

Sinha Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: - “Hum! Hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé.⁹⁰

A despeito da brutalidade, que fizera sinha Vitória descontar sua raiva com violência, o narrador volta a destacar, em momento posterior do capítulo, a vontade da personagem:

Outra vez Sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo.⁹¹

Ainda em outro momento, mais próximo ao final do capítulo, é feita menção à *aspiração* de sinha Vitória, que “desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bandoleira”.⁹² Nesses casos, é possível afirmar que se

88 Idem, p. 15.

89 Idem, p. 16.

90 Idem, p. 40.

91 Idem, p. 44.

92 Idem, p. 46.

a brutalidade é um dos aspectos que definem as personagens, certamente não é o único.

Se em “Sinha Vitória” o sonho é resultado apenas da fabulação da personagem homônima ao capítulo, já no capítulo “Fuga” é uma atividade comum de sinha Vitória e Fabiano. É sinha Vitória quem consegue manipular as palavras para expressar seus desejos, mas a sondagem do futuro é feita por ambos. “Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?”,⁹³ perguntara sinha Vitória, como já foi mencionado aqui, ao que segue a inquietação: “Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos?”.⁹⁴ Depois, passa-se do presente do casal ao futuro dos filhos:

Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

- Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catanga onde haviam montes baixos, cascalhos, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se iam muito longe, adotariam costumes diferentes.⁹⁵

A capacidade de sonhar é o que lhes distancia da animalidade; ela é um antídoto à brutalidade e uma forma de escapar à repetição de um passado imemorial que assumiu caráter de destino. Porém, o uso do condicional, conforme sugere Zenir Campos Reis, revela que um futuro melhor faz parte de uma longínqua possibilidade, tal como no episódio da morte da cachorrinha, quando “o leitor e o narrador sabem que não haverá futuro para Baleia, que não se realizarão os sonhos de felicidade, de plenitude e de fartura”.⁹⁶ O Fabiano melancólico da primeira capa de Santa Rosa talvez estivesse ainda mais próximo da realidade.

93 Idem, p. 119.

94 Idem, p. 122.

95 Ibidem.

96 REIS. “Temposfuturos”, in Estudos Avançados, op. cit., 2012, p. 203.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E onde tudo começou, isto é, a primeira das capas a ser visualizada foi a de *Viagem*, e ainda que conteúdo do livro, assim como o contexto em que ele fora feito e publicado, não fossem desconhecidos, naquela altura, o contato com a imagem deu nova luz às memórias de leitura.

O livro foi iniciado pouco antes da morte de Graciliano Ramos e interrompido quando alguns excertos ainda não passavam de esboço, de acordo com a nota da editora José Olympio, responsável por esse primeiro volume. Contudo, já que o autor havia tomado como notas pormenorizadas o roteiro de viagem, em forma de diário, a obra foi finalizada e tais notas foram dadas “como um complemento natural da parte realizada”, formando “um todo homogêneo que nos revela a face nova do escritor”.¹ Ocorre que essa nova face não apareceu facilmente. O filho de Graciliano Ramos, Ricardo Ramos, que também foi um ficcionista que gozou de prestígio no conto brasileiro da segunda metade do século XX, escreveu sobre esses delicados caminhos na biografia do autor de *Vidas Secas*, o livro *Graciliano: retrato fragmentado*.

Ricardo Ramos, responsável por viabilizar o livro *Viagem*, também foi o encarregado pelo nome que ele levou, escolhido sem grandes problemas uma vez que “os títulos de Graciliano merecem um comentário marginal. São econômicos, diretos, previsíveis”.² O livro póstumo de Graciliano Ramos chegou ao público em 1954, composto de observações pormenorizadas do roteiro de viagem que ocorreu, entre maio e outubro de 1952, para a Checoslováquia e a então União Soviética. O autor viajou para os festejos de 1º de maio, Dia do Trabalhador, na qualidade de presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), então reduzida a uma “pequena facção de escritores, subordinada ao Partido Comunista”.³

Essa associação teve uma ruidosa cisão por querela política, em 1949, ocasião em que muitos escritores a abandonaram. Graciliano Ramos foi eleito presidente logo após, em 1951, e reeleito no ano seguinte. Em suas falas públicas explicitou que não ficaria emudecido frente às investidas partidárias, o que de acordo com Ricardo Ramos já estava “apontando, antecipando uma fase vindoura”.⁴ Esse novo momento culminou com o teor memorialista de seus últimos textos, que contou com a explicitação de suas impressões políticas, conforme tivemos oportunidade de acompanhar em *Memórias do Cárcere* e no próprio *Viagem*, narrativas que não foram exatamente laudatórias em

1 Graciliano RAMOS. **Viagem**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954, 1ª edição, p. 3.

2 Ricardo RAMOS. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 74.

3 Idem, p. 148.

4 Idem, p. 150.

PINTORES-



"Violões"
— Olee.

Oste dia, conversando com o repórter, **Santa Rosa** disse a que adverte da arte. O que adverte da pintura. O que adverte do teatro. E, enquanto falava, vestiu-se alguns detalhes para uma de suas "Cangrejas".
Dr. Evail Peres.



Reportagem de **DANILO RAMIRES**
(Especial para O CRUZEIRO)

NUMA "caixa" de banco, entre montes de recibos e notas de moedas, em lâminas de alumínio, refilada, em moeda, como logo e guarda, faz o trabalho de uma e outra brilhante, atende a alguns que se aproximam de "caixas".

- 21...
- 22, responde o portador da lista.
- 20 centos?
- Sim senhor, 20 centos e 50 mil réis...

Porém, cedidas são arrebatadas na hora da "caixa". O homem da caixa 22 conta a história e conta tudo na

na pista de ouro. Algumas pessoas de estranhos.

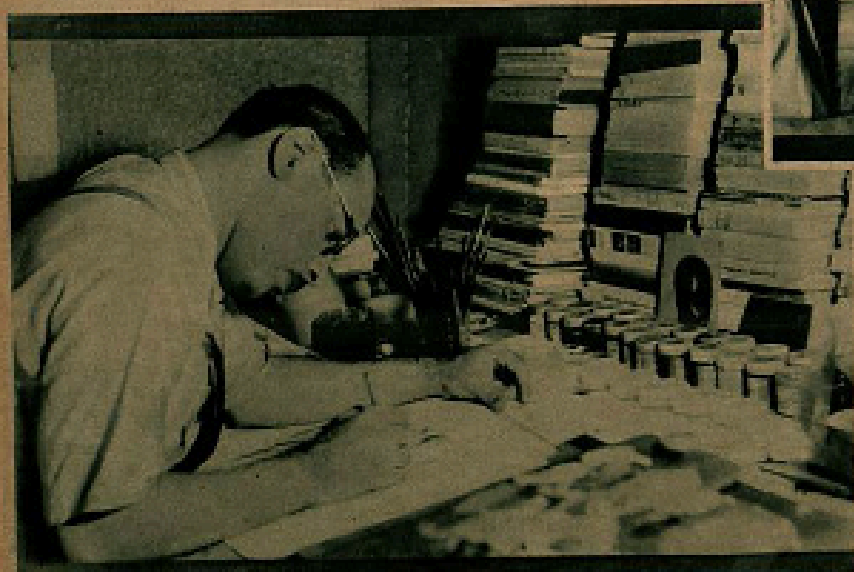
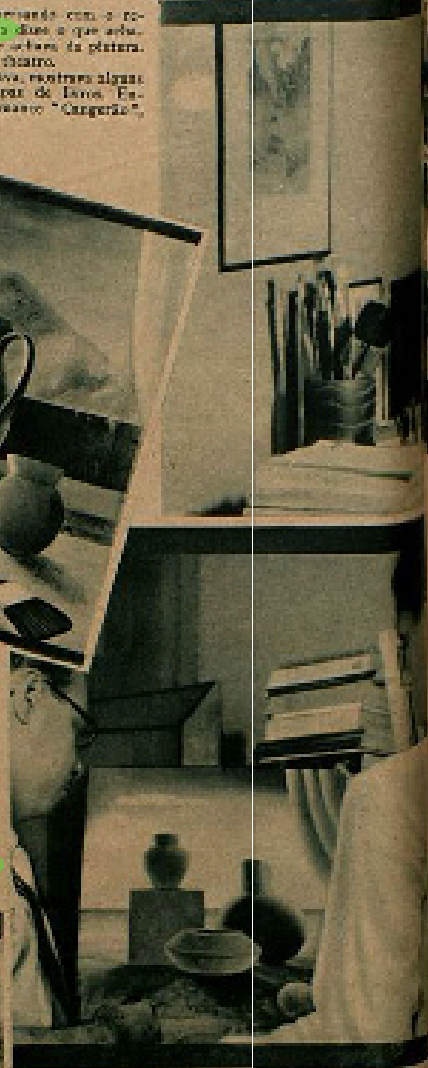
- Uma fortuna...
- Me lembro de uma lista de M. Capote...
- Um rapaz sempre perguntava se já deixava a caixa 22.
- Já, sim senhor.
- 20 mil réis...
- O rapaz recebe a carteira trocada em sua pequena caixa de cinco mil réis. E agradece.

Esta história da "caixa" de banco é **Santa Rosa**, o pintor **Santa Rosa** que, um dia, veio para o Rio para fazer suas coisas.

E diz que ali é que começou a história da pintura que vestiu o cor-de-rosa.

— "O ambiente de arte no Brasil, dada o seu sistema feudal, é muito indolente. Mas há um grupo de artistas que se preocupam com a pintura, e que o define é a

Em cima — "Objetos" — de direita. — O pintor em pintura com o repórter. — Em baixo — **Santa Rosa** em trabalho.



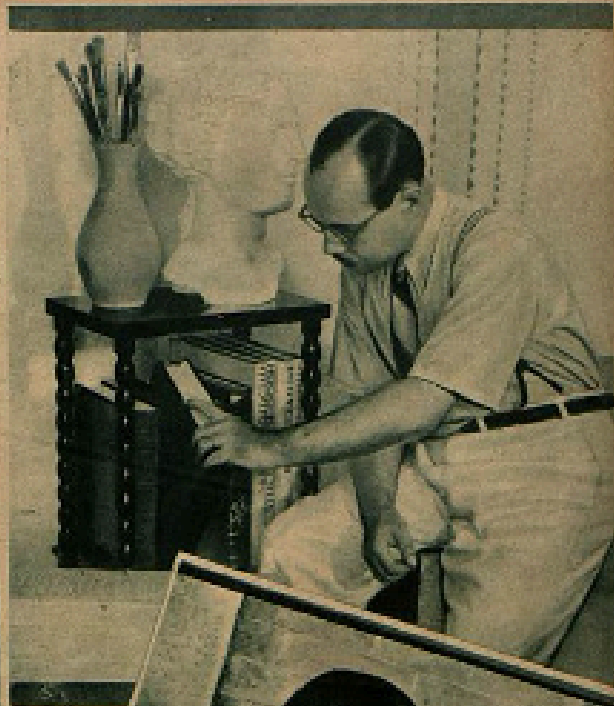
O CRUZEIRO

situação em que se encontra o artista.

Facilitado tornar-se funcionário para viver, e não a ser objeto da crítica de suas instituições corporativas e de sua família, desviando-se, sua tendência trancando o seu desenvolvimento, vivendo em isolamento, o seu individualismo, incapacitando-se para a plena realização de sua personalidade.

Dentro das condições do ambiente, a situação do artista é uma coisa triste. Desconhecido pela indiferença de seus públicos, carente de possibilidades de seu mundo, — um público limitado, em sua maioria, compreendido por um "selvagem", que só aceita a realidade das modas e um público iludido, mas preso ao da arte, gozando, sem a educação que o permitiria gozar os prazeres da arte — não transcorre a sua vida solitário e angustiada, cheia de problemas gravíssimos.

San Rosa



Santa Rosa
em uma das
grandes
obras.



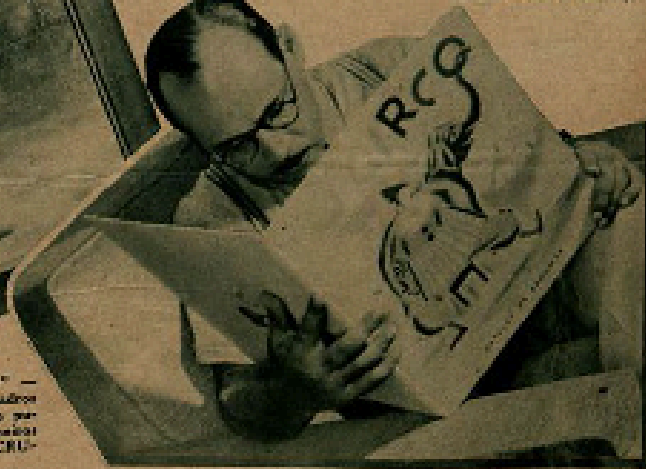
Em uma
"Retrato"

este arteiro um jogo a técnica do erro
e a técnica da existência.
Compreta-se uma autoanálise, um re-
vela, um ato por uma fortuna. Não-
re esse ato de arte, pois este não
Cada um em nome de

Santa Rosa, com a vida
de um dos seus filhos
que escreve o Ilustrado.



"Mulher e menino" —
um dos últimos quadros
de Santa Rosa, que par-
ticipa de uma exposição
trabalho em O CRU-
ZEIRO.



(P. 1)
M. 2)

FONTE: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. “O pintor Santa Rosa”, na revista *O Cruzeiro*, edição de 25 de março de 1939.

relação aos companheiros de partido.

Para Ricardo Ramos, o maior medo era que Graciliano Ramos dissesse “o que pensava sobre o realismo socialista”, uma vez que “em linhas gerais, ele considerava que a paixão e o ódio inutilizavam as impressões dos viajantes da URSS, como se vivêssemos ao capricho das idiossincrasias e dos fanatismos”:⁵

Chegou meio distante dos aborrecimentos. Demorara em Paris, vira Lisboa, e viera por mar, já escrevendo o livro de viagem. A partir de Cannes, pelo Mediterrâneo, pelo Atlântico. Embalado, trouxe nove capítulos prontos. No entanto, sem fazer pausa nas impressões que saíam fluentes, para ele quase fáceis (duas, três páginas diárias), contou o policiamento sofrido. (...) Seguiu no livro, trabalhando sem parar. Eu pegara os capítulos iniciais, levava para a agência, antes e depois do expediente ia datilografando a partida e suas reflexões(...).

Novos capítulos, o livro ganhava corpo. Em ritmo acelerado. Substituí as *Memórias*, nas leituras dominicais. Visões, diálogos traduzidos, apoteoses e miudezas, o que se pode perceber de relance, no videoclipe. É as dúvidas do seu autor, muito ao seu feitio, repontando nas entrelinhas. Qual a raiz do mito de Stalin? Aqui, o esforço de compreensão faz contraponto ao artigo sobre Prestes, outro enigma a resolver. Meu pai, como sempre, indicava o que desejava mostrar (...).

Para mim, tão afeito ao texto quanto à plateia, um fixo outra variável, era curioso observar as reações. Um policial querendo eliminar um binóculo, uma favela em Moscou? Em volta, esperavam os adjetivos, que vinham raros e dissonantes, iam do aplauso ao espanto, efusivos ou reflexivos, sempre sujeitos à situação: mais ou menos educados.⁶

Tudo isso aconteceu enquanto Graciliano Ramos foi diagnosticado

⁵ Idem, p. 162.

⁶ Idem, pp. 163-165.

com câncer na pleura e viajou até Buenos Aires para uma cirurgia que de nada adiantaria. Finalizar o livro, de acordo com o filho, foi uma de suas grandes preocupações naqueles dias. Já em sua casa, debilitado, recebeu a visita de Jorge Amado porque desejava “receber a opinião do político que respeitava, do político recém-chegado do mundo socialista, os dois irmanados no amigo”. Graciliano Ramos conseguiu prever, pelos comentários de Amado, como se daria a recepção do texto com o restante do partido. “O livro tinha tudo para dar problemas”,⁷ tanto que depois de Graciliano morto, dirigentes do partido procuraram sua família – para eles, já que *Memórias do Cárcere* e *Viagem* eram políticos, deveriam ser aprovados antes da publicação, “com eventuais mudanças e supressões”.⁸ O empenho da família de Graciliano Ramos para que esses textos póstumos fossem publicados sem interferências é longamente narrado no livro de Ricardo Ramos. Soubemos, por fim, que “o partido não tomava posição pública, nada por escrito, mas ia às últimas consequências na subterrânea agressão”.⁹ Apesar disso, os livros de memória de Graciliano Ramos alcançaram grande êxito na literatura brasileira.

Viagem, no entanto, permanece na cronologia do autor como texto secundário. É provável que isso se deva pelo desenrolar da sentença de Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, cuja crítica não chega a três linhas, nas quais frisa que aquele era um livro “póstumo e inacabado”, e que a narrativa abandonava os problemas sociais para “cingir-se à informação”.¹⁰ Ainda que o livro recorresse somente às últimas notícias, já seria interessante por situar o escritor como um sujeito de seu tempo, dados sempre relevantes para os estudos do conjunto da obra do autor; além disso, também já seria importante por escancarar a objetividade discursiva do texto, característica que sempre merece atenção quando nos referimos à produção de Graciliano Ramos. De todo modo, o que encontramos nesse livro não deixa de ser justamente informação, mas ela chega ao leitor de tal maneira que jamais o abandona:

- De que jeito vivem na sua terra?

A formulação dessa pergunta foi e continua a ser enigma para mim; difícil traduzir isso em mímica. O fato não revelou, porém, nenhuma dificuldade: a pessoa a quem a georgiana se dirigiu interpretou-a de chofre e satisfez-lhe o interesse anuviando a fisionomia e apertando a cabeça entre as palmas. A resposta concisa era transparente. Caí num monólogo triste, falando interiormente às deliciosas vizinhas erguidas no fim da plateia. Isso mesmo. Entalam-nos o crânio, somos coagidos a não pensar direito: as nossas ideias se esfarelam, espalhadas em torno de pequenas misérias. E nem só os pensamentos se reduzem. Os corpos também se

7 Idem, p. 173.

8 Idem, p. 194.

9 Idem, p. 202.

10 CANDIDO. *Ficção e confissão*, op. cit., 1992, p. 64.

aniquilam, nas prisões e fora delas. Uma prensa invisível nos comprime. O ar da nossa terra é denso, pesado; às vezes necessitamos esforço para respirar. E até isso nos roubam, estragando-nos os pulmões: ao sair da cadeia, estamos tuberculosos. Como vivemos? Propriamente não vivemos. Aquilo não é vida.¹¹

Parece difícil encerrar *Viagem* ao lado de textos meramente descritivos, de modo que foi propriamente essa desconfiança que impulsionou sucessivas releituras. Daí a importância do encontro com a primeira edição.

Nela, a capa, impressa predominantemente com um tom azul-céu chapado, com a palavra “viagem” em caixa alta, com destaque, apesar de grafada na cor branca, emprestou contorno à figura central, um misto de mapa aéreo que apontava espaços geográficos bastante precisos, como Rio de Janeiro e Paris, com pontos coloridos pela cor azul; e Khrakov, Minsk, Leningrado, Moscou, Rostov e Tbilissi com pontos vermelhos que os identificavam.

Dentro da figura, no enquadramento superior, a sigla U.R.S.S, e, no centro, esmaecida, a sombra de um avião – indicando que a imagem também pode ser vista como uma bússola bagunçada, cujos pontos cardeais não se encontram em um harmonioso círculo, e sendo o avião, possivelmente, uma flecha para o norte, nesse caso, a própria União Soviética; ou, ainda, como um mapa estelar, sendo os pontos azuis e vermelhos indicações celestes, em uma disposição em consonância com o azul que toma todo o restante da capa. Essas primeiras possibilidades se impuseram, emprestaram novos sentidos à leitura anteriormente feita e, de certa forma, auxiliaram na compreensão de um texto em muito diverso, nas novas incursões desde então, em relação à primeira leitura de *Viagem* – e tudo através da pergunta central: o que a capa sugere acerca do livro?

Ao lado dessas perguntas, surgia outra: se a capa de *Viagem* possibilitou outras incursões interpretativas pelo texto de Graciliano Ramos, o mesmo se daria em outras obras? Mais ainda, a mesma sensação seria experimentada por outros leitores e, nesse caso, a recepção, portanto, seria impactada por essas imagens? A hipótese ia se desenhando no sentido de comprovar essas perguntas-assertivas, daí nossa grande questão de pesquisa. Desde então, as reflexões sobre os textos e sobre os diferentes modos de compreensão suscitados a partir de suas capas foram atividades inseparáveis.

Parece interessante mencionar que outro ponto de destaque da capa de *Viagem* foi o artista responsável por ela, o pintor Cândido Portinari. Até aí, nos escapava a informação de ele também ter trabalhado como capista. No entanto, de imediato veio a associação desse fato com a imagem icônica dos encontros

11 RAMOS. *Viagem*, op. cit., 1954, p. 98.

GRACILIANO RAMOS

VIAGEM

(CHECOSLOVÁQUIA – U. R. S. S.)



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Fonte: Arquivo da pesquisadora. Contracapa de Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos, edição de 1953.

Viagem (1954), capa de Cândido Portinari

entre os intelectuais brasileiros dos anos 1930.

Tal fotografia traz, originalmente, Heloísa Ramos ao lado de Graciliano Ramos, no entanto, a imagem de grande divulgação referenciada há pouco é cortada, e tem somente Graciliano Ramos ao lado de Pablo Neruda, Cândido Portinari e Jorge Amado. Tal proximidade era novamente a ligação entre as narrativas verbal e visual, frisando, outra vez, as marcas da sociabilidade literária da referida década. Infelizmente, diferente de Santa Rosa, que trabalhou intensamente nas capas dos textos de Ramos, Portinari participou apenas dessa. Ambos, contudo, mobilizaram a sensibilidade de seu trabalho para captar chaves de leitura a partir de pontos de vista bastante particulares, sendo viabilizadores da proposta do livro a partir de suas habilidades artísticas, também na qualidade de primeiros leitores. Além disso tudo, é importante frisar que a cena que povoa a imaginação dos leitores, de maneira geral, em relação à obra de Graciliano Ramos, é bastante diversa das soluções propostas por Santa Rosa.

Se fosse possível fixar uma imagem-síntese do imaginário popular a respeito da ficção de Graciliano Ramos, seria a seca. Ou seja, aquela expressa pela capa de Floriano Teixeira, em impressos da Editora Record dos anos 1980, em livros com preços módicos até hoje facilmente encontrados em sebos

GRACILIANO RAMOS

VIAGEM

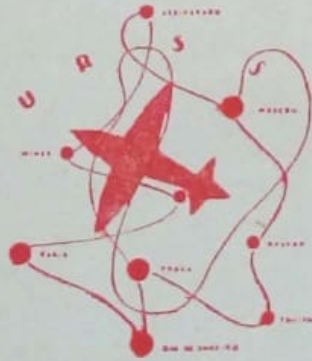
(Checoslováquia — U. R. S. S.)

★

(OBRA PÓSTUMA)

Capa de CÂNDIDO PORTINARI

EDIÇÃO ILUSTRADA



Livraria JOSÉ OLYMPIO Editôra
Rio de Janeiro — São Paulo — Belo Horizonte
Recife — Pôrto Alegre — 1954

Fonte: Arquivo da pesquisadora. Folha de rosto de *Viagem*, de Graciliano Ramos, edição de 1954.

Contracapa de Viagem (1954), de Graciliano Ramos, com desenho de Cândido Portinari

de todo país. A capa dura trouxe uma figura humana, um homem, destacado no todo marrom-escuro. Ele caminha, humildemente trajado, com uma trouxa de pertences, acompanhado pelo cão, sob um sol com grande proporção e que cresce em uma espiral, reforçando sua potência e, portanto, a imagem de um calor escaldante. Impossível não referenciar a centralidade do retirante, na figura de Fabiano acompanhado pela cachorra Baleia. Ocorre que essa mesma capa é replicada em uma série que contempla todos os livros do autor, produzida pela editora sobredita.

A mesma capa, que reforça o consenso sobre a “obra regionalista”, está em todos os livros de Graciliano Ramos publicados por essa série, ignorando a multiplicidade dos temas abordados nas narrativas. Novamente, 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 – queremos dizer com isso que não convém ignorar, e sim, antes, aprofundar as impressões sobre essa relação – aos ditames do mercado editorial, no sentido de tornar a arte gráfica viável pelos modos que julgar



Fonte: Arquivo da pesquisadora. Capa de *Viagem* (1980).

Viagem (1980), capa de Floriano Teixeira

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”.¹² 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”.¹³

Santa Rosa, 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”¹⁴ e, ainda, foi uma das figuras de proa, no Brasil, 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

¹² SANTA ROSA. *Roteiro de arte*, op. cit., 1952, p. 10.

¹³ Idem, p. 6.

¹⁴ BUENO. *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 17.

AS 4 REIVINDICAÇÕES DE SANTA ROSA

O pintor Santa Rosa interpretou, de modo geral, o pensamento dos artistas plásticos, quando disse ao repórter:

— Ao Presidente Getúlio Vargas, em benefício do desenvolvimento da arte brasileira, eu pediria:

- 1 — Atualização e complementação do ensino das artes;
- 2 — Intensificação das bolsas de estudo;
- 3 — Realização de trabalhos de arte nos edifícios do governo;
- 4 — Difusão da obra de arte pela imprensa, rádio e televisão em todo o território nacional.

(CONCLUI NA PAGINA 49)

Constantino, conhecido por Barnum na segunda metade do século XIX. Havia no seu corpo 388 desenhos tão aproximados, que nem uma polega sem tatuagem restava. O trabalho, que cobria até as nádebras e a parte interna das orelhas, requereu o serviço de seis especialistas durante três meses.

9 — Depois que a primeira igreja para surdos-mudos foi fundada na cidade de New York, em 1852, cerca de vinte e cinco igrejas semelhantes foram fundadas naquele país. Nelas, a única linguagem usada é a dos sinais — nos sermões, casamentos, enterros, etc.

O CRUZEIRO

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. "As quatro reivindicações de Santa Rosa", publicado na revista *O Cruzeiro*, edição de 11 de agosto de 1951.

cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais”,¹⁵ Santa Rosa pode figurar no universo histórico do design moderno, já que contempla 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”.¹⁶ 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”.¹⁷

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.¹⁸

Santa Rosa tornou-se colaborador da Livraria José Olympio, executando tarefas de produtor gráfico, “ou seja, responsável pelo design dos livros, projetando

15 CARDOSO. **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 9.

16 Idem, p. 10. Na sequência, afirma Cardoso que “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”.

17 Idem, p. 14.

18 LIMA; FERREIRA. “Santa Rosa: um designer a serviço da literatura”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 208.

as fontes, a mancha de texto e as capas”.¹⁹ Um trabalho que hoje poderia ser definido como o de designer gráfico, levando em consideração o planejamento e a padronização 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.²⁰

À vista disso, Santa Rosa foi o responsável pela materialidade da imagem que chegou ao público da primeira recepção de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *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.²¹

Logo, projetos gráficos diferenciados encampados pelas editoras do período, especialmente a José Olympio, fizeram nascer a face 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 então.²² Os desenhos, nesses casos, corroboravam com a certa imagem

19 Idem, p. 209.

20 Idem, p. 212.

21 Gilberto FREYRE. “O livro belo”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18/10/1925, p. 1.

22 Com pequenas mudanças, é ainda um projeto semelhante que utilizará em *Memórias do Cárcere*, de 1953; ver LIMA; FERREIRA. “Santa Rosa: um designer a serviço da literatura”, in CARDOSO (org.). **O design brasileiro antes do design**, op. cit., 2005, p. 217.

cristalizada da narrativa de Graciliano Ramos, isto é,

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.²³

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”,²⁴ 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.

Evidenciadas tais incursões, nesse primeiro momento, a hipótese era que cercado a crítica literária do chamado Romance de 30, especialmente no que toca às obras *São Bernardo* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, seria possível elaborar novas reflexões acerca desses romances à luz dos contornos e cores bastante próprias às personagens e cenários desenhados por Tomás Santa Rosa, de modo que novas interpretações surgissem a partir do enfrentamento dos textos diante de suas respectivas propostas gráficas. O primeiro capítulo traçou uma história do mercado editorial brasileiro, considerando o mundo do livro naquele período, ou seja, as livrarias e divisões culturais que abriram caminho para as editoras que repensaram o modelo do livro na década de 1930, dando espaço aos artistas e escritores como os que estudamos mais detidamente. Com isso foi possível contribuir para o entendimento do significado dos romances para além de seus textos, abordando-os a partir da pesquisa documental e dos aspectos imagéticos e materiais dos volumes nos quais foram impressos.

No segundo e terceiro capítulos, foi realizada a leitura dos romances *São Bernardo* e *Vidas Secas* e de suas respectivas capas, feitas por Santa Rosa. A incursão por essas narrativas demonstrou que a capa, ao menos na atuação de Santa Rosa, é uma chave de leitura importante para o entendimento dos romances. A pesquisa documental mostrou que a intervenção de Santa Rosa era

23 Ibidem.

24 BUENO. *Capas de Santa Rosa*, op. cit., 2015, p. 220.

um elemento valorizado na recepção dos livros em sua época. Mais do que isso, porém, a análise realizada evidenciou que Santa Rosa trabalhou para confirmar aspectos importantes do enredo; tais aspectos são relevantes porque Santa Rosa leu diferentemente os mesmos romances para artes de capa distintas. Ele foi, portanto, um crítico desses textos, espécie de primeiro leitor dentro da resenha visual proposta naquelas tiragens.

Ao colocar Graciliano Ramos e Tomás Santa Rosa em perspectiva, tornou-se possível não apenas delimitar as condições de produção intelectual no período, elucidando as relações editoriais entre ambos, mas também abordar o lugar plurívoco das imagens de capa na construção dos significados que os romances assumiram em sua época. Como disse Santa Rosa, foi possível compreender outras nuances da lógica da imagem na tarefa de captar “no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras”.²⁵

25 SANTA ROSA. *Roteiro de arte*, op. cit., 1952, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

Obras e textos de Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano. “A literatura de 30”, in MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda. (orgs.). **Garranchos**: Textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 146-148.

_____. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2008, 63ª edição.

_____. **Cartas de amor a Heloísa**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

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

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

_____. **Infância**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

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

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1996, 66ª edição.

_____. **Viagem**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954, 1ª edição.

_____. **Viagem**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980, 11ª edição.

_____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2002, 85ª edição.

Textos em jornais e revistas

_____. “A renovação literária do norte”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19/08/1934, segunda seção, p. 6.

_____. “Ariano Suassuna, o vitorioso do ‘Prêmio Nicolau Carlos Magno’ fala-nos do teatro em Pernambuco”, in *Correio da Manhã*, 11/03/1948.

BRITO BROCA. “*Vidas secas*: Uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu habitat”, in *A Gazeta*, “Livros e Autores”, São Paulo, 15/03/1938, p. 8, publicado em MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). **Conversas**. Rio de Janeiro: Record, 2014, pp. 66-72.

DIAS DA COSTA. “Literatura e romance”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31/03/1935, terceira seção, pp. 18; 20.

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

GERSEN, Bernardo. “Variações sobre Graciliano Ramos”, in *Leitura*, edição 38, fevereiro-março de 1946.

GRIECO, Agripino. “Romance”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/12/1934, segunda seção, p. 3.

GRIECO, Agripino. “Romance”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/12/1934, segunda seção, pp. 1; 3.

LOTUFO, João. “Livros da semana”, in *Jornal do Brasil*, 04/07/1938, p. 6.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. “Como fazer um romance”, in *A Gazeta Magazine*, São Paulo, 1941, publicado em MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). **Conversas**. Rio de Janeiro: Record, 2014, pp. 101-109.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Vidas Secas”, in *Boletim de Ariel*, maio de 1938.

REGO, José Lins do. “O romancista Graciliano Ramos”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19/08/1934, segunda seção, pp. 1; 3; 6.

RODRIGUES ALVES, F. M. “Vidas Secas”, in *Correio Paulistano*, 21/04/1938, p. 15.

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

SILVEIRA, Joel. “Graciliano Ramos conta sua vida”, in *Vamos ler!*, 20/04/1939, pp. 9-10.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Livros novos”, in *Correio Paulistano*, 07/04/1938.

SOUSA, Octavio Tarquínio de. “Vida literária”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17/02/1935, p. 4.

Demais referências bibliográficas

_____. “Vidas Secas: a história por trás do título”, in *Blog da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)*, USP, 2016. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2016/o-mundo-coberto-de-penas/>. Acesso em junho de 2021.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (ed.). **Graciliano Ramos**: muros sociais e aberturas

artísticas. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Aberturas simbólicas e artísticas num ‘mundo coberto de penas’”, in ABDALA JÚNIOR, Benjamin (ed.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017, pp. 7-59.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Duarte Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “As imagens retirantes. A constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX”, in *Varia Historia*, 33 (61), Jan.-Abr. 2017, pp. 225-251.

ALVES, Fabio César. **Memórias do Cárcere e o Partido Comunista Brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Santa Rosa em cena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

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, pp. 15-19.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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.

BRAGA, Rubem. “Vidas Secas”, in *Teresa*, 2001, nº 2, pp. 126-128, publicado originalmente em 14/08/1938.

BUENO, Luís. “A presença do amor em *Vidas Secas*”, in *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 16, 2015, pp. 135-150.

BUENO, Luís. “Abraçar a solidão: sobre os perigos do consenso”, in *Revista Versalete*, 2016, nº 6, pp. 219-240.

BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

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

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

CARDOSO, Rafael. “Introdução”, in in CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro**

antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: CosacNaify, 2005, pp. 7-19.

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: CosacNaify, 2005, pp. 160-196.

CARPEAUX, Otto Maria. “Amigo Graciliano”, in *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, 2001, nº 2, pp. 144-147.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaaios reunidos:** 1942-1978. Rio de Janeiro: UniverCidade/ Editora Topbooks, 1999.

CASTRO, Andrea Trench de. “*São Bernardo* e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação”, in ABDALA JÚNIOR, Benjamin (ed.). **Graciliano Ramos:** muros sociais e aberturas artísticas. Rio de Janeiro: Record, 2017, pp. 123-152.

COMIN, Clarissa Loyola; BUENO, Luís. “A violência em *S. Bernardo*: a relação entre Paulo Honório e Madalena”, in *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2014, nº 23, pp. 88-99.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “A um morto na Índia”, em *A vida passada a limpo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 17-18.

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

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra:** introdução à bibliografia brasileira a imagem gravada. São Paulo: EdUSP, 1994.

GARCIA, Rodrigo. “Graciliano Ramos (o prefeito) e seus relatórios de gestão”, in *Blog da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)*, USP, 2016. Disponível em: https://blog.bbm.usp.br/2016/gracilianoramosrelatorios_2016/. Acesso em janeiro de 2021.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança: notas iniciais sobre *Angústia*”, in *Estudos Avançados*, São Paulo, 2012, 26 (76), pp. 209-224.

GINZBURG, Jaime. “A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, in GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2012, pp. 239-254.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. **Luzes & refrações:** Mário de Andrade polímata e

o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, 2018, tese de doutoramento.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: EdUSP, 2012.

HESS, Bernard H.; BRUNACCI, Maria Izabel; FARIA, Vivianne Fleury de. “Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos”, in Anais do 4º Colóquio Internacional Marx e Engels, Campinas, 2005, disponível em <https://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c4.pdf>

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, in LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, pp. 955-987.

JAUSS, Hans-Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KLIBANSKY, Raymond; SAXL, Fritz; PANOFSKY, Erwin. **Saturn and Melancholy**: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln: Klaus Reprint, 1979.

LAFETÁ, José Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LEBENSZTAYN, Ieda. “Cartas de Graciliano Ramos na França: letras autodidatas no mundo de óculos quebrados”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67, agosto de 2017, pp. 142-164.

_____. Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2009, tese de doutoramento, disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24112009-160650/publico/IEDA_LEBENSZTAYN.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2022.

LIMA; Yasmine L. F.; PEREIRA, Carla P. A. “A influência da cor na produção de sentidos: um estudo no contexto de capas de livros”, in *Revista de Design e Tecnologia*, Campina Grande, vol. 10, nº 21, pp. 89-100.

LORAU, Nicole. “Elogio do anacronismo”, in NOVAIS, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 37-45.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MALLARD, Letícia. **Ensaio de Literatura Brasileira** – Ideologia e realidade em Graciliano Ramos. São Paulo: Itatiaia, 1976.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: histórias de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

MAURO, Ana Claudia Jacinta de. **O design nos livros**: análise de capas de Milton Hatoum. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018, tese de doutoramento.

MELLO, Heitor Ferraz. “O múltiplo SR”, in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, 64, 2008, pp.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2011.

MENDES, Fabiano. “Crítica...Graciliano Ramos...Crítica...: seus romances, os críticos, suas críticas numa ciranda”, in *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, 18, 2017, pp. 181-197.

MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda.. “Introdução – Garranchos e outros ramos”, in MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). **Garranchos**: Textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 9-25.

MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). **Conversas**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. “Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana”, in *Sociologias*, Porto Alegre, nº 17, 2000, pp. 240-264.

PLATT, Andreana; BALTHAZAR, Ubaldo; FERNANDES, Frederico. “Quanto a burocracia é literatura: a literariedade em relatórios de Graciliano Ramos”, in *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 44, nº 3, 2019, pp. 1-17.

PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.

REBINSKI, Luiz. “Da Crise à Glória”, in *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, 37, agosto de 2014, pp. 35-37.

REGIS, Maria Helena Camargo. “O clichê na poética de Manuel Bandeira”, in *Travessia: revista de literatura brasileira*, Florianópolis, nº 3, 1981, pp. 41-46.

REIS, Zenir Campos. “Temposfuturos – *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”, in *Estudos*

- Avançados*, 26 (76), 2012, pp. 187-208.
- RIPA, Cesare. **Iconologia**. Torino: Einaudi, 2002.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Editoria Unesp, 2012.
- SANTA ROSA, Tomás. **Roteiro de Arte**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde/Serviço de Informação, 1952.
- SANTIAGO, Silviano. "Posfácio", in RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2008, 63ª edição, pp. 287-300.
- SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHMITZ, Lygia. "O fator econômico nas cartas de Graciliano Ramos: Vidas Secas e outras histórias", in *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, set.-dez. 2019, vol. 21/3, pp. 101-115.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Juliana Garcia dos Santos. **São Bernardo, Vidas secas e Levantando do chão: sagas da terra sob(re) o jugo do capital**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018, tese de doutoramento.
- SILVA, Rildo Ferreira Coelho da. **Santa Rosa da linha e da cor: o passado presente por meio da escrita autobiográfica**. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação/UFPB, 2018, dissertação de mestrado.
- SORÁ, Gustavo. **Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 2012.
- SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. "A crítica à obra de Graciliano Ramos nos jornais: influências e permanência no discurso acadêmico", in **XV Encontro Abralic: Anais**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, pp. 1623-1631.
- TORRESINI, Elisabeth Rochadel. **Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40**. São Paulo: EdUSP; Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- VILLAÇA, Alcides. "Imagem de Fabiano", in *Estudos Avançados*, vol. 21, no. 60, 207, pp. 235-246.
- YOSHIDA, Miguel. "*São Bernardo e Casa na duna: proprietários rurais no capitalismo periférico*", in ABDALA JÚNIOR, Benjamin (ed.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017, pp. 239-279.