

MARA ROSÂNGELA FERRARO NITA

***Jogo de espelhos: a ilustração e a prosa de ficção de
Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do Título de Doutora em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl

**Campinas
2010**

F412j Ferraro-Nita, Mara Rosângela.
Jogo de espelhos: a ilustração e a prosa de ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Jardim, Luis, 1901-1987. 2. Rosa, Santa. 3. Martins, Aldemir, 1922 – 2006. 4. Ilustração de livros. 5. Ficção brasileira - Séc. XX. 6. Anos 1930. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Mirror set: the illustration and fiction prose of Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Jardim, Luis, 1901-1987 ; Rosa, Santa ; Martins, Aldemir, 1922 – 2006 ; Illustration of books ; Brazilian fiction - 20th century ; Nineteen thirties.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira.

Prof.^a. Dr.^a. Claudia Valladão de Mattos.

Prof.^a. Dr.^a. Lygia Arcuri Eluf.

Prof.^a. Dr.^a. Leticia Coelho Squeff.

Prof.^a. Dr.^a. Maria de Fátima Morethy Couto (suplente)

Prof.^a. Dr.^a. Iara Lis Franco Schiavinatto (suplente)

Prof.^a. Dr.^a. Valéria Alves Esteves Lima (suplente)

Data da Defesa: 24-06-2010

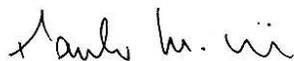
Programa de Pós-Graduação: Artes.



Mara Ferraro. *As seis personagens da pesquisa: Santa Rosa e Jorge Amado; Luís Jardim e José Lins do Rego; Graciliano Ramos e Aldemir Martins.* Carvão e pastel s/papel, 59,4 x 42 cm cada retrato, 2007.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

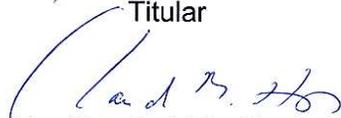
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Mara Rosângela Ferraro Nita - RA 920875 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Presidente



Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira
Titular



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff
Titular

Ao *Jorge*, meu Raio de Sol.
Ao meu pai *Santo* e minha sogra *Halina*,
que agora reluzem nos vastos campos do céu.

Agradecimentos:

À FAPESP pelo financiamento da pesquisa.

Ao orientador Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl por conduzir-me nesse processo de doutoramento com toda a delicadeza, afeto e generosidade.

À Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Valladão de Mattos por ter assumido a orientação enquanto o Prof. Paulo esteve residindo nos Estados Unidos e pelas observações de grande valor para encaminhamento da pesquisa.

Aos dois a minha gratidão pelo apoio nos momentos difíceis.

Ao Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira pela disposição em compartilhar seus conhecimentos sobre literatura e arte na qualificação e na defesa.

À Prof^ª. Dr^ª. Lygia Arcuri Eluf pelo acolhimento maternal de mestre, desde a graduação.

À Prof^ª. Dr^ª. Letícia Coelho Squeff pelas sugestões valiosas na defesa.

À Universidade Estadual de Campinas por ter acatado o pedido de afastamento das atividades docentes do Colégio Técnico de Campinas.

A todos os amigos do COTUCA.

Ao apoio de diversas instituições imprescindível para a concretização deste trabalho: Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Ciências Letras e Artes, Instituto de Estudos Brasileiros/IEB e acervos bibliográficos e artísticos da Universidade Estadual de Campinas e Universidade Estadual de São Paulo.

Aos meus irmãos Mário, Márcio, Regina, Renata e Marcela.

Aos meus cunhados, cunhadas e sobrinhos queridos.

À minha mãe.

Ao Ale, parceiro na alegria e na tristeza.

A Nossa Senhora dos Remédios.

Resumo

Esta tese tem por objetivo maior realizar um estudo sobre as obras ilustradas de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego publicadas prioritariamente pelas editoras *José Olympio* (Rio de Janeiro) e *Martins* (São Paulo). Analisa ainda o perfil artístico de três ilustradores: Santa Rosa, Luís Jardim e Aldemir Martins e seus respectivos projetos ilustrativos para *Cacau*, de Jorge Amado (1933); *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1932); e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938). Reflexões estas que ajudam no levantamento de possíveis confluências do pensamento artístico e literário do modernismo brasileiro pós-1930.

Palavras-chave:

Aldemir Martins – Luís Jardim – Santa Rosa – Ilustração de livros – Ficção brasileira, Séc. XX – Anos 30.

Abstract

The main purpose of this thesis is to carry out a study about the illustrated literary works of Graciliano Ramos, Jorge Amado and José Lins do Rego, published mainly by *José Olympio* (Rio de Janeiro) and *Martins* (São Paulo) publishers. It also analyzes the artistic features of three illustrators: Santa Rosa, Luís Jardim and Aldemir Martins and their respective illustration projects for *Cacau*, by Jorge Amado (1933); *Menino do engenho*, by José Lins do Rego (1932) and *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, (1938). These reflections help us to find out possible confluences of artistic and literary thought of post 1930' Brazilian Modernism.

Key-words:

Aldemir Martins – Luís Jardim – Santa Rosa– Illustration of books – Brazilian fiction, 20th century – Nineteen thirties.

SUMÁRIO

01 Introdução

01 Intertextos artísticos e o caso específico da ilustração literária

04 A ilustração literária

11 O traçado da pesquisa

27 A ilustração literária brasileira pós-1930

28 A José Olympio Editora e a Livraria Martins Editora

37 Breve nota sobre os ilustradores de Jorge Amado José Lins do Rego e Graciliano Ramos

41 Cacau: Jorge Amado & Santa Rosa

43 O multiartista Tomás Santa Rosa Júnior

49 A cenografia

53 A pintura

61 O material impresso: capa, diagramação e ilustração

74 O livro: *Cacau*

78 A segunda edição ilustrada por Santa Rosa

86 As ilustrações de *Cacau*

115 Menino de engenho: José Lins do Rego & Luís Jardim

117 Luís Jardim: entre palavras e imagens

122 A aquarela e a pintura

128 O escritor-pintor

134 A dedicação aos pequenos leitores

139 O ilustrador de textos adultos

154 O livro: *Menino de engenho*

156 As ilustrações de *Menino de engenho*

164 As imagens inaugurais do romance

165 Vinhetas de abertura de capítulo

174 Vinhetas de encerramento de capítulo

177 Ilustrações de página inteira

187 Vidas secas: Graciliano Ramos & Aldemir Martins

189 Aldemir Martins: cores luminosas e traços graves

191 A pintura

197 As artes gráficas

216 O livro: *Vidas secas*

220 As ilustrações de *Vidas secas*

239 Conclusão

251 Bibliografia

260 Levantamento - obras ilustradas

260 Livros ilustrados de Graciliano Ramos

261 Livros ilustrados de Jorge Amado

263 Livros ilustrados de José Lins do Rego

264 Livros ilustrados por Aldemir Martins

266 Livros ilustrados por Luís Jardim

267 Livros ilustrados por Santa Rosa

Introdução

Intertextos artísticos e o caso específico da ilustração literária

O diálogo e a parceria entre as artes e artistas sempre foram assuntos intrigantes, talvez porque evidenciem questões da metalinguagem, do próprio fazer artístico e da interação do leitor com a obra em si (Bachelard, 1991; Gonçalves 1994 e 1989; Marin, 2000; Muhana, 2002; Oliveira, 1999; Praz, 1982; Walty, 2000).

As conversas, citações, paráfrases, parcerias, intertextos, hibridismos são sobremaneira recorrentes nas Artes Plásticas, embora se manifestem de forma intensa em todas as artes. Vamos a alguns rápidos exemplos: Drummond escrevendo poema inspirado nos desenhos *Quixote e Sancho*, de Portinari. Waltércio Caldas elaborando cenários gráficos fora de foco para o *livro-obra* sobre Velázquez, tratando de modo homogêneo texto e imagens. Caymmi compondo modinha para *Tereza Batista*, de Jorge Amado. Chico Buarque musicalizando *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Nelson Pereira dos Santos transpondo para a película as *Vidas secas*, de Graciliano. A *Salomé* da Bíblia inspirando poetas, pintores, escultores, cineastas, atores, bailarinos...

E neste exercício de remeter-se ao outro, fecundar-se nos dizeres alheios e construir um novo dizer há sempre inúmeros trajetos a seguir, como muitas são as possibilidades de leitura da obra de arte (Eco, 1976; Goulemot, 1996; Manguel, 2001).

Embora o foco desta tese recaia sobre a ilustração tradicional, talvez seja oportuno recordar aqui alguns nada raros exemplos de autores que buscaram motivações na produção visual dos artistas plásticos, configurando parcerias que se deram de maneira inversa do processo ilustrativo tradicional, ou seja, do texto para a imagem.

João Cabral de Melo Neto deixou entrever em inúmeras ocasiões uma forte ligação com as artes visuais, com Mondrian, Vicente do Rego Monteiro e Miró, especialmente (Gonçalves, 1994). A admiração sobre os procedimentos artísticos deste último resultou no ensaio crítico *Joan Miró*, de 1950, e em textos que trazem à tona análises surpreendentes da

trajetória poética do artista catalão, como no trecho do poema *O sim contra o sim* (Melo Neto, 1994, p. 297-8):

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.
Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.
Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta

até que, se operando,
no braço direito ela a enxerta.
A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade;
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Murilo Mendes, a uma certa altura da sua vida, confessou uma grande dívida para com a produção artística de Ismael Nery, de Tarsila do Amaral, bem como de Max Ernst e de Cícero Dias. Seu poema *Vermeer de Delft* (Mendes, 1994, p. 406), reproduzido na sequência, propõe uma re-visão da produção pictórica do artista holandês. Nossos olhos, guiados por nossa memória, saltam de uma imagem a outra, numa cadência rítmica sonora e visual:

É manhã no copo:
Tempo de decifrar o mapa
Com seus amarelos e azuis,
De abrir as cortinas – o sol frio nasce
Nos ladrilhos silenciosos –,
De ler uma carta perturbadora
Que veio pela galera da China:
Até que a lição do cravo
Através de seus cristais
Restitui a inocência.

Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 29-37) nos deixou também preciosos comentários sobre as imagens plásticas na série *Arte em Exposição*. Alguns são especialmente instigantes:

Quadro I (Mondrian)

Universo passado a limpo.
Linhas tortas ou
sensuais desaparecem.
A cor, fruto da álgebra, perdura.

Pietà (Miguel Ângelo)

Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos.

Carnaval de Arlequim (Miró)

Descobri que a vida é bailarina
e que nenhum ponto inerte
anula o viravoltar das coisas.

Além das críticas e comentários sobre as artes plásticas em jornais e revistas, muitos escritores experimentaram ainda a pintura, o desenho, a fotografia... Raul Pompéia, a exemplo de Victor Hugo, concebeu ilustrações para *O Ateneu*. Monteiro Lobato providenciou as suas para a primeira edição de *Urupês* e Cornélio Penna fez desenhos para *Fronteira*. Pedro Nava, Lúcio Cardoso, Cecília Meireles, Sergio Milliet e Jorge de Lima desenhavam e pintavam enquanto praticavam a escrita.

Em seu estudo sobre os manuscritos literários, Willemart (1992/93, p. 19) corrobora a tese da inesgotável parceria entre as artes, inclusive no processo de feitura do livro em si:

Stendhal deixou muitos croquis tanto no manuscrito quanto no texto publicado de sua autobiografia. Gustave Flaubert consultou vários livros de viajantes-fotógrafos para redigir *Hérodias* e desenhava, às vezes, na margem do fólio. Paul Valéry encheu seus cadernos de desenhos, fórmulas e cálculos. Esses fatos justificam a tentativa de entender as relações entre a imagem e a escritura no manuscrito literário.

De modo similar há também ocorrências nada incomuns de pintores, escultores, gravadores que se aventuraram no domínio da escrita: Miguel Ângelo, Chagall, Klee, Kokoscka, Portinari, Rego Monteiro, Ismael Nery, Figari, Torres Garcia, Nuno Ramos, além, é claro, daqueles que inseriram a própria palavra no corpo do trabalho plástico, como Magritte, Miró¹, Basquiat, Bruce Nauman, Cy Twombly e Cildo Meirelles. Não podemos deixar também de aludir ao interessantíssimo caso – analisado minuciosamente por Louis Marin (2000) –, de Poussin e da carta explicativa que envia para o comprador da obra *O Maná*, o amigo e cliente Chatelou.

¹ Sobre Miró, afirma Agnaldo Gonçalves (1994, p. 318): “Desde o início da sua produção, como pintor, esteve sempre preocupado com os procedimentos da criação poética, e as várias fases de seu trabalho são caracterizadas por formas de relação que ele estabeleceu entre a forma icônica e a palavra. Dentre elas, para citar apenas duas, são conhecidos os seus trabalhos baseados ou “motivados” pelos caligramas de Apollinaire, o mesmo ocorrendo com a poesia de Mallarmé”.

Portinari, que se dedicou de maneira intensa à imagem do livro, recusou-se a publicar seus poemas com ilustrações do próprio punho, talvez porque soubesse que não poderia colocar suas imagens e palavras num mesmo patamar: “*Quanta coisa eu contaria se pudesse/E soubesse ao menos a língua como a cor*” (*Poemas de Cândido Portinari*, 1999, p. 1). Henri Matisse iniciou o magnífico álbum *Jazz* – para muitos considerado o mais belo livro impresso no século XX – com a curiosa indagação: “*Depois de ter escrito que quem quiser se dar à pintura deve começar por cortar a língua, porque tenho a necessidade de usar outros meios que não são os meus próprios?*” (Herkenhoff, 1996).

Os inúmeros exemplos levantados aqui talvez sejam suficientes para demonstrar a flexibilidade das fronteiras entre as artes e expor a necessidade que muitos artistas têm de se expressarem em diferentes linguagens. O que de fato se deu entre os membros irrequietos da geração de 30, muito afeita à exploração do vasto campo do saber artístico.

A ilustração literária

Quanto à ilustração literária tradicional, objeto desse estudo, é possível vê-la, nesse jogo de projeções e conversas com a palavra escrita, assumir várias feições. Em certas ocasiões pode se configurar como legenda gráfica, descrevendo e repetindo certas passagens do texto – como na maneira mais convencional de ilustrar. Em outros contextos, pode expandir as questões levantadas pelo discurso verbal e trazer à baila novos elementos, complementando as ideias e ampliando o imaginário do conjunto ou mesmo contrapondo-se a ele. Pode ainda criar atmosferas, pelo fato de ser portadora de símbolos e metáforas alternativas. Quando dotada de poesia, funciona como uma espécie de pausa para o devaneio.

Matisse (2007, p. 240), dentre outros atributos, lembra-nos do seu papel mais decorativo, paralelo ao trabalho do autor, dono do texto:

Ilustrar um texto não é completar um texto. Se um autor literário precisa de um artista para explicar o que disse, é que o autor é insuficiente. Encontrei autores com os quais não havia nada a fazer: eles tinham dito tudo. A ilustração de um livro pode ser também o embelezamento, o enriquecimento do livro com

arabescos, adequando-se ao ponto de vista do autor. Pode-se também fazer ilustrações com meios decorativos: um belo papel etc. A ilustração tem sua utilidade, mas não traz grande coisa à literatura essencial. Os autores literários não precisam de pintores para explicar o que querem dizer. Devem ter recursos suficientes em si mesmos para se exprimir.

No mais, cabe frisar que o ilustrador sempre acrescenta mais uma interpretação do texto em seus múltiplos sentidos, como um leitor privilegiado do mesmo, porque convidado a dialogar com ele, a dar corpo gráfico ao seu exercício atento de leitura. Pois como diria o poeta Bartolomeu Campos de Queirós²: “*A literatura permite vários entendimentos e acolhe a todos. É um texto aberto. Ele abre portas mas o leitor inscreve a sua paisagem*”. Isto fica bastante evidente em obras ilustradas por diferentes artistas, como é facilmente visível em três livros de Jorge Amado: *A morte e morte de Quincas Berro D’Água*, publicada inicialmente com ilustrações de Glauco Rodrigues e, posteriormente, com desenhos de Floriano Teixeira (ver Figuras 1 e 2 ao fim do capítulo); *Bahia de todos os Santos* ilustrada por Manoel Martins e, anos depois, por Carlos Bastos; bem como *ABC de Castro Alves*, editada com imagens de Santa Rosa e, mais recentemente, de Iberê Camargo.

Se para Umberto Eco (1979, p. 11) o “*texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um reconhecido trabalho cooperativo para preencher os espaços do não-dito ou de já-dito que ficaram por assim dizer, em branco (...)*”, é justamente sobre estas convidativas “áreas imaculadas” que o ilustrador inscreve a sua resposta ao texto com seus instrumentos físicos de trabalho: a pena, o lápis, o pincel, o buril, a goiva, o ácido, a máquina fotográfica...

Ao concluir o ensaio *Introdução à Bíblia de Chagall*, Bachelard (1991, p. 21) escreve exatamente sobre esse ato crucial da criação poética que pode vir a ser a ilustração, quando esta rompe com “*o fio da história que nos dá mais pensamentos que imagens*”:

Mas, diante da exuberância de tanta riqueza de ilustração, coloca-se precisamente o problema de uma filosofia da ilustração. Para entender esse problema deveríamos reviver a solidão do pintor diante de sua página branca. Essa solidão é grande, pois nada o ajuda a extrair das trevas da história a fisionomia dos seres desaparecidos. Não há nada a copiar. Há tudo a criar. E que tarefa, a de desenhar os Profetas, dar a cada um a originalidade de um rosto. Os Profetas de Chagall possuem, no entanto, um traço comum: são todos chagallianos. Trazem a marca de seu criador. Para um filósofo das imagens, cada página deste livro é um documento onde pode estudar a atividade da imaginação criadora.

² Entrevista concedida ao Jornal da Unicamp em 2005, sob o título “Lendo a leitura”, p. 5.

William Blake, figura-chave para a área em discussão, acredita que no livro as artes da palavra e da imagem estejam unificadas pela esfera da imaginação, porém cada uma mantendo suas particularidades. Daí a noção de contraponto entre as duas linguagens. Elas dão corpo a comentários paralelos, às vezes opostos, sobre as mesmas ideias, tornando assim mais complexa a apreensão do leitor, cuja ação de ir e vir pelo texto e pela ilustração pode desencadear na produção de um terceiro significado para o exposto em conjunto, como acontece em *O Matrimônio do céu e do inferno*, do próprio Blake, segundo a análise de Andréa Alves (2001).

É necessário lembrar também que a ilustração apresenta um perfil muito distinto da pintura ou do desenho tradicionais. O fato de discorrer em torno de um tema central, além do espaço que lhe é peculiar, dota-se de unidade temporal/sequencial e quase sempre acaba firmando um compromisso com a arte da figuração³. Rui de Oliveira (2008, p. 46) chama a atenção, ainda, para o fato de que:

O ilustrador, ao contrário do pintor, elabora conceitual e tecnicamente seu trabalho para ser reproduzido. Assim, a apreciação correta de uma ilustração se realiza plenamente no contexto do livro, ou seja, no passar sequencial das páginas, no espaço físico que ocupam e, acima de tudo, em sua adequação ao estilo e à proposta literária. Do ponto de vista puramente técnico, o conceito de original para o ilustrador está representado no múltiplo, isto é, na reprodução industrial de sua ilustração.

Talvez seja importante reservar alguns parágrafos para discutir dois aspectos bastante polêmicos no que se refere à arte de conceber imagens a partir de textos poéticos.

³ Há que se lembrar, por exemplo, que nos anos de 1950, quando da ascensão da abstração formal e lírica, muitos artistas a ela filiados como Iberê Camargo, Anna Letycia e Fayga Ostrower produziram, paralelamente, obras figurativas em seus projetos ilustrativos. Não que a ilustração não possa ser abstrata. No conjunto de ilustrações de Aldemir Martins para o “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo* encontramos formas gráficas abstratas, embora o grosso da sua produção para o jornal seja figurativo. Outro nome bastante assíduo do “Suplemento”, o artista português Fernando Lemos, dono de um “*desenho sintético de formas geométricas*”, executou dezenas de ilustrações de cunho abstrato (Fernandes, 2007, p. 74). Aracy Amaral (1983, p. 114) nos adverte ainda sobre os riscos de pressupor ser mais fácil utilizar a imagem abstrata, dada a sua autonomia formal, como parceira do texto verbal: “*Ora, nos desenhos, pinturas e gravuras abstratas, o espírito do artista surge diretamente, à flor da pele, através de sua pincelada, ou traço, matéria, colorido e composição, independentemente da figura. Toda a aguda sensibilidade de um artista pode, assim, representar graficamente o estilo de um poeta, ou, pelo contrário, gritar alto a dissociação ilustração-poema, para um observador sensível. Eis porque não se admite que um editor possa julgar que um artista, por ser abstrato, se adapte a qualquer gênero de livro a ilustrar*”.

Algumas biografias ressaltam que a ilustração, feita sob encomenda, foi um meio de garantir o sustento financeiro do artista brasileiro imerso num cenário cultural incipiente, sendo por isso vista como uma faceta menos expressiva da sua produção⁴. Tese que pode ser facilmente refutada se pensarmos no trabalho de Poty, de um Carybé ou de um Ademir Martins, cujas investidas na área do livro são por muitos estudiosos consideradas como o ponto alto de suas trajetórias artísticas⁵.

Os três exemplos que se seguem foram selecionados para pôr em xeque a idéia de que os artistas ilustram somente por terem sido contratados para executar tal tarefa⁶. E que o inverso nunca poderia se dar, ou seja, a ilustração derivar do desejo do artista em trabalhar sobre um texto de um autor pelo qual cultive algum tipo de afinidade ou empatia.

O primeiro se refere ao artista brasileiro Alvim Correia e suas ilustrações para *A guerra dos mundos*, de Orson Wells. Alvim, que em fins do século XIX residia na Bélgica, viajou até Londres com o objetivo de encontrar o escritor inglês e se oferecer para ilustrar a segunda edição da obra de ficção publicada em 1899. Ao que consta, Wells aprovou o

⁴ Considerar a ilustração uma arte menor pelo fato do artista trabalhar a partir de sugestões textuais é simplificar demais os fatos, isto porque, a história nos lembra de inúmeras situações em que as artes da poesia e da pintura estiveram sob estreita ligação. Mario Praz (1982) cita dois exemplos emblemáticos: o tema de *instrução ao pintor* (em que os pintores aceitavam sugestões de escritores no planejamento de suas obras) e da *ekphrâseis* (em que os escritores realizam poemas sugeridos pela descrição de obras visuais).

⁵ Em *A gravura brasileira contemporânea*, José Roberto Teixeira Leite (1966, p. 32) afirma que as ilustrações de Axel Leskoschek correspondem ao ponto mais alto da sua gravura na fase brasileira, especialmente no que se refere às xilogravuras que fez para a edição da *José Olympio* dos romances de Dostoiévski: “São quase 200 incisões, que ao mesmo tempo em que ornaram o texto literário – de que são a exata tradução em imagens –, possuem um interesse próprio, uma vitalidade que lhes é intrínseca, não emanando de outra qualquer fonte”.

⁶ Alguns teóricos usam termos como *arte desinteressada* ou *arte pura* em contraponto à *arte aplicada*, sob encomenda, da ilustração. Lembramos aqui que grandes obras, ao longo da história, foram executadas a pedido dos mecenas, da realeza, do clero, do estado, entre outros. No caso da ilustração, especialmente àquelas destinadas aos periódicos ou suplementos literários, os resquícios dessa condição de sujeição – os problemas dos prazos; das adequações físicas e materiais; e de restrições poéticas e formais – parecem incomodar uma parcela dos artistas que se arriscam em tal aventura iconográfica, mas não a todos. No estudo de Priscila Rossinetti Rufinoni (2006) sobre Goeldi-ilustrador, observamos, em diversas passagens, o registro de queixas do artista com relação ao trabalho semanal de ilustração. Já Aldemir Martins, como veremos adiante, via no treino militar do desenho para o jornal um aprendizado de grande valia para o qualquer artista. Outro depoimento significativo é o de Renina Katz, isto por que, contém indicações do seu gosto pessoal no que se refere à produção de imagens engatilhadas por um texto literário. Quando questionada sobre o que gostaria de ter ilustrado, além do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, a artista respondeu: “Tem aquela fase em que a gente é dostoiévskiana, então tinha vontade de ilustrar Os Irmãos Karamazov e Crime e Castigo, mas também gostaria de ter feito algumas coisas do Drummond, e Os Sertões, de Euclides da Cunha. Ilustrei um livro que não gostaria de ter ilustrado, Os Subterrâneos da Liberdade, de Jorge Amado. Preferia muito mais ter trabalhado no Seara Vermelha, mas não deu. Também fiz várias ilustrações para jornais, ganha-pão de todo gravador” (Katz, 1997, p. 34).

projeto e encomendou os desenhos. Em aproximadamente dois anos, Alvim Correia produziu mais de 200 ilustrações e o resultado foi tão assombroso que deixou o escritor enciumado, a ponto hesitar na sua publicação, conforme depoimento de uma bisneta do artista (Cafieiro, 2007, p. C1):

O resultado ficou tão bom que Wells, por ciúmes, engavetou os desenhos. Uma bisneta do ilustrador conta que o autor tinha achado as ilustrações melhores do que seu texto. Com mulher e dois filhos para sustentar, Corrêa arrematou a série com uma caricatura sua em posição inferior a Wells, que aparece triunfante, pisando em um alienígena. Amaciado o ego do autor, a primeira edição ilustrada do livro finalmente foi publicada em 1906 (...).

Revelador é o caso de Renina Katz. Apaixonada pelo *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, a artista elaborou mais de 300 imagens inspiradas nos poemas, alguns dos quais sabia de cor. Depois de várias tentativas de negociar com a família da poetiza os direitos autorais para a publicação de uma versão ilustrada da obra, acabou abandonado o projeto por falta de acerto. Os originais, desenhos e gravuras, durante muito tempo estiveram nas mãos do amante dos livros José Mindlin que, esporadicamente, idealizava exposições para mostrá-los ao mundo. Em 2004, a *Editora da Universidade de São Paulo* e a *Imprensa Oficial* viabilizaram uma edição comemorativa do cinquentenário do poema e, nas mais de 250 páginas, em formato generoso, 28 x 38 cm, as imagens poéticas de Renina Katz puderam finalmente se justapor aos versos de Cecília.

Carybé teve mais sorte. Fascinado por Mário de Andrade e pelo *Macunaíma*, em especial, (obra que até mesmo ajudou a traduzir para o espanhol) preparou mais de 40 ilustrações a nanquim para o livro e as enviou para o autor, que as adorou. Como a editora de Mário não quis publicar os desenhos, o artista teve de esperar 14 anos para vê-los reproduzidos, em versões calcogravadas, em 1957, numa edição luxuosa para a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*. E mais de duas décadas para contemplá-los num projeto comemorativo da *Editora da Universidade de São Paulo*, destinada ao grande público. Vejamos como fica o relato da história pela própria boca de Carybé, reproduzido na introdução do livro (1979, s/p):

(...) meu xodó mesmo era o *Macunaíma*. Sendo eu seu íntimo, de copa e cozinha, em 1943 resolvi ilustrá-lo para amaciar editores, quem disse! Nem assim.

Numa das viagens do Newton mandei para o Mário ver, adorou mas a sua editora (lá dele) publicava suas obras sem ilustrações e não podia abrir exceções com o *Macunaíma*.

Tempos depois fui a São Paulo e soube que o Mário já *banzava nos vastos campos do céu*, uma bruta tristeza pousou no meu ombro, vendi os originais e tudo dormiu até 1957.

Neste ano, graças a Raimundo de Castro Maya, os bicos-de-pena viraram águas-fortes e o Macunaíma entrou triunfante para os Cem Bibliófilos do Brasil, lauto jantar sentado à mão esquerda de S. A. I. e R. Dom Pedro de Orleans e Bragança e, de novo dormir até este ano de 78 em que ele acordou e, por fim, o herói da Nossa Gente pula das silenciosas prateleiras dos bibliófilos para o meio do povo para ser manuseado pelas francesas de que tanto ele gostava, pelos engraxates, pelo Zico, Arnaldo e pelas meninas do liceu. Vai varar noites e noites pelas Bocas do Lixo e do Luxo ouvindo sambas de Vanzolini, em companhia de todos nós, sem nenhum caráter mas não heróis.

Igualmente como Carybé, muitos artistas veem na ilustração uma forma de divulgar seu trabalho junto à população economicamente menos favorecida, cuja dificuldade de acesso aos museus, galerias e espaços culturais se configura, muitas vezes, como obstáculo intransponível para a concretização do processo de familiarização com a obra de arte.

As edições artesanais de livros de arte, com ilustrações impressas manualmente, retocadas à cores, como as 23 edições da citada *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, embora viabilizem projetos de grande potencialidade poética, nas palavras da autora que as analisou, Ana Kalassa El Banat (1996), dirigem-se a um *público restrito*. Já o livro ilustrado publicado em série é capaz de atingir uma massa surpreendente de pessoas, disponibilizando aos leitores reproduções de imagens artísticas ao alcance das mãos, nas prateleiras das livrarias, bibliotecas e estantes domiciliares. É o que acontece, por exemplo, com a obra de Jorge Amado. E a escolha de abordar nesta pesquisa livros produzidos em escala industrial em muito se deve a este fato. Ou seja, a possibilidade dessas edições comerciais ilustradas poderem contribuir para a formação artístico-literária⁷ do cidadão

⁷ Posso dizer que também sou testemunha desse processo. Foi lendo as obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, Gabriel Garcia Marques, entre outros, ilustradas por Scliar, Carybé, Poty, Di Cavalcanti, Aldemir Martins... que comeci a me tornar fascinada pelas artes plásticas, área na qual me formei posteriormente. Ainda hoje posso me ver com uns treze anos copiando as imagens de Luís Jardim para *O moleque Ricardo* de Zé Lins e, com uns dezessete, espantada com o ar sufocante dos desenhos de Grassmann para *Angústia* de Graciliano. Cabe destacar ainda que muitas das imagens de minha autoria foram elas também inspiradas e sugeridas pela palavra literária de Clarice Lispector, Lúcia Fagundes Telles e Guimarães Rosa.

brasileiro, da mesma forma como despertaram o interesse pelas artes visuais em uma infinidade de artistas, a exemplo do cartunista Claudius, segundo reportagem de Marcelo Salles (2006, p. 26):

Mas, o que toma alguém um humorista? Pode ser a descoberta, na escola de que aquela habilidade natural não era comum a todos. Ou pode ser uma não consciente educação visual com o folhear de pilhas de jornais e revistas que o pai trazia para casa – *The Saturday Evening Post*, *New Yorker*, *Domenica del Corriere* e outros jornais ilustrados. Ou o encontro de Gustave Doré, um dos tesouros do *Tesouro da Juventude*, ou as ilustrações de Belmonte para os livros de Monteiro Lobato, ou de Percy Lau, nos livros escolares. Pode ser a descoberta, mais tarde, já na Faculdade de Arquitetura, que o desenho podia ser mais do que um elemento técnico, descritivo, mesmo expressão artística: o desenho era capaz de expressar idéias, exprimir sentimentos de indignação, revolta, podia desvelar mecanismos ocultos, denunciar malfeitos, e... podia fazer tudo isso e ainda provocar o riso, a mais subversiva de todas as armas.

A gravadora Renina Katz (1997, p. 16), ao comentar sobre as influências do ambiente familiar para a sua formação intelectual e artística, também cita, com carinho, os seus livros ilustrados e revistas em quadrinhos:

O violino foi quase imposição de meu pai; a literatura, insistência de minha mãe. Ela achava que ser escritor era uma coisa abençoada e por isso deveria ser muito cultivada. Meu hábito de ler vem daí. Desde que me alfabetizei, nunca mais parei. Lia de tudo: de revistas em quadrinhos a livros dos irmãos Grimm e toda a literatura infantil. Eram livros bem ilustrados e tiveram um grande significado para mim. Às vezes, eu até copiava os desenhos quando achava alguma imagem muito bonita.

E, por fim, revela-nos Carlos Scliar a sua estreita ligação, desde a infância, com o cinema e a ilustração de jornal, de autoria de Santa Rosa, inclusive:

Na minha infância em Porto Alegre, além do cinema – do qual era maníaco – me alimentava dos desenhos de Di Cavalcanti, Santa Rosa, Goeldi, Paulo Werneck, Lívio Abramo e Segall publicados nos jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Impressionava suas fortes expressões sociais e o anti-academismo. (*apud* Amaral, 1984, p. 142).

O traçado da pesquisa

O livro, volume que se projeta no espaço, é objeto de cobiça de muitos leitores, não somente ávidos por decifrar o seu conteúdo verbal, mas também por explorar as combinações rítmicas, sonoras e visuais de seus infinitos sinais. Manguel (1997, p. 277) deixa isso bem claro ao afirmar que:

O ato de ler estabelece uma relação íntima, física, da qual todos os sentidos participam: os olhos colhendo as palavras na página, os ouvidos ecoando os sons que estão sendo lidos, o nariz inalando o cheiro familiar de papel, cola, tinta, papelão ou couro, o tato acariciando a página áspera ou suave, a encadernação macia ou dura, às vezes até mesmo o paladar, quando os dedos do leitor são umedecidos na língua (que é como o assassino envenena suas vítimas em *O nome da rosa*, de Umberto Eco).

Sabe-se que a leitura de um texto em rolo, em códice ou na tela do computador exige posturas físicas, intelectuais e emocionais bastante distintas por parte de seus leitores. Se Chartier (1998, p. 138) afirma que “*um romance de Balzac pode ser diferente, sem que uma linha do texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas*”. O que se esperar então da leitura de versões impressas do texto de *Dom Quixote*, de Cervantes, junto às imagens elaboradas por Doré, Dalí, Picasso ou Portinari?

Nunca é demais lembrar que a imagem acompanha o livro desde os primórdios do seu surgimento – a começar pelas primeiras tábuas de argila e rolos de papiros e pergaminhos. Foram séculos e séculos de amizade⁸ que de tempos em tempos revitaliza-se de forma surpreendente, como é o caso das miniaturas e das iluminuras medievais⁹ e da chamada fase áurea da ilustração europeia, período compreendido entre a segunda metade

⁸ Aracy Amaral (1983, p. 115) nos explica que “*No Oriente, poesia e ilustração sempre representaram um todo, sendo que obras-primas do desenho – tanto chinês como japonês – são ilustrações para os poemas inscritos na mesma folha. A caligrafia oriental, pelas suas características, integra-se na composição da obra, que nos aparece como um todo pleno de unidade do ponto de vista visual*”.

⁹ No artigo *Imagem e verbo*, Lourival Gomes Machado (1956, p. 6) faz a seguinte consideração: “*O manuscrito medieval tramava, substancialmente, as imagens e as palavras, menos porque o texto fôsse inacessível à generalidade dos homens (que os livros, então, eram para uns poucos), senão porque se considerava essencial manter-se unidos o ver e o entender. E a iluminura resistiu muito tempo ainda, depois de inventada e utilizada a imprensa, porque esta coesão entre o sensível e o conceitual continuava a parecer necessária*”.

do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Época em que a ilustração pôde reviver o *status* perdido desde que o manuscrito fora substituído pelo volume impresso na indústria tipográfica. Livros ilustrados por Doré, Goya, Delacroix, William Blake, Willian Morris, Daumier, Toulouse-Lautrec, Miró, Picasso¹⁰, Chagall, Max Ernst, Redon, Bonnard, Dufy, Juan Gris e Matisse, entre outros, tornaram-se objetos cobiçados por colecionadores do mundo inteiro. Graças às novas técnicas de impressão, que permitiam conservar intactos os originais, as ilustrações passaram a ser difundidas e comercializadas com muito mais frequência pelas galerias de arte.

No caso específico do Brasil, podemos apontar como momentos de destaque para a concepção do livro como bem estético as experimentações dos modernistas na década de 1920; a ousadia gráfica de Monteiro Lobato¹¹; o *boom* da ilustração literária iniciado nos anos 30 (e objeto de estudo desta pesquisa); o movimento da poesia concreta e visual dos anos 50 e a produção contemporânea de *livros de artista* ou *livros matriz*, na definição de Júlio Plaza (1982).¹²

De fato, a década de 1930 desponta como um importante momento para o mercado editorial brasileiro, num período em que o regime totalitarista e paternalista de Vargas induz a multiplicação do número de leitores, via a reforma educacional e as campanhas de alfabetização. A deflagração da Segunda Guerra Mundial e a conseqüente escassez de importações fomentou o desenvolvimento da indústria de livros no Brasil, substituindo-se assim, as chamadas edições de autor, conforme explicita Jorge Schwartz (2002, p. 150):

Nesta mesma década de trinta e apesar do incipiente papel intervencionista do

¹⁰ Picasso foi um artista bastante dedicado à ilustração de livro. Ilustrou nada menos que 35 títulos.

¹¹ Monteiro Lobato teve um papel importantíssimo para a produção livreira nacional. Ênio Silveira sintetiza: “O Lobato revolucionou o livro brasileiro. Até ele, os livros brasileiros eram impressos em Portugal ou em Paris, Garnier, Laemmert, tudo lá.” (Ferreira, 2003, p. 43). Lobato publicou autores novos, trabalhou com publicidade agressiva e tratou de direitos autorais compensadores para os escritores. Numa época (década de 20) em que as capas dos livros eram cinza e amarela com um modesto trabalho de tipos, convidou importantes artistas para ilustrá-las, tais como: Antônio Paim, Belmont, Mick Carnicelli e Wash Rodrigues – com quem ilustrou a primeira edição de *Urupês*. Importou máquinas impressoras e tipos modernos e novos, propondo uma diagramação mais límpida e moderna. Isso sem falar nas edições ilustradas das suas obras infantis desde 1920, com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, com desenhos de Voltolino.

¹² Tanto a poesia concreta e visual, proliferadas no Brasil a partir dos anos 50 com toda a sua atenção voltada para a visualidade das letras e dos espaços em branco da página, bem como as experiências de criação dos nossos primeiros *livros de artista* pelas mãos de Wladimir Dias-Pino, Lígia Clark, Regina Silveira, Lygia Pape e Júlio Plaza ajudaram a deixar mais tênues as fronteiras entre as artes da palavra e da imagem, sendo que passaram a sofrer as mais variadas formas de apagamentos e emaranhamentos.

Estado, começa a consolidar-se o mercado editorial do país. São deixadas para trás as típicas edições de autor, praticamente auto-financiadas, que marcaram a produção da geração modernista e se passa a uma etapa na qual predomina o fortalecimento de editoras de grande tiragem e alta qualidade, como é o caso da José Olympio e da Companhia Editora Nacional. Em 1936, inclusive, durante o regime de Vargas, é criado o Instituto Nacional do Livro. A hegemonia da produção editorial do eixo Rio-São Paulo vê-se também ameaçada pela antológica Livraria do Globo, com sede na cidade de Porto Alegre, no extremo sul do país.

Como herança do modernismo de 22¹³ e como resultado de um contexto político instável vemos proliferar o desejo dos artistas, escritores e intelectuais de falar de um Brasil real, com suas diferenças sociais e regionais e, principalmente, de focar no indivíduo de menor prestígio social¹⁴. E o grande veículo para expressar essas ideias será o romance¹⁵, com destaque para a prosa de ficção de tom regionalista e social, como afirma José Lins do Rego (1981, p. 125-6):

Depois de 1930 o Nordeste tomou um lugar certo na literatura brasileira. Voltou a ser, como nos tempos de Gonçalves Dias e José de Alencar, um foco de irradiação. É que puseram os nordestinos para funcionar uma máquina de criação que se alimentava de realidades concretas. A vida que eles traziam para os seus livros, para sublimá-la, não era uma mentira ou uma convenção. A realidade doía nos personagens de José Américo de Almeida, de Graciliano Ramos, de Raquel de Queirós, de Amando Fontes. O homem que se desencantava em personagem não carecia de fingir para parecer o que era de fato. O regionalismo da teoria de Gilberto Freyre se exprimia em novelas carregadas de universal, de destinos que não seriam somente da vida, mas a própria vida.

Para Antônio Cândido (1972, p. 111), o romance de 30 “*procedeu a uma espécie de preparo do terreno à integração das massas na vida do país*”, pois a partir daí os escritores “*vão*

¹³ Embora muitos membros da *geração de 30* negassem os preceitos modernistas e seu esteticismo tido por gratuito, foram deles herdeiros, no sentido da busca do nacional, do embate com a língua portuguesa oficial ou da arte da academia.

¹⁴ Wilson Martins (2002) falaria mesmo do surgimento do “fracassado” na literatura nacional.

¹⁵ Em sua *Uma história do romance de 30*, Bueno (2006) realiza uma longa discussão a respeito do famoso confronto entre o romance social e o romance psicológico, representado respectivamente pelos escritores do “Norte” (Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano, Raquel de Queiroz...) e do “Sul” (Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos...), mostrando que os primeiros, embora mais numerosos e imensamente populares na década de 30, acabaram tendo o seu prestígio diminuído com o decorrer dos anos – com exceção de nomes como Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, cujas obras mesclam preocupações de ordem política-social e introspecção.

aceitar o brado da autonomia linguística; vão procurar sentir o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de vinte e dois”.

Hallewell (2005, p. 421) faz a curiosa observação sobre o sucesso do *romance de 30*. Afora a preocupação de saber mais do seu país pós-revolução de 30; do descontentamento político e do desejo de conhecer obras de autores perseguidos pela intolerância governamental: “*o público leitor da nova classe média recebia com evidente satisfação obras sobre a decadência da velha aristocracia rural, tais como os romances do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, ou os textos de história social de Gilberto Freyre*”.

No campo das Artes Plásticas, segundo Fabris (2002, p. 47), dos anos 30, o Expressionismo¹⁶, enquanto fruto do embate entre o mundo exterior e o lirismo original do indivíduo, responderá melhor aos anseios de uma poética voltada a um só tempo para o moderno, o nacional e o social:

Se, a princípio, fora necessário definir uma identidade artística nacional, nos anos trinta o eixo do debate se desloca para o campo da identidade social, levando o Modernismo plástico a defrontar-se com a problemática de uma linguagem mais acessível ao público. A preocupação com o tema torna-se mais central do que no decênio anterior: sob o impacto da revolução de 1930, da revolução constitucionalista de 1932, da intentona comunista (1935), da ascensão do Integralismo (1936), do acirramento da oposição entre direita e esquerda, os modernistas conferem um novo significado à poética do Expressionismo, concebida sobretudo em termos realistas.

De 30 e 40, o tema social na arte ganha fôlego com ascensão de Portinari que “*retoma a tradição narrativa, necessária ao entendimento de todos e elabora a épica do trabalho*” (Belluzzo, 1984, p. 184). Solidifica-se, portanto, o projeto de constituição de um imaginário em torno da figura do homem brasileiro nas várias formas de manifestação artística¹⁷ como bem observa Amaral (206, p. 127):

Exaltado como "pintor oficial" do período Vargas, em contradição com suas idéias de esquerda, foi chamado a realizar painéis decorativos para as rádios Tupi e Difusora, de Rio de Janeiro e São Paulo, na década de 40. Houve então uma confluência, do ponto de vista da denúncia social (paralela à sua pintura histórico-épica), entre este artista e escritores do Nordeste brasileiro, como José Lins do

¹⁶ Além do expressionismo e do muralismo mexicano, Carlos Zílio (1997, p. 61) aponta como decisiva a influência de Picasso no desdobramento do modernismo brasileiro: “*Mais que o mural e Expressionismo, será do Pós-cubismo que sairiam os princípios formais do Modernismo, sobretudo através de Picasso*”.

¹⁷ No sul do país os clubes de gravura de Porto Alegre e Bagé, inspiram-se nos modelos mexicanos para produzir uma arte engajada, compromissada com a revisão política de esquerda.

Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida, que colocam a problemática social como motivo principal de sua produção, a partir de uma clara postura ideológica.

Seja com retoques mais expressionistas ou cubistas, o realismo despido de qualquer ranço acadêmico da segunda geração modernista brasileira deixará se contaminar pelo espaço, o cotidiano e a cultura do homem simples, tendo por compromisso representá-lo com compaixão, na primeira pessoa.

Editoras como a *José Olympio*, a *Cia Editora Nacional*, a *Civilização Brasileira*, a *Saraiva*, a *Globo*, a *Martins*, em ascensão, logo se curvarão à necessidade de melhorar a apresentação visual do livro nacional, seja para atrair o público leitor, para agregar prestígio às edições ou para driblar a concorrência. Diagramadores e ilustradores serão contratados para remodelarem a cara do objeto-livro. E muitos artistas gráficos, de várias regiões do país, migrariam para o sudeste, atraídos pelas oportunidades de trabalho emergentes no eixo cultural *Rio - São Paulo*.

Além desse surto primordial do mercado editorial e do auge do romance brasileiro, cabe destacar ainda como ponto importante para o estabelecimento de um campo propício para o desenvolvimento da ilustração nacional, em fins dos anos 30, a convivência assídua entre as artes. Artistas, músicos, atores, intelectuais e escritores de diferentes origens e classes sociais conviviam, palestravam, trocavam cartas, dialogavam via prefácios, textos de catálogos, jornais e revistas. Muitos deles, inclusive, se aventuravam, simultaneamente, em diferentes áreas do saber artístico. Em texto, sobre o poeta Murilo Mendes, que considerava um grande humanista, Fayga Ostrower (2001, p. 18) rememora a assiduidade entre as artes nos anos de 1940 e 1950:

Comecei a trabalhar fazendo ilustrações para vários suplementos literários (ao contrário de hoje, naquela época, havia uns 10 jornais, no Rio de Janeiro, com suplementos dominicais em que se publicavam ensaios, contos, poemas.) Abriu-se, assim, para mim, um novo mundo. Descobri os poetas e escritores, e os poetas e escritores me descobriram. Ilustrei a obra de todos: Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardoso, entre outros.

A “crise mundial do petróleo” de 1973, segundo Hallewell (2005, p. 476-7), será responsável, em grande parte, pela decadência do setor editorial, somando-se aí a alta no

preço do papel, do transporte, da energia e o decrescente poder aquisitivo da classe média. Inicia-se assim um período de baixa para a produção livreira nacional e, especialmente, para a ilustração literária. Isto porque, nos períodos de crise, comumente seca-se o livro ao extremo. Cortam-se as ilustrações e a capa dura. Diminuem-se as margens, o corpo dos tipos, as orelhas, etc.

A partir daí é possível perceber um certo descuido com a apresentação visual do impresso no Brasil. Até mesmo as editoras que investiram na contratação de artistas renomados para ilustrar seus livros republicam estas mesmas obras sem ilustrações, com imagens invertidas, cortadas, em tamanho diminuto, mal impressas, e com *layout* de gosto duvidoso. A editora *Record*, que adquiriu os direitos de publicação de grande parte dos autores da *José Olympio* e da *Martins*, reeditou nos anos 90 novas versões das obras ilustradas de Jorge Amado (Figuras 3 e 4, reproduzidas no final do capítulo) com projetos gráficos que fazem corar os leitores mais sensíveis.

Como se vê, apesar dos altos e baixos, a parceria entre verbo e imagem sempre encontrou morada nas páginas impressas dos livros. E esta tese propõe-se a discutir, sob o ponto de vista de quem estuda a imagem e admira as letras, o encontro entre o texto ficcional e a ilustração e seus infinitos jogos de espelhos. Busca contribuir, assim, para a realização de uma investigação mais complexa e abrangente do livro brasileiro tomado como produto híbrido de grande potencial poético. Aborda as obras ilustradas de três importantes personagens da literatura brasileira: Graciliano Ramos¹⁸, Jorge Amado¹⁹, José

¹⁸ Graciliano Ramos (Quebrângulo, AL 1902 – Rio de Janeiro, RJ 1953) foi romancista, cronista e memorialista. Principais obras publicadas: *Caetés* (1933); *São Bernardo* (1934); *Angústia* (1936); *Vidas secas* (1938); *Terra dos meninos pelados* (1941); *Histórias de Alexandre* (1944); *Infância* (1945); *Insônia* (1947); *Memórias do cárcere* (1955).

¹⁹ Jorge Amado (Itabuna, BA 1912 – Salvador, BA 2001) foi romancista, cronista e memorialista. Principais obras publicadas: *O país do carnaval* (1931); *Cacau* (1933); *Suor* (1934); *Jubiabá* (1935); *Mar morto* (1936); *Capitães de areia* (1937); *ABC de Castro Alves* (1941); *Terras do sem fim* (1943); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Seara vermelha* (1946); *Os subterrâneos da liberdade* (1954), *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Os velhos marinheiros* (1961); *Os pastores da noite* (1964); *Dona Flor e seus dois maridos* (1966); *Tenda dos milagres* (1969); *Tereza Batista cansada de guerra* (1972); *Tieta do Agreste* (1977); *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979); *O menino grapiúna* (1981); *Tocaia Grande* (1984); *O sumiço da santa* (1988); *A descoberta da América pelos turcos* (1994).

Lins do Rego²⁰. Escritores do chamado *romance de 30*²¹, cujo vultoso da produção literária foi publicado em versões ilustradas pela *José Olympio Editora* (Rio de Janeiro) e pela *Livraria Martins Editora* (São Paulo) nas décadas de 1950 e 60.

O projeto acerca-se, ainda que rapidamente, de nomes dos artistas²² que se dedicaram à ilustração de textos dos escritores em questão, a exemplo de Anna Letycia, Calasans Neto, Carlos Scliar, Carybé (Figura 5)²³, Clóvis Graciano, Darcy Penteadó, Darel, Di Cavalcanti (Figura 6), Emanuel Araújo, Floriano Teixeira, Iberê Camargo, Manoel Martins, Marcelo Grassmann, Mário Cravo, Oswaldo Goeldi, Percy Deane, Poty (Figura 7), Renina Katz (Figura 8), entre outros.

Para dar a conhecer, mais intimamente, o perfil do ilustrador atuante no mercado brasileiro pós-1930 optamos por eleger três nomes, realizar um estudo mais aprofundado sobre suas carreiras artísticas, bem como produzir uma análise dos projetos ilustrativos que desenvolveram para obras dos escritores selecionados.

O primeiro deles não poderia ser outro que não o do pernambucano Luís Jardim, autor das ilustrações de toda a coleção de romances de José Lins do Rego, editada em 1956 pela *José Olympio*, com exceção do livro infantil *Histórias da velha Totônia*. O interessante neste caso é que temos um capista e ilustrador que também conhece o outro lado do espelho, pois foi ele próprio um escritor de atuação considerável no campo literário da época, destacando-se como contista e autor de livros infantis. Devido ao fato de *Menino de engenho* inaugurar o chamado *Ciclo da cana-de-açúcar*, de José Lins, e por ter sido publicado na década de 30, igualmente como *Cacau* e *Vidas secas*, o elegemos para uma

²⁰ José Lins do Rego (Pilar, PB 1901 – Rio de Janeiro, RJ, 1957) foi romancista, cronista e memorialista. Principais obras publicadas: *Menino de engenho* (1932); *Doidinho* (1933); *Banguê* (1934); *O moleque Ricardo* (1935); *Usina* (1936); *Pureza* (1937); *Pedra Bonita* (1938); *Riacho Doce* (1939); *Água-mãe* (1941); *Fogo morto* (1943); *Eurídice* (1947); *Cangaceiros* (1953).

²¹ São também conhecidos por “regionalistas” e “escritores do Norte”; como membros da “geração de 30”; do “segundo modernismo”; do “modernismo de plenitude”; etc.

²² Entre 1930 e 1970 o panorama das Artes Plásticas no Brasil sofre uma série de transformações dificilmente perceptíveis no campo da ilustração literária, haja vista a predominância de propostas figurativas, especialmente no que se refere ao período pesquisado. Segundo Couto (2004), as décadas de 30 e 40 avançam os preceitos modernistas de 22, buscando a criação de uma arte de vanguarda de cunho nacionalista. Os anos 50 despontam como um período da abstração e suas dissidências concretistas, neoconcretas e taxistas. Os anos 60 retomam a figuração, numa modalidade *pop* politizada, enquanto os anos 70 caracterizam-se pela incidência da estética conceitual.

²³ Imagens reproduzidas no fim do capítulo.

análise mais aprofundada de suas ilustrações que se subdividem em imagens de página inteira e vinhetas de abertura e encerramento de capítulos que se repetem ao longo do livro.

Santa Rosa, paraibano, de extensa atuação na área da produção gráfica do livro, seja exercendo funções como capista, ilustrador ou diagramador, dificilmente passaria imune a este estudo, dada a sua importância para a história do impresso e das artes brasileiras em geral. De Jorge Amado, Santa Rosa ilustrou *Cacau*, de Lins do Rego, *Histórias da velha Totônia* e de Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre*. Escolher as imagens que produziu para *Cacau* foi bastante fácil, dada à atração estética que exerce nos leitores, sobrepondo-se muitas vezes ao texto literário em si. Tais ilustrações comentam passo a passo o enredo do romance, desde a sua primeira edição em 1933.

O terceiro e último nome a ser escolhido foi o do cearense Aldemir Martins que, embora pertença a uma geração subsequente de ilustradores, compartilha uma história de vida semelhante a das outras personagens da pesquisa. De carreira estabelecida nas artes plásticas, o seu vocabulário de atuação no desenho e na gravura se estende praticamente incólume para o universo do livro. Além de ter produzido capas exclusivas para Jorge Amado, Aldemir ilustrou os seus *Pastores da noite* e *A bola e o goleiro*. Para o clássico *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, elaborou, na década de 1960, quatro ilustrações bastante autônomas, figuras recorrentes no imaginário do leitor brasileiro. Daí a sua escolha para um estudo mais detalhado.

É interessante frisar que a história dos três escritores e ilustradores estudados, apesar das divergências estilísticas, se entrecruza de maneira surpreendente²⁴. Pode-se dizer que entre os migrantes do nordeste, principalmente, havia uma espécie de acolhimento, de apoio mútuo²⁵, além de um compromisso íntimo com a região de origem (Castello, 1999).

²⁴ Santa Rosa e Luís Jardim, por exemplo, trabalharam juntos em vários projetos. Em *Poemas*, de Joaquim Cardozo, editado pela *Agir*, em 1947, o primeiro ficou responsável pela capa, o segundo elaborou as ilustrações para o miolo do volume. Já em *Dois mundos*, de Aurélio Buarque de Hollanda, os dois contribuíram com ilustrações internas.

²⁵ Em seu estudo sobre Di Cavalcanti ilustrador, Simioni (2002) observa ser bastante corriqueiro na imprensa paulistana e carioca das primeiras décadas do século XX as trocas de favores ou as chamadas indicações mútuas entre literatos e artistas, que permitiam aos jovens artistas como Di se adentrarem no afortunado mercado dos periódicos e revistas culturais e políticas, bastante populares nas décadas de 1910 e 1920. Recorrente ver então algum escritor ou cronista escrever uma nota elogiosa sobre uma certa ilustração, caricatura ou exposição de um artista iniciante que, em contrapartida, ilustrava algum poema, conto ou livro de autoria do primeiro.

Jorge Amado e Santa Rosa são tipos emblemáticos do artista dos anos 30, militantes de esquerda e dono de vidas bastante agitadas. O escritor baiano, por exemplo, viajou quase o mundo todo, o que lhe garantiu grandes amizades, não só com escritores, mas também com artistas, músicos... Prova disso é a presença de Jenner Augusto, Carybé, Mário Cravo, Calasans Neto, entre outros, como artistas-personagens de romances como *Tieta do Agreste*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Dona Flor e seus dois maridos*.

Santa Rosa, além de afamado capista, ilustrou quase todos os escritores editados entre 30 e 50. Envolveu-se profundamente com o teatro, tornando-se cenógrafo de renome. Publicou críticas de arte em jornais e revistas, projetou livros para crianças e dedicou-se à pintura, à gravura e ao canto.

José Lins foi um dos nomes mais solícitos do período. Escreveu bilhetes arriscados e dedicou *Usina* a Graciliano enquanto o autor de *Memórias do cárcere* esteve na prisão. Além de romances, produzia crônicas e críticas sobre literatura e pequenos ensaios e notas sobre arte. Foi por sugestão sua que Santa Rosa e Graciliano Ramos foram convidados a juntar-se ao corpo de trabalho da editora *José Olympio*:

Em 1935, José Lins do Rego, já um dos mais íntimos amigos de José Olympio, recomendou-lhe com entusiasmo o romance *Angústia*, ainda inédito, de Graciliano Ramos, o mestre da ficção que Schmidt descobrira e revelara através de Caetés. J.O. aceitou a sugestão. (Villaça, 2001, p. 100)

Graciliano, uma espécie de *mestre* do grupo, apesar do temperamento difícil, morou com José Lins quando saiu da prisão e tornou-se amigo de Jorge desde que este, em viagem ao Recife, aportou em Maceió especialmente para conhecê-lo após a leitura dos originais de *Caetés*.²⁶ As suas correspondências atestam ainda admiração pelo trabalho gráfico de Santa Rosa e Luís Jardim, conforme podemos observar neste trecho de carta enviada à esposa, em março de 1937:

Depois do almoço cáí no ramerrão diário. Fui à livraria, encontrei Zélins, Santa, Jardim. Fomos ao Ministério levar os álbuns de figuras dos dois últimos e os contos de Bárbara. Os desenhos de Santa, um circo de cavalinhos, estão

²⁶ Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano além dos sólidos laços de amizade chegaram a escrever, em 1940, um romance em parceria com Raquel de Queiroz e Arlindo Machado, intitulado *Brandão entre o mar e o amor*, publicado, primeiramente, como folhetim pela revista *Diretrizes* e depois, em 1942, pela editora *Martins*.

maravilhosos, mas também gostei dos de Jardim, uma história de bichos muito engraçada. (Ramos, 1981, p. 180).

Já Luís Jardim, colega de juventude de Lins do Rego e figura tarimbada da *José Olympio* poderia ter firmado nome como paisagista, mas acabou investindo na carreira de escritor e artista gráfico, ilustrando muitas obras de sua autoria, inclusive.

Aldemir Martins, desenhista e gravador, bem como pintor, ceramista, cenógrafo, escultor entre outras atividades, embora pertença à geração posterior e tenha fixado residência em São Paulo, ilustrou obras de Graciliano e Jorge Amado, de quem se tornou amigo e intérprete. Fez desenhos de capas para livros e aberturas de novelas inspiradas em obras do escritor baiano; capa de disco da novela *Gabriela* e exposição de “*gabrielas*” organizada por Edwaldo Pacote, da Rede Globo, com convite estendido também a Carybé.

Em resumo, pretendemos nessa pesquisa realizar uma investigação histórico-crítica – amparada nas entrelinhas pelos escritos de Roger Chartier, Louis Marin, Umberto Eco, Mário Praz, Agnaldo Gonçalves, Gaston Bachelard e nas reflexões dos artistas-ilustradores –, a respeito deste período imensamente profícuo da nossa ilustração literária, dado o modo como se formatou um modelo de apresentação estética do livro de ficção brasileiro de escala comercial. E o meio de conduzir tal estudo foi selecionar três romances para serem analisados em sua correlação palavra x imagem – *Cacau* (1933), *Menino de engenho* (1932) e *Vidas secas* (1938) – e focalizar a atenção na atuação dos seus respectivos ilustradores, Santa Rosa, Luís Jardim e Aldemir Martins.

Além das obras plásticas e literárias em questão comungarem da paisagem nordestina²⁷ – de onde despontam as figuras do coronel, do capataz, do trabalhador rural, do cangaceiro, do retirante, do sem-terra, do artesão, etc. –, relembramos que os ilustradores são também, como os escritores, originários de diferentes estados nordestinos. Fato que se insinua bastante atraente no que diz respeito ao desejo de produção de uma reflexão acerca da sensibilidade artística própria do segundo modernismo brasileiro e, em específico, dos artistas que deixaram para trás seus estados natais e que vieram encontrar morada no Rio de Janeiro e São Paulo.

²⁷ Jorge Amado descreve o Nordeste como a região da fome, da imigração, da eterna miséria e da beleza inaudita (Raillard, 1990).

Para Mário Praz (1982), os paralelos entre as artes plásticas e a literatura podem ser observados com grande frequência na história das artes²⁸ e investigá-los é fascinante pelo fato de poderem revelar o temperamento, a *caligrafia*²⁹ de uma época e o modo como cada artista “*experimenta a mão*” para traçá-la com a sua personalidade concentrada. E é justamente isso que pretendemos fazer nesta pesquisa. Buscar no texto ficcional e na linha, na mancha, nas hachuras... as confluências do pensar e do sentir de um período de grande acontecimento para a história do livro e da ilustração literária brasileira.

No texto *Cícero Dias: modernismo vindo dos canaviais*, de Maria Izabel Branco Ribeiro (2004, p. 22), deparamo-nos com sugestiva colocação, passível de se adequar ao *corpus* deste estudo: “*Naquelas duas décadas (20 e 30), Cícero dava forma visível à poesia de Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto e Jorge de Lima. Sua pintura construía o mundo narrado nas páginas de José Lins do Rego e expunha a sociedade que Gilberto Freyre descrevia*”.

Uma das personagens deste estudo, o multiartista Santa Rosa, em artigo de fevereiro de 1951, já antecipa uma síntese do “espírito dos anos 30” e o seu desejo maior de desvendar a nossa identidade de país, o nosso corpo e a nossa alma:

A revolução de 30 trouxera esse clima de renovação, e a arte moderna, nêle, pôde desenvolver, apesar da luta contra o convencionalismo e a incultura, um magnífico trabalho de encontro com o Brasil. Uma das maiores contribuições do movimento, foi sem dúvida, esse, da descoberta do Brasil.

A literatura fez um levantamento minucioso da vida e dos costumes do grande território. Em extensão e em profundidade, o tema nacional surgiu, em contraposição à mitologia acadêmica. Estudos rigorosos, sociológicos econômicos, etnográficos, vieram completar a visão do país desconhecido para a arte. Em vez de Holofernes, o caboclo do campo; em vez de Frinéa, a humilde beleza plástica das lavadeiras.

Essa restituição de consciência nacional é obra da arte moderna.

²⁸ Sobre os colóquios entre letra x imagem, pode-se falar de uma verdadeira amizade. A começar pelos primórdios. Do desenho é que se origina a escrita, sendo que em muitos casos, como nos hieróglifos, são indissociáveis. Com a sua *Poética*, no século IV a.C., na Grécia, já Aristóteles estabelecia analogias entre literatura e pintura, tidas como artes miméticas. E Horácio, em Roma, no século II, em sua *Epístola aos Pisões*, iria tornar célebre a terminologia *ut pictura poesis* – que a partir do Renascimento ganharia corpo de tradição, vindo a influenciar sobremaneira a teoria e a produção artística ocidental. Tradição que perduraria até o século XVIII, quando o *Laocoonte* (1766), de Lessing, proporia o estabelecimento de fronteiras entre as artes, constituindo-se num livro-chave, segundo Gonçalves (1994, p. 29), para o nascimento da teoria da estética e da investigação das artes nas suas especificidades.

²⁹ O autor fala também em “*espírito de uma época*”; “*estilo de uma época*”; “*unidade de gosto*” e em “*clima de uma época*”. Já José Paulo Moreira da Fonseca (1999, p. 191) prefere usar o termo “*timbre*” para designar um tipo de visão de mundo pertinente a cada época e nação, vendo inclusive, no caso brasileiro, uma tendência ao lirismo.

Enfim, esta tese tem por objetivo maior realizar um estudo sobre os ilustradores e seus projetos ilustrativos da chamada fase áurea da ilustração literária brasileira. Sendo esta resultante de um aquecimento do mercado editorial brasileiro decorrente da queda nas importações com a Segunda Guerra, do sucesso editorial do *romance de 30* e, também, da convivência³⁰ fraterna entre escritores e artistas. Uma convivência que se intensificará, principalmente, entre aqueles que migraram do nordeste e que se fixaram no Rio de Janeiro e São Paulo. A esses artistas da palavra e da imagem parece mesmo impossível deixar para trás a vivência telúrica da infância, a lembrança da terra onde receberam o primeiro golpe de ar, como bem dizia Iberê Camargo sobre suas saudades permanentes dos pampas gaúchos.³¹

³⁰ Em entrevista a Raillard (1990, p. 48) Jorge Amado esclarece: “*Um detalhe que merece ser lembrado é que naquela época, no Brasil, as pessoas se correspondiam de norte a sul: o mundo da literatura era muito restrito, não passávamos de trezentos; todos se conheciam, lia-se tudo que era publicado, e correspondíamos. Eu recebia pelo menos uma carta por semana de Érico Veríssimo, outra de Graciliano Ramos, de Rachel de Queiroz, de todo mundo...*”.

³¹ Manuel Bandeira, em texto reproduzido em *Poemas de Cândido Portinari* (1999, s/p.), conclui que a viagem à Europa fez Portinari redescobrir Brodósqui, o seu torrão natal, igualmente como sentenciam as palavras do próprio artista: “*A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com que conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu, quando voltar, vou ver se consigo fazer a minha terra*”.



Figura 1. Ilustração de Glauco Rodrigues para *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado. (Martins, 4ª ed.).

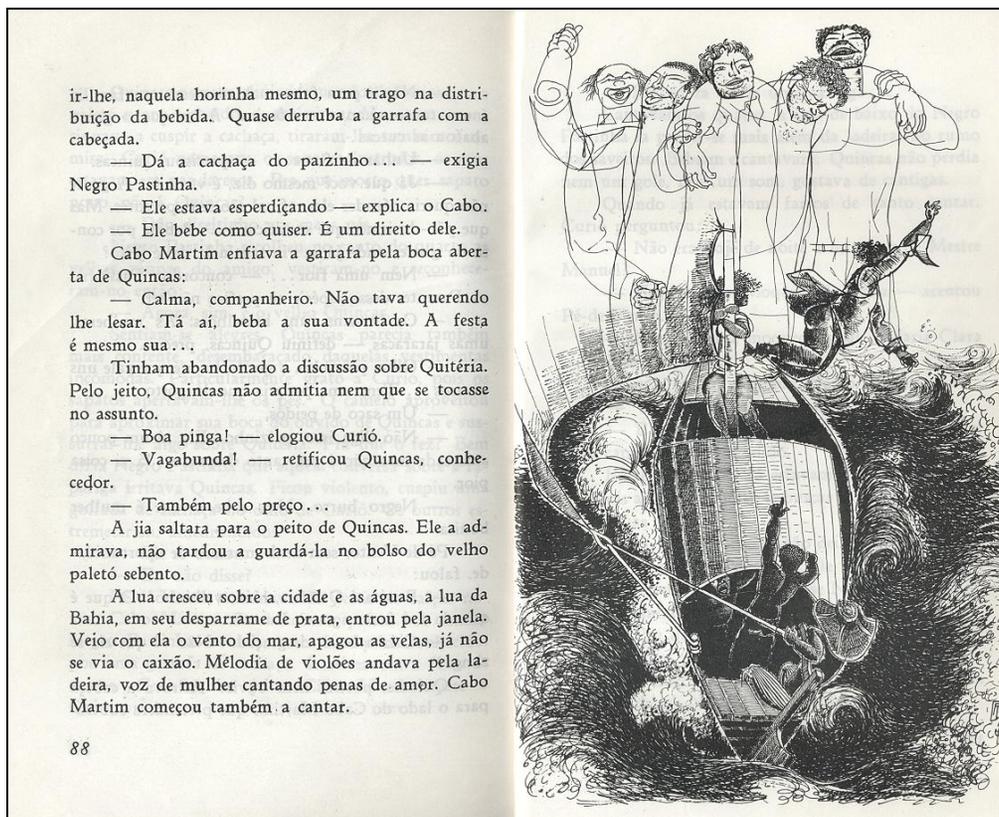


Figura 2. Ilustração de Floriano Teixeira para *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado. (Record, 49ª ed.).

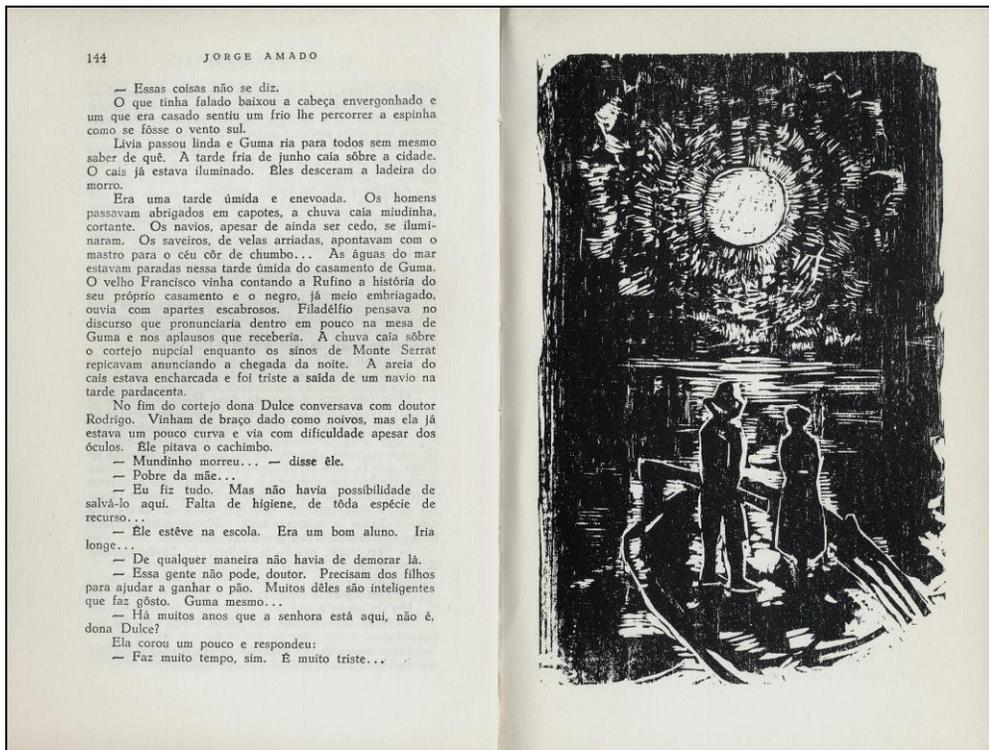


Figura 3. Ilustração de Oswaldo Goeldi para *Mar Morto*, de Jorge Amado. (Martins, 9ª ed.).

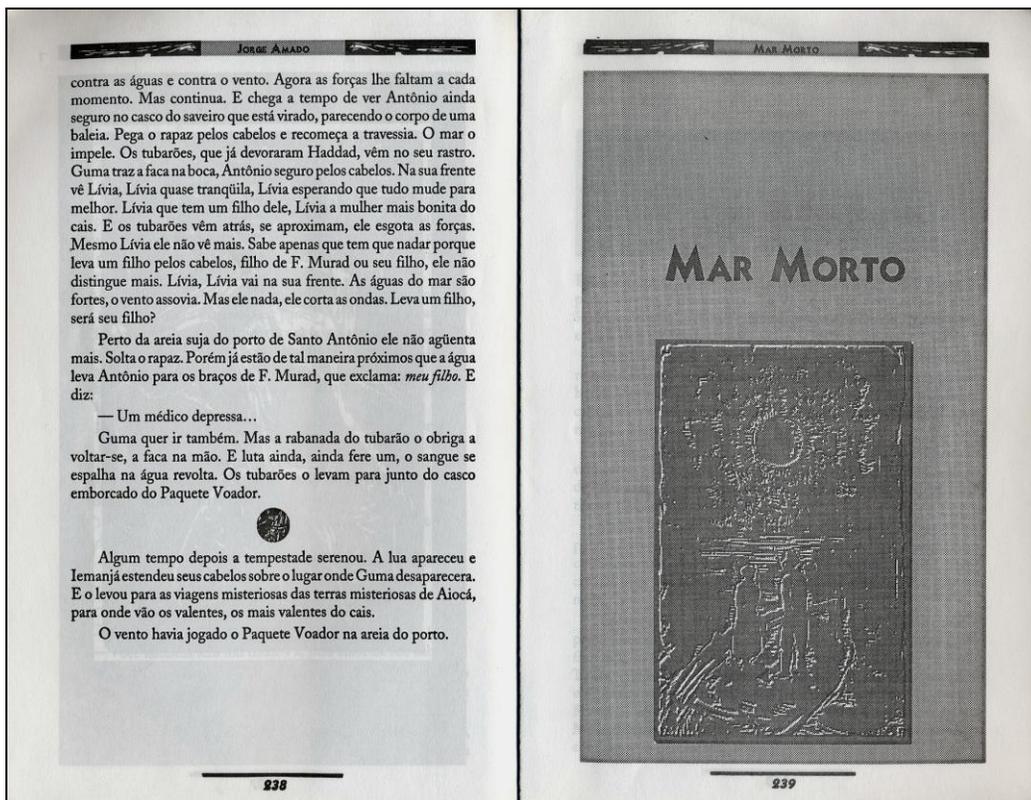


Figura 4. Ilustração de Oswaldo Goeldi para *Mar Morto*, de Jorge Amado. (Record, 71ª ed.).

Fuga

No recinto, por baixo do paletó, Antônio Balduino traz dois punhais.

Zêquinha correu para cima dele com a foice na mão. Se atracaram e rolaram no barro duro da estrada. Zêquinha caiu e a foice voou longe. Quando ele se levantou para trás, a sua mão se abriu e o punhal caiu. Zêquinha riu com os olhos e rápido como um gato se abaixou para apanhar a arma do inimigo. E enquanto ele se abaixa, Antônio Balduino tira do cinto o outro punhal que fica nas costas de Zêquinha. Antônio Balduino traz sempre dois punhais no cinto... E a sua gargalhada assusta os homens mais que a luta, que a punhalada e o sangue.

Era de noite e o negro ganhou o mato.

Abre caminho pelo mato. Corre entre as árvores que se fecham. Há bem três horas que ele corre assim como um cão perseguido pelos garotos malvados. No silêncio do mato os grilos se fazem ouvir. Corre sem rumo, corre, perdido, varando o mato, com os pés doídos evitando as estradas, se rasgando nos espinhos. A sua calça de mescla está lanhada de cima a baixo. Ele nem viu quando ela se rasgou. E o mato sem fim se estende na sua frente. Não vê nada na escuridão. Agora para. Ouve ruidos de matos quebrados. Quem vem lá? Já o perseguirão? Fica atento, a mão na navalha, única arma que lhe resta. Está atrás de uma árvore e é difícil que seja visto. Sorri pensando que o perseguidor que passar primeiro dormirá para sempre. A navalha está aberta em sua mão. E rápido como uma visão passa na frente um habitante daqueles matos. Que bicho teria

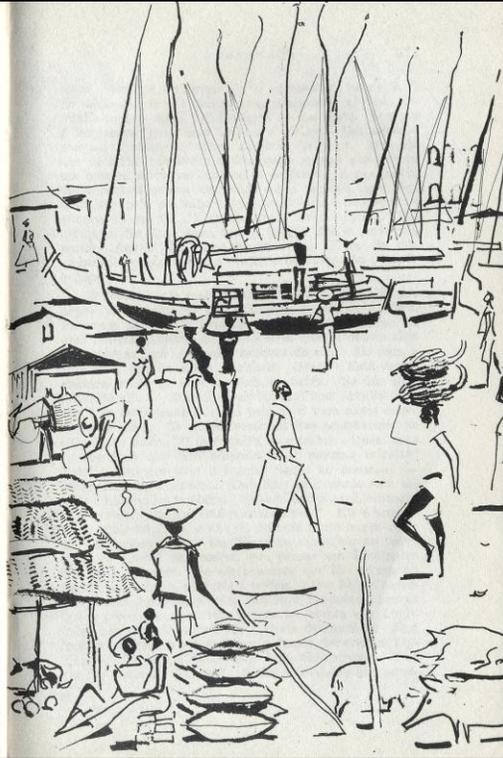


Figura 5. Ilustração de Carybé para *Jubiabá*, de Jorge Amado.

— Por que não? — perguntou Mundinho enquanto Nacib servia novos aperitivos.

Diógenes coçou a barba:

— O senhor sabe, isso aqui ainda é um lugar atrasado. Essas danças dela, quase nua, as famílias não vêm.

— Enche de homens... — afirmou Nacib.

Diógenes estava cheio de dedos para explicar. Não querendo confessar ser ele próprio, protestante e pudico, quem se sentia melindrado com as danças ousadas de Anabela:

— É coisa pra cabaré... Não fica bem no cinema.

O Doutor, muito cortês e fino, desculpava a cidade ante a sorridente artista:

— A senhora desculpe. Terra atrasada, onde as ousadas da arte não são compreendidas. Acham tudo imoral.

— Danças artísticas — a voz cavernosa do prestidigitador.

— É claro, é claro... Mas...

Mundinho Falcão divertia-se:

— Ora, seu Diógenes...

— No cabaré ela pode até ganhar mais. Trabalha no cinema com o marido, nos truques. Depois dança no cabaré...

A voz de ganhar mais, iluminou-se o olhar do Príncipe. Anabela queria saber a opinião de Mundinho:

— O que é que acha?

— Bem, não é? Mágica no cinema, dança no cabaré... Perfeito.

— E o dono do cabaré? Será que se interessa?

— Isso vamos saber logo... — dirigia-se a Nacib — Nacib, faça-me um favor: mande um rapaz chamar Zeca Lima, quero falar com ele. Com pressa, que venha logo.

Nacib gritou uma ordem ao negrinho Tuisca que saiu correndo, Mundinho dava boas gorjetas. O árabe passava na voz de mando do exportador, parecia a voz do coronel Ramiro Bastos quando mais moço, ordenando sempre, ditando leis. Alguma coisa estava para suceder.

O movimento aumentava, chegavam novos fregueses, animavam-se as mesas, Chico Moleza corria de um lado para outro. Nhô-Galo reapareceu, juntou-se à roda. Também o coronel Ribeirinho, os olhos a engolir a dançarina.



Figura 6. Ilustração de Di Cavalcanti para *Gabriela cravo e canela*, de Jorge Amado.

rizado. O Professor crescia em sua frente com a navalha aberta. Murmurou entre dentes:

— Sai, moleque.

O Professor avançou com a navalha, o homem ficou branco.

— Que é isso? Que é isso? — e mirava todos os lados na esperança de ver alguém. Mas só ao longe, nas docas, apareciam perfis de homens. Então o do sobretudo largou a correr quando o Professor saltou em cima dele e lhe cortou a mão com a navalha. O sobretudo ficou abandonado no chão e o sangue caía da mão do homem na areia. O Professor tomou pelo outro lado, ficou um instante sem saber que fazer. Não tardaria a vir um guarda, logo muitos, acompanhando o homem em sua perseguição. Se o navio do homem sáisse logo, tudo estava bem, a perseguição pouco demoraria. Mas se tardasse a sair, com certeza o homem o perseguiria até dar com ele e pô-lo no xadrez. Então o Professor lembrou-se da garçõete. Caminhou para a cantina, do jardim que ficava em frente fêz sinal para a garçõete. Ela veio e logo compreendeu quando o viu com o sobretudo. O Professor avisou:

— Ele tá com um talho na mão.

Ela riu:

— Tu te vingou, hein?

Levou o sobretudo para a cantina, guardou. O Professor sumiu até que o navio saiu barra a fora. Mas de onde estava viu a batida dos guardas pelo areal e pelas ruas adjacentes. Foi assim que o Professor tinha conseguido aquele sobretudo, que nunca quis vender. Adquirira um sobretudo e muito ódio. E tempos depois, quando as suas pinturas murais admiraram todo o país (eram motivos de vidas de crianças abandonadas, de velhos mendigos, de operários e doqueiros que rebentavam cadeias), notaram que nelas os gordos burgueses apareciam sempre vestidos com enormes sobretudos que tinham mais personalidade que eles próprios.

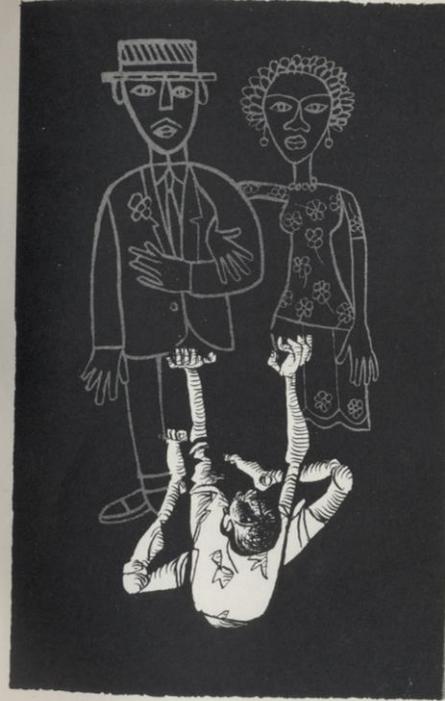


Figura 7. Ilustração de Poty para *Capitães da Areia*, de Jorge Amado.

êle. Enquanto isso continuaremos a interrogar os demais habitantes. Depois voltaremos ao velho... A polícia é uma ciência, meu caro, é necessário crânio... — concluiu, repetindo uma frase muitas vezes ouvida da boca de Barros.

E voltou às casas de prostitutas para exhibir-lhes os retratos de Gonçalo. As mulheres olhavam curiosas as fotografias, balançavam a cabeça, duvidosas, não era possível obter delas nenhuma certeza. Explicavam que o tal viajante jamais frequentara suas casas e uma delas, uma velha espantosa, grunhiu numa voz cheia de raiva, dirigindo-se mais à mulata que havia falado que mesmo aos policiais:

— Esse homem que passou por aqui não era nenhum criminoso. Era um homem bom, vivia fazendo caridade aos demais, curando os doentes. Pra essa mesmo aí, êle deu-lhe remédio para a doença... — e apontava a mulata com um dedo acusador.

Miranda sentia a resistência ante suas perguntas. Em tôda a gente do arraial. Não conseguia uma resposta precisa de ninguém, eram meias palavras arrancadas a muito esforço. Uma coisa parecia certa, no entanto: há meses já Gonçalo não viera por ali. Devia estar no Vale, certamente. No arraial uma atmosfera pesada, de desconfiança e de má vontade, cercava os policiais. Desapareciam quando algum deles passava, respondiam entredentes às perguntas, uma parte da pequena população parecia haver desertado para os matos. Um dos investigadores vindo de São Paulo disse a Miranda, num estretecimento:

— Tou vendo a hora que a gente recebe uma bala pelas costas sem saber quem disparou...

O delegado de Culabá sorriu, por sua vez:

— Aqui não é São Paulo, colega. Nessas brenhas não há garantia para ninguém...

Tendo deixado alguns homens a vigiar o arraial e, em particular, o velho vendedor de cachaca, Miranda partiu, no outro dia, para interrogar os trabalhadores nas plantações. Mas a notícia da chegada da polícia de São Paulo se espalhou já entre agregados e meeiros. Recebiam Miranda e o delegado com muitas curvaturas nas saudações, numa humildade enganadora, uma voz respeitosa mas nenhuma informação concreta. Sobre o gigante respondiam que só mesmo Nestor ou talvez Claudionor pudessem dizer alguma coisa, êles jamais haviam visto ninguém assim. Miranda sentia a resistência

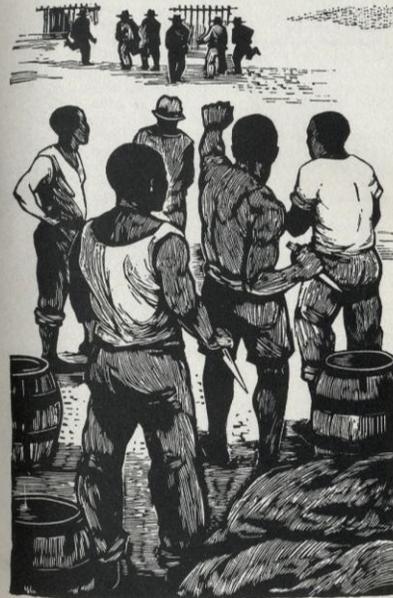


Figura 8. Ilustração de Renina Katz para *Os Subterrâneos da Liberdade. A luz no túnel*, de Jorge Amado.

A ilustração literária brasileira pós-1930

Após os arrojados modernistas de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Brecheret, entre outros, para as capas e ilustrações nos anos 1920³², a década de 30 desponta com importantes projetos na área, com nomes que viriam a se consolidar de maneira plena enquanto ilustradores e programadores gráficos. Num cenário promissor para o mercado literário brasileiro, surgem importantes editoras, dentre as quais a *José Olympio*, a *Companhia Editora Nacional*, a *Livraria Globo*, a *Schmidt*, a *Ariel*, a *Melhoramentos*, a *Andersen*, e, já no final da década, a *Livraria Martins Editora*.

Antônio Cândido (2000, p. 193) explica que, além de movimentar o mercado livreiro e abrir espaço para escritores iniciantes, estas novas editoras ofereceram ao leitor a oportunidade de estar em contato com imagens (capas e ilustrações) de orientação modernista³³, como o texto literário que ilustravam:

No Rio algumas pequenas editoras exerceram papel importante: Adersen, Schmidt, Ariel (que publicava o famoso *Boletim*), seguidas logo depois por uma grande editora, sob vários aspectos a mais característica do período – a José Olympio. Estas casas confiaram abertamente no autor nacional jovem e, assim,

³²Segundo apontam as pesquisas de Gênese Andrade (2001), muitos livros ilustrados na década de 20 como *Primeiro caderno do aluno de poesias Oswald de Andrade*, escrito e ilustrado por Oswald de Andrade em 1927, ou *Pau Brasil*, igualmente de Oswald de Andrade, ilustrado por Tarsila em 1925, trazem como marca um humor e o refinamento estético, respectivamente, que irão se diluir paulatinamente perante a ascensão do mercado de livreiro instituída a partir da década de 1930. O experimentalismo estético abre então caminho para uma arte compromissada e o realismo estilizado ascende também às páginas dos livros. Pesa ainda a mudança de foco: das pequenas edições – pagas muitas vezes pelo próprio escritor – à industrialização da produção; o número crescente de publicações e das altas tiragens; o controle de custos da produção; a preferência pela impressão em preto e branco. Além dos artistas plásticos de renome, o mercado abre agora espaço para ilustradores dedicados com mais afinco às artes gráficas, aptos a atender a demanda das editoras ansiosas em atrair o público leitor.

³³ Priscila Rossinetti Ruffinoni (2006, p. 180-1) reafirma o que foi acenado por Cândido: “São as décadas de 30 e 40 épocas florescentes para a literatura brasileira, o que se convencionou chamar “décadas do romance”. Junto à literatura que enfoca de forma moderna e crítica o embate entre o indivíduo e o meio (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, às vezes, Jorge Amado), a indústria editorial, pelo menos na capital do país, encampa a já disseminada participação dos ilustradores modernos. Não é simplificação considerar inovadora a divulgação de uma visualidade modernista através de capas e ilustrações, processo imerso em um pensamento bastante moderno e dialético de emancipação e participação da arte no contexto social. Pensamento que pode ser visto como tentativa de escapar à esterilidade a que uma crescente invasão de padrões artísticos massificados condenava a “grande arte”. Olhar as capas das publicações das décadas de 30 a 50 é reconhecer as várias formas de figuração modernas do período, arrojadas e plasticamente muito interessantes”.

permitiram a difusão da literatura moderna. Confiaram também nos jovens artistas, que trouxeram para as capas e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior, incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. Assim, insensivelmente, o leitor se familiarizou com o Cubismo, o Primitivismo, o Surrealismo, as estilizações do Realismo – nas capas de Santa Rosa, Cícero Dias, Jorge de Lima, Comélio Pena, Fúlvio Pennacchi, Clóvis Graciano, João Fahrion, Edgard Koetz e outros, para elas e outras editoras. Nos anos 20 isto ocorrera em escala bem restrita, através de algumas capas de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Flávio de Carvalho, para uns poucos livros de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp.

No centro deste movimento, José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural, pelo arrojo e a amplitude com que estimulou e editou os novos, bem como pelo estilo das capas de suas edições, criadas sobretudo por Santa Rosa em suas diversas fases. A mancha colorida com o desenho central em branco e preto se tomou nos anos 30, por todo o País, o símbolo da renovação incorporada ao gosto público.

Embora a *José Olympio*, como nos adiantou Cândido e, posteriormente, a *Martins*, tenham se destacado pelo cuidado com a apresentação física e gráfica do livro, bem como pela quantidade de publicações ilustradas, várias outras casas editoriais igualmente investiram na área. As editoras cariocas *Ariel* e *Cruzeiro do Sul*, por exemplo, publicaram, respectivamente em 1933 e 1934, *Cacau*, de Jorge Amado e *O anjo*, de Jorge de Lima com ilustrações de Santa Rosa.

Os próprios suplementos, jornais e revistas litero-artísticos que proliferavam no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Belo Horizonte, Curitiba, entre 1930 a 1960, reservavam espaço considerável para os desenhos e gravuras inspirados em textos literários. Reproduzindo, inclusive, imagens de livros comercialmente disponíveis no mercado, incluindo-se aí algumas que fazem parte do *corpus* deste trabalho. É o caso das ilustrações de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado e *Crime e castigo*, de Dostoiévski, estampadas em *Paratodos* (Rio-São Paulo); e das ilustrações de Luís Jardim para o *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, reproduzidas no “Suplemento de Literatura e Artes” do *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro).

A José Olympio Editora e a Livraria Martins Editora

A editora *José Olympio* foi fundada em 1931 por José Olympio Pereira Filho (Batatais, SP 1902 - Rio de Janeiro, RJ 1990). Durante muitos anos JO, como ficou

conhecido, trabalhou na Casa Garraux em São Paulo, importante livraria dos anos 20, onde iniciou suas funções abrindo caixas de livros e terminou por se firmar como gerente. Em 1930, decidiu levantar dinheiro para comprar a biblioteca de Alfredo Pujol (de 10.000 volumes) e, posteriormente, a biblioteca de Estevão de Almeida, inaugurando em seguida a sua própria livraria. Pouco tempo depois editaria seu primeiro livro, êxito de público: *Conhece-te pela psicanálise* de Josephh Ralph, tradução de José de Almeida Camargo.

Com a crise deflagrada em São Paulo por conta da chamada Revolução Constitucionalista de 1932, a *José Olympio* foi transferida em 1934 para o Rio de Janeiro, cidade sede dos promissores escritores do Norte. Com uma estratégia inédita para a época – pagamento antecipado de direitos autorais, grandes tiragens, *marketing* arrojado, projeto gráfico bem cuidado –, não demorou muito para que JO reunisse um catálogo de peso: Jorge Amado, José Lins, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Geraldo Viera, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cornélio Penna, entre outros. Um dos grandes sucessos editoriais desse período foi Humberto de Campos, com seus romances açucarados, hoje pouco lembrados.

Famosos também eram a amizade e respeito que o editor dispensava aos seus escritores e ilustradores, referendados por vários depoimentos de escritores, como este trecho de José Lins (1981, p. 326-7).

José Olympio se transformou no maior editor de literatura já aparecido no Brasil. Foi editor de novos e de velhos, conseguindo para a sua casa um prestígio universal. Para tanto conseguir, José Olympio não precisou somente de ser o editor perfeito, o editor que se apaixona pelos livros que faz; transformou-se no amigo que é o mais dedicado amigo que conheço. Aí está o segredo do seu sucesso. O sucesso de um homem que não mede sacrifícios para servir aos outros.

A *Casa*, como era comumente chamada a livraria da Rua do Ouvidor, 110, tornou-se ponto de encontro de artistas, escritores e intelectuais de diferentes orientações artísticas e políticas, como revela Hallewell (2005, p. 415):

Para evitar (supomos) que as acaloradas discussões atrapalhassem os fregueses, José Olympio mudou seu escritório para o andar de cima, liberando aos freqüentadores a parte dos fundos da loja, com o famoso banco preto que havia sido adquirido juntamente com os livros da biblioteca de Pujol. Nele, postava-se Graciliano Ramos, os olhos entrefechados, um eterno cigarro pendendo dos lábios, mais ouvindo do que participando da conversa, até que, subitamente, aparteava com alguma coisa inteiramente extravagante, apenas para provocar uma reação. Em torno dele, ficavam

seus companheiros nordestinos: Zé Lins, preocupado com suas doenças imaginárias, o político socialista Osório Borba, eternamente investindo contra Vargas e todos os seus feitos, Tomás Santa Rosa, responsável por grande parte dos trabalhos de ilustração da “Casa”, Luís Jardim, cujos retratos a bico-de-pena ocuparam tantas das suas páginas de rosto, o companheiro artista Cândido Portinari, o sociólogo Gilberto Freyre, e o gerente comunista de propaganda da editora capitalista, Jorge Amado.

O cuidado com a apresentação do livro também é merecedor de nota. Segundo ainda Hallewell (2005, p. 463) a passagem dos anos 30 para os 40 presenciou uma verdadeira revolução estética do livro no Brasil iniciada por José Olympio e seu colaborador, o multiartista Tomás Santa Rosa. Sobre este último escreveu: “*Provavelmente será lembrado, sobretudo, por sua obra teatral, mas tem sido considerado o maior produtor gráfico de livros do Brasil, responsável, quase sozinho, pela transformação estética do livro brasileiro nos anos 1930 e 1940*”.

Os livros publicados por José Olympio ganharam fama pelo cuidadoso projeto gráfico, quase sempre sob a responsabilidade do seu irmão Daniel Pereira que, nas palavras de Rachel de Queiroz, (2004, p. 207):

era a verdadeira alma da Casa. José era quem atraía e convidava os autores, promovia as reuniões, atiçava as discussões, representando a face visível da editora. Mas no gabinete de Daniel é que a gente entregava os originais, ele que decidia os números da tiragem, ele que mantinha contato com as impressoras, ele que comandava o trabalho da equipe de revisores, ele que decidia as capas, contratava os artistas – até Portinari chegou a fazer capa e Osvaldo Goeldi a fazer ilustrações, como por exemplo da obra de Dostoiévski, da qual fui, em grande parte, a tradutora.

O apuro gráfico e o prestígio alcançado pela editora foram também ressaltados por Carlos Drummond de Andrade na crônica “A Casa”: “*Era também uma editora revolucionária, que lançava com ímpeto nomes conhecidos de pouca gente ou de ninguém. Apresentava um livro diferente e elegante, formato padronizado, capa desenhada por Santa Rosa (...), e o aspecto gráfico e o prestígio da casa acendiam nos escritores o desejo de figurar em seu catálogo*” (apud Pereira, 2008, p. 377).

Durante os anos 50 a *José Olympio* lançou inúmeros livros e coleções ilustradas de clássicos da literatura universal e brasileira. Em 1951, reeditou toda a ficção de José de Alencar (dezesseis volumes), em versões ilustradas por Santa Rosa; bem como encomendou a Luís Jardim ilustrações para os treze volumes literários de José Lins do Rego em 1956. Fabuloso foi o investimento nas *Obras Completas e Ilustradas de F. M.*

Dostoiévski de 1951, com imagens, 457 no total, de Axel de Leskoschek, Danilo di Prete, Darel, Lívio Abramo, Luís Jardim, Marcelo Grassmann, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, entre outros – sendo esta última uma das escolhas mais acertadas, devido às inúmeras ressonâncias entre as poéticas do gravador e do escritor russo (Dória, 1998).

Publicou também uma versão de *Dom Quixote* de Cervantes, em cinco tomos, impressa em três cores, com 376 ilustrações de Gustave Doré. José Olympio também havia encomendado a Portinari ilustrações para *Dom Quixote* e *Vidas secas*, mas o artista morreria antes de completar os projetos. O pintor de Brodósqui até então havia preparado 22 desenhos a lápis de cor³⁴ inspirados na história do cavaleiro andante, posteriormente utilizadas numa edição de Cervantes publicada na década de 70 pela editora *Diagraphis*, do Rio de Janeiro.

Santa Rosa, Jardim e Poty foram alguns dos artistas mais solicitados pela *Casa*, como atesta Hallewell, (2005, p. 463-4).

No início, a produção da Livraria José Olympio Editora era constituída, na maior parte, de livros de pequeno formato, in-16° (18 x 12 cm), nada aparatosos, mas geralmente de diagramação simples e agradável. As capas eram decoradas habitualmente com vinhetas a traço, em sua grande maioria por Santa Rosa. Mais tarde, esse trabalho foi dividido com Raul Brito (que trabalhou na J. Olympio de 1940 a 1949) e com Luís Jardim. George Bloow também contribuiu com muitas capas de 1948 a 1962, e ocasionalmente foram utilizados também trabalhos de

³⁴ Segundo o levantamento realizado por Flores (2002), Portinari reagiu com grande euforia ao convite de José Olympio para ilustrar *Dom Quixote*. Afirmou que precisaria passar uns dois anos na Espanha para sentir a “*temperatura da obra*”, viagem que nunca se concretizou. E quando mostrou ao editor os desenhos hipercoloridos que havia preparado, JO teve que pedir ao artista que refizesse o trabalho, pois necessitava de desenhos em preto e branco – o que de fato a morte o impediu de realizar. Essa necessidade da pesquisa *in loco* também foi registrada em depoimento de Joaquim Cardozo (Souza Barros, 1972, p. 124): “*O primeiro livro de Ascenso Ferreira, Catimbó, foi editado pela Revista (Revista do Norte). Para ele compus vários desenhos e para realizá-los viajei com Ascenso para Palmares, onde me hospedei na sua antiga casa em que ainda morava a mãe dele; fui a Palmares assistir a um bumba-meu-boi*”. Lívio Abramo, que retoma sua produção artística após um convite para ilustrar *Pelo Sertão*, de Affonso Arinos, igualmente discorre sobre a necessidade do estudo e adaptação de estilo para poder interpretar graficamente a obra literária: “*Voltei a desenhar em 1947, 48, quando a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil me encarregou de ilustrar o livro "Pelo Sertão" do Affonso Arinos. Aí eu me pus a estudar a vida e a paisagem do Brasil do norte de Minas Gerais, sul da Bahia, região da caatinga, do sertão mesmo, para poder ilustrar esse livro. (...) Então me dediquei a estudar fotografias; ia à Biblioteca, vi tudo quanto era iconografia daquela região e daquele tempo, fins do século passado, as guerras dos coronéis com seus exércitos de jagunços, reli "Os Sertões" do Euclides da Cunha duas vezes... E vi que o Brasil me apresentava outras soluções formais que não se adequavam à maneira expressionista. Senti que o expressionismo não ia dar-me a aura que eu sentia naqueles contos. Havia naquele livro do Affonso Arinos muito realismo, muito pouco romantismo, por isso procurei uma forma mais despojada, cada vez mais sintética, estilizando muito as figuras*” (Beccari, Vera d’Horta, 1983, p. 16- 7 e 18).

Guilherme Salgado (entre 1942 e 1947), Axel de Leskoschek (de 1944 a 1952), o italiano Danilo di Prete (de 1947 a 1965) e Oswald de Andrade Filho (entre 1951 e 1954).

(...) Santa Rosa faleceu em 1956, e por essa época a José Olympio instituiu capas coloridas (freqüentemente reproduzidas na página de rosto), tendo Poty Lazzarotto como principal artista. Poty foi também importante ilustrador de muitos títulos da José Olympio, entre os quais algumas edições de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, e *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

Depois de se tornar a editora por excelência da literatura nacional dos anos de 1930 e 1940, a *José Olympio* acabou perdendo parte dos seus escritores, muito por conta da indefinição política de seu dono. Ao mesmo tempo em que publicou os onze volumes de *A nova política do Brasil*, de Getúlio Vargas, necessária para a indicação do político à Academia Brasileira de Letras, JO prestou auxílio aos seus escritores esquerdistas³⁵. Editou *Angústia*, de Graciliano e *Mar morto*, de Jorge Amado enquanto os autores estavam na cadeia, bem como continuou a comercializar as obras do escritor baiano quando estas foram queimadas em praça pública, em Salvador, conforme sintetiza Rachel de Queiroz:

José Olympio será sempre um editor isento, objetivo, não-partidário, universal. Publicará Getúlio e Graciliano, Plínio Salgado e Jorge Amado, Gilberto Freyre e Nelson Werneck Sodré, Rachel de Queiroz e o padre Álvaro Negromonte, com os seus livros de doutrina, sistemáticos, tão louvado pelo padre Helder Câmara, futuro arcebispo. (*apud* Villaça, 2001, p.123).

Fato é que com o endurecimento da ditadura de Vargas muitos escritores de orientação esquerdista migraram para a *Livraria Martins Editora*, editora de São Paulo, fundada em 1937 pelo advogado e ex-escriturário do Banco do Brasil José de Barros Martins (Limeira, SP 1909 – São Paulo, SP 1992). Assim como José Olympio, o editor paulista começou revendendo livros para uma clientela seleta. Importava da França volumes ilustrados de grandes nomes da literatura mundial que revendia a bibliófilos cativos. A crise nas importações decorrente da Segunda Guerra impulsionou o projeto de abertura de uma editora especializada na produção artística e intelectual brasileira. Quando a *Martins* completou 30 anos, noventa por cento de suas publicações eram de autores

³⁵ Escreveu José Cândido de Carvalho (1972, p. 137): “*José Olympio é sem partido. Editou Getúlio Vargas e Graciliano Ramos. Um que prendia e o outro que era preso. Vargas que tinha canhões e Graciliano que tinha a flor*”.

nacionais. O seu quadro de funcionários ilustres, segundo Mário da Silva Brito (Martins, 1967, p. xxiii), incluía membros da Universidade Estadual de São Paulo e do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, João Cruz Costa, Herbert Baldus, Donald Pierson e Rubens Borba de Moraes: “*José de Barros Martins, aliás, sempre defendera a tese de que o editor tem, no Brasil, uma responsabilidade definida: a de exercer supletiva função universitária*”.

Devido ao seu envolvimento na Revolução Constitucionalista de 1932 e porque se negava a publicar livros de conteúdo propagandista do governo totalitarista de Vargas, José de Barros era figura mal vista pelos dirigentes do Estado Novo. Escreveu o editor: “*Nosso lar só estava fechado para o sectarismo ou para o radicalismo ditatorial. Quando o Brigadeiro Eduardo Gomes nos entrega para editarmos sua “Campanha da Libertação”, é porque nunca nos havíamos aliado com os interesses do Estado Novo*” (Martins, 1983, s/d.).

Como Martins decidiu publicar *ABC de Castro Alves*, em 1941, enquanto Jorge Amado permanecia exilado e a vendagem e exibição de seus livros estavam proibidas pela censura do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o escritor, em agradecimento, acabou cedendo seus direitos autorais para a *Martins*³⁶, neste mesmo ano.

Durante 32 anos a editora paulistana publicou Jorge Amado, nome substancial que garantiu ao editor manter-se especializado em literatura brasileira numa época em que quase todas as editoras diversificaram a sua produção em busca de áreas mais atrativas economicamente: “*O fato de José de Barros Martins haver resistido quase sozinho entre os editores brasileiros a essa tentação aumenta a dívida que a literatura nacional tem para com ele*” (Hallewell, 2006, p. 516).

Na década de 1960, em comemoração aos 30 anos de carreira, reeditaria dezesseis obras do escritor baiano ilustradas por importantes personagens das artes plásticas da época, dentre as quais se destacam: Renina Katz, Ana Letycia, Iberê Camargo, Aldemir Martins, Darcy Penteado, Percy Deane, Mário Cravo e Clóvis Graciano. Cabe ressaltar que

³⁶ Exceção feita a apenas três títulos: *O mundo da paz*, sobre a viagem à Europa oriental; a segunda edição e as edições seguintes de *O cavaleiro da esperança* publicadas pela *Vitória* e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, publicado, em 1962, numa edição de luxo pela *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*.

as gravuras de Goeldi para *Mar morto* foram seu trabalho derradeiro. Poucos dias depois de entregá-las à editora, o gravador faleceria³⁷.

Graciliano Ramos passou a ser editado pela *Martins* postumamente, em 1960, em decorrência de um acordo firmado com a família do escritor alagoano. Foi nesta editora que Graciliano teve as suas principais obras ilustradas por nomes como Aldemir Martins, Darel, Marcelo Grassmann, Poty, Emanuel Araújo, etc. Em vida, Graciliano havia recusado ao convite de José de Barros para compor o quadro da editora, permanecendo fiel a *José Olympio* até o fim dos seus dias, conforme atesta carta de 17 de abril de 1945, reproduzida por Clara Ramos (1979, p. 263):

Prezado amigo Martins: Aqui lhe envio, depois de alguma demora, resposta à sua carta de 5 deste mês. E justifico o atraso declarando francamente que me esforcei por aceitar a sua proposta, na verdade muito vantajosa. Estou inclinado a admitir que o amigo teria prejuízo reeditando esses livros, pois, conforme lhe expus quando nos vimos no lido, o meu público é insignificante – e não julgo que haja probabilidade de aumentar. As condições expressas na sua carta excediam, portanto, o que me era possível desejar.

Sentia-me, porém, como expliquei ao nosso amigo Jorge Amado, no dever de submetê-las ao editor José Olympio, embora não me parecesse que ele estivesse disposto a contrariá-las. De qualquer modo considere uma imposição de lealdade não me afastar dele em silêncio, ao cabo de alguns anos de negócios. Este ponto ficou bem esclarecido entre mim e Jorge: em igualdade de condições, eu daria preferência à editora velha.

Ora, talvez infelizmente para esta livraria, aconteceu que ela me pôs em situação de não poder retirar-me. Foi decerto um capricho, pois o que lhe confessei no lido não é falsa modéstia: os meus leitores são reduzidíssimos. Vi há tempo, de Lisboa, este pedido que o senhor achará espantoso: duzentos volumes do Jorge e vinte meus. Não há nisto nenhum exagero.

Assim, não sei se devo desculpar-me ou felicitá-lo. Creio que faça as duas coisas.

A preocupação da *Livraria Martins Editora* com o *design* e o conteúdo visual do livro, fez-se também evidente desde as primeiras edições. Como exemplo do esmero podemos citar a edição de *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Rugendas, que oferecia, para o deleite do leitor, a reprodução de cem litogravuras originais e texto traduzido por Sérgio Milliet. A editora publicaria ainda *Iracema*, de José de Alencar, com desenhos de

³⁷ Em sua dissertação *Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoévski*, Dória (1998, p. 77) ressalta o equívoco de considerarmos a ilustração um núcleo menor da produção do artista, não havendo, necessariamente, “*oposição nem hierarquia, na obra goeldiana, entre os conceitos de arte e ilustração*”, mesmo porque, muito da sua obra permanece intimamente ligada ao universo literário.

Anita Malfati e *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, ilustrado por Tarsila do Amaral³⁸.

Segundo Hallewell, (2005, p. 515), José Martins dispensava um enorme cuidado para com a apresentação física dos livros que editava, com os tipos, a diagramação, o papel, as capas e, é claro, com as ilustrações:

Mário da Silva Brito conta como o ouviu lamentar-se um dia: "Ah! Se eu pudesse editar *Os Sertões!* Faria uma beleza de edição com ilustrações de Portinari! Uma edição que Euclides nunca teve e que tanto merecia!". Num tempo em que, com exceção de José Olympio, a regra era confiar a capa ao primeiro desenhista comercial à mão, Martins invariavelmente escolhia artistas genuínos como Darcy Penteadó e Clóvis Graciano. É significativo que o volume comemorativo de 1967 contenha toda uma seção dedicada a esboços biográficos de seus ilustradores, com reproduções do trabalho por eles realizados para a editora. Dez anos antes, em uma comemoração pelo vigésimo aniversário da firma, um dos oradores (Soares de Mello) chegou a declarar que fora o "alto cunho artístico e técnico" dos livros da Martins que tinham ajudado a trazer para ela autores do calibre de José Geraldo Vieira, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Marques Rebelo. Exemplo notável dessa preocupação estética com seus livros foi a contratação do pintor Aldemir Martins como capista, especialmente para os romances de Jorge Amado. No início da década de 70, Aldemir recebia dois mil cruzeiros (US\$ 400) por desenho, quando a maior parte dos capistas ganhava entre 250 e mil cruzeiros, o normal estando por volta de Cr\$ 400,00. De fato, é chocante o contraste entre seu trabalho e as capas dos livros de Jorge Amado que têm sido editados pela Distribuidora Record!

Conforme mencionado por Hallewell, em comemoração ao 30º aniversário da editora, foi lançado em 1967 o livro *Martins, 30 anos*. Dentre os depoimentos e a retrospectiva histórica, muitas páginas são dedicadas a falar dos artistas contratados pela casa, "responsáveis pela dosagem equilibrada entre texto e ilustração" nas palavras do próprio editor (Martins, 1983, s/p). No total, 22 artistas são abordados através de uma pequena biografia e a reprodução de uma ilustração produzida para edições da casa.

Mário da Silva Brito acredita que essa fixação de Martins pelo "embelezamento" do livro, com bons tipos e papel, e ótimas imagens tenha origem nos tempos primeiros quando importava livros da França. Incluem-se aí lotes de edições especiais ilustradas por grandes artistas e que revendia para bibliófilos, a exemplo das obras completas de Flaubert,

³⁸ Tarsila ilustrou mais de uma dezena de livros, inúmeros deles para a editora *Martins*, como *Antônio triste*, de Paulo Bonfim; *Cantigas da rua escura*, de Luís Martins; *Sol sem tempo*, de Péricles Eugênio Ramos; e *Lótus de sete pétalas*, de Neyde Bonfiglioli. No *Catálogo Raisonné* de Tarsila (Saturni, 2008), encontra-se uma soma considerável de estudos e originais de ilustrações literárias – material riquíssimo para quem se dedica à pesquisa da ilustração literária.

Stendhal, Balzac, Maupassant e Anatole France. Mas esse interesse pode ter se originado ainda mais cedo. O próprio José de Barros Martins, no texto *Reminiscências de um editor paulista* (1983, s/p), afirma que durante a adolescência frequentava a *Casa Garraux* e o que mais o encantava eram as ilustrações das obras encadernadas: “*Folheava deliciosamente aqueles volumes de formato grande e suas gravuras fixavam-se em minhas retinas*”.

Cabe ressaltar que quando da inauguração da nova sede, em 1956, José de Barros encomendou dois painéis-ilustrações a Clóvis Graciano e Tarsila do Amaral, inspirados respectivamente em *Brás, Bexiga e Barra Funda* e *Batizado de Macunaíma* – mais um dado que demonstra o seu apreço pela arte e literatura moderna brasileira.

Com a recessão trazida pela crise do petróleo em meados de 1970, a *Martins* acabou transferindo para a *Editora Record* seus melhores contratos, dentre os quais os firmados com Jorge Amado e Graciliano Ramos. Encerrou, por fim, as suas atividades em 1974, não sem antes envolver-se em questões desagradáveis com o escritor baiano, por conta de pagamento de direitos autorais, e com a família de Graciliano que acusou a editora de reeditar com imperfeições textuais a obra do mestre alagoano.

Depois de enfrentar diversas crises e de ser encampada pelo BNDE em 1974, a *José Olympio* foi vendida em 1984 à família Gregori (da Xerox do Brasil) que, por sua vez, a revendeu para o Grupo Record em 2001.

Os anos de 1970, como se vê, representam um período de derrocada para o mercado literário emergente nos anos 30 e 40. Um mercado que viabilizou um *boom* sem precedentes à literatura brasileira e ao livro enquanto bem estético, resultando assim numa fase de grande acontecimento para a ilustração.

Breve nota sobre as obras ilustradas de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos

O conjunto de obras de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego editadas em versões ilustradas³⁹ pelas *José Olympio* e *Martins* apresenta um panorama bastante diversificado quanto ao estilo e à técnica ilustrativa, mas, ao mesmo tempo, bastante coeso no que se refere à sensibilidade própria do modernismo de segunda geração.

No transcorrer desta pesquisa, foram encontradas e reproduzidas na bibliografia obras de Jorge Amado ilustradas por Aldemir Martins, Poty, Floriano Teixeira, Darcy Penteadó, Di Cavalcanti, Otávio Araújo, Pedro Costa, Carybé, Santa Rosa, Carlos Bastos, Manoel Martins, Anna Letycia, Iberê Camargo, Renina Katz, Calasans Neto, Clóvis Graciano, Mário Cravo, Jenner Augusto, Carlos Scliar, Frank Schaeffer, Glauco Rodrigues e Oswaldo Goeldi. Com relação a Graciliano Ramos podemos elencar os seguintes ilustradores: Aldemir Martins, Poty, Floriano Teixeira, Darcy Penteadó, Marcelo Grassmann, Moraes, Axel Leskoschick, Percy Deane, Darel, Telmo de Jesus Pereira e Emanuel Araújo. Já José Lins do Rego foi ilustrado comercialmente com exclusividade por Luís Jardim e Santa Rosa.

Salvo um ou outro depoimento contrário, os escritores demonstram grande afeição para com os ilustradores⁴⁰, dedicando alguns livros a eles, inclusive. Em *Navegação de cabotagem* (1994, p. 80), Jorge Amado⁴¹ faz o seguinte comentário sobre Floriano Teixeira, autor de muitas capas e ilustrações de livros seus: “*Ilustrou livros de alguns amigos, inclusive meus, deu a dona Flor a formosura cabo-verde e os modos serenos de Alice, a secreta sensualidade, deitou-se com Lúvia, Gabriela, Tieta e Tereza Batista na rede da imaginação e as reinventou, sou seu devedor*”.

³⁹ Cabe destacar que muitas obras de Zé Lins, Graciliano e Amado, publicadas em versões ilustradas pelas *Martins* e *José Olympio*, são fruto de compilações comemorativas. Edições estas que representam uma oportunidade de manter o nome do autor em destaque; dar novos ares aos volumes e possibilitar a venda a prazo. Propostas que muitas vezes resultam em trabalhos primorosos, como a coleção ilustrada de Jorge Amado da *Martins* ou ainda a de Dostoiévski da *José Olympio*.

⁴⁰ José Lins do Rego dedicou *Pedra Bonita* a Luís Jardim e este lhe endereçou o seu *Isabel do sertão*. Graciliano, por sua vez, dedicou *Caetés* a Santa Rosa e Jorge Amado.

⁴¹ Mário de Silva Brito (1967, p. xxv) conta que Jorge Amado insistiu para ficar com uma prova das gravuras de Manoel Martins elaboradas para *Bahia de todos os Santos*.

Provenientes das artes gráficas, da pintura, da gravura e do desenho, ao menos aparentemente, os ilustradores tiveram total liberdade para ler e reinterpretar visualmente as obras que ficaram sob suas responsabilidades. Alguns, como Santa Rosa, em *Cacau*, preferiam trabalhar com ilustrações mais literais e pontuais, asseguradas pelo texto. Outros pareciam mais preocupados em captar o “clima” do livro, não se atentando em descrever fielmente cenas ou personagens. Esta afirmação caberia, por exemplo, às ilustrações de Di Cavalcanti para *Gabriela cravo e canela*, de Jorge Amado. Por mais que nos esforcemos para tentar reconhecer quais personagens femininas são retratadas pela pena de Di, ficamos na dúvida se a imagem fixa no papel o semblante de Gabriela, Ofenísia, Glória ou Malvina. Mas para o leitor isso no fim pouco importa, pois as imagens sensuais do artista carioca ajudam a impregnar nossas bocas e narinas de maresia, fazendo jus às palavras de Amado.

Normalmente, para os livros de Graciliano e Jorge Amado, foram providenciadas sete, oito ilustrações de página inteira, sobretudo inspiradas em momentos-chave da narrativa. Mas há casos em que temos só três, como *Suor*, um livro pouco extenso de Jorge Amado e ilustrado por Mário Cravo. Já Luís Jardim, responsável pela “padronização” do conjunto de obras de José Lins, foi um dos poucos a criar vinhetas iniciais e finais reproduzidas ao longo do livro, de conteúdo mais genérico, e raras ilustrações de página inteira.

Digna de nota foi a solução encontrada por Poty para ilustrar *Caetés*, de Graciliano Ramos. Suas imagens ao mesmo tempo em que se concentram em fatos do romance propriamente dito, falam simultaneamente do livro sobre os índios caetés que o protagonista João Valério tenta a todo custo escrever.

Devido aos custos e às dificuldades de impressão colorida até meados de 70, quando da inclusão do sistema *offset*, não é de se estranhar que, com exceção das capas, as ilustrações fossem concebidas em preto e branco, usualmente a bico de pena e nanquim, xilogravura, linoleogravura e calcogravura. Do conjunto de obras dos autores pesquisados, apenas *Histórias da velha Totônia*, de José Lins, foi ilustrado a cores por Santa Rosa; e ABC de Castro Alves, ilustrado a duas cores por Iberê Camargo.

Apesar do compromisso firmado com a figuração, à sombra de diferentes filiações estéticas, observamos variadas soluções na concretização do diálogo gráfico com a palavra,

com destaque para a vertente expressionista e surrealista de muitas propostas gráficas. Imagens rápidas, deformadas, estilizadas, com profusão de traços e áreas de contraste de preto e branco são também bastante frequentes. É possível observar ainda, em alguns casos, uma aproximação com a arte popular, com a xilo de cordel especialmente. As ilustrações de Calasans Neto para *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do agreste*, ambos romances de Jorge Amado, são bons exemplos dessa ligação. Já o traço mais realista fica por conta do trabalho de Renina Katz para *Os subterrâneos da liberdade* e de Otávio Araújo para *Farda, fardão, camisola de dormir. Fábula para acender uma esperança*, igualmente obras do escritor baiano.

A fim de aproximar um pouco mais o leitor desse momento de grande importância para a ilustração brasileira e do modo como os ilustradores conduziam o diálogo com a palavra literária, pareceu-nos um bom caminho a apresentação de pequenos perfis biográfico-artísticos dos ilustradores selecionados: Santa Rosa, Luís Jardim e Aldemir Martins e de análises⁴² dos seus respectivos projetos ilustrativos para *Cacau*, de Jorge Amado, *Menino de engenho*, de José Lins do Rego e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Contrariando estudos similares, a opção por reproduzir e comentar todas as ilustrações dos livros selecionados se deve à crença de que estas imagens compõem um comentário gráfico sequencial elaborado para ser apreciado em conjunto, em seus altos e baixos, ainda que tal escolha possa tornar a leitura do texto que aqui se materializa um pouco extensa, mas que se propõe a capturar a riqueza de detalhes.

Em outras palavras, mesmo que a ilustração literária seja dotada de autonomia poética, porque constituída de expressividade espacial, sua gênese aponta para um desdobrar-se em série, sendo por isso melhor visualizada em conjunto com seus pares, quando ganha em temporalidade narrativa. De modo semelhante, podemos pensar na recepção das gravuras *Os desastres da Guerra*, de Goya; dos desenhos de Henry Moore

⁴² Não se inclui aqui o estudo das capas dos livros, por várias razões. Como pesquisamos edições de livros com mais de 70 anos de uso, as capas originais são as primeiras a sofrer a ação do tempo e da manipulação, sendo muitas vezes substituídas por encadernações restauradoras, o que as torna bastante inacessíveis. Há também o fato de que periodicamente as editoras costumam relançar os livros com novas capas, mesmo quando reproduzem as ilustrações antigas no miolo do volume. *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, por exemplo, já foi publicado com mais de dez capas diferentes desde o lançamento em 1958.

sobre os refugiados em abrigos anti-bombas, em Londres, durante a Segunda Guerra Mundial; ou mesmo das versões da *Catedral de Rouen*, de Monet.

Já a realização da pesquisa sobre os fatos importantes das trajetórias artísticas dos ilustradores, foi motivada por diversas razões. Uma delas diz respeito ao entendimento de que o estudo da obra conjunta do artista pode fornecer pistas importantes para a leitura dos projetos ilustrativos em si. A outra se refere à busca da apreensão do perfil sensível da época, ressaltado pela convivência e a persistência de elementos telúricos na obra dos autores e artistas pesquisados. Pareyson (1989, p. 80) entende que mesmo que se deva preservar a especificação e a originalidade da obra, o estudo biográfico ajuda a desvelar a personalidade humana se prolongando na personalidade artística, que contém o espírito do seu tempo e local. Em *Ficção e confissão* (1956, p. 57), Cândido, apesar de igualmente levar em conta o fato de que uma obra deva valer por si, independentemente da pessoa do escritor, alerta-nos que: “*Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos êsse sistema de emoções e fatos entretecidos pela imaginação*”.

Há que se destacar ainda o extenso trabalho de levantamento e registro bibliográfico e iconográfico em instituições como: Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Ciências Letras e Artes e acervos bibliográficos e artísticos das Universidade Estadual de Campinas e Universidade Estadual de São Paulo. Pesquisas estas que permitiram reunir uma vasta compilação de livros ilustrados (ver Levantamento bibliográfico) dos autores e ilustradores pesquisados e reproduzir imagens praticamente desconhecidas no meio acadêmico como *Telhados do Recife*, de Luís Jardim, os estudos de corpo humano de Santa Rosa e um pequeno, mais significativo, grupo de ilustrações de autoria dos ilustradores pesquisados publicadas em jornais paulistanos e cariocas.

CACAU

Jorge Amado & Santa Rosa

O multiartista Tomás Santa Rosa Júnior

Tomás Santa Rosa Júnior nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1909. Com 14 anos iniciou a carreira de contabilista na Repartição de Saneamento da Paraíba e, posteriormente, no Banco do Brasil, servindo também em Salvador, Maceió e Recife. Em 1932 abandonou o emprego e foi para o Rio de Janeiro. Por uns tempos, numa pensão do Catete, dividiu quarto com José Lins do Rego e foi a ilustração quem lhe garantiu o sustento nestes primeiros anos na antiga capital federal.

Trabalhou em quase todos os jornais cariocas da época. No *Diário de notícias*, atuou como crítico de arte⁴³ e, no *Diário Carioca*, ilustrou o famoso personagem Stanislaw Ponte Preta, de Sérgio Porto. Com Jorge Lacerda ajudou a fundar⁴⁴, em 1946, o “Suplemento Letras e Artes” do jornal *A Manhã* – para o qual escrevia e ilustrava. Junto a Jorge Amado, Dante Costa, Luís Pontual Machado e Francisco Adolfo Rosas, lançou a revista *Rio Magazine*, com a qual colaborou por mais de dez anos. Atuando principalmente na *José Olympio*, produziu mais de 200 capas⁴⁵ de livros e ilustrou dezenas de obras de autores contemporâneos e clássicos como José de Alencar e Dostoiévski.

São de sua autoria os livros *O circo* (1942), *Roteiro de arte* (1952) e *Teatro, realidade mágica* (1952). Foi jurado de inúmeros salões e exposições, dentre os quais os da I e da II Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, sendo que nesta última também expôs obras de sua autoria.

⁴³ Ainda pouco pesquisada é a atuação de Santa Rosa como crítico de arte. Aracy Amaral em texto sobre o tema escreveu: “*A reflexão crítica sobre a pintura feita nos anos 40 em São Paulo e no Rio de Janeiro é registrada em textos de vários autores, tais como Rubem Navarra, Lourival Gomes Machado, Santa Rosa e Sérgio Milliet*”. O interessante é que três parágrafos adiante deste mesmo artigo o nome de Santa Rosa reaparece numa citação de Rubem Navarra como sendo um artista muito conhecido no Rio de Janeiro, a exemplo de Teruz e os dois Campofioritos (2006, p. 168-9). Já Manuel Bandeira (2009, p. 422), em crônica de outubro de 1943 menciona: “*Santa Rosa é aqui no meio artístico do Rio o homem mais qualificado para fazer crítica de artes plásticas: inteligente como um saci, sensível como uma antena de rádio, pintor, desenhista, culto e informadíssimo, escrevendo tão bem quanto desenha e melhor do que pinta poderia educar com segurança o público, poderia educar com habilidade e simpatia os novos artistas da seção moderna, sobre os quais, no entanto, despejou uma amarga advertência, tecida de considerações gerais, que teriam a maior importância se fossem completadas com a crítica individual dos expositores*”.

⁴⁴ Com Valdemar Cavalcanti, Lúcio Cardoso e Victor Visconti fundou a *Sua Revista* em 1933, que não passaria do primeiro número devido a um rombo no orçamento praticado pelo tesoureiro.

⁴⁵ Para conferir levantamento dos títulos, consultar estudo de Cássio Emmanuel Barsante, *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

Em 1935 apresentou seus trabalhos na *Exposição de Arte Social*, no Club de Cultura Moderna do Rio de Janeiro. Sobre a sua presença na mostra, escreveu Aníbal Machado (1994, p. 154):

Santa Rosa aquele que, pela quantidade e qualidade das produções, mais se tem vinculado no coração do povo. Sua sensibilidade e consciência crescente do valor social da arte o têm confirmado nessa posição. A necessidade de produção intensiva de desenhos para ilustrações não o deixa aplicar-se como queria. Nem assim as exigências do repentismo imposto pela necessidade de ação imediata o perturbam na conquista segura do seu *métier*. Santa Rosa é, como Noêmia, o poeta das imagens populares. Seu traço é largo e tranqüilo parecendo, às vezes, melódico demais para a rudeza de certos motivos. Não se sabe se suas figuras querem lutar ou sonhar. Já não é o dinamismo de Goeldi; são as linhas e formas que trazem o caráter racial do negro e do mestiço, a alegria vital do negro procurando abrir caminho e gritar o seu direito à vida, debaixo da mordada do branco; são os trabalhadores, as mulatas, as namoradas de subúrbio, os marinheiros; é o clima poético popular das escolas de samba. É visível o sentido proletário na obra de Santa Rosa.

Em 1945, participou da exposição *Artistas Plásticos do Partido Comunista do Brasil* na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, junto a nomes como Portinari, Burle Marx, Sigaud, Oswald de Andrade Filho, Pancetti, Bruno Giorgi, Augusto Rodrigues e Mário Zanini.

A opção partidária de esquerda, embora tivesse lhe custado infortúnios, como a prisão em 1936, rendeu-lhe importantes amizades, uma vez que muitos intelectuais e artistas, a exemplo de Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Portinari e Graciliano Ramos, foram filiados ao partido entre as décadas de 30 a 50.

Segundo descreviam os amigos, Santa Rosa era um boêmio e amante inveterado, mulato terno e alegre, de dentes ruins, com tendência à obesidade e à calvície. Tinha como marca registrada a erudição, o bom gosto, a elegância dos trajes, o cigarro no canto da boca e o invariável atraso aos compromissos firmados⁴⁶.

Em 1952, representando o Brasil na reunião de artistas da UNESCO, viajou pela primeira vez ao velho continente. À convite do governo francês permaneceu por dois meses na Europa. Visitou exposições, frequentou teatros e recitais, tomou contato com Picasso e outros artistas modernos.

⁴⁶ Otto Maria Carpeaux (1953, p.198) falava de uma “mistura encantadora de talento, inteligência, coração e impontualidade (...)”.



Figura 9. Santa Rosa. *Estudo de nu feminino, s/d*. Carvão s/papel, 65,5 x 48,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Embora alguns desenhos conservados pelo Museu Nacional de Belas Artes sinalizem uma prática de estudos de nu (Figura 9), Santa, ao que tudo indica, não cursou ensino formal artístico de longa duração. Mas isso não o impediu de manter uma carreira extensa de professor. Lecionou Desenho e Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas em 1946, onde dirigiu o ateliê de gravura que contava com a colaboração de Carlos Osvald e Axl Leskochek. Époça em que ministrou aulas de desenho para Fayga Ostrower, Danúbio Gonçalves e outros importantes artistas. Ensinou também na Escola Nacional de Belas Artes, no Museu de Arte Moderna, na Escola Martins Penna e na Escola Nacional de Teatro, da qual se tornou diretor em 1954 e criou o Ateliê de Decoração Teatral.

Santa, como diziam os amigos, era um daqueles raros casos de pessoa dotada de sensibilidade e intuição inquietas, cujo trânsito em vários âmbitos do saber artístico era

essencial para a sua sobrevivência psíquica⁴⁷. Amava os livros, os discos, o museu, o teatro... Tanto é assim que Mário de Andrade lhe dedicou o seu *Baile das quatro artes*.

José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 460), em seu *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, afirma que Santa poderia ter sido melhor pintor do que foi se tivesse devotado maior dedicação aos pincéis:

A intensa atividade desenvolvida por Santa Rosa em tão variados setores das artes visuais e do ensino artístico tornaram-no de certo modo dispersivo, e fizeram com que não chegasse a desenvolver e aprofundar totalmente seu enorme talento de pintor. Sua pintura revela forte influência de Picasso e dos cubistas, bem como de Portinari, destacando-se por extrema sensibilidade de desenho e de cor; e consagrando tematicamente aspectos sociais e do trabalho, como revela seu óleo *Pescadores* (1943), do Museu Nacional de Belas Artes.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Rubem Braga (*apud* Barsante, 1982, p. 171), em artigo lançado em ocasião de sua morte no *Diário de Notícias*, afirma que tanto a pintura e mesmo o desenho, praticado com intensidade, não alcançaram a maturidade que anunciavam devido à multiplicidade de atuação⁴⁸ de Santa Rosa:

Vendo os desenhos e mais umas coisas dele fiz uma profecia – ali estava o grande pintor do Brasil. Não estava: Santa Rosa nunca chegou a ser o grande pintor que ameaçava, e mesmo seu desenho haveria de ficar com não sei que de

⁴⁷ Em artigo publicado em dezembro de 1956 na *Revista do Livro*, Oswaldino Marques (1956, p. 172) dá a sua versão das dezenas de parágrafos que tentaram sintetizar a atuação de Santa Rosa em múltiplos segmentos da cultura brasileira: “*Causa, na realidade, pasmo como Santa Rosa, no momento, decerto, o homem de espírito com a maior soma de responsabilidades no panorama cultural do país – membro do grande júri da Bienal de São Paulo, integrante da Comissão Nacional de Belas-Artes, membro da Comissão de Arte do Teatro Municipal, crítico militante de artes plásticas, o maior cenógrafo do Brasil, ilustrador das obras mais representativas, vindas a lume entre nós, renovador de nossa arte gráfica – em todos êsses setores desenvolvendo atuação múltipla e exaustiva disponha ainda de inspiração para oferecer à sua época obras que se incluem entre as mais bem realizadas da pintura brasileira*”.

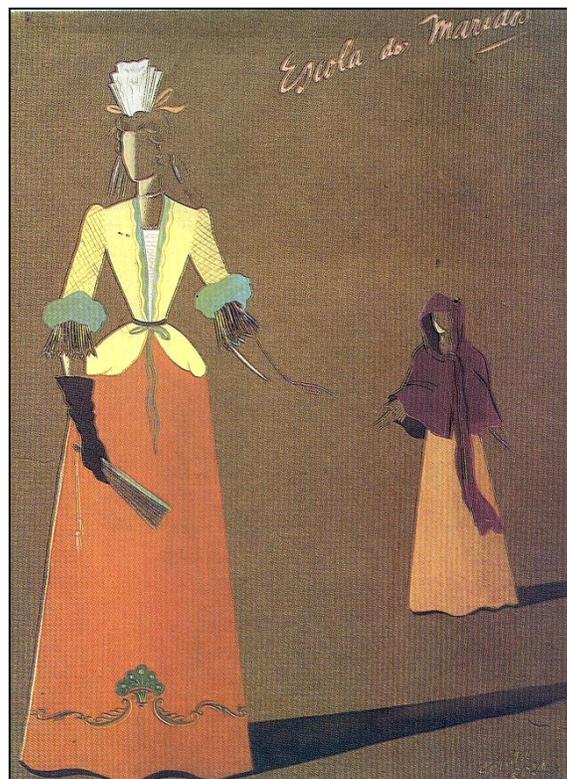
⁴⁸ Manuel Bandeira (2009, p.397-8, v. 2), ao analisar o perfil artístico de Luís Jardim – o próximo ilustrador a ser estudado –, incorre em observação semelhante: “*Luís Jardim nasceu com mil e uma aptidões: de escritor, desenhista, pintor, ator, poliglota... Por enquanto é o que consta na respectiva ficha. Se o meu amigo escolhesse qualquer uma dessas direções para trabalhar em profundidade e com assiduidade, o Sul mais uma vez teria de se curvar ante o Norte e declamar parabéns em meigo tom. Mas qual! Na idade de estudar, vadiou. Depois enriqueceu, meteu-se a filantropo e em meia dúzia de comanditas pôs fora a fortuna. Passou então a ganhar a vida pela arte. Fazendo tudo em cima da perna. Em cima da perna ilustrou livros. Em cima da perna escreveu os deliciosos contos de Maria Perigosa. Em cima da perna – para ganhar dois concursos do Ministério da Educação, e ganhou mesmo – escreveu e ilustrou dois excelentes livros para crianças, O boi Aruá e O macaco e o tatu, este reeditado depois em tradução inglesa nos Estados Unidos. Não tenho nenhum partí pris contra o trabalho em cima da perna. Pode dar obras-primas: Voltaire labutou tanto nas suas tragédias e saíram umas estopadas; escreveu em cima da perna o Candide e saiu coisa imortal. Mas lamento que o nosso Lula, tão bem dotado, fique pererecando eternamente entre a literatura e as artes plásticas*”.

duro e seco. Não é que ele não prestasse atenção à arte; ele prestava atenção a tudo, era um boêmio meticoloso. Lembro-me como trabalhava com Portinari aprendendo técnicas. Mas Santa se espalhava demais, era um apaixonado por música, por literatura, por estética, por teatro, principalmente pela vida, pelo amor.

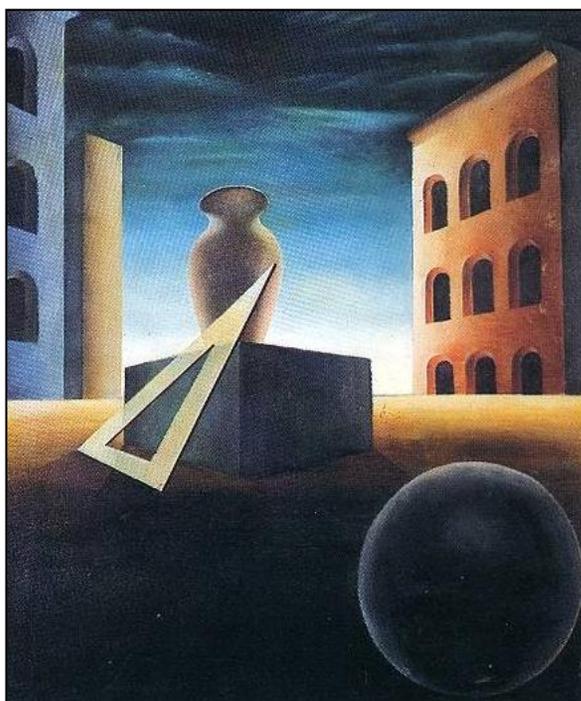
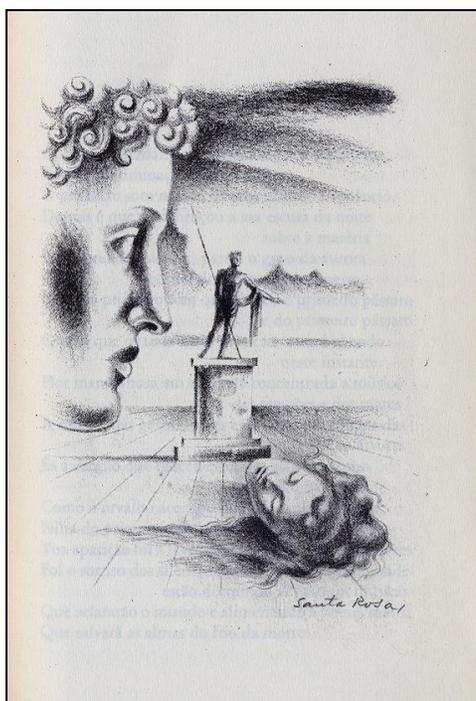
Mas será que Santa Rosa pensaria em sacrificar o passeio pelas artes à custa de galgar alguns degraus a mais na seara da pintura, do desenho ou da cenografia? Será que não se contentava em flunar por aí, flertando ora com as cores, com os traços, sons, gestos, volumes e palavras? Comparativamente, talvez poderíamos imaginar o artista como um curandeiro com vocação para o entendimento holístico do corpo humano e não com temperamento para o aprofundamento necessário para o especialista em coração, fígado ou joelho.

Dessa predisposição para a multiplicidade de funções artísticas, sobressaem os projetos de Santa na área da cenografia, da pintura e do material impresso, sendo que em muitos momentos podemos observar intersecções entre as diferentes linguagens. Em *Casa velha*, por exemplo, pressentimos uma interferência do trabalho de cenografia e figurinos na composição de algumas ilustrações (Figuras 10 e 11), ainda mais por se tratar de uma obra literária de época. Já em *O canto da noite*, as experiências com a pintura metafísica se fazem ecoar em algumas das litografias inspiradas nos poemas de Augusto Frederico Schimidt (Figuras 12 e 13).

Santa Rosa morreu repentinamente em 1956. Barsante (1982) explica que o artista havia participado da Conferência Internacional de Teatro e, na condição de observador, acabou integrando a comissão brasileira enviada para a Conferência Geral da UNESCO para a Educação, a Ciência e a Cultura, em Nova Délhi, Índia, aonde veio a falecer por complicações nos rins e bexiga.



Figuras 10 e 11. Santa Rosa. Ilustração para *Casa velha*, de Machado de Assis; Figurinos para *Escola de maridos*, de Molière. Guache do acervo do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura.



Figuras 12 e 13. Santa Rosa. Ilustração para *Canto da noite*, de Schmidt; e *Paisagem metafísica*, 1937. Óleo s/tela, 60 x 52 cm. Col. Celso Kelly.

A cenografia

Fascinado por teatro, Santa Rosa foi um importante nome para a reestruturação e solidificação da cenografia brasileira nos anos 40. Segundo Barsante (1982, p. 35), a cenografia, “até então, era mero pano de fundo, na acepção real do termo, pois a ambientação se fazia com telões pintados, mobiliário ‘gentilmente cedido pelo comércio local’, acessórios sem qualquer função, além de tornar o palco ‘mais enfeitado’”.

Em 1937 deu início à carreira de cenógrafo e figurinista, elaborando as ambientações para vários espetáculos como *Uma loura oxigenada*, de Henrique Pongetti. Em 1938 ajudou a fundar, junto com Aníbal Machado, Brutus Pereira e Carlos Perry, o grupo amador *Os comediantes* de importância histórica para o teatro moderno brasileiro, no qual atuou como diretor artístico. Dentre as peças do grupo, com cenários do artista, destacam-se a montagem de *Orfeu*, de Jean Cocteau, em 1942, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.

Para uma das cenas de *Orfeu*, por exemplo, o artista:

concebeu uma série de espelhos, confeccionados com papel celofane e que, realçados com reflexo de luz prateada, dava realmente a impressão de serem verdadeiros. A Morte atravessava-os, rasgando-os e, a sonoplastia de ruído de vidros sendo estilhaçados fechava o quadro de surpreendente beleza. (Barsante, 1982, p. 46).

Já para *Vestido de noiva* (Figura 14), Santa Rosa criou um espaço cênico em dois níveis para representar, acima, a realidade e, abaixo, os *flashes* de memória e alucinação. Com sua capacidade de síntese e experimentação, planejou um espaço de três dimensões, utilizando-se de praticáveis, bem ao gosto construtivista e 140 efeitos de luz empregados como complemento da ação teatral. O último cenário criado por Santa para o grupo foi para a montagem de *Terras do sem fim*, baseada no romance homônimo de Jorge Amado, em 1947.

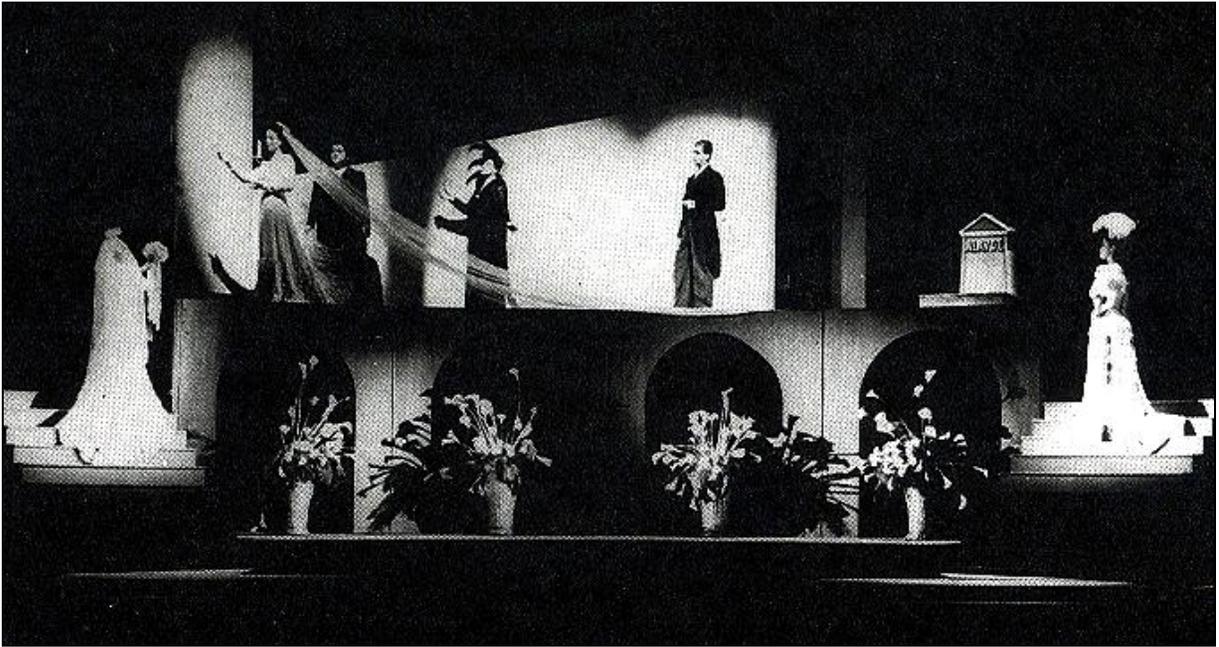


Figura 14. Montagem de *Vestido de noiva*, 1943. Fotografia de Carlos Moskovicis reproduzida em Barsante (1993).

Santa Rosa também colaborou, de 1947 até a sua morte, com o grupo *Teatro Experimental do Negro*, fundado em 1944, e que tinha por objetivo a formação de intérpretes negros, bem como a valorização da negritude na sociedade brasileira. Para o grupo, elaborou, com poucos recursos, cenários para inúmeras peças, dentre as quais: *O filho pródigo* (1947), de Lúcio Cardozo e *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro (1948).

Em 1952, com a criação da *Companhia Dramática Nacional*, Santa Rosa foi convidado a criar a ambiência e os figurinos de *A falecida* de Nelson Rodrigues, encenada em 1953. Concebeu então uma cenografia enxuta e abstrata. Também ficou responsável pelos cenários de *Senhora dos afogados*, do mesmo dramaturgo – recorrendo novamente à economia de elementos e à funcionalidade, tendo em vista a rápida mudança de quadros e a continuidade narrativa.

A partir deste mesmo ano, Santa Rosa passou a coordenar as montagens realizadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, contribuindo inúmeras vezes para a produção da arquitetura cênica e dos figurinos de dezenas de espetáculos, dentre os quais o bailado *Redenção* (Figuras 15 e 16) e a ópera *O guarani*, de Carlos Gomes, com cenários arrojados e modernos. Foi Santa, inclusive, aquele que primeiro espanaria os excessos barrocos das

nossas montagens operísticas, atuando como o fazia na ilustração, buscando captar o “clima” da obra (Barsante, 1982).

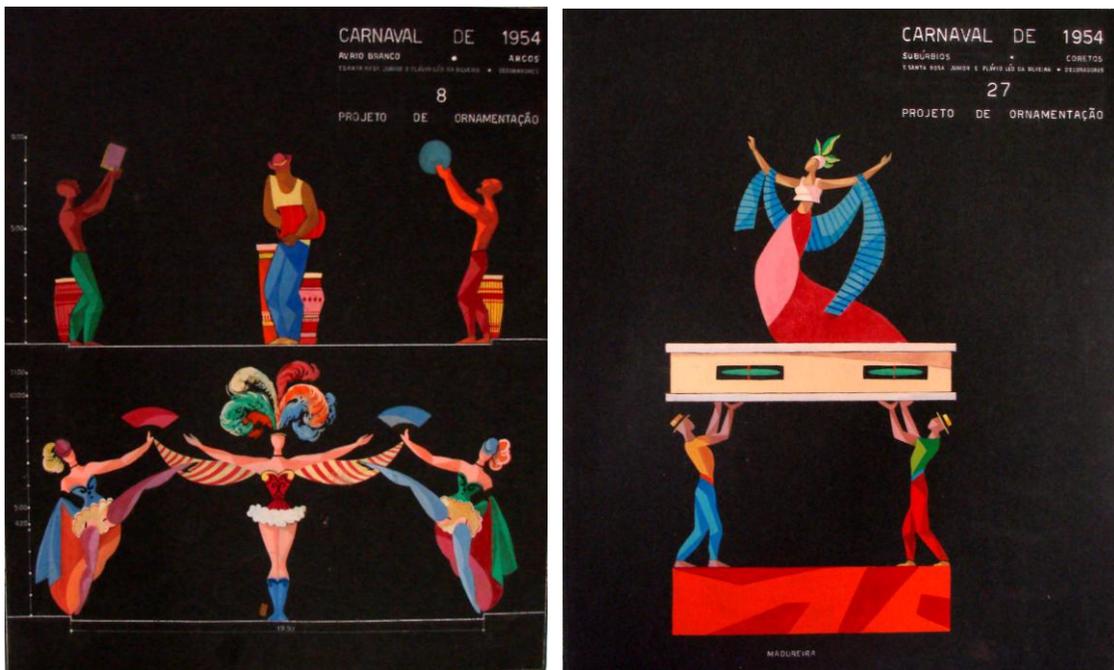


Figuras 15 e 16. Santa Rosa. Figurinos para o espetáculo *Redenção*. Guache e pastel s/papel, 25,5 x 18 cm cada. Col. particular.

Outro trabalho de destaque na área de cenografia foi o projeto para o carnaval de 1954 da Avenida Rio Branco, escolhido por concurso. Os desenhos (Figuras 17 e 18) de ornamentos de rua e figurinos hipercoloridos sobre fundo preto, guardados pelo Museu Nacional de Belas Artes, impressionam pelo colorido e inventividade e foram, inclusive, reaproveitados para a decoração do *Carnaval da Cinelândia*, de 1983.

A última criação na área de cenografia que Santa Rosa produziu foram os estudos para *A Médium*, de Menotti, em 1956 (Figura 19).

Sendo a *realidade mágica* do teatro, conforme entendia Santa Rosa, o melhor meio de socializar a arte para o povo, justifica-se tamanha devoção ao espaço cênico. Autor de dezenas de projetos de arquitetura cênica executados para quase todas as companhias teatrais cariocas da época, Santa é apontado como um dos nomes mais importantes da história da cenografia brasileira. Não só pela elegância do seu traço e o cuidado com o acabamento do projeto. Mas, principalmente, por pensar harmonicamente os cenários, figurinos, efeitos de luz e sonoplastia criando assim a ambiência necessária para fazer vibrar a ação dos artistas no palco, num convite explícito ao delírio imaginário do espectador.



Figuras 17 e 18. Santa Rosa. *Projeto de ornamentação para o carnaval*, 1954. Guache s/papel. 60 x 50,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 19. Estudo de Santa Rosa para cenário de *A Médium*, de Menotti, 1956. Nanquim e guache s/papel. 28,8 x 38 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

A pintura

A produção pictórica de Santa Rosa, ainda não mensurada, encontra-se dispersa⁴⁹. Do conjunto, os mais numerosos são os óleos (sobre tela e madeira), mas há também guaches, aquarelas e pintura mural.

O artista esboçou suas primeiras telas em João Pessoa, paisagens de pequenas dimensões. Em 1932 expôs obras representando figuras populares na *Noite de Arte Moderna* em Maceió, cidade onde passou a residir e a frequentar as rodas intelectuais compostas por Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda e Rachel de Queiroz – a chamada era de ouro de Maceió.

Assim que se mudou para o Rio de Janeiro, tornou-se ajudante de Portinari no acabamento de vários murais, a exemplo da Capela da Pampulha, e na fase de preparação da Exposição Mundial nos Estados Unidos. Amigo e admirador confesso do artista, absorveu dele segredos do *métier*, sendo influenciado sobremaneira por sua expressividade telúrica e monumental, como é possível observar na pintura mural *Caça e pesca*, de 1945 (Figura 20):



Figura 20. Santa Rosa. *Caça e pesca*, 1945. Têmpera s/12 pranchas de compensado, 2,19 x 4,43 m. Fund. Casa do Estudante do Brasil.

⁴⁹ Um número significativo de obras (153) do artista, em grande parte desenhos, gravuras, pinturas e croquis pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. No entanto, muitas pinturas se encontram com paradeiro indefinido. Quando Santa Rosa faleceu em 1956, sua coleção de 23 obras de autores brasileiros foi adquirida pelo extinto Instituto de Pensões e Aposentadorias dos Servidores do Estado, atual INSS. Na mudança desse patrimônio para Brasília, alguns quadros foram dados como extraviados, incluindo alguns de autoria do próprio artista.

Modernista figurativo, com uma rápida passagem pela abstração, experimentou o cubismo, o surrealismo, a pintura metafísica, a estilização pós-cubista e o expressionismo. Em esclarecimento a Oswaldino Marques (1956, p. 174-5), revelou a necessidade de preservar a figura e a livre inspiração:

(...) Jamais poderei prescindir da figura, ainda que esta se reduza apenas a sugestões biomórficas. O abstracionismo puro, a ascese geométrica, me deixou insatisfeito. Sou um temperamento integrativo, venoso, unânime. Tenho uma gula insaciável de vida, de amor. Minha arte é a minha maneira particular de acesso ao mundo. Sinto-me mais próximo dos *fauves*, dos cubistas e dos expressionistas alemães. Ao mais ligeiro auto-exame, reconheço-me sujeito a estranhas mutações, flutuações subjetivas, exaltações, depressões, calmarias, acessos de revolta, amor, amor. E alegra-me ter sido feito à imagem da natureza. Embora extremamente diverso, guardo uma unidade subjacente de que o meu trabalho é o testemunho. Nenhum quadro meu pode ser considerado fora do seu condicionamento emotivo. Seria uma maneira de falsear o seu significado secreto. Minha pintura é minha biografia. (...) Outros que se flagelem para espremer a sua personalidade em fôrmas teóricas impostas de fora para dentro. Eu me pronuncio a favor da inspiração livre.

Apesar do autodidatismo, não se pode pressupor nenhum tom ingênuo ou primitivo em seu trabalho, haja vista tê-lo Santa impregnado do seu vasto conhecimento artístico e da defesa absoluta da arte moderna, tomada como imprescindível, porque renovadora, assunto de inúmeros textos publicados pelo artista nas décadas de 40 e 50⁵⁰.

As obras dos anos 30 e 40 discorrem, em grande parte, sobre o cotidiano da gente simples, figurando os pescadores (Figura 21), o carnaval, a capoeira, o candomblé, o trabalhador rural, os retratos de mulheres (muitas mulatas) silenciosas e melancólicas.

⁵⁰ Admirador confesso da Arte Moderna escreveu Santa Rosa (1952, p. 10): “As suas numerosas escolas tendem a uma unidade fundamental; estabelecer a ligação com a tradição e criar em arte a expressão do tempo atual, libertar a personalidade. A pintura, passando pelo cubismo, pelo surrealismo, pelo futurismo, pela Escola de Paris, pelo orfismo, pelo abstracionismo, recria e restabelece com seus mais simples elementos – a forma e a cor – o campo devastado por tão triste ascendência do espírito burguês. Há nos meios da expressão plástica atual uma riqueza de conceitos que estava perdida. Os problemas da Arte Moderna, tão sérios e numerosos, se apresentam ao artista de hoje, com uma dupla responsabilidade: dominar parte do ensinamento anterior e acrescentar o que corresponde à contribuição do nosso tempo. Cabe ao artista moderno restaurar esse espaço árido em que a arte se diluía. Essa tarefa é cada vez mais séria. Além da vocação, precisa, para ser concluída, de persistência e vontade de saber; o desenho, a composição, a cor e a expressão são problemas da maior importância”.



Figura 21. Santa Rosa. *Pescadores*, 1946. Óleo s/tela, 48 x 60 cm. Col. particular.

As figuras dessa fase apresentam muitas vezes concepção alongada, as cores são em certa medida suaves, concentrando-se nos tons de verde, rosa, azuis e ocres em pinceladas lisas e amenas. A sucessão de planos confere uma considerável profundidade espacial às telas. As roupas que cobrem os corpos das mulheres, principalmente, são volumosas, com aparência quase escultórica, embora estejam impregnadas de uma sugestão de movimento (Figura 22).



Figura 22. Santa Rosa. *Festa*, 1940. Óleo s/tela, 82 x 100 cm. Col. particular.

Em 1944, durante a *I Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte* idealizada pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, oito telas foram rasgadas, com estilete ou gilete, um dia após a conferência de Oswald de Andrade, sendo que uma das mais danificadas foi o óleo *Mendigos* (Figura 23) de Santa Rosa, posteriormente adquirida por JK – reação extremista de parte de um “*público inconformado com o que lhe era dado ver*” (Fabris, 1994, p.81). Da exposição participaram ainda artistas e intelectuais como Portinari, Anita, Volpi, Poty, Scliar, Guignard, José Lins, Jorge Amado, Sérgio Millet, Caio Prado Junior e Décio de Almeida Prado, entre outros.



Figura 23. Santa Rosa. *Mendigos*, 1944. Óleo s/tela, 90 x 73 cm. Col. Márcia Kubitschek.

A pintura de Santa foi marcada ainda pela influência cubista e seus ditames geometrizarantes. As figuras de cores fortes e brilhantes, mais que multifacetadas, foram como que moldadas em arestas, situação em que os objetos e o corpo humano ganham importância, enquanto meio de estudo de planos e volumes projetados no espaço (Figura 24).

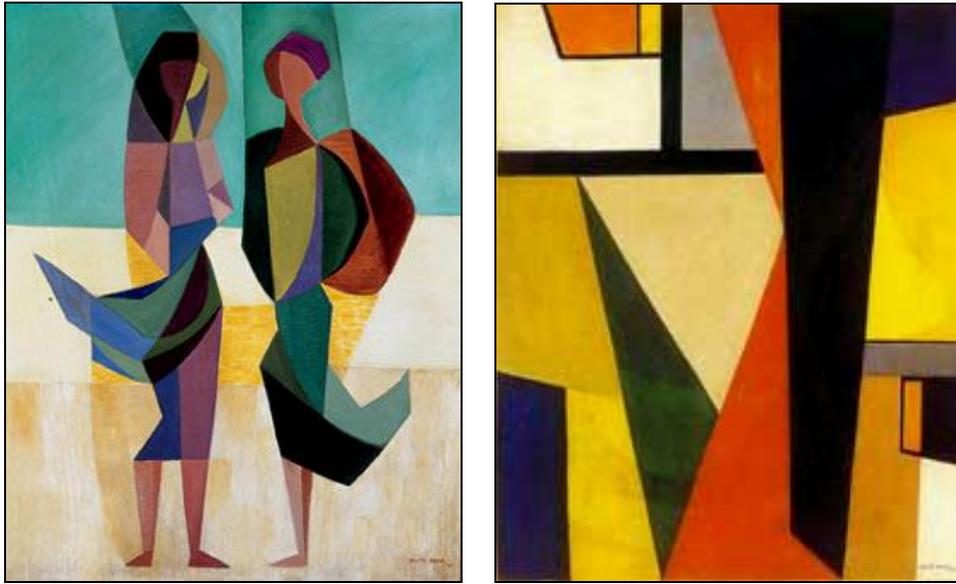


Figura 24 e 25. Santa Rosa. *Duas mulheres*, s/d. Óleo s/tela, 100 x 81 cm. Col. particular e *Composição*, 1952. Óleo s/tela, 81 x 65 cm. Col. particular.

Simultaneamente à estilização cubista, Santa deixa-se influenciar pelo abstracionismo⁵¹ de um colorido intenso e gritante que, de certo modo, faz referência às artes gráficas⁵², principalmente no que tange às capas de livros e catálogos, rótulos de produtos e cartazes publicitários. O tema, subjugado ao formal, parece ainda presente, como no caso de *Composição*, de 1952, em sua possível alusão à paisagem citadina (Figura 25).

Mesmo por ocasião das experimentações abstratas, sucedem incursões ao figurativo, sempre incorrendo em busca da realização de uma pintura brasileira, conforme escreveu Santa em *Letras e Artes*, em dezembro de 1946 (*apud* Barsante, 1982, p. 146):

No Brasil, ou mesmo nas Américas, não há razão para medrar o árido esquema abstrato como fim da criação artística.

Atingimos a um estágio da evolução que ainda não esgotou todas as possibilidades da arte figurativa e todo processo para a simples geometrização do

⁵¹ Santa Rosa participou do *I Salão de Arte Abstrata de Petrópolis*, em 1953, junto a Antônio Bandeira, Fayga Ostrower e Ivan Serpa.

⁵² Annateresa Fabris (2002, p. 50), ao refletir sobre a passagem do expressionismo à abstração geométrica entre os artistas brasileiros, levanta a hipótese, inclusive, de que as atividades profissionais ligadas ao *design*, praticadas por muitos artistas, possam ter influenciado em tal processo: “O levantamento de profissões exercidas pelos artistas que primeiro aderem à nova linguagem permite aventar uma hipótese. Se Maluf era cartazista, Cordeiro publicitário e ilustrador, Geraldo de Barros desenhista industrial, Sacilotto desenhista técnico, não será possível pensar que a prática profissional extra-artística, que obedecia a determinações bem diferentes daquelas da pintura, objetivando um rigor e uma economia formal bastante raros na visualidade brasileira, tenham servido de ponto de passagem para uma nova concepção artística?”.

espaço será sempre um eco das pesquisas alheias ao desenvolvimento de nossa cultura plástica.

Mal saímos de um impressionismo puramente francês. O modernismo nos aproximou da terra. Salvo certa convenção paulista que pretende fazer pintura antidecorativa com o uso de tons baixos, abolindo o sentimento da cor, em todo o Brasil, a pintura é viva e brilhante, tenta exprimir a força de nossa natureza exuberante com as cores que estão no centro do gosto popular. Ainda nos falta realizar a exemplo dos mexicanos, um levantamento de formas autóctones (seus chapéus, jarapes, cactus, etc.) e das características da paisagem brasileira, da vida do homem brasileiro dos seus costumes e seus usos.

Evitar a divagação abstrata, não significa retroceder, porém, avançar, mais conscientes, munidos de meios formidáveis de que hoje dispamos.

É um problema a atacar, que nos ligará ao ciclo do pensamento universal.

As considerações de Santa Rosa sobre a importância de se voltar para o estudo de uma iconografia tipicamente nacional parecem servir de meta a Aldemir Martins, como veremos adiante.

Na década de 50 Santa Rosa participou de inúmeras exposições, dentre as quais merecem destaque: uma individual na Galeria Dezon, em Botafogo, e as coletivas: *II Exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*; *Incisione e designi brasilianni/Suíça*; e *Arte Primitiva e Moderna Brasileira/Paris*.

As últimas pinturas, como *O crucificado* (Figura 26) e *O pensador*, somam estas vastas experiências, submetendo a síntese geométrica a um expressionismo duro, advertido pelo próprio artista, em depoimento ao poeta e crítico Oswaldino Marques (1956, p. 173-4):

A motivação é romântica. O homem abismado em reflexões. A deambulação pelos labirintos noturnos da alma. O assédio dos enigmas não decifrados. Arranquei, porém, como um bloco essa figura de dentro de mim e joguei-a na tela, sem a mínima concessão ao espectador. Excluí, desde o início, e não fôra assim incidiria no romantismo ultrapassado, a intenção de “pintar” os halos emocionais, as franjas afetivas que a eclosão da idéia deflagrara em mim. Meu propósito foi *expressar*, numa síntese totalmente original, a vivência de um mortal superlativamente engolfado em si mesmo. Como meu veículo é a cor, compus êsse fundo cinza irrespirável, usei dêsse amarelo frio para a carnação da figura e, sem qualquer subserviência imitativa, apoiei-a em trapézios e linhas de força, angulosa e centrada, tudo para comunicar a intensa crispação do pensador. A obra, em conseqüência, além de sua condição de pintura, se afirma como estrutura mental.

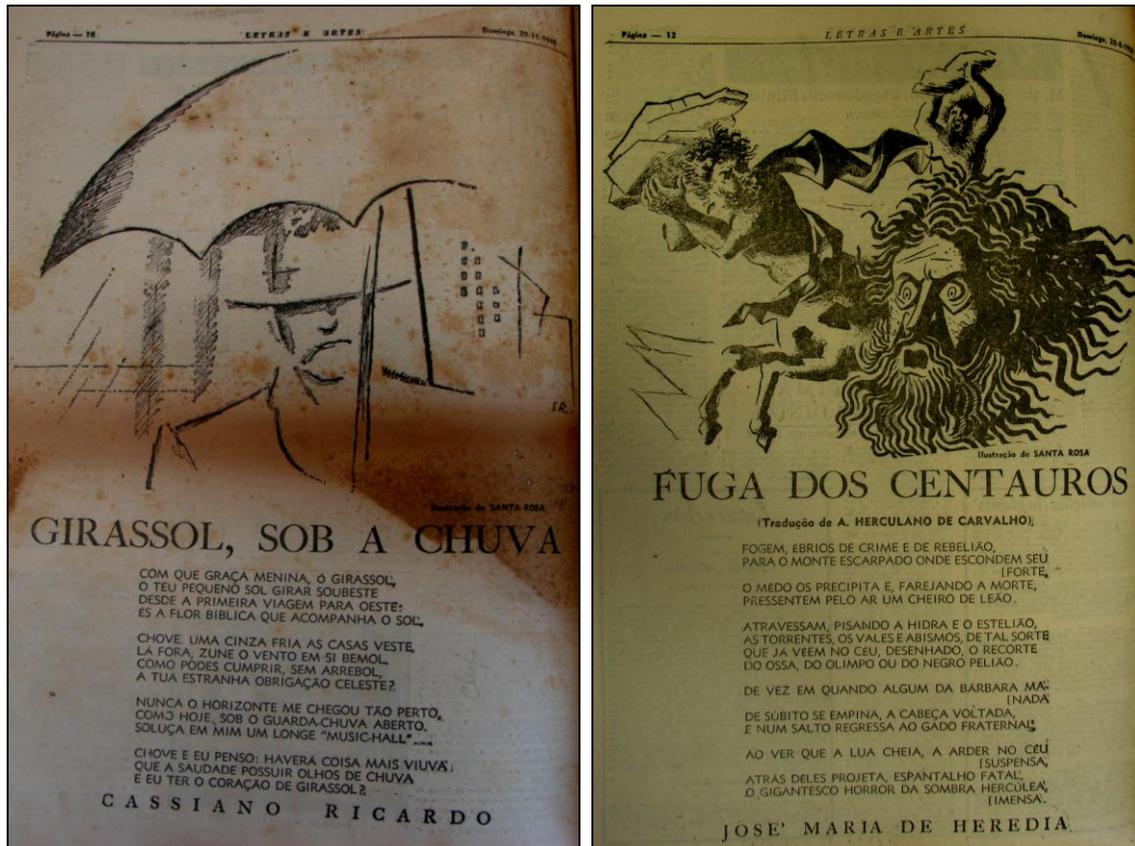


Figura 26. Santa Rosa. *O crucificado*, 1956. Óleo s/tela, 80 x 49 cm. Col. particular.

Enfim, dessa última fase, não podemos vislumbrar ao que levaria o trabalho de Santa, pintor experimentalista, modernista figurativo, com uma verve expressionista ligada aos trópicos, talvez mais ao Rio de Janeiro do que à Paraíba – mas quase sempre voltada à vida da gente simples, como também o foi o *romance de 30*.

Se na pintura de Santa Rosa entrevemos uma forte ligação com Portinari e Picasso, o mesmo não se pode dizer com relação à produção de capas e ilustrações. Nestas podemos observar um grande experimentalismo e variadas soluções formais adequadas às demandas

poéticas dos textos literários⁵³, nos limites de sua linguagem peculiar, conforme atestaremos no próximo tópico e podemos conferir na profusão de soluções gráficas (sínteses abstratas, alto contraste, figuração angulosa-cubista, profusão linear...) aplicadas nas ilustrações do Suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã* (Figuras 27, 28, 29 e 30):



Figuras 27 e 28. Ilustrações de Santa Rosa para a última página do Suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*.

⁵³ Para o ilustrador e pesquisador Rui de Oliveira (2008, p. 149), cabe ao ilustrador a prática da “impessoalidade”, da “sincera” procura da verdade de cada palavra, mesmo que isso signifique o sacrifício de um estilo pessoal: “Penso que o ato de criação de imagens se origina não diretamente na palavra, mas no entre palavras. Daí vem minha preocupação em criar para cada texto uma imagem adequada, que muitas vezes está de acordo, ou não, com os meus gostos pessoais, ou com a minha visão de arte. Por isso, não tenho nenhuma intenção em ser reconhecido de um livro para outro. Substituiria em meu trabalho a palavra estilo por método de abordagem. O texto é a origem de tudo”.



Figuras 29 e 30. Ilustrações de Santa Rosa para a última página do Suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*.

O material impresso: capa, diagramação e ilustração

Santa Rosa foi um apaixonado pelo livro. Ao longo de sua vida adquiriu mais de 3.000 volumes. Seus escritos revelam que gostava de tê-los junto a si, de sentir a textura das páginas, de vibrar com o desenho da letra, com a mancha gráfica e com as soluções para as ilustrações. Ao mesmo tempo em que atuava intensamente nos meios impressos⁵⁴, seja como capista, ilustrador ou programador visual, teoriza sobre o assunto. Três textos – *Sobre a arte do livro*, *Sobre a arte da ilustração* e *Imagens do Quixote* –, publicados em

⁵⁴ Santa Rosa foi programador visual de muitas publicações da *Editora Bloch*, a exemplo da revista *Sétimo Céu*.

seu *Roteiro de arte* (1952) são bastante esclarecedores no que concerne ao seu entendimento do assunto.

Sua atividade é unanimemente considerada decisiva para a renovação visual do mercado de livros, jornais e revistas e, mesmo, dos documentos oficiais⁵⁵, segundo relatam Lima e Ferreira (2005, p. 229):

Nomeado para o Serviço de Documentação do MEC para cuidar das publicações oficiais, Santa Rosa seguiu a linha mais sóbria da coleção Documentos Brasileiros⁵⁶ da José Olympio. Optou por criar capas clássicas, com vinhetas diminutas no fundo branco do papel para identificar as coleções, emprestando dignidade aos projetos que passavam pela Imprensa Oficial.

Inúmeras declarações revelam o quanto o trabalho gráfico de Santa era apreciado e respeitado pelos escritores, a exemplo do depoimento fornecido por Rachel Jardim (1973, p. 98) em *Os anos 40 (A ficção e o real de uma época)*: “Uma vez, ilustrou um conto meu. A ilustração era muito melhor do que o conto. Dera a ele uma dimensão que não tinha. Quando vi a ilustração pensei: era assim que eu queria ter escrito. Eu falava numa chuva translúcida. Ele fez uma chuva translúcida”.

⁵⁵ Hallewell (2005, p. 120) fala da “*esplendida renovação das publicações do Governo Federal feita por Tomás Santa Rosa e José Simões Leal*”, enquanto o artista trabalhava como desenhista do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde.

⁵⁶ Para a *Coleção Documentos Brasileiros* da José Olympio, Santa criou um símbolo inconfundível: “*símbolo de significação profunda e simplicidade surpreendente: uma palmeira. A árvore típica cujas raízes se confundem com as próprias raízes do Brasil; a árvore que deu sombra à Casa Grande do senhor e à senzala dos escravos; a árvore que, através de vicissitudes da história do Brasil, sombreou o cemitério das derrotas e se hasteou, às vezes, como bandeira da vitória; a palmeira bem brasileira, as raízes na terra e a coroa no alto, na região da poesia*” (Carpeaux, 1953, p. 199).



Figura 31. Ilustração de Santa Rosa para *O circo*, de sua autoria.

Tal como Luís Jardim e Aldemir Martins, Santa Rosa também se dedicou às crianças. Em 1956 criou junto com Marques Rebêlo e Herberto Sales a *Cartilha de alfabetização*, sob o patrocínio de *O Cruzeiro* e das *Indústrias Schering*. Escreveu e ilustrou o belo livro infantil, *O circo* (Figura 31), editado na Bélgica e vencedor do concurso de Literatura Infantil promovido pelo Ministério da Educação e Saúde em 1942. Deixou praticamente prontas as ilustrações para *O pinto pelado*, baseado num conto nordestino. Preocupava-se com a invasão dos quadrinhos americanos e defendia, para o pequeno leitor e para o público em geral, ilustrações de qualidade e com técnicas variadas, como a gravura, como meio de desenvolver a sensibilidade artística:

Precisamos defender essa parte da ilustração tão importante, tão rica, tão cuidada nos países que prezam a sua cultura e a formação espiritual de seu povo. E, agora, não nos esqueçamos de que para realizar, precisamos possuir os meios, e tanto mais realizamos quanto mais meios de expressão possuímos. Quero referir-me às técnicas do desenho, às técnicas da ilustração, às artes gráficas, entre nós, pouco utilizadas na sua beleza material, ricas para exprimir sensivelmente as várias nuances psicológicas do texto.

Entre elas, citamos: a água-forte, a ponta-seca, a água-tinta, a litogravura, a xilogravura, a monotipia. São elas de uma qualidade tão rara e no entanto não são praticadas, não estimuladas. Somente a utilização do desenho a nanquim com os seus recursos limitados não consegue desenvolver o gosto pelas artes do

desenho, não atrai o público que é sensível às manifestações da arte. É preciso educar, habituar esse público com que temos um contato direto e permanente, nós artistas de jornal, a ver e a sentir as nossas variadas maneiras de trabalhar, de exprimir a nossa sensibilidade.

Essa despreocupação dos meios de trabalho é preciso abandoná-la. Quem não encontra um prazer raro na nobreza da água-forte, o meio ideal para fixar imagens nítidas, o pensamento puro; na beleza dos cinzas suaves e dos negros veludos da fotografia, o material com que Ângelo Agostini realizou o seu poderoso trabalho; na acuidade e no nervosismo da ponta-seca; na oposição rude de pretos e brancos da xilogravura, das delicadas surpresas da monotipia?

É tempo de retomarmos os materiais esquecidos e com eles recriarmos no Brasil uma mais viva apresentação das artes gráficas. (Santa Rosa, 1952, p. 32-3)

Como capista, Santa Rosa realizou trabalhos para editoras como *Martins*, *Cruzeiro*, *Ariel*, *A Noite*, *Pongetti* e *A Casa do Estudante* (Figura 28). Só para a *José Olympio* produziu mais de duzentas e vinte capas, conforme já citado. Parceria iniciada em 1934 e que perduraria até 1954, tendo sido recomendado ao editor pelo amigo José Lins que o conhecia das rodas de artistas e intelectuais de Maceió, como podemos observar em correspondência enviada pelo último a JO: “*Seguem os originais de Menino de Engenho. Os de Banguê, que estavam no Rio, mandei que fossem remetidos ao senhor. (...) Se lhe interessar desenhos para as capas dos dois livros, lhe lembraria o grande desenhista Santa Rosa Junior, Catete 200, Rio 1º andar*” (apud Soares, 2006, p. 39).

Na *José Olympio* atuou ainda como produtor gráfico, responsável por vislumbrar a arquitetura do livro, incluindo-se aí a escolha das fontes, a definição da mancha de texto, a produção das capas e, ocasionalmente, das ilustrações internas: “*Está claro que começou aí para Santa Rosa uma etapa diferente, submetendo sua criação plástica, antes desinibida, a um planejamento editorial, levando em conta custos e padronização*” (Lima e Ferreira, 2005, p. 209).

As diferentes fases de capista (Figura 28) foram analisadas por Lima e Ferreira (2005, p. 212) no texto *Santa Rosa: um design a serviço da literatura*. Segundo as autoras, de início as capas produzidas por Santa eram alegres, coloridas, com todos os elementos centralizados. Ao ser contratado pela *José Olympio*, Santa procurou logo estabelecer um padrão identificador para as obras publicadas pela *Casa*:

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 embaixo a assinatura da editora. (...) A

vinheta, invariavelmente em preto sobre fundo branco, era um desenho de linhas grossas, a bico de pena, muitas vezes se aproximando da linguagem da xilogravura, tão apropriada para os temas tratados pela literatura regionalista. Assim contornava problemas de impressão, com preferência pelos clichês a traço, que eram reproduzidos com fidelidade pela tecnologia da época. 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.

A partir de 1938, Santa Rosa introduziu algumas inovações para as capas. Aumentou o tamanho da ilustração e trabalhou sobre um fundo plano chapado de cor, sem as bordas brancas anteriores. A década de 40 será marcada pela sobriedade da capa branca, com uma pequena ilustração a bico de pena centralizada, muitas vezes alegórica. Depois de uma década de comedimentos, os anos 50 despontam com inovações radicais. As capas agora são coloridas, os desenhos, graúdos, e as experimentações levam ao uso de novas técnicas, como a serigrafia, por exemplo, empregada na ousada capa de *Lampião* de Rachel de Queiroz (Figura 32). Um poema em forma de dedicatória de Manuel Bandeira (1966, p. 350), intitulado “A Santa Rosa”, parece sintetizar o que o artista representou para a sua geração enquanto artista gráfico:

Quem é malungo, malunga.
Se não presta este Mafuá,
Ponha, meu Santa, um calunga
No ante-rosto, e prestará.

Para os autores focados neste estudo, Santa Rosa realizou capas antológicas (Figura 33). Para Lins do Rego elaborou capas para *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Moleque Ricardo*, *Usina*, *Histórias da velha Totônia*, *Pureza*, *Pedra Bonita*, *Água-mãe*, *Fogo morto*, *Eurídice* e *Cangaceiros*. Para Jorge Amado fez as capas de *O país do carnaval*, *Suor*, *Cacau*, *Jubiabá*, *Mar morto* e *Capitães da Areia*. Para Graciliano Ramos concebeu capas para *Caetés* (duas versões), *Angústia*, *Vidas secas* (duas versões), *Insônia*, *Infância*, *Memórias do cárcere* e *Histórias de Alexandre*.



Figura 32. Capas de Santa Rosa: *Jornada Inútil, Embrião*, de Antônio Constantino; *As três Marias*, de Rachel de Queiroz; *Sul*, de Guilhermino César; *A fogueira*, de Cecílio Carneiro; *A rosa do povo*, de Carlos Drummond; *Tempo de espera*, de Ricardo Ramos; *O anjo*, de Jorge de Lima; *Lampião*, de Rachel de Queiroz e *“Café-society” confidencial*, de José Mauro Gonçalves.

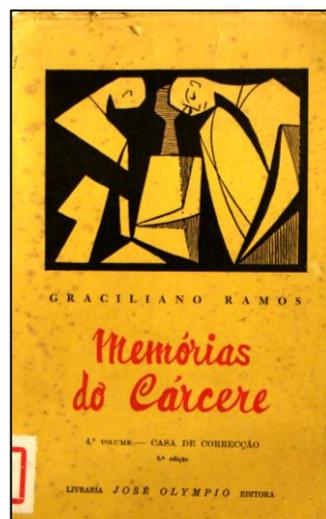
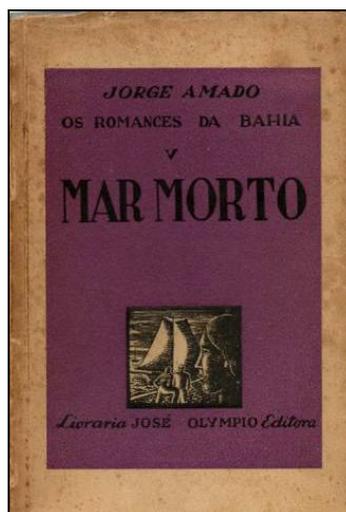
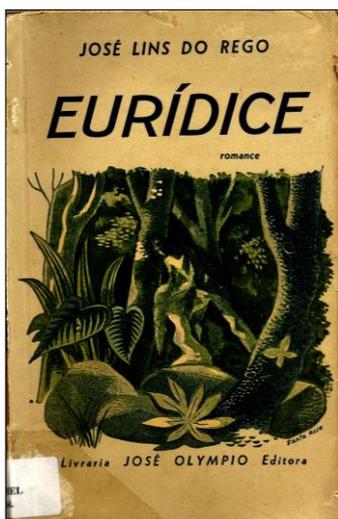
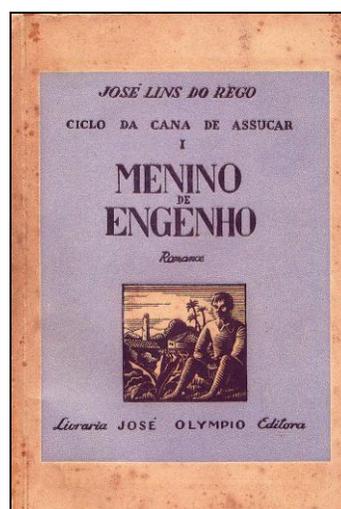
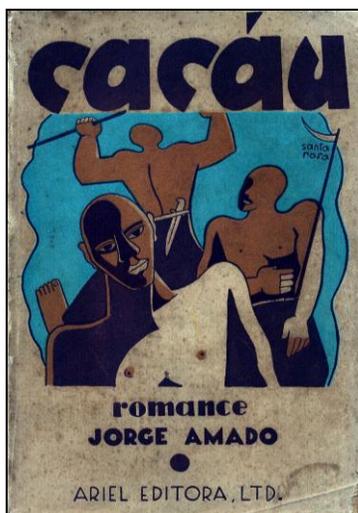
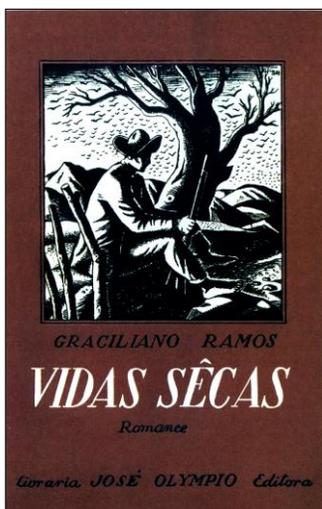
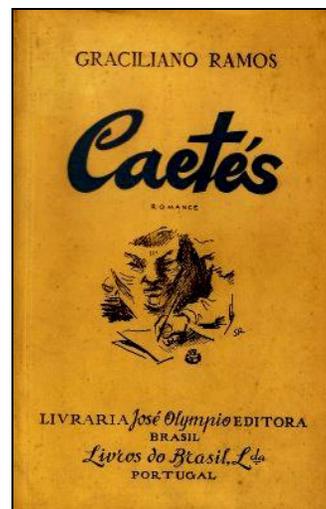
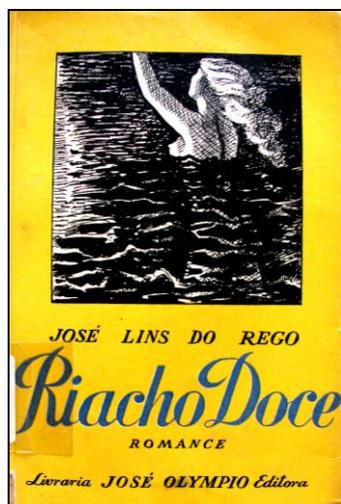
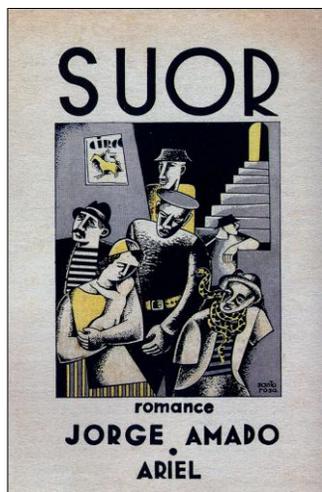
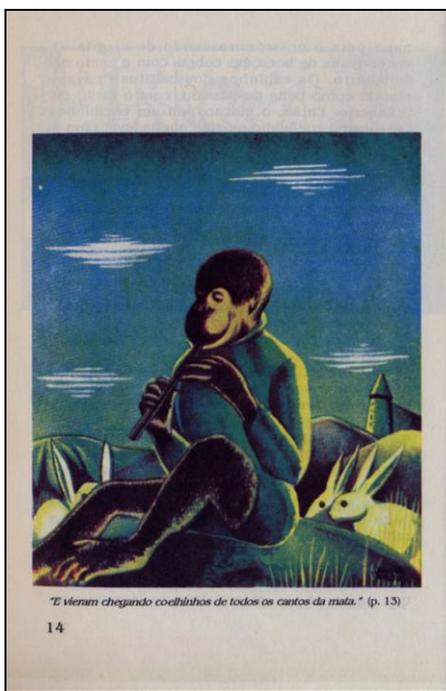


Figura 33. Capas de Santa Rosa: *Suor*, de Jorge Amado; *Riacho Doce*, de José Lins do Rego; *Caetés* e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *Cacau*, de Jorge Amado; *Menino de engenho* e *Eurídice*, de José Lins do Rego; *Mar morto*, de Jorge Amado e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

Além de versar sobre o seu autodidatismo, vários depoimentos dão conta de explicitar a facilidade espantosa com que Santa executava as suas capas e ilustrações, em meio à conversa com os amigos e ao som de música clássica. Em carta à esposa, datada de 14 de fevereiro de 1937, Graciliano (1981, p. 171) escreveu: “*Hoje fomos à casa do Santa, onde vi os bonecos admiráveis de que já falei. Enquanto lá estávamos, o pintor arranhou a capa do Pureza, serviço de uma hora, feito na presença da gente*”. Por ocasião do falecimento do artista, José Lins revelou em um texto para o jornal *O Globo*, como Santa realizou as deliciosas ilustrações coloridas e em preto e branco para o seu livro infantil *Histórias da velha Totônia* (Figuras 34 e 35) em uma única tarde:

O nosso José Olympio mandava-lhe recados urgentes. E Santa lhe respondia que a obra estava quase terminada. Sabia eu que não havia uma linha traçada. E para evitar os desgostos do editor fui à casa do amigo. E saí de noite com todo o livro ilustrado. Santa caprichara numa obra-prima, naquele domingo, em Laranjeiras. O mestre do desenho de capas passou a ser o maior intérprete de meus livros. As vinhetas de Santa resumiam a vida inteira de meus romances. Mas não se procurasse um Santa fiel aos horários e às tarefas. O seu gênio estava na mais fecunda improvisação. De um momento para outro saía-lhe das mãos a obra que só ele sabia realizar. Os sôfregos se desesperavam com os processos de compor do meu amigo. Não tinha ele pressa de chegar. E chegava. Não se matava pela precisão, e era preciso. O seu gosto dominava os seus impulsos criadores. A leitura, o quadro visto, a idéia analisada entrevam-lhe na vida como sementes procriadoras.



Figuras 34 e 35. Ilustrações de Santa Rosa para *Histórias da velha Totônia*, de José Lins do Rego.

Ao mesmo tempo em que mantinha uma atuação singular junto ao livro, Santa Rosa realizou interpretações plásticas para inúmeros textos publicados em jornais e revistas (Figuras 36 e 37), tais como a *Revista Acadêmica*, a *Revista do Livro*, *O Jornal*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *A Manhã* e *O Cruzeiro*. Em carta à esposa em 23 de abril de 1937, e reproduzida em *Cartas* (1981, p. 192-3), Graciliano comenta a parceria com Santa:

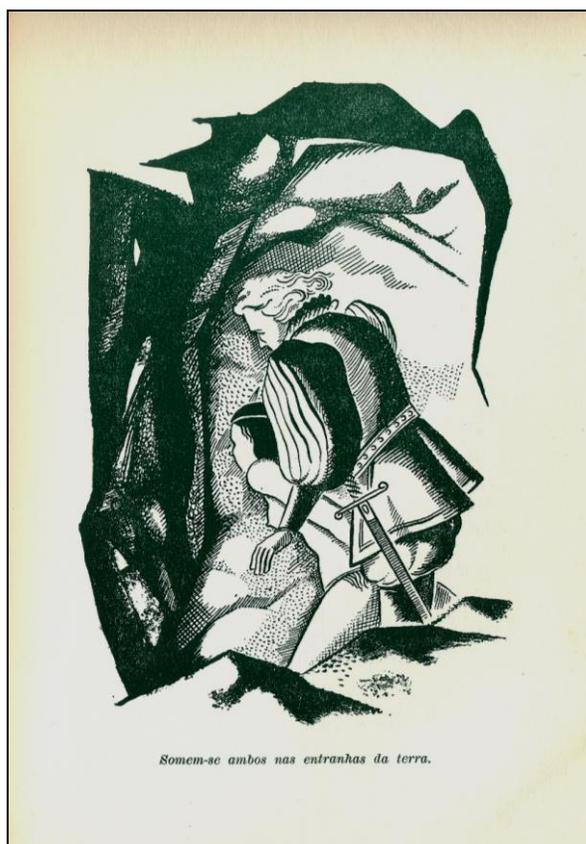
Domingo saiu um troço na primeira coluna do *O Jornal*, com duas ilustrações do Santa Rosa. A primeira ilustração é ótima. A história é que é infame. Depois da publicação meti-me em casa para não ouvir falar naquilo. Certamente me iriam dizer que tinham lido e achado tudo muito bom. Não tive coragem de aparecer no jornal para receber o dinheiro: o Santa é que me mandou os cem mil-réis que estavam lá.



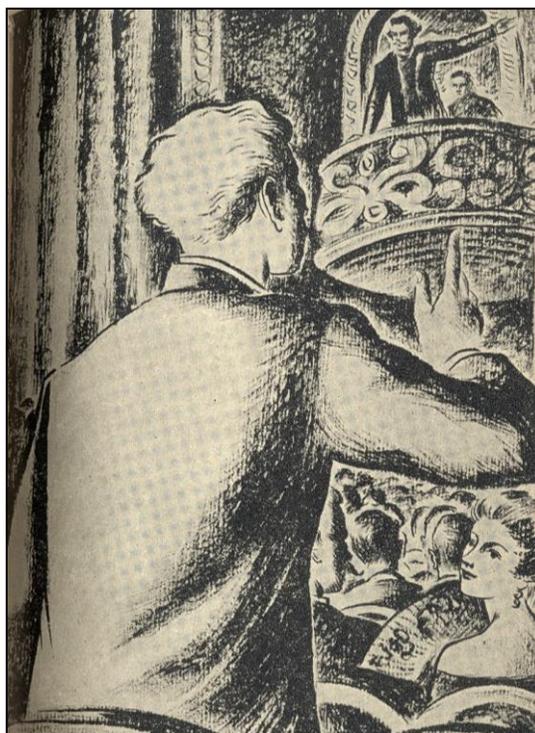
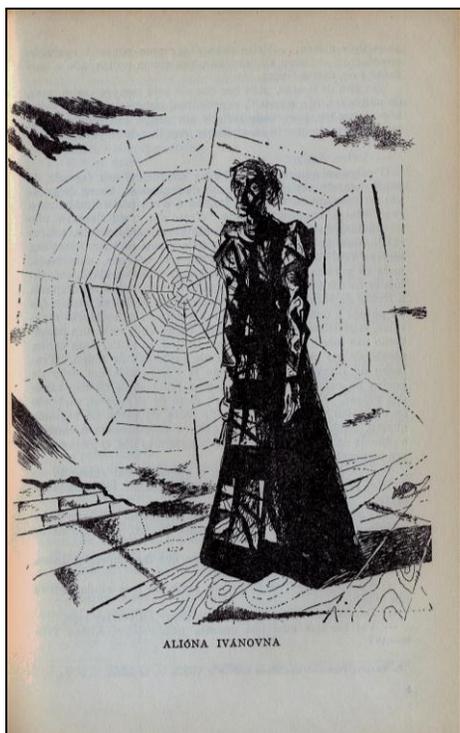
Figuras 36 e 37. Santa Rosa. *Cabeças masculinas*, 1936. Lápis e nanquim s/papel, 8,2 x 9,7 cm cada (ilustrações para *Dois Poemas* de Jorge de Lima publicados na *Revista Acadêmica* em agosto de 1936) e *Figura feminina*, 1937. Lápis e nanquim s/papel, 15,8 x 15,6 cm (ilustração para *Um poema* de Cristina Rossetti publicado na *Revista Acadêmica* em junho de 1937). Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Nas vezes em que foi solicitado para dialogar graficamente com a palavra poética do outro, apesar da caligrafia marcante, Santa Rosa nunca deixou de inovar. Experimentou calcogravura, litogravura, aquarela, bico de pena... Devido ao seu temperamento expansivo e à vasta cultura, Santa Rosa foi solicitado para extrapolar os limites da capa e adentrar-se

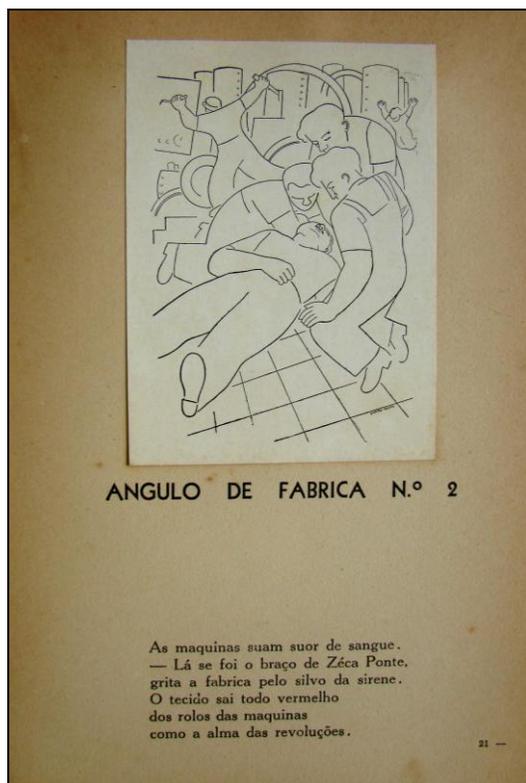
aos miolos de mais de 30 livros, dentre publicações brasileiras e estrangeiras; textos em prosa, como *Crime e castigo*, de Dostoiévski (Figura 40), *Dona Flor*, de Francisco Inácio Peixoto e *Casa velha*, de Machado de Assis (Figura 39); textos em verso como *26 Poemas*, de Aderbal Jurema/Odorico Tavares (Figura 42), *Canto da noite*, de Schimidt; estudos científicos, sociológicos, filosóficos como *Folclore brasileiro*, de Silvio Romero (Figura 43) e *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre; biografias como *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado (Figura 41); ou crônicas satíricas *Café-societ confidencial*, de José Mauro Gonçalves. Isto sem falar no ousado projeto de ilustrar num só fôlego toda a obra de José de Alencar – 102 desenhos distribuídos em 16 volumes (Figura 38).



Figuras 38 e 39. Ilustrações de Santa Rosa para *Iracema*, de José de Alencar e *Casa velha*, de Machado de Assis.



Figuras 40 e 41. Ilustrações de Santa Rosa para *Crime e castigo*, de Dostoiévski e *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado.



Figuras 42 e 43. Ilustrações de Santa Rosa para *26 Poemas*, de Aderbal Jurema/Odorico Tavares e *Folclore brasileiro*, de Silvio Romero.

Cabe destacar ainda, no tocante à atuação de Santa Rosa na área, o convite para ilustrar *Espumas flutuantes* (1945) de Castro Alves (Figura 44) para os *Cem Bibliófilos do Brasil*. Para a edição artesanal de luxo concebeu quatro águas-fortes e 60 desenhos em pequenas dimensões impressos em *off-set* junto ao texto.



Figura 44. Ilustração de Santa Rosa para *Espumas flutuantes*, de Castro Alves.

Versátil, soube se adaptar ao estilo de escritores das mais variadas linhas temáticas e estilísticas, embora não haja como negar uma maior afinidade com escritores de origem nordestina, preocupados com o homem humilde, negros e mulatas especialmente, os costumes, e a paisagem de origem – também refletida ao longo de sua produção pictórica.

Santa Rosa demonstrou ser um leitor atento e cuidadoso do texto destinado ao comentário gráfico, tendendo na maior parte das vezes a valorizar a sequência narrativa, recorrendo também à alegoria e a diferentes escolas estilísticas, com destaque para a estilização cubista, o surrealismo e o expressionismo. Dizia que ao ilustrador desejoso de um bom trabalho é preciso uma profunda identidade com o texto para que brote uma obra de equivalência expressiva:

Para que o artista interprete essas obras é necessário uma grande identidade com as suas essências, um trabalho e um grande esforço de aplicação, pois sem a ter vivido profundamente é inútil tentar reproduzir-lhes as aparentes visões, as suas cenas mais definidoras. A ajuda do gosto literário é para o ilustrador o guia mais seguro. Escolhendo pela qualidade as obras que mais de perto o toquem, que maiores afinidades existam, é certo que será criada uma obra equivalente em força expressiva. (Santa Rosa, 1952, p. 136).

Em sua vasta pesquisa sobre a *História da caricatura do Brasil*, Herman Lima (1963, p. 1698), não deixa de referendar a contribuição de Santa Rosa para os vários campos da criação artística, da cenografia e das artes gráficas em geral, na qual pressentia um sentido caricatural:

Pintor da família de Portinari e Di Cavalcanti, cenógrafo e *metteur en scene* revolucionário, desde o advento do *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; renovador, por igual, do livro brasileiro, com tantas capas e ilustrações de corte moderno, para as edições de José Olympio; paginador realmente notável, que era, e do que o álbum *J. Carlos*, publicado por Simeão Leal, no Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, ficará como uma das suas realizações mais belas; além de crítico de arte dos mais seguros e informados, verdadeiramente erudito, dos nossos dias, Santa Rosa não fazia propriamente caricaturas, porém em muitas de suas melhores estampas o sentido caricatural é por demais evidente, como nessa admirável interpretação de Marmeládov que nos dá no volume de *Crime e Castigo*, das obras completas e ilustradas de Dostoiévski.

No inventivo e divertido texto *Significação de SR*, Otto Maria Carpeaux (1953, p. 194-6), a exemplo do ocorrido no caso do "grande rei Smith" do conto de Mark Twain, imagina como seria daqui a nove milnanos uma escavação num Rio de Janeiro em ruínas. Certamente os arqueólogos não entenderiam o que significaria o *SR* impresso em tantas capas de livros. Seria uma literatura inteira assinada por um homem só?

Não há caso igual na memória dos tempos idos. Uma literatura inteira escrita por um homem só? Surgiram dúvidas. Uma equipe de jovens arqueólogos esforçados resolveu retomar o estudo daquelas folhas. E então verificaram que o misterioso "SR" se servira de vários colaboradores. Por enquanto não foi possível distinguir nitidamente entre o trabalho do personagem principal e o dos outros. Mas impôs-se a observação de que os chamados colaboradores precisavam de muitas páginas para desenvolver as idéias das respectivas obras enquanto "SR" conseguira sintetizá-las por meio de poucas linhas, umas luzes e sombras, um desenho representativo.

Aí estava a chave, permitindo o estudo da literatura brasileira de uma época remota. Os arqueólogos não conseguiram lêr a *Bagaceira* inteira de José Américo de Almeida, graças a certas dificuldades do estilo; mas compreenderam logo o sentido da obra, através do desenho na capa: um grupo de retirantes, com

o cacto do deserto no fundo – assinado "SR". Desenho semelhante, de linhas mais suaves, distinguiu a capa de um romance de Raquel de Queiroz; só por isso os estudiosos aventuraram a hipótese de atribuir essa obra de força viril a uma escritora. Outra vez, "SR" parecia ter-se servido de um colaborador só para fabricar verdadeiro ciclo de obras sobre a vida naquela região árida. Admiraram particularmente a chaminé solitária e melancólica que sintetiza *A Usina*. Mas nesse caso, a personalidade do colaborador, certo José Lins do Rêgo, constituiu problema complicado até hoje não satisfatoriamente resolvido. É o todopoderoso "SR" continuou a "sintetizar" personagens e paisagens dos mais diferentes, os negrinhos e meninos impossíveis do Nordeste de Jorge de Lima e as canalhas engraçadas que povoam a imaginação lírica de Marques Rebelo. Outra vez, "SR" se revelou através do personagem complexo de Graciliano Ramos ao qual foi dado sonhar de brutalidades terríveis, angústias tremendas, idílios trágicos, produtos de imaginação de um grande intelectual isolado no deserto; escreveu *Insônia*, e logo "SR" desenhou um relógio em meio da escuridão noturna. Os dois aspectos da arte de "SR", o folclórico e o intelectual, fundiram-se na capa do *Amanuense Belmiro*: a inteligência de Cyro dos Anjos no meio das loucuras de carnaval. O lado noturno da vida sobressai nas cenas fantásticas que condensam obras de Octavio de Faria, Lucio Cardoso e Adonias Filho; "SR" até conseguiu representar graficamente "a noite resinosa" em cima do mar desconhecido de Augusto Frederico Schmidt. E interpretar o hermetismo do "visionário" Murilo Mendes.

"SR" conhecia seus "colaboradores". Rodeando de corações, flechas, líras e nuvens alguns velhos versos de Manuel Bandeira, revelou o fundo romântico na arte do grande poeta moderno. Poucas linhas de simplicidade grega bastavam-lhe para caracterizar a *Ode e Elegia* de Ledo Ivo. E numa hora triunfal que emergira das trevas "SR" desenhou a *Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade, o grupo de populares em torno da rosa que desabrocha no asfalto da rua: a "santa rosa" do povo.

Enfim, Santa Rosa pode ser apontado como um dos nomes mais atuantes da história das artes gráficas entre os anos de 1930 e 1956, conforme podemos conferir através da escritura bem humorada de Carpeaux, sendo ainda um dos poucos artistas do período a produzir reflexões sobre o ofício de ilustrar.

O livro Cacau

Cacau, segundo romance de Jorge Amado, foi publicado em 1933 pela editora carioca *Ariel* e, nas palavras do autor, é resultado da sua infância, passada na cidade de Ilhéus e nas fazendas de cacau: “*Há muito que eu imaginava escrevê-lo. Tinha para isso uma grande documentação. No entanto, foi o meu amigo Gastão Cruls quem me animou a fazê-lo.*” (*apud* Táci, 1961, p. 47). Ao lado de *Os Corumbas*, de Amando Fontes, lançado pela também carioca

Schimidt, tornou-se um dos *best-sellers* do ano, muito por conta do debate que suscitaram sobre a questão do “romance proletário”.⁵⁷ Não podemos nos esquecer que os anos 30 foram anos “ferozmente ideológicos”, cuja “radicalização político-ideológica que na Europa preparou terreno para a Segunda Guerra Mundial vem repercutir no Brasil sob forma de um anseio por reformas político-sociais de base”, no entender de José Paulo Paes (1991, p. 26 e 10).

O fato de ter sido apreendido pela polícia, mesmo que logo em seguida liberado, ajudou a alavancar as vendas do romance, conforme atestam as pesquisas realizadas por Hallewell (2005, p. 430):

A violenta mensagem social do romance – baseada na experiência do próprio Amado como trabalhador agrícola – resultou em sua apreensão pela polícia do Rio de Janeiro. Contudo, um pedido feito diretamente a Oswaldo Aranha, então ministro da Justiça, por Cláudio Ganns, amigo comum do ministro e dos editores, apoiado por uma campanha no jornal *O Globo*, acabou conseguindo a revogação daquela medida. A propaganda disso resultante garantiu a popularidade do livro: em quarenta dias, foi necessária uma reimpressão de três mil exemplares.

Tal como ocorreu com relação à apreensão de *Cacau* pela polícia, sob a justificativa de que o romance era pornográfico e continha linguagem chula, o apoio dos críticos de esquerda também foi decisivo para a popularização do romance. Receberam com entusiasmo o volume e trataram logo de debater a antológica nota introdutória assinada com as iniciais do autor e não com as do narrador-protagonista: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacáu no sul da Bahia. Será um romance proletário?”(s/p).

Em entrevista concedida, em 1985, a Alice Raillard (1990, p. 55-56), o escritor baiano revela que a escritura de *Cacau* coincide justamente com a sua entrada para o Partido Comunista e com a descoberta da literatura de esquerda:

⁵⁷ Em sua *Nota sobre Cacau*, publicada no Boletim de Ariel em setembro de 1933, o poeta Murilo Mendes (2001, p. 45) explica que: “o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição, da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem” – como o fez Pagu em seu *Parque industrial*, e continua Murilo: “Já este livro *Cacau* tem outra consistência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco. Do ponto de vista literário é bem escrito, sem abuso de detalhes descritivos; os quadros da vida das fazendas são apresentados esquematicamente. Tem movimento, naturalidade nos diálogos. Os personagens têm bastante realidade, se bem que a filha do coronel lá para o fim do livro dê uns palpites que a gente fica pensando que o autor quis fazer literatura”.

O país do carnaval apareceu em setembro de 1931. Depois começou a minha militância, em 32 entrei para a Juventude Comunista, aí escrevi *Cacau*, em fins de 32 e nos primeiros dias de 33. Grande parte dele escrevi em Itabuna, em Ilhéus, já sob influência do dito “romance proletário”.

(...) Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão de minha parte. A consciência proletária ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia era o trabalhador manual – e, neste ponto, a descrição da vida dos trabalhadores rurais é o que torna *Cacau* muito real; embora seja absolutamente idealista, do ponto de vista ideológico, a tentativa de aproximação entre os intelectuais e o proletariado ao qual corresponde o herói do livro.

Se a obra amadiana é, mormente, mal recebida por boa parte da crítica universitária⁵⁸, *Cacau*⁵⁹ talvez seja um dos alvos mais visados. Três pontos desde sempre suscitaram muita polêmica, no que se refere: a) ao discurso explicitamente engajado e datado; b) à visão maniqueísta do mundo (os ricos e a igreja são quase sempre maus e os pobres bons e alegres); c) à escolha de um jovem branco e nascido rico para encarnar o protagonista-trabalhador dotado de sensibilidade para a consciência política.

Luís Bueno faz uma leitura bastante interessante dessas questões em sua já citada tese sobre o *romance de 30*. Primeiro diz que Jorge Amado optou por fazer propaganda política de esquerda em *Cacau* e, por isso, achou conveniente marcar bem as distinções entre os que representavam a elite capitalista e a massa trabalhadora – deixando bem claro de que lado estava –, e tendo plena consciência do reducionismo que essa escolha acarretava:

Demonstração cabal de que este maniqueísmo é intencional é o fato de que uma das personagens ricas, Mária, a filha do fazendeiro, aponta o problema quando conversa com o personagem-narrador Sergipano: “Não seja tolo. – Enraivecia-se. – Vocês também odeiam a gente sem saber se há bons e maus”. (Bueno, 2006, p. 178).

Jorge Amado talvez tenha feito de Sergipano um sujeito branco e bem-nascido na tentativa de aproximá-lo de si próprio e tornar crível a possibilidade de um trabalhador da

⁵⁸ Em sua *História concisa da literatura brasileira*, escreveu Alfredo Bosi (1977, p. 457): “Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: piégeice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto da oralidade...”.

⁵⁹ O próprio Jorge Amado considera *Cacau* e *Suor* “dois esboços de um aprendiz de romancista” (Raillard, 1990, p. 100). E em *Navegação de cabotagem* (1994, p. 183), termina um comentário sobre *Cacau* com a seguinte frase: “*Livrinho maniqueísta, mas que livrinho retado!*” Para maiores esclarecimentos sobre a recepção crítica da época ao romance, consultar Táci (1961).

roça de cacau, posteriormente tipógrafo, vir a escrever um livro. Isto se evidencia quando o protagonista procura justificar o porquê da escritura do romance:

Esse livro está sem seguimento. Mas é que elle não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida na roça eu as vou pondo no papel á proporção que me vêm á memória. Li uns romances antes de começar “Cacáu” e bem vejo que este não se parece nada com elles. Vae assim mesmo. Quiz contar apenas a vida na roça. Por vezes tive impetos de fazer pamphleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (p.184).

Críticas à parte, não se pode deixar de falar da leitura rápida e instigante que o volume promove.⁶⁰ Serve não só como testemunho⁶¹ de um período de grande agitação e polaridade política, mas encerra, em contrapartida, uma certa ousadia no que se refere ao foco na gente pobre e trabalhadora, no uso de uma linguagem que procura reproduzir o coloquialismo regional e, até, no que diz respeito à estrutura do livro em si. Encontramos capítulos de apenas cinco parágrafos; reprodução de cartas e impressos de propaganda com grafia fora da corrente; a ocultação, até o penúltimo capítulo, do nome do protagonista; o fechamento em aberto do enredo (não sabemos o que de fato acontece com Sergipano após a sua saída da *Fazenda Fraternidade*), entre outras coisas.

⁶⁰ José Paulo Paes (1991, p. 7) nos revela sua experiência singular com a leitura do romance: “*Li Cacau pela primeira vez no começo da adolescência; foi por seu intermédio que descobri então poder a literatura ser, mais que um veículo de entretenimento, uma via privilegiada de descoberta do mundo; no caso especificamente, da realidade brasileira*”.

⁶¹ Roche (1987, p. 74) enaltece o talento de Jorge Amado para “*nos fazer ver e ouvir, para nos comunicar os pensamentos, os medos, os sonhos dos trabalhadores (os do cacau, os do sexo, segundo sua fórmula admirável). E aí está o leitor estrangeiro iniciado nas tarefas específicas do cacau, no modo de sobrevivência dos operários, na organização econômica e social desse pequeno mundo, como também na beleza peculiar da plantação e da paisagem. Nenhum detalhe inútil, porém, nenhum floreio na frase. Palavras simples, grosseiras, quando necessário, fórmulas de impacto*”. Já Álvaro Lins (1947, p. 136-7), em contrapartida, critica justamente o tom de reportagem do romance e o uso de palavras e termos de sentido pornográfico: “*Em muitas páginas é um simples relatório, como no capítulo “Cacau”, em que o autor descreve uma colheita em linguagem direta de noticiário. (...) As palavras realistas de “Cacau” não são assim*

A segunda edição ilustrada por Santa Rosa

A segunda edição de *Cacau* (Ariel, 1934)⁶², eleita como objeto desse estudo, na ausência da primeira que não conseguimos ter em mãos, apresenta, em suas 197 páginas, capa e ilustrações de Santa Rosa.

Em nota nessa segunda edição de 3000 exemplares⁶³, Jorge Amado chega a creditar boa parte do sucesso do livro ao ilustrador Santa Rosa e a Gastão Cruls⁶⁴, escritor e sócio de Agripino Grieco da *Editora Ariel*:

A saída da 2ª edição deste romance vem provar que já existe um público para os escritores novos no Brasil. Livro discutido, “Cacáu” provocou escândalo quando da sua aparição, chegando a ser apreendido pela polícia como pornográfico. Não é pornográfico nem contém alusões pessoais, como disseram. Apenas um documentário da vida dos trabalhadores rurais do norte do Brasil, que foi bem recebido pelo público.

Porém, o motivo desta nota não é explicar o livro. É deixar os meus agradecimentos a Gastão Cruls, que me animou a escrever “Cacáu” e o editou, e a Santa Rosa, que fez as notáveis ilustrações do volume. Aos dois devo todo o sucesso de “Cacáu”. (nota datada de abril de 1934, 2ª ed.).

Cabe ressaltar que Jorge e Santa Rosa se conheceram em Maceió e foram amigos nesse início de vida no Rio de Janeiro, conforme indicam suas biografias. Amado mudou-se definitivamente para a capital carioca em 1930 e, Santa, em junho de 1932. Tinham respectivamente 21 e 24 anos de idade quando *Cacau* fora editado em 1933. Ao contrário de *Menino de engenho*, de 1932 e *Vidas secas*, de 1938, publicados em versões ilustradas

condenáveis e desagradáveis em si mesmas, ou mediante qualquer escrúpulo moral, mas pela falta de bom gosto e senso crítico com que são lançadas”.

⁶² A consulta a outras edições, como se deu com inúmeros outros títulos dos autores pesquisados, revela diferenças substanciais no que tange à ortografia, ao planejamento gráfico e à apresentação das imagens, principalmente. Na edição conjunta com *Suor* e *O país do carnaval*, por exemplo, (13ª ed. São Paulo: Martins, 1963) a última imagem desloca-se para o penúltimo capítulo do livro. Já a 47ª edição (Rio de Janeiro: Record, 1987) reproduz uma imagem de página inteira junto a uma página de texto, visando, talvez, a economia de papel.

⁶³ A partir de 1941 o livro passou a ser editado pela “*Livraria Martins Editora, de São Paulo, conservando as ilustrações originais, e integrava o primeiro tomo da coleção “Obras ilustradas de Jorge Amado”, até a 30ª edição, em 1975. Já de novo em volume separado como era inicialmente, o romance passou a ser publicado sem as ilustrações originais mas reproduzindo a capa primitiva de Santa Rosa, pela Editora Record, do Rio de Janeiro”* (Tavares, 1980, p. 61). A 51ª edição, de 1998, a mais recente, traz sobrecapa e ilustrações de Santa Rosa em “vinhetas recuperadas” por Pedro Costa.

⁶⁴ “*Lembro-me sempre do que me disse Gastão Cruls, o diretor de Ariel, quando lhe levei Cacau e ele decidiu editá-lo: ‘O que tem aí é bom, mas é pouco’”* (Jorge Amado, em depoimento a Raillard, 1990, p. 57).

em 1956 e 1968, *Cacau* saiu do forno com ilustrações já em sua primeira edição. As primeiras do artista paraibano, segundo Jorge (1994, p. 183).

Na orelha das edições das “Obras ilustradas de Jorge Amado” da editora *Martins*, *Cacau* é apontado igualmente como a primeira incursão de Santa na área:

Homenageando a memória de outro admirável artista já morto, foram reproduzidas nesta edição das “Obras ilustradas de Jorge Amado” as ilustrações de Santa Rosa realizadas para a 1ª edição de “*Cacau*”. Além de seu valor artístico, possuem esses desenhos um valor histórico: “*Cacau*” foi o primeiro livro ilustrado por Santa Rosa, renovador da arte da ilustração no Brasil.

Apesar da pouca idade, as imagens produzidas por Santa Rosa prenunciam uma carreira brilhante de capista, ilustrador e planejador visual de livros. No texto *Santa Rosa: um designer a serviço da literatura*, Edna Lúcia Cunha Lima e Márcia Christina Ferreira (2005, p. 205) levantam a suposição de que da mesma forma como o êxito de *Cacau* lançou definitivamente o nome do escritor baiano:

o mesmo aconteceu com Santa Rosa, que daí por diante se faria cada vez mais presente no setor editorial. *Cacau* pode ser considerado seu melhor e mais completo trabalho dessa fase, com uma solução harmônica para a capa e miolo ilustrados.

O livro é dividido em 18 capítulos. Todos são abertos com uma ilustração pequena e retangular impressa no topo da página, acima do título, em diferentes dimensões. Seis deles contam ainda com uma segunda ilustração, de página inteira, mesmo estas reproduzidas em tímida escala.

As 24 ilustrações de Santa para o livro são inesquecíveis, perduram na memória do leitor de forma surpreendente e ajudam a fixar passagens marcantes do enredo. Impõem-se pelo número e a força narrativa e expressiva, advinda, principalmente, da linha branca sobre o preto intenso de fundo e o teor poético de muitas delas.

Um fato instigante diz respeito à possível técnica empregada na composição das ilustrações de fundo preto chapado e linhas orgânicas brancas. A princípio, pensamos tratar-se de linoelogravuras. Mesmo porque, nos momentos de mais declarada sensualidade e decorativismo, lembram um pouco os linóleos de Matisse para livros como *Pasiphaé, chant de Minos (Les Crétois)*, de Montherlant (Figura 45). Suposição esta reforçada pela

declarada paixão de Santa pela arte da gravura, defendida no texto *Sobre a arte da ilustração* (1952), e pela prática pessoal da calcogravura, xilogravura, litogravura e linóleogravura, a exemplo do linóleo *Homem trabalhando*, sob a guarda do Museu Nacional de Belas Artes. Obra esta cujo tema é igualmente voltado para o trabalhador braçal, citadino é verdade, como pode ser observado na Figura 46.



Figura 45 e 46. Ilustração de Matisse para *Pasiphaé, chant de Minos (Les Crétois)* e Santa Rosa, *Homem trabalhando*, 1941/50(?). Linoleogravura, 18 x 13,1 cm (área impressa). Museu Nacional de Belas Artes.

Além da linoleogravura, poderíamos pensar em outras duas hipóteses passíveis de resultar nas ilustrações de fundo preto de *Cacau: scraperboard*, técnica empregada com certa frequência por Di Cavalcanti (Figura 49) – artista por quem Santa apresentava grande admiração e afinidade – e que consiste no uso de um papel branco recoberto com uma camada de massa preta que o artista vai subtraindo por meio de raspagem; ou com mais propriedade, porque menos trabalhoso, do desenho a nanquim impresso de maneira

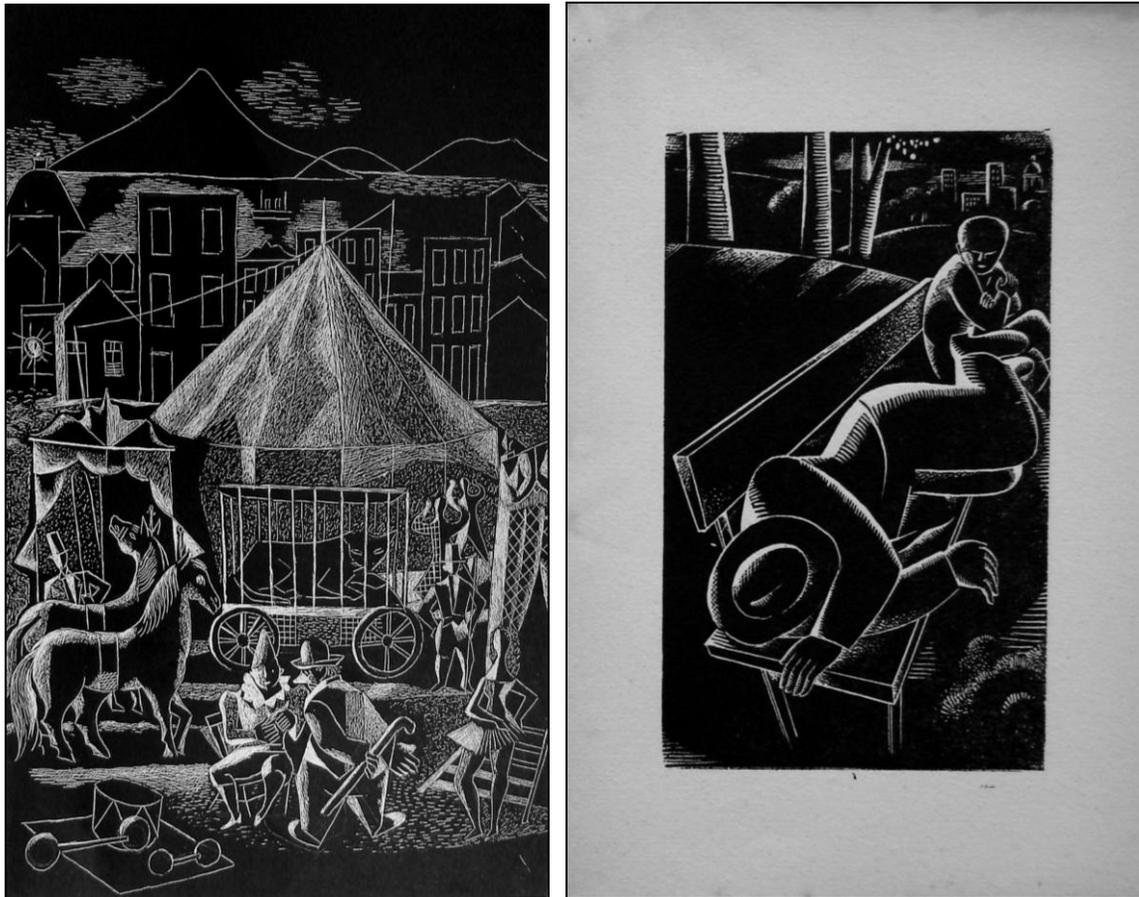
invertida, bastante usual na época, como Jayme Cortez demonstra com o exemplo abaixo extraído do seu *Curso completo de desenho artístico* (Figuras 47 e 48).



Figuras 47 e 48. Projeto de ilustração de Jaime Cortez (s/d, p.238-9, v. 2), em nanquim, feito para ser impresso em negativo.

Alexandre Eulálio (1992, p. 475), frente às imagens que Santa Rosa produziu para *O anjo* (1934), de Jorge de Lima (Figura 49), cuja proximidade temporal e artística com as imagens de *Cacau* é mais do que evidente, sugere mesmo o uso do desenho em negativo de inspiração germânica:

A fábula da solidão do homem perdido no vasto aglomerado urbano, nostálgico das origens, mas incapaz de já agora as recuperar senão sentimentalmente, que se encontra e desencontra com o pacato e submisso anjo da guarda dele mesmo, conseguiria aliás perfeita transposição visual nas excelentes ilustrações que Tomás Santa Rosa desenhou em negativo para a edição original, inspirado em certo grafismo germânico anos 20 (os primeiros Ernst e os primeiros Grosz).



Figuras 49 e 50. Di Cavalcanti. *Sem título (O circo)*, 1952. *Scrapboard* s/papel, 48,6 x 30,1 cm. MAC/USP e ilustração de Santa Rosa para *O anjo*, de Jorge de Lima.

Depois de muitas suposições (linoleogravura, *scrapboard*, desenho em negativo), somente após consulta aos originais do artista na *Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro foi possível concluir que as ilustrações de *Cacau* foram produzidas com tinta branca sobre cartão preto. Em “*Negros*” (Figura 51), muito similar às ilustrações do livro – a ponto de poder compor série com elas –, Santa Rosa utilizou pigmento branco sobre papel preto, talvez guache diluído em pena e pincel para as áreas mais amplas de branco, que apresentam craquelamentos, inclusive. Ao que tudo indica, portanto, Santa igualmente empregou a mesma técnica no projeto ilustrativo de *Cacau*.



Figura 51. Santa Rosa. *Negros*, s/d. Guache s/papel, 24 x 18 cm. Acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional.

Enfim, este adendo a respeito da técnica/materiais empregados para compor as imagens de *Cacau* permite entrever uma questão-chave em se tratando de ilustrações de material impresso em escala comercial. Pelo fato desses volumes raramente explicitarem as técnicas empregadas pelo artista, acabam induzindo o leitor mais atento a fazer o caminho de volta: do impresso para a mesa do artista. E mesmo que não haja uma busca sistemática de resultados como esta realizada para a tese, resta ainda o exercício reflexivo, a busca de associações com outras imagens armazenadas na memória.

Mas voltemos ao estudo das ilustrações de *Cacau*. Talvez Santa Rosa tenha escolhido este mergulho profundo na noite, este negro reluzente – como negra é a Bahia – e

que tanto se destaca e atrai nosso olhar, possivelmente inspirado no seguinte trecho do romance:

A noite envolvia tudo. Choravam violas, pássaros piavam. Os fructos amarelllos dos cacaueiros e as cobras que silvavam. As estrellas brilhavam no céu. *Fifós* na estrada pareceriam almas penadas que voassem. A noite nas fazendas é triste, sombria, dolorosa. É à noite que a gente pensa... (p. 108).

O alto contraste em preto e branco, tão característico da arte panfletária dos anos de 1930 e 1940 parece mesmo ideal para representar a necessidade de buscar uma consciência política e de instaurar o clima de revolta necessário à transformação das condições do trabalho na roça.

O tom modernista do conjunto, misto minimalista, pós-cubista e surrealista, observa-se no uso de uma figuração espontânea e rápida; no uso de uma perspectiva livre das amarras tradicionais; das sobreposições em transparências; das distorções⁶⁵... Se o traço orgânico e sem hesitação nos remete aos desenhos de um Picasso, de um Matisse ou de uma Tarsila, a representação da figura humana lembra Portinari, do qual Santa Rosa foi amigo, assistente e um grande conhecedor do estilo.

Ao mesmo tempo em que subsiste uma preocupação com a síntese linear, com a economia de detalhes e com as parcas sobreposições de planos, percebe-se, em alguns momentos, uma profusão de elementos decorativos (pontos, bolas, trançados, ondas...) e simbólicos (Lua, estrela, auréola, coroa...). Enquanto algumas ilustrações dão conta, em poucas linhas, de comentar uma passagem do texto, em outras, há uma sobreposição de cenas num mesmo espaço gráfico.

Pode-se dizer que tanto a linha precisa e sinuosa, o desenho estilizado e o corte nas figuras podem ser tomados como os elementos mais característicos do projeto de Santa Rosa para *Cacau*. Linhas que variam de espessura, indo da mais fina e delicada à carregada de espontaneidade e mesmo àquela retocada tendo em vista o adensamento visual. Destaque para o traço dentado recorrente em 13 ilustrações do romance, bem como em

⁶⁵ Em texto de 1939, o historiador e ilustrador F. Acquarone, ao escrever sobre a ilustração modernista, cujos artistas “*deturpam, deformam, alongam ou achatam as proporções codificadas na arte de todos os tempos, enaltecendo a liberdade extrema do traçado e da interpretação*” (p. 264), destacou os nomes de Santa Rosa, Paulo Werneck, Cortez, Di Cavalcanti, como alguns de seus representantes mais característicos.

vários outros trabalhos, a exemplo de *O anjo*, de Jorge de Lima, mencionado anteriormente (Figura 50). Efeito serrilhado que poderia ter origem no exercício prático da gravura, quando da manipulação de suas ferramentas de ponta.

Já o corte, tão característico da fotografia e do cinema, muitas vezes necessário em se tratando de imagens de pequenas dimensões, impõe-se como recurso estético na medida em que são inseridos em pontos estratégicos: fragmentam, escondem e revelam partes e identidades, tornando as personagens-figuras mais misteriosas e atemporais, porque anônimas.

O desenho estritamente linear da figura humana é praticado com variedade, deixando de constar em apenas duas ilustrações. Ora focaliza em *close* o rosto das personagens, ora as mostra da cintura para cima ou para baixo, raramente inteiras, empreendidas nas mais variadas ações (trabalhando na roça, pisando o cacau, empunhando arma de fogo, comendo, dançando, escrevendo, lendo, viajando de trem, caminhando, tocando, etc.).

Fato intrigante é que do cacau mesmo só vemos imprecisos caroços sendo pisados pelos *alugados*⁶⁶. Nenhuma outra menção visual aparece ao fruto do cacauzeiro. Sabemos que Santa morou alguns meses na Bahia em 1931, por conta de seu trabalho de contabilista no Banco do Brasil. Mesmo que não tivesse tido contato direto com o cacau, seria fácil realizar uma pesquisa sobre o fruto, consultando algum arquivo fotográfico – prática bastante comum entre os ilustradores. Ou seja, essa ausência iconográfica pode ter se dado pelo simples fato do ilustrador ter entendido que Jorge Amado tenha esgotado verbalmente o tema, no que tange à descrição da fruta e do seu valor simbólico ou, então, pela sua predileção em focar o drama da gente simples; os retratos dos trabalhadores, das rameiras, dos meninos pobres; e as aventuras amorosas de Mária e Sergipano e de Magnólia e Osório.

⁶⁶ “Alugado” foi um termo que Sergipano estranhou ao ser contratado para trabalhar para o Coronel Misael, como podemos conferir no diálogo entre ele e um morador de Ilhéus: “– *Está você alugado do Coronel. /Estranhei o termo: /– A gente aluga machina, burro, tudo, mas gente não./– Pois nessas terras do Sul, gente também se aluga./O termo me humilhava. Alugado... Eu estava reduzido a muito menos que homem...*” (p. 43).

As ilustrações de Cacau

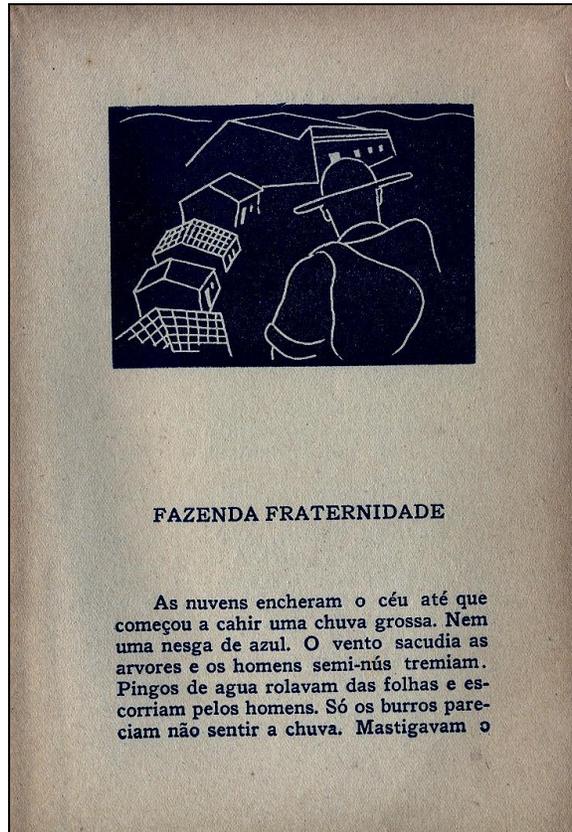


Figura 52. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 52) que abre o livro e o capítulo “Fazenda Fraternidade” mostra uma casa grande (a casa do coronel), uma fileira de casinhas e um homem, visto de costas, até à altura dos pulmões. O sujeito, de chapéu, carrega uma trouxa e parece observar ou se dirigir à citada propriedade. Ele imenso, em primeiro plano, e as casas e vales diminutos ao fundo.

Ao que tudo indica, Santa não retrata nem Honório e Colodino que se sentam na pedra para apreciar a vista da fazenda, conforme o descrito no texto:

Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente alli. O coronel, a mulher, a filha e o filho, estudante, que nas férias aparecia, elegante, estúpido, tratando os trabalhadores como escravos. E olharam as suas casas, as casas onde dormiam. Estendiam-se pela estrada. Umas vinte casas de barro, cobertas de palha, alagadas pela chuva. (p.14).

Quando insere a personagem de costas, num apelo meio cinematográfico, dá a entender que é Sergipano quem está chegando à fazenda. Ou seja, essa bem poderia ser a visão primeira que o protagonista (e também o leitor) terá da *Fazenda Fraternidade*, descrita sumariamente quatro capítulos adiante: “A fazenda ficava a duas léguas e meia de Pirangi. Depois de uma boa marcha vimos as barcaças e casa grande com a sua taboleta: Fazenda Fraternidade” (p. 58)

Um trecho do artigo *Sobre a arte da ilustração* publicado por Santa (1952, p. 26) nos Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro é bastante esclarecedor no que se refere à autonomia do ilustrador e ao seu compromisso em espelhar o “clima”, a “verdade” da obra:

(...) 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 as 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, a roupa, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu caráter e a sua força.

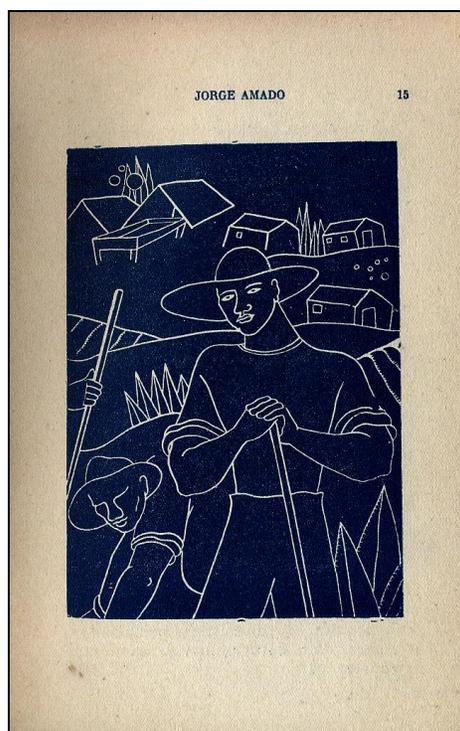


Figura 53. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

Este capítulo apresenta ainda uma segunda ilustração (Figura 53), de página inteira, sobre o trabalho na roça. Em primeiro plano, um trabalhador de braços fortes descansa as mãos num cabo de enxada. Seu olhar perdido e meio triste causa um certo desconforto no espectador pelo fato dos olhos serem vazados em branco com dois pontos pretos boiando no centro, esquema que irá se repetir algumas vezes mais ao longo do livro. Abaixo, à esquerda, uma outra figura agachada parece remexer a terra, cuja figuração da face é resolvida com alguns poucos riscos. Não vemos olhos, apenas o traço da sobrancelha em desenho contíguo com o do nariz. Acima dessa figura uma mão segura um cabo inclinado. Ao fundo, colinas, casas e barcaça meio que flutuam na paisagem. Disso tudo resulta uma imagem forte, expressiva, cujas ações das figuras se somam ao movimento das linhas e do jogo de esconde conferido pelos cortes.



Figura 54. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Infância” retrocede no tempo para contar como aconteceu de um moço bem nascido ir trabalhar como alugado nas terras do cacau. A ilustração (Figura 54) mostra o pai de Sergipano desfalecido sobre um piano de perspectiva disforme – figura doce e sensível, patrão que queria bem aos seus trabalhadores, que amava a arte e o mórbido. O braço tombado, pesado e inerte. A cabeça esparrama-se sobre as teclas, de efusivo contraste em preto e branco. As mechas dos cabelos, como se fossem dedos, parecem dedilhar uma

marcha fúnebre. O vaso, caído, complementa o desolado cenário de morte. Ao fundo, vemos as propriedades do morto: o casarão e a fábrica de tecidos tomada pelo irmão após o seu falecimento.

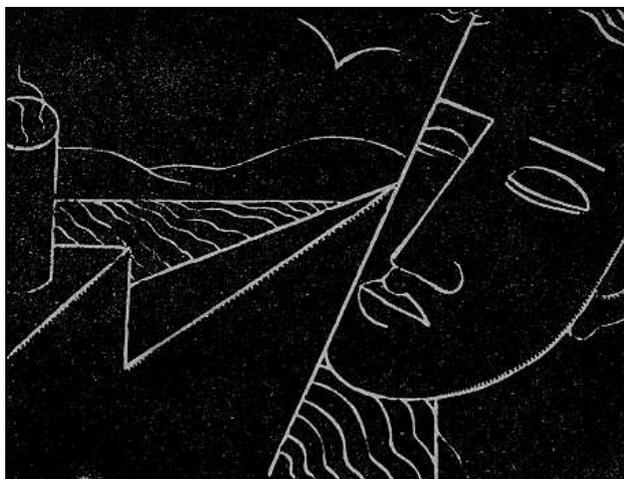


Figura 55. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Viagem” oferece ao leitor uma breve menção do trajeto de navio (na terceira classe) até Ilhéus. A ilustração (Figura 55) se subdivide na diagonal: de um lado avistamos parte do navio, ondas e uma gaivota e, de outro, a face de uma figura masculina, de olhos fechados, provavelmente o protagonista do romance a sonhar com o futuro.



Figura 56. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A quinta ilustração (Figura 56), do capítulo “Alugado”, focaliza o rosto pensativo de Sergipano em primeiro plano. Os olhos permanecem semisserrados. Os cabelos, ao vento, recebem o mesmo tratamento sinuoso das águas do mar. Ao fundo, Ilhéus, representada por um cordão sinuoso de casinhas. As estrelas e a Lua talvez ajudem a ilustrar uma espécie de encantamento da chegada ou como bem revela o protagonista uma “*grande esperança não sei mesmo de que*”. (p. 35).



Figura 57. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “A segunda classe” fala da viagem de trem até a estação terminal de Sequeiro de Espinho, com destino à *Fazenda Fraternidade*, localizada em Pirangi. Na cena congelada pela ilustração (Figura 57) um velho lê o seu jornal protegido pelo guarda-chuva, pois chove muito. Mas não será entre o ancião e a rameira que Sergipano irá se sentar, como enuncia o texto. Num belo desenho em perspectiva diagonal, vemos quatro figuras à direita do trem: possivelmente Sergipano, a rameira que olha a paisagem, uma gorda e o já citado senhor bem ao fundo. Do lado esquerdo apenas algumas pernas e caixas se fazem visíveis.



Figura 58 e 59. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado e estudo de Tarsila para ilustração de *Lótus de sete pétalas*, de Neyde Bonfiglioli, editora *Martins*, 1954. Guache sobre papel-cartão, 14 x 8,5 (*passee-partour*). Col. Marx Perlingeiro, RJ.

A ilustração (Figura 58) de “Herói da tocaia e do cangaço” é uma das mais sintéticas e interessantes do projeto ilustrativo do livro. Dotada de uma liberdade visual meio surrealista, remete-nos ao desenho limpo de Tarsila do Amaral. Desta correlação visual faz brotar uma dúvida: Teria Tarsila servido de inspiração a Santa ou, ao contrário, teria ela se influenciado pelo trabalho gráfico do pintor como podemos observar em seu estudo para a ilustração de *Lótus de sete pétalas*, de Neyde Bonfiglioli (Figura 59), publicado pela *Martins* em 1954 e que, inclusive, apresenta os traços “dentados” similares às muitas ilustrações do artista paraibano?

Atrás de uma goiabeira um homem, Honório, provavelmente, espreita com uma espingarda na mira da noite escura, sem Lua. Por consequência, só vislumbramos poucos traços. Meia silhueta, uma mão, parte da espingarda, o tronco da árvore e três estrelas fixas no céu. Uma ausência de som e movimento parece imperar na cena.

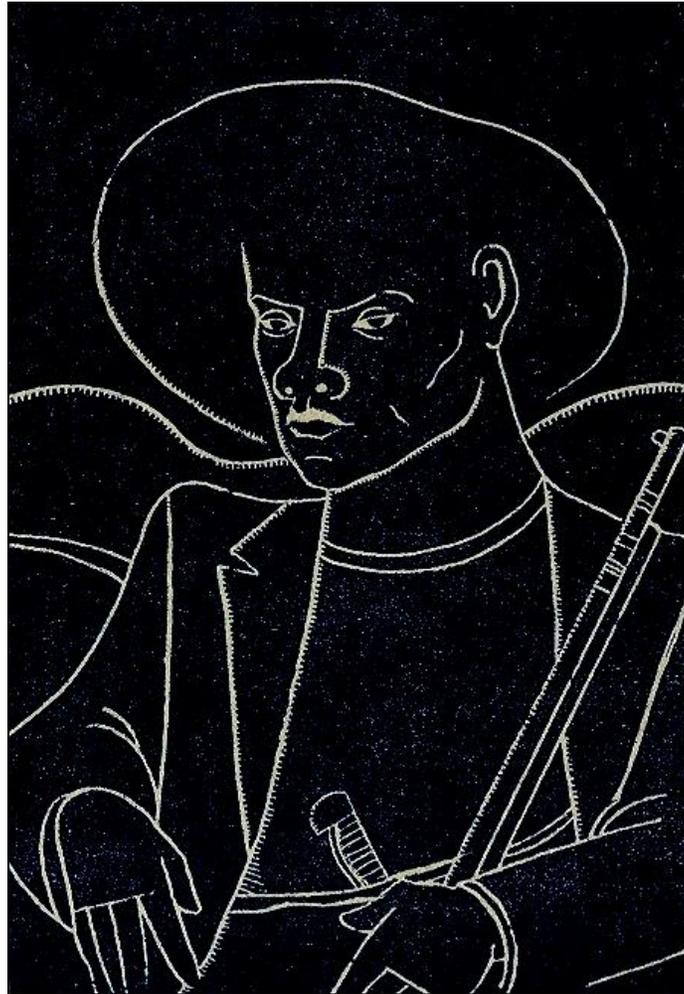


Figura 60. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

Neste mesmo capítulo, numa ilustração (Figura 60) de página inteira, Santa nos apresenta um Algemiro austero, portando armas de fogo e de corte, com o olhar duro e o faro atizado, a encher os pulmões de ar. O capataz da fazenda, um dos poucos trabalhadores que tiveram a sorte de enriquecer e frequentar os ricos, esquece da vida que levava. Despreza os antigos companheiros de classe, trata-os com pouca consideração, sendo por isso odiado por todos. Destaque para a ausência de traço a separar a cabeça do chapéu e para as linhas “dentadas” que se somam na composição de um retrato gélido como uma lâmina de navalha.



Figura 61. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 61) de abertura de “Pirangi” – cidade de “*uma rua unica de uns dois kilometros*” (p.72) e local onde os trabalhadores do cacau encontravam diversão, quermesses e prostíbulos –, mostra-nos um membro do cordão *Bacuráus em Folia* executando, em primeiro plano, uma acrobacia com a bandeira. Ao fundo, avistamos bandeirinhas, crianças e meio corpos de adultos, acompanhando o espetáculo.

Nesse capítulo, um dos mais longos do livro, há passagens marcantes, como do policial bolinando Magnólia, a noiva de Colodino, na sessão de cinema; ou então a cara de satisfação do capataz Algemiro ao ser bem tratado na festa de gente rica. Mas Santa escolhe comentar uma passagem de forte sinalização poética. Difícil é representar um corpo possuído pela dança, flutuando no ar. Mas o traço limpo e o desenho rápido da figura humana, meio cubista, a saltar com as partes do corpo meio desarticuladas em sua geometria marcada, colaboram no feito, tornando visualmente plausível o balé de marionete descrito no texto:

O baliza parecia actuado por um espirito. Dansava ritos africanos que trazia de herança na massa do sangue. Abaixava-se todo com a bandeira e de repente levantava-se nas pontas dos pés, que mal tocavam o chão. Não via ninguém, todo possuido pela dança. O Congo, os desertos, as noites com rugidos de feras, Orixalá, quanta coisa naquella dança... (p. 75-6)



Figura 62. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 62) que abre o próximo capítulo, “Rua da Lama”, discorre sobre uma tragédia envolvendo as rameiras de Pirangi. Ao centro, o corpo nu e morto de Zilda, uma prostituta de treze anos que caiu na vida aos dez anos depois de ser deflorada por Osório, filho de Mané Frajelo. Mesmo após ser expulsa de casa e da morte de desgosto do pai, a menina-moça continua a cultivar afeto pelo estudante. Quando é enjeitada por ele, tendo gasto o último soldo para comprar um vestido novo e ficar mais bela, toma veneno e fecha para sempre seus “*olhos grandes de creança que nada sabe da vida*” (p. 88). Sobre o corpo feminino, posicionam-se três cabeças-máscaras masculinas com diferentes expressões faciais, uma mesa com copo e garrafa e, abaixo, casas simples do prostíbulo. Uma mão gigantesca segura um dos seios de Zilda, mal saída da infância e profissional do sexo. Ao passo que a Lua e a estrela parecem velar a morta em um devaneio surrealista, uma linha subdivide violentamente o seu rosto de menina, tragicamente desfigurado pela vida de misérias e submissões.

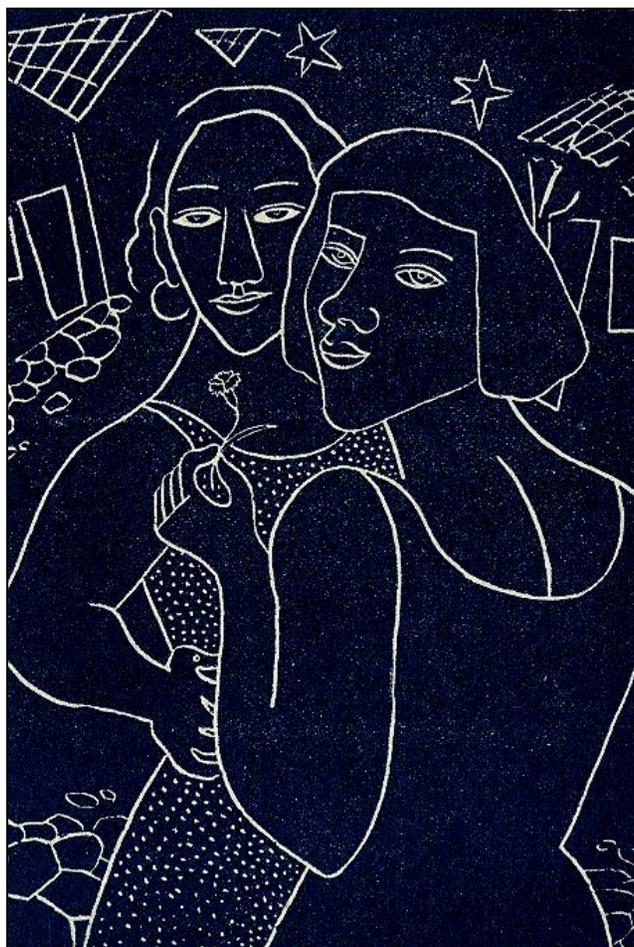


Figura 63. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A outra ilustração do capítulo (Figura 63), de página inteira, mostra duas rameiras que transpiram sensualidade pelo olhar e pela posição dos corpos: encontram-se uma de frente para a outra, ambas voltadas para o espectador, como num convite. Enquanto uma segura um cravo, a flor preferida de Jorge Amado, a outra, com a mão na cintura, traça um vestido de bolinhas e brincos de argola. Ao fundo, a rua de casas simples e as invariáveis estrelas no céu. A opção por retratar as personagens tão femininas, sensuais e um tanto melancólicas, talvez reverbere as linhas finais do capítulo:

Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama.
Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação?
(...)
Quantos mananciais de carinho perdidos, quantas boas mães e trabalhadoras.
Pobres de vós, a quem as senhoras casadas não dão direito nem ao reino do céu.

Mas os ricos não se envergonham da prostituição. Contentam-se em desprezar as infelizes. Esquecem-se de que foram elles que as lançaram ali. (p. 92)



Figura 64 e 65. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado e prancha de Aldemir Martins para abertura da novela *Terras do sem fim*, de 1981, inspirada em obra homônima de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 64) que abre “Cacáu” traz uma profusão de pernas e pés exageradamente grandes a dançar sobre os caroços de cacau, que impregnam o corpo e a alma dos trabalhadores, numa relação de amor e ódio. Amor pela beleza das árvores floridas ou carregadas dos frutos dourados, pelo cheiro do chocolate. Ódio pela vida miserável dos que sobrevivem da plantação, da colheita e da secagem desses pomos de ouro proibidos:

Nem os garotos tocavam nos fructos do cacáu. Temiam aquelle côco amarello, de caroços doces que os trazia presos aquella vida de carne secca e jaca. O cacáu era o grande senhor a quem até o coronel temia. (p. 117)

Enquanto as pernas recebem traços fortes e precisos, os caroços são concebidos com linhas mais rápidas e interrompidas. A sugestão da dança sobre o cacau, “*uma dansa na qual só os pés se moviam*” (p.100), advém não só da posição das pernas e pés, da repetição da espessura dos traços, mas, principalmente, do corte abaixo da cintura – num apego cinematográfico ao enquadramento fechado em *close*. A sensação geral é de que a cada momento veremos os corpos subirem e descerem:

Nós tínhamos que dansar sobre os caroços pegajosos e o mel adheria aos nossos pés. Mel que resistia aos banhos e ao sabão massa. Depois, livre do mel, o cacáu

seccava ao sol, estendido nas *barcaças*. Ali também dansavamos sobre elle e cantavamos. Os nossos pés ficavam espalhados, os dedos abertos. (p. 95)

É interessante observar que Aldemir Martins em seus desenhos de 1981 para a abertura da novela *Terras do sem fim*, inspirado no romance homônimo de Amado, produziu uma imagem (Figura 65) bastante semelhante à ilustração de Santa Rosa. O foco recai sobre os grandes e rudes pés negros que pisoteiam os frutos amarelos, não havendo maiores discrepâncias entre as unhas dos pés e os caroços do cacau.

Vemos repetirem-se aqui, portanto, os pés imensos e grosseiros do roceiro brasileiro tão característico da obra de Portinari que, inclusive, chegou a descrevê-los verbalmente: “*Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios*” (1979, p. 52).

Pés que também são uma referência marcante na saga dos retirantes, tanto em Portinari como em Graciliano. Em *Vidas secas*, deparamo-nos, em várias passagens, com os pés sofridos de Fabiano, castigados pela exaustiva caminhada em solo ressequido, espinhento e pedregoso: “*As alpercatas dêle estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sagravam*” (Ramos, 1968, p. 10).

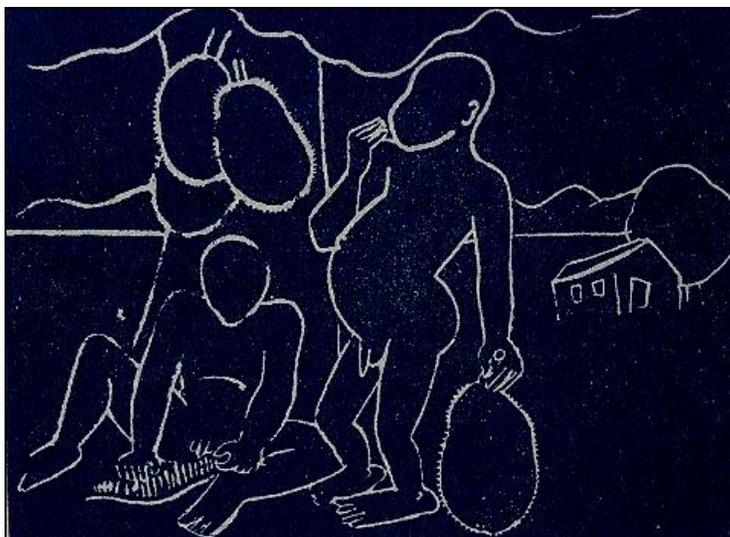


Figura 66. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Jaca” apresenta-nos uma das ilustrações (Figura 66) mais bonitas do livro. Em primeiro plano, com seus ventres dilatados e os sexos à mostra, dois meninos nus e anônimos – haja vista que nos são negados quaisquer traços de seus rostos –, degustam o fruto dos pobres. Um deles segura uma enorme jaca apoiada no chão e leva à boca um bago para chupar. Outro, sentado, recostado à jaqueira carregada, tem estendido à frente um tapete da fruta aberta e remexe as suas entranhas à procura de gomos para saborear. Ao fundo, árvore e casa, uma linha do horizonte e montes se desenham à distância.

A jaca, fruto típico e tropical, parece mesmo povoar a memória dos escritores e artistas nordestinos. Aldemir Martins, em sua vasta obra imagética executou inúmeros desenhos da fruta fechada e aberta com seus gomos expostos. O artista fez uma belíssima ilustração (Figura 67) – meio estilizada, meio cubista –, de uma cena de grande suspense e comicidade de *Os pastores da noite*, também de Jorge Amado. Nesse romance, Curió dirige-se todo tenso à casa do Cabo Martim para anunciar que está apaixonado por sua mulher, sendo que esta havia tramado toda a situação para dar uma lição no marido. Chegando lá, encontra o amigo degustando uma cheirosa jaca. Convidado, aceita a fazer parte do banquete. Retira o paletó e a gravata, pois “*não se pode comer jaca todo vestido de etiqueta*” (Amado, s/d: 128). Embriagados pelo cheiro e pelo mel da fruta, resolvem pacificamente e de maneira surpreendente o caso. Martins oferece a mulher e a casa a Curió. Este, por sua vez a recusa, arrependido, restando à “*enjoada*” arrumar as malas e partir.

Luís Jardim igualmente produziu algumas ilustrações onde a jaca aparece, a exemplo do *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, do seu conterrâneo Gilberto Freyre, e do retrato didático e sugestivo de como atuavam os vendedores de fruta de então (Figura 68).

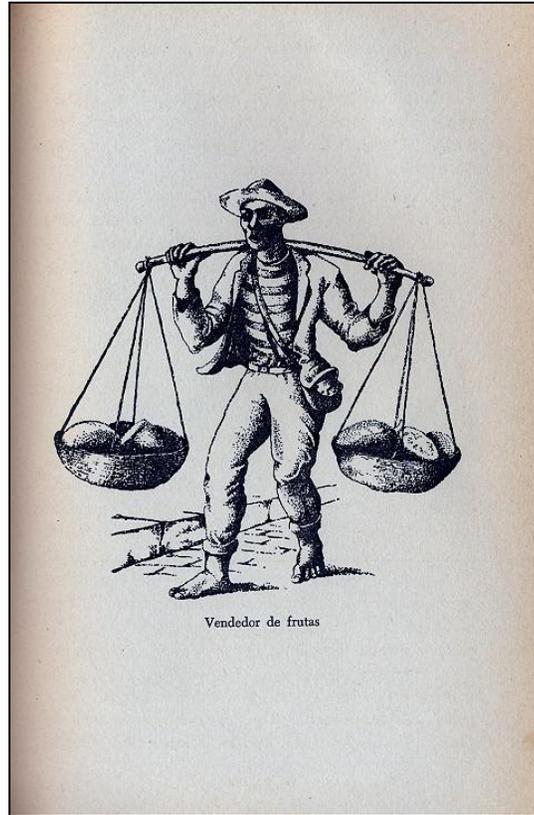
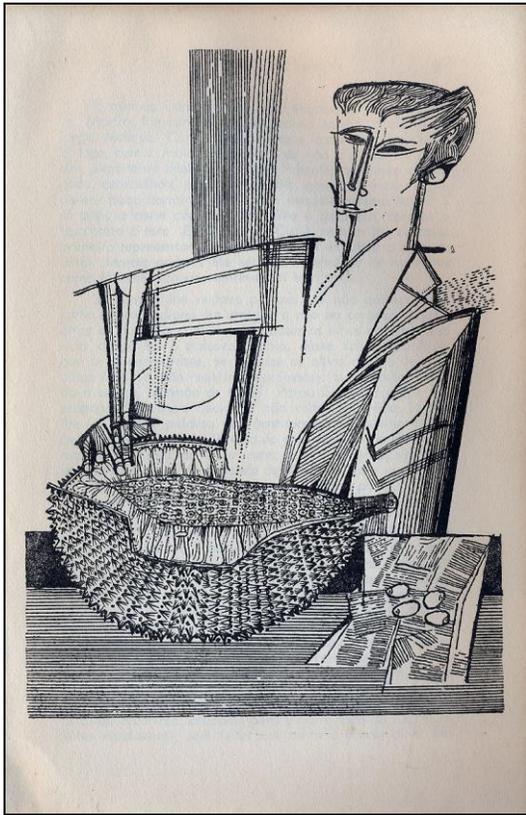


Figura 67 e 68. Ilustração de Aldemir Martins para *Os Pastores da noite*, de Jorge Amado e ilustração de Luís Jardim para *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, de Gilberto Freyre.

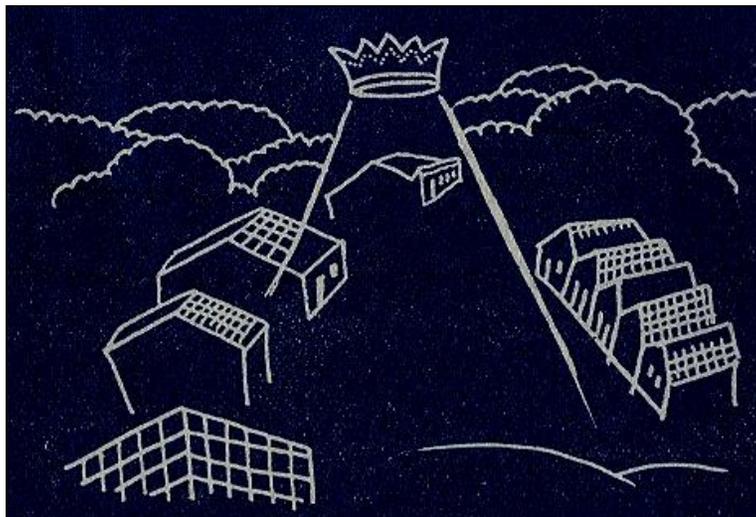


Figura 69. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 69) que abre o capítulo “O rei do cacáu e a família” recorre a um simbolismo bastante evidente. Numa perspectiva meio aérea, apresenta-nos uma visão panorâmica da fazenda com suas casas simples, o casarão do coronel, e os montes de plantação. Sob o céu, o atributo do rei, a coroa, flutua. De sua base saem dois traços como que a iluminar ou exaltar o poder do patrão explorador.

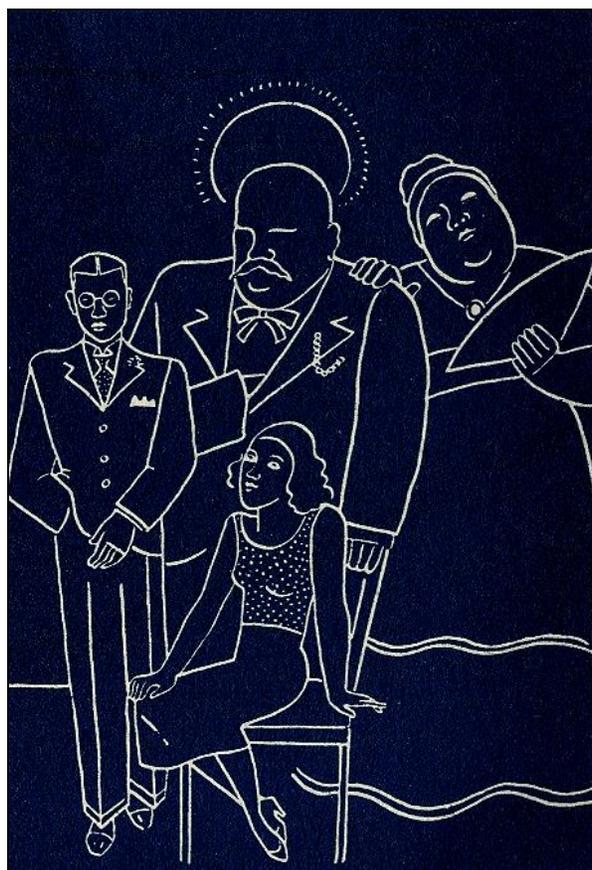


Figura 70. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A outra imagem (Figura 70) do capítulo, de página inteira, em contrapartida, é de uma autonomia intrigante. Traz um típico retrato posado da família do coronel Manuel Misael de Sousa Teles, vulgo Mané Frajelo. Em primeiro plano, sentada graciosamente

numa cadeira temos Mária, a filha. Da esquerda para a direita vemos Osório, o filho; logo atrás o coronel, ocupando a posição central e posando de santo (há uma auréola sob sua cabeça) e, um pouco mais adiante, a mulher Arlinda com uma mão sobre o ombro do marido e com a outra segurando um leque. O tamanho descomunal, caricato, do pai e da mãe enfatizado na ilustração é tema recorrente na narrativa. A barriga dos que vem debaixo e enriquecem a qualquer custo parece proporcional ao tamanho da riqueza que vão acumulando, vide o caso similar do tio de Sergipano: “*A barriga era o indice de sua prosperidade. À proporção que meu tio enriquecia ella se avolumava. Estava enorme, indecente, monstruosa*” (p. 30).

Interessante notar que ao recorrer ao retrato posado Santa foi capaz de sintetizar vários parágrafos descritivos dos membros da família numa única imagem. E mais, permitiu antecipar para o leitor a descrição de Osório, uma vez que a personagem só será apresentada fisicamente nos próximos capítulos: “*Magrinho, de óculos de tartaruga e uns dedos de moça, usava tanta brilhantina nos cabellos pretos, que quando o sol batia parecia um espelho*” (p. 160).

É como se a ilustração desrespeitasse a linearidade do tempo, agindo com a licença poética tão usual na concretização do trabalho artístico como veremos acontecer também em *Vidas secas* e tantos outros projetos ilustrativos pesquisados. Ou seja, salvo uma possível interferência do editor, do autor ou do impressor, na arte de ilustrar – que muitos tomam como um fazer de pouca inventividade e de submissão ao texto escrito –, há um extenso trabalho de criação e de resoluções. Cabe ao artista decidir sobre o quê ilustrar e como transformar o verbo em imagem, segundo a sua leitura e assinatura. Isso fica bastante claro quando lembramos de um livro ilustrado por um ou mais artistas, como no clássico exemplo de *A divina comédia*, de Dante, comentada graficamente por Gustave Doré, Sandro Botticelli, Salvador Dalí, Michelangelo e William Blake. São interlocuções objetivas e delirantes; convergentes e divergentes; ousadas e respeitadas; de tonalidades infinitas, enfim.



Figura 71. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 71) do capítulo “A poetiza” apresenta uma imagem duplicada e sobreposta de Mária, de talento medíocre para a poesia, mas com um soneto publicado em jornal de Ilhéus e convite para elaborar um outro poema para o *Anuário Lútero-Comercial de Pirangi*. Texto este que, no entender de Sergipano, descrevia “*muito mal, diga-se de passagem, a fazenda, as festas e a vida dos trabalhadores*” (p. 146).

À direita, vemos a filha do coronel debruçada sobre o papel e suspendendo a pena no ar, em busca de inspiração. Ao lado de sua cabeça, flutuam dois corações unidos por uma fecha, numa possível alusão à fragilidade da escritura adolescente. À esquerda, Mária aparece novamente com os lábios abertos, a declamar um poema. Os corpos se interseccionam e se sobrepõem livremente em transparência. Um mesmo espaço acolhe assim duas ações distintas e complementares do fazer do poeta: o escrever e o declamar. Ações que visam, no caso de Mária, os aplausos e o reconhecimento social.⁶⁷

⁶⁷ Rachel de Queiroz (2004, p. 34) explica que nesse “*tempo era moda declamar. Mulheres que saíam fazendo recitais pelo Brasil todo – Margarida Lopes, Ângela Vargas – eram verdadeiras rainhas dos salões. Toda poetiza era também declamadora*”.



Figura 72. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo seguinte, intitulado “Acarajé”, apresenta uma ilustração (Figura 72) que retrata um antigo costume de São João, disseminado entre pobres e ricos, das jovens espreitarem na bacia de água parada a fisionomia do futuro noivo, mesmo sendo poucas as moças pobres que se casariam: “*Ellas sabiam disso. Mas olhavam a agua tranquilla fixamente, num ultimo resto de ilusão*”. (p. 150).

O clima da imagem é de sonho e fantasia. Uma figura feminina vista da altura da sobrancelha até mais ou menos a faixa dos seios, traz os olhos semicerrados voltados para uma bacia com água que reflete a parte de baixo de um rosto envolto por estrelas. Estaria a jovem buscando ver na água uma revelação, ou com os olhos fechados, imersa num universo interiorizado, a imaginar como seria seu pretendente? Ao fundo, à esquerda, são avistados, pelo vão do que parece ser uma janela, uma fogueira de São João e quatro estrelas no céu. Seria a fogueira dos alugados – um palmo mais alta que a do patrão?

Há uma profusão de efeitos lineares, pontos e planos. Os traços são delicados e sinuosos (mão, raios d’água); incisivos (corpo e rosto); e bastante marcados (borda da bacia, linha abaixo da fogueira). Já o fogo e as estrelas se destacam pelo uso de branco em sua pureza luminosa.

A moça que aparece representada é provavelmente Mária. Num dos trechos do capítulo, a filha do coronel está a interrogar a água quando um dos amigos de Osório,

metido a poeta, pergunta se ela havia visto o seu rosto ali refletido. Ela retruca, afirmando que o que viu foi o reflexo da face de Sergipano. Se as gargalhadas doem como chicotadas nas costas do alugado, é bem provável que o comentário de Mária não tenha sido produto da maldade, mas do desejo. Ela verdadeiramente se apaixonará pelo roceiro e, quando já noiva do tal estudante, irá propor que fiquem juntos, contanto que ele passe a patrão.



Figura 73. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Direito penal” fala do costume que os filhos dos coronéis tinham de deflorar impunemente as roceiras iludidas pela “preferência dos doutores”:

A passagem desses jovens e esperançosos cultores do direito pelas fazendas deixava sempre um rastro de sangue de virgens defloradas. Deste modo nunca faltavam mulheres na rua da Lama. Por vezes um levava uma carga de chumbo. Mas isso era raro. Os filhos dos coroneis são semi-deuses despoticos que amam deflorar, por farra, tolas roceiras de pés grandes e mãos calosas (p. 160-1)

A bela imagem (Figura 73) transpira sedução e sensualidade. À esquerda, temos o perfil de Magnólia. Perfil de morena farta de carnes, lábios carnudos e cabelos ao vento. À direita, próximo à moça, quase a beijá-la, vemos Osório, com suas feições delicadas, elegantemente trajado com sua gravata borboleta, com os óculos de tartaruga e cabelos

repletos de brilhantina, cujo corpo é sobreposto pelo ombro em transparência de Magnólia, numa possível alusão ao fugaz momento de união pelo sexo.

Enquanto a beleza de Magnólia é toda natural (Santa nos apresenta seu colo nu), Osório atrai as moças por seus atributos citadinos. A sedução não parece ser do homem em si, mas de tudo o que ele representa de um universo extramiséria, que cheira a sonho.

Magnólia, ao sacrificar a honra e o noivo Colodino, desencadeia uma série de fatos que irão culminar na partida do mesmo e de Sergipano para a luta. Colodino, o carpina alfabetizado que tinha alguma intuição de classe, não se cala perante a desonra. Surra Osório e deixa um talho em seu rosto. O coronel encomenda sua morte a Honório que, por sua vez, erra o tiro de propósito, pois “*Matá coroné é bom, mas trabaiaidô não mato. Não sou trahidô...*” (p. 172), como veremos dizer no final de “Consciencia de classe”, o próximo capítulo.

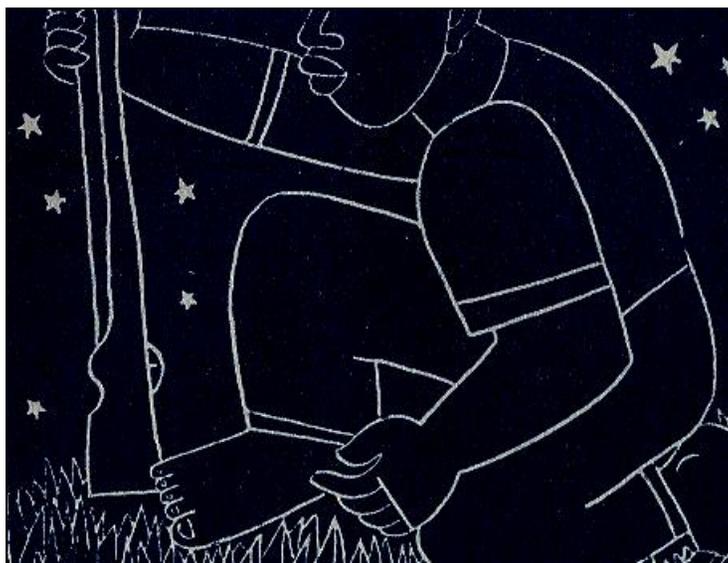


Figura 74. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A imagem (Figura 74) que abre “Consciencia de classe” mostra um homem forte segurando uma espingarda, na noite estrelada, sob a relva, agachado, em posição de alerta. É uma bonita imagem no seu tom modernista, bem de acordo com o engajamento político

do livro. Provavelmente temos Honório na falsa tocaia a Colodino, numa espécie de representação genérica de soldado da guerrilha armada. Sua identidade é preservada. O corte não nos deixa antever a parte superior da cabeça da personagem. As linhas, fortes e precisas, que traçam o seu corpo ocupam quase todo o espaço da cena e parecem comprimir a figura numa espécie de abrigo. O pé direito da figura parece flutuar sobre a grama. O peso do corpo distribui-se no joelho da perna esquerda, nos dedos dobrados dos pés e na arma amparada no solo. Parece que o alerta é tanto que a qualquer momento a figura poderá vir a se levantar ou empunhar a arma para atirar, sem hesitação.

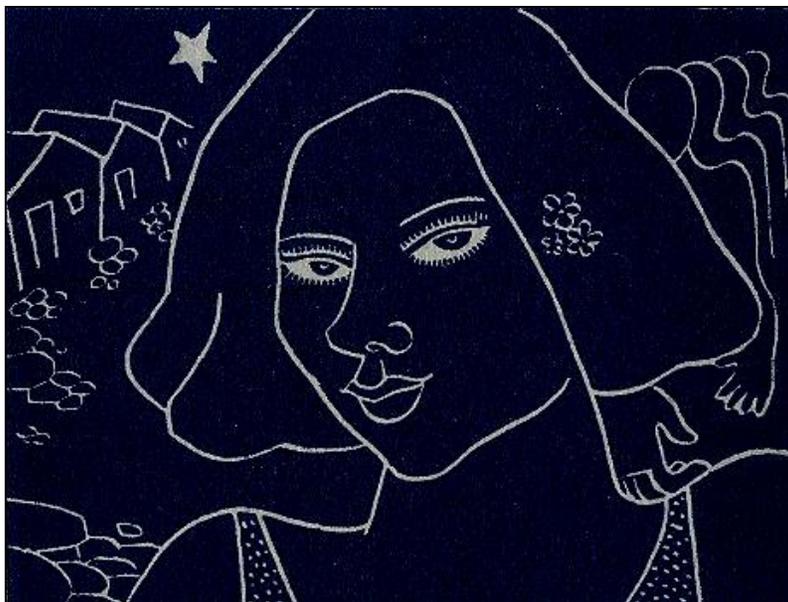


Figura 75. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Pasquinada”, de apenas cinco parágrafos, fala do já previsto fim de Magnólia: “*Magnolia andava pela rua da Lama, muito procurada, devido ao seu recém-defloramento*” (p. 173). A ilustração (Figura 75) nos mostra o busto de uma Magnólia sensual, rameira de flor na cabeça. Ao fundo, à esquerda, temos as casinhas da Rua da Lama e, à direita, uma fila de homens a usufruir o corpo fresco da ex-roceira. Uma mão imensa toca-lhe os ombros, mantendo-a presa ao destino cruel que reserva a prostituição em Pirangi.



Figura 76. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

“Correspondência” apresenta-nos uma profusão de figuras que se somam no espaço e falam de vários acontecimentos simultaneamente, num ajuntamento surreal de elementos díspares. O capítulo, confuso, origina uma imagem (Figura 76) também transtornada em seus simbolismos e sobreposições, ainda mais por conta do seu tamanho diminuto.

Ao centro, temos uma cabeça careca, de olhos fechados, flutuando inclinada para a direita. Sobre o crânio uma pomba bate as asas simbolizando talvez a liberdade de pensamento ou o desejo de alçar novos voos. Do lado esquerdo temos um poste de energia elétrica, a realçar a mudança de cenário da fazenda para a cidade, uma silhueta branca a dançar livre e solta e uma mão a escrever. À direita, vemos um envelope de correspondência, um barco navegando sobre as ondas do mar e uma cabeça de mulher com longos cabelos, cuja face parece subdividir-se em dois retratos, um masculino e feminino. Embora seja este o capítulo em que o narrador-protagonista procura justificar o porquê do livro, não deixa de soar estranho ao todo, pois pouco revela e esclarece. Sergipano conta que juntou algumas cartas de trabalhadores e rameiras e, que as relendo, já no Rio de Janeiro, como tipógrafo, decidiu escrever um livro de lembranças da vida na roça: “*Demais não tive preocupação literaria ao compôr essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacáu*” (p. 176).

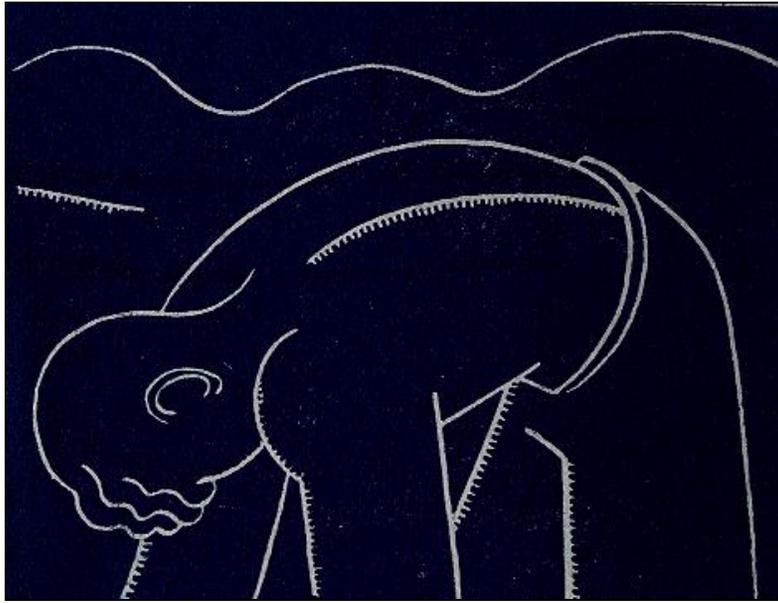


Figura 77. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

O capítulo “Greve” retoma o fio da meada e a vida na fazenda, após um breve passeio ao presente mais próximo. Quando o preço do cacau começa a despencar e o coronel decide diminuir os salários, Sergipano chefia uma revolta, logo frustrada. Combinam de não voltar à roça, mas João Grilo traz de Pirangi a notícia de que haviam chegado mais de 300 flagelados que trabalhariam por qualquer dinheiro... Não havia alternativa:

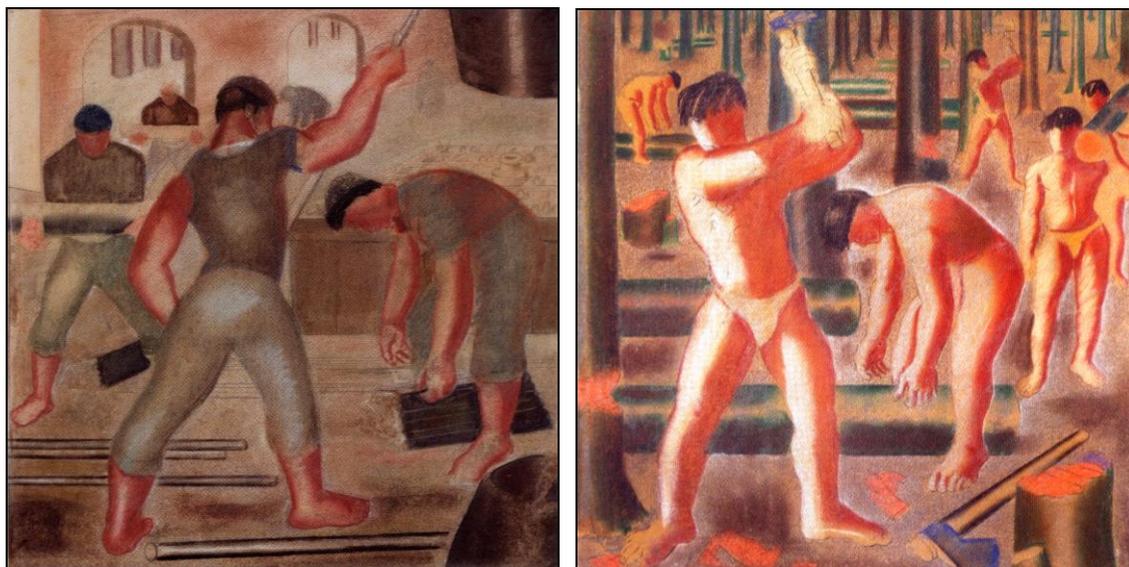
– Estamos vencidos antes de começar a luta.
– Nós já nasce vencido... – sentenciou Valentim.
Baixámos as cabeças. E no outro dia voltámos ao trabalho com quinhentos réis de menos (p. 187).

A imagem (Figura 77) que ilustra esse capítulo é justamente a figura de um trabalhador curvado, totalmente submisso e preso à terra, pelas pernas e mãos. As linhas do torso se assemelham, inclusive, às curvas do cenário montanhoso de fundo. Sugerem assim uma união indissolúvel com o lugar, como se todos levassem uma vida vegetativa, inerte, muito difícil de ser transposta. Uma vida de total entrega ao labor.

É interessante ressaltar que esta figura abaixada de Santa Rosa estabelece um diálogo marcante com os trabalhadores inclinados de Portinari, como na série de painéis do *Ciclo econômico* executados para o Palácio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Dialoga especialmente com as figuras reclinadas e imersas em seus afazeres

braçais de *Ferro* e *Pau-Brasil*, como é possível observar nos estudos de 1937 (Figuras 78 e 79).

Ou seja, há uma possibilidade, ainda que remota, das ilustrações do *best-seller* que foi *Cacau*, terem servido de suporte iconográfico para o projeto de constituição de imaginário do trabalhador brasileiro que Portinari tomou para si. É importante ressaltar que anteriormente a 1933, segundo consulta ao *Catálogo Raisonné* de Portinari (2003), encontramos apenas o registro de desenhos de estivadores e vendedores de sorvete. A partir de 1934, é que Portinari passará a investigar enfaticamente o arquétipo do trabalhador braçal brasileiro, a começar pelas emblemáticas telas *Lavrador de café*, de 1934, e *Café*, de 1935. Acostumados que estamos em visualizar Santa como discípulo devotado de Portinari, podemos entrever, neste caso, uma fonte de influências de mão dupla.



Figuras 78 e 79. Cândido Portinari. Estudos para *Ferro* (1938, pastel e crayon s/papel. 40,5 x 40,5 cm) e *Pau-Brasil* (1938, pastel s/papel. 41 x 41 cm). Col. Itaú Moderno.



Figura 80. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A ilustração (Figura 80) do penúltimo capítulo, “Paradeiro”, apresenta um busto de Sergipano com a cabeça virada para trás, retraindo-se aos apelos das mãos de Mária. A moça confessa que também o ama, embaixo da jaqueira onde trocaram beijos, estando disposta a deixar o noivo, “*um almofadinha*”, para ficar com ele: “*Faremos o irremediavel. Papae subirá ás nuvens mas não tem jeito. Se conformará... Lhe dará uma roça, você será patrão*”. (p. 192). Ao fundo, as curvas das montanhas lembram o torso nu de uma mulher, já que é seu corpo e sua alma que Mária oferece a Sergipano. Forma orgânica esta que parece prenunciar a latente sensualidade amadiana que virá aflorar, com toda intensidade, a partir de *Gabriela, cravo e canela*.

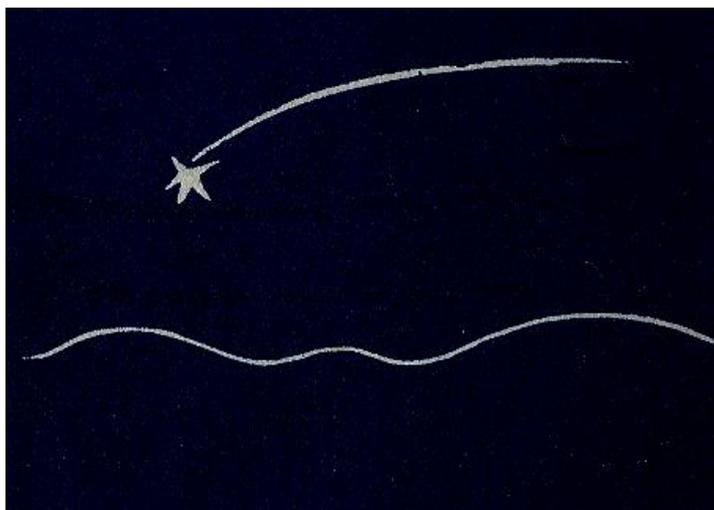


Figura 81. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A penúltima ilustração (Figura 81), do capítulo derradeiro e minúsculo, de quatro parágrafos, não remete a nenhuma cena do trecho final, mas cai como uma luva em sua síntese simbólica minimalista. O título, “Amor”, não traz referências ao amor carnal, mas sim ao amor fraterno: “*Olhei sem saudades para a casa grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão*” (p. 196-7). Talvez por isso a linha da montanha agora não lembre mais tanto as curvas femininas, como nas duas imagens anteriores.

Como em tantas outras ilustrações, em 08 de 24, temos a presença de uma estrela. Só que agora vemos uma estrela cadente e o direito que nos dá de fazer um pedido na esperança de que ele venha a se concretizar.

Da mesma forma como o Sol é uma marca registrada do vocabulário visual de Aldemir Martins, a estrela é um dos elementos mais marcantes do trabalho gráfico de Santa. Assim podemos observar nas capas de *Poesias*, de Carlos Drummond de Andrade e *O sangue das horas*, de Cassiano Ricardo, bem como em dezenas de outros exemplos, tais como a aquarela inspirada no poema “Estrela da manhã”, de Manuel Bandeira (Figura 82) e na ilustração para *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, de Matias Aires (Figura 83).



Figura 82. Santa Rosa. *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira⁶⁸, 1936. Nanquim e aquarela s/papel. 27,3 x 27,1 cm. Col. Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

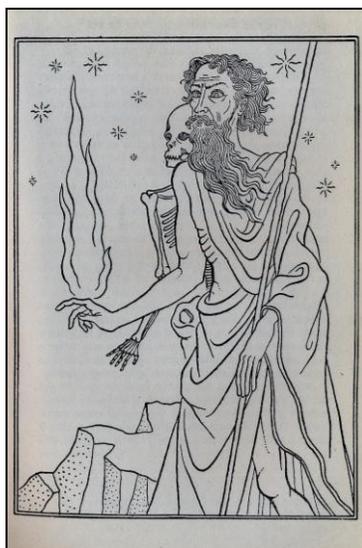


Figura 83. Ilustração de Santa Rosa para *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, de Matias Aires.

⁶⁸ Não sabemos ao certo de esta aquarela de Santa Rosa, de parentesco com Chagall e Cícero Dias, foi utilizada como ilustração para o poema de Bandeira (1966, p. 133) ou se foi executada livremente sob sua inspiração. Sabemos apenas que evoca magistralmente os versos: “*Eu quero a estrela da manhã/ Onde está a estrela da manhã? (...) Ela desapareceu ia nua (...) Digam que sou um homem sem orgulho (...) Pecaí com os sargentos/Pecaí com os fuzileiros navais/Pecaí de todas as maneiras (...) Depois comigo*”.



Figura 84. Ilustração de Santa Rosa para *Cacau*, de Jorge Amado.

A última ilustração (Figura 84) do livro, de página inteira, mostra um retrato frontal de Sergipano (em oposição à primeira ilustração do livro), com sua trouxa embaixo do braço, decidido a seguir em frente e a partir para a luta com o “*coração limpo e feliz*” (p.197). Ao fundo, avistamos a estrada, casinhas, árvore e montanhas que ficarão para trás. Incisivos são os traços como irrevogável é a decisão de partir após a leitura da carta de Colodino: “*Tornava a falar em luta de classe e me chamava. Acertei minhas contas com João Vermelho, retirei cento e oitenta mil-réis, saldo de dois annos e arrumei minha trouxa*” (p. 193).

...

Num panorama geral, podemos dizer que as imagens sintéticas, mas de grande capacidade evocativa que Santa Rosa fez para *Cacau*, revelam uma leitura cuidadosa, haja vista a opção por elaborar ao mínimo uma imagem por capítulo, assegurando assim, ao

leitor, um acompanhamento visual da narrativa. Santa procurou abarcar as passagens principais, dando ênfase aos trechos impregnados de maior impacto poético.

Pressentimos ainda que o descuido com a composição e o ritmo entre as partes, patente no romance, foi contraposto pela leitura paciente e a constituição de ilustrações harmonicamente pensadas, que em muitos momentos, inclusive, tomaram para si a tarefa de coser as passagens e promover a unicidade da narrativa. Aqui o termo ilustração designa simultaneamente ornar, elucidar e iluminar um texto carente de maior complexidade poética. Ou seja, embora o ilustrador tenha entrado no clima político do livro, trouxe para o seu discurso direto, coloquial e engajado um toque de lirismo, sensualidade e obscuridade. Luís Bueno (2006, p. 174), no que tange ao texto verbal, acredita que em *Cacau* subsiste mesmo uma ausência do segredo:

Na verdade, olhando com atenção, *Cacau* se apresenta como um romance que não deixa lugar para o segredo. Tudo nele se propõe explícito, ou mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa espécie de tirania da consciência criadora, para um fim bem específico: o da propaganda política.

Ausência esta preenchida, em antítese, pelo desenho elegante, sensual, expressivo e tantas vezes surreal de Santa Rosa, fazendo acordo com a fala de Bachelard (1989, p. 25): “*A vida real caminha melhor se lhe dermos justas férias de irrealidade*”.

Apesar de uma certa dissonância na concepção artística, ao invés de desacordo, houve uma espécie de complementação, como se as ilustrações redesenhassem o texto. Talvez, por isso, seja tão difícil supor a leitura do romance sem a escritura em preto e branco de Santa Rosa, que como que embalam a nossa trajetória de descortinar uma narrativa por demais jornalística e compromissada com os fatos cotidianos.

Enfim, *Cacau* revela no correr de suas páginas um diálogo intrigante entre palavra e imagem, sendo que o traço de união mais característico é o de ordem política. Encontro este que se faz tão marcante porque ambos, escritor e ilustrador, foram movidos pelo amor ao trabalhador, pela saga do homem nordestino e pelas ideias combativas e libertárias. Prova disso é que tanto Jorge como Santa se envolveriam ativamente com o Partido Comunista, sofreriam repressões políticas que os levariam, inclusive, à cadeia.

MENINO DE ENGENHO

José Lins do Rego & Luís Jardim

Luís Jardim: entre palavras e imagens

Luís Inácio de Miranda Jardim nasceu em 1901, em Garanhuns, Pernambuco, e morreu em 1987, no Rio de Janeiro. cursou o primeiro grau na escola particular de seu tio, mas deixou o ensino formal antes de completar 11 anos de idade.

A infância difícil, narrada em seu livro de memórias *O meu pequeno mundo* (1976), que não chegou a ilustrar, foi marcada, inclusive, por uma tentativa de suicídio. Acometido por diversas doenças como reumatismo nas pernas, febre paratífica e infecções, o menino Luís Jardim, levado, afeito a imitações e falante, gastou boa parte da meninice preso à cama. Sensível, sofria com as surras da mãe, com a culpa católica, com as armadilhas do amor e com a fixação em cheiros e em beleza (não tolerava os odores ruins e a feiúra). Falava com árvores e venerava os recantos do Mulungu, a fazendinha de seu pai. Sonhava em ser vaqueiro, mas a vocação precoce para o desenho o impelia a ficar horas debruçado sobre o papel, segundo revelou em inúmeras ocasiões, como nesse depoimento a Joselice Jucá (1985, p. 35):

(...) era agarrado, desenhava cavalinho, boi, vaca, toda aquela influência do meio – meu pai tinha uma propriedade no sertão. Lá, se via uma luz que se dizia ser de uma região do Ceará, agarrado com aquilo, influenciado pelo mato, que eu gostava; de bicho, de gente, de tudo o mais; de modo que era isso – se eu não estivesse estudando ou fingindo que estudava, minha mãe subia para ver, eu não estava lendo nada, mas fazendo desenho – desenho, desenho, desenho.

Em *O meu pequeno mundo*, Luís Jardim oferece ao leitor interessado em sua obra, importantes pistas e revelações do processo de solidificação de uma prática artística precoce. Produção gráfica que aparece naturalmente, sem que ninguém o estimule a tanto, com exceção do tio Miro, com habilidades na área:

Miro era desenhista. Não dava importância à sua habilidade. Quase nada fez como desenhista. Entretanto me aplaudia, estimulava o meu pendor para o desenho, levava a sério o que eu fazia. Ele era o único a tomar conhecimento do meu jeito para desenhar. Só ele. As minhas irmãs, alunas de colégio famoso, o Santa Sofia, faziam desenhos duros, meio inexpressivos, réplicas não bem-feitas de modelos dados pelas freiras. Lembro-me de uma cabeça de Cristo desenhada a creiom por Carminha, modelo de que me servi. Miro viu os dois desenhos, apontou o meu como sendo o melhor. As minhas garatujas eram espontâneas, os desenhos delas duas eram apenas frios exercícios colegiais. (Jardim, 1976, p. 63)

No desenrolar do relato da infância é possível destacar dezenas de comentários que dão conta de explicitar a sensibilidade artística eminente do menino Luís Jardim e da sua intimidade com a arte do desenho, como vislumbramos logo nas primeiras páginas:

As bananeiras já haviam dado cachos. Eram apenas ornamento. As folhas de nervura mediana serviam para brincadeira. Eram bandeiras, de onde eu também tirava sumo para desenhar. (p. 06)

Em casa eu já havia aprendido a carta do á-bê-cê, li o meu primeiro livro escolar. Os caracteres me seduziam, sobretudo pela forma. Achava-os bonitos, condizentes com o meu gosto de desenhista mirim. (p.12)

Quase ao fim do livro, depois de ter deixado a escola, de ter detestado a experiência do trabalho na venda e na farmácia e de ter mofado meses na cama com a febre paratífica, o autor confessa que só desejava encontrar alguém que pudesse encomendar desenhos seus. Pressentia que só evitaria o total fracasso com a pena na mão, a exercitar a caligrafia ou o desenho:

O meu íntimo estava acovardado. Não me sugeria nada, e a cabeça, oca, esperando. Só imaginava tolices, sonhando com alguém que me alugasse para fazer desenhos. De letra bonita ninguém precisava, eu só dispunha dessas duas habilidades. (p. 185)

Um fato extremamente trágico e obscuro da sua biografia, a célebre *Hecatombe de Garanhuns* – quando grande parte da sua família foi dizimada, incluindo o assassinato de seu pai –, determinou a fuga para Recife:

Todos assassinados. Foi no dia 15 de janeiro de 1917, eu tinha 14 anos e meses. Fomos então embora para o Recife, fugindo, porque se dizia que até as crianças estariam ameaçadas também, e que não iria se deixar rastro do nosso tempo. Questões políticas, mal-entendidos, e também a interferência de um homem que foi todo o pivô dessa desgraça. (Jucá, 1985, p. 35)

Em Recife, Luís Jardim viveu até completar 35 anos de idade. Logo que chegou à capital pernambucana, empregou-se como caixeiro e maravilhou-se ao ver o patrão falando inglês com um professor chamado Mr. Goldman que, além de tornar-se seu mestre faria as

vezes de cupido, apresentando-lhe sua futura esposa, Alice, moça de família rica. Gilberto Freyre (1985, p.19) viu nessa aproximação com a língua inglesa uma espécie de substituição para o ensino acadêmico que nunca frequentou:

Luís Jardim não chegou a bacharelar-se, ou licenciarse, ou doutorar-se, dentro de convenções acadêmicas em vigor no Brasil dos seus anos de menino e de jovem, nem em Direito nem em qualquer curso superior que lhe desse um título específico. Mas o aprendizado da língua inglesa, com mestre de formação academicamente britânica, valeu, para ele, como um quase substituto de curso superior, tão amplo foi o acesso que lhe deu esse conhecimento a uma literatura, mesmo quando aparentemente só recreativa, sempre didática. Superiormente didática, até. Magistral. A literatura em língua inglesa.

Interessado em artes e literatura, Jardim se juntou aos grupos de intelectuais de Recife. Os primeiros textos jornalísticos foram escritos para o periódico *Frei Caneca*, que fundou com Manuel Lubambo, para a *Revista do Norte* e para *A Província*, jornal dirigido por Gilberto Freyre entre 1928 e 1930. Veículo este para o qual também colaborava com desenhos⁶⁹, conforme explicita o sociólogo pernambucano, figura de importância significativa para a sua formação artístico-cultural⁷⁰ e parceiro⁷¹ de inúmeros projetos:

O começo dessa colaboração de Luís Jardim verificou-se ao mesmo tempo que o de outro artista plástico de formação inacadêmica: Cícero Dias. Nesse jornal, *A Província*, do Recife, apareceram escandalosos desenhos modernos tanto de um como de outro – tanto dele, Luís Jardim, como de Cícero – com protestos de não poucos leitores do tipo rotineiramente conservador. De Jardim, um, muito dele,

⁶⁹ Sobre *A Província*, escreveram Giucci e Larreta (2007, p. 338): “As seções fixas, as notas assinadas e a qualidade das ilustrações realizadas por Manoel Bandeira e Luís Jardim davam-lhe uma aparência inovadora”.

⁷⁰ Luís Jardim escreveu no prefácio de *Artigos de jornal*, de 1935, que corresponde à primeira fase da colaboração de Gilberto Freyre no *Diário de Pernambuco*, de 1922 a 1925: “Foi sem dúvida graças à sua sensibilidade aguçada pelos estudos e pelas viagens, que tivemos tão desenvolvido o senso das nossas tradições de cultura, fora do exclusivismo europeu; o gosto pelo estudo de nossos hábitos e costumes; das músicas, danças e ritos de religiões africanas; das velhas ruas, becos típicos do Recife antigo e igrejas de Olinda; o interesse pelos solares, casarões, sobrados de arquitetura colonial; o gosto da fruta, do bolo, do doce, do quitute do Norte; a sensibilidade ao colorido e ao mesmo tempo ao langor dos trópicos”. (Freyre, 1935, p. 17-8)

⁷¹ A parceria foi mantida em várias situações, inclusive com relação à datilografia dos originais de *Casa-grande & senzala*, os quais, boa parte, Freyre ditou a Luís Jardim – que fez a vez de datilógrafo discreto e de confiança. Segundo o próprio Freyre, por ter sido um leitor privilegiado da obra, porque primeiro, Jardim sentiu-se impelido a escrever um romance cujo protagonista seria um negro de engenho. Chegou a iniciar o trabalho que só não levou adiante porque o sociólogo sugeriu que amadurecesse “essa precária primeira tentativa de ficção” e buscasse primeiramente o seu próprio eu, “para sobre esse eu fazer-se escritor” (Freyre, 1985, p. 14-5).

"Carregadores de piano": tema regional e tradicional, tratado por traço arrojadamente moderno. O que pode dizer-se também dos desenhos e das pinturas dessa época, de Cícero Dias: regionais, tradicionais e, a seu modo, arrojadamente modernos. De vários dos desenhos de tipo inovadoramente moderno publicados no citado jornal do Recife com surpreendente relevo, pode-se dizer que esse relevo não lhes teria sido dado, nem no Rio nem no São Paulo, da época. (Freyre, 1985, p. 20)

Em sua conturbada trajetória pessoal, Jardim foi caixeiro, bancário, comercializou açúcar e algodão, chegou até a abrir um cassino luxuoso – que faliu pouco tempo depois, fato que o levou a tentar a vida na cidade maravilhosa.

Na capital carioca trabalhou como redator em diversos jornais, até lançar-se como escritor e ilustrador. Participou de concursos de literatura, conquistou importantes prêmios e desenvolveu ainda um trabalho de crítica literária e artística. Por aproximadamente cinco anos, atuou como pesquisador e desenhista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em dois artigos publicados na *Revista do SPHAN* (atual IPHAN) sobre a pintura colonial mineira, intitulados: *A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas*, de 1939 e *A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo em Diamantina*, de 1940, Luís Jardim apresenta-nos sua face de historiador-desenhista. Ou seja, aquele que manipula fontes primárias de pesquisa (registros de compras de materiais, de pagamento de artistas, etc.); que investiga questões de autoria e possíveis fontes de inspiração aos artistas; que descreve obras verbalmente; mas que também realiza cópias plásticas das mesmas, para entendê-las melhor e fixá-las num registro de ordem diferente daquele resultante do processo fotográfico (Figura 85).



Figura 85. Cópia parcial de Luís Jardim da pintura do teto de Manuel da Costa Ataíde para a Capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antonio (Santa Bárbara) reproduzida na *Revista do SPHAN*, junto a artigo de sua autoria.

No interessante artigo *Pensamento sem Rumor*, de 1950, publicado no *Correio da Manhã*, Jardim faz referências a este importante período de estudos em Ouro Preto: “*Aquêle barroco nacional de Minas Gerais ainda hoje me prende. Sou do Norte, e todavia não pedi para nascer em lugar nenhum. Vem portanto das terras queimadas do nordeste esta visão estrábica das formas plásticas. Nunca me ensinaram a ver bem, e é uma pena. Vejo pois com a virgindade dos meus olhos mortais e limitados. E no entanto possuo as minhas “responses”, reajo à inutilidade das artes como outros também com calor à inutilidade da vida”*. Seguem registros de impressões sobre a arte barroca e da vida cotidiana na cidade, bem como uma ilustração, na qual se autorretrata enquanto espectador desse rico universo de formas e cores. Ilustração que reproduzimos aqui (Figura 86), por conta da feitura rápida, de linhas limpas e forte apelo decorativo, próxima das ilustrações de *Poemas*, de Joaquim Cardozo, que veremos adiante e, no entanto, bem diferente da sua agenda gráfica mais tradicional (preche de hachuras e riscos em profusão).



Figura 86. Ilustração de Luís Jardim para artigo de sua autoria publicado em 1950, no *Correio da Manhã*.

A aquarela e a pintura

Em Recife, convivendo com as rodas de artistas e intelectuais que se encontravam para conversar dentre outras coisas sobre literatura e as novas tendências estéticas, Jardim pode enfim mergulhar nas discussões e nas variadas práticas artísticas (Figuras 87 e 88). Paralelamente ao trabalho de ilustrador, inicia, na década de vinte, a carreira de pintor, produzindo especialmente paisagens. Em entrevista a Eugênio Gomes (1974, p. xiv), evidenciou a sua trajetória autodidática: “*Jamais tive professor de desenho e pintura. Li livros, já homem, sobre técnica, óleo, aquarela, guache, mas descobri cedo que a verdadeira técnica é a prática*”. Revelou também seu fascínio pela paisagem citadina do Recife: “*O aspecto antigo, com os casarões bonitos, do Recife, sempre me seduziu, plasticamente, e dele me servi muitas vezes como motivo*”.



Figuras 87 e 88. Luís Jardim. *Pitando na rede*, 1934. Nanquim s/papel, 22 x 13 cm e *Cabeça de homem gordo (caricatura)*, 1940. Lápis s/papel, 22 x 16,1 cm. Col. Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Junto com Joaquim Cardozo, Manoel Bandeira (o pintor) e Augusto Rodrigues organizou sua primeira mostra de artes plásticas e que mal foi registrada pela imprensa local.

É possível ainda que tenha visto em 1930, no Salão Nobre do Teatro Santa Isabel, a importante mostra da “Escola de Paris”, representada por obras de Picasso, Braque, Dufy, Gris, Léger, Miró, Severini, Vlaminck, entre outros, e trazida a Recife e, posteriormente, ao Rio de Janeiro e São Paulo, pelo empenho do também expositor Vicente do Rego Monteiro.

Em 1936, por intermédio de Freyre, recebeu o convite da *Sociedade Felipe d’Oliveira* para fazer uma exposição de aquarelas no Rio de Janeiro. Mostra de grande êxito, com todas as obras vendidas.

Em crônica publicada em 09 de julho de 1943 em *A Manhã*, sobre as aquarelas de Luís Jardim expostas na loja *Le Connoisseur*, Manuel Bandeira (2009, p. 398) descreve a temática e o frescor nordestino que delas emana:

Palmozinhos de aquarela, de fatura rápida, verdadeiras *pochades* com toda a frescura e outras graças do gênero – naturezas-mortas, paisagens desoladas do Nordeste, ondulações de colinas pernambucanas com a chaminé do bangüê fumegando nos longes, tipos populares – a rendeira diante de sua almofada de bilros, o carreiro, o menino de engenho a caminho da escola. Para mim, que sou da mesma terra, aquilo tem um encanto indefinível, e logo espetei o meu cartão de visita num amor de bangüê que lá vi. (...) A composição repousante, os coloridos combinados com um bom gosto que raia pelo sibaritismo, um sentimento de nostalgia do rincão (bastante esperto para ficar prudentemente sem lágrimas nem suspiros nos limites do mozarlesco), eis as qualidades que me fazem recomendar estas aquarelas a quem queira possuir uma impressozinha poética e enterneçada do nosso Pernambuco rural.

Embora não tenha investido a fundo na carreira de pintor – a própria aquarela liga-se mais ao desenho do que à pintura – não deixou de chamar a atenção de muitos dos seus contemporâneos, pela versatilidade artística⁷² como também em sua época o foram Pedro Nava, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Rego Monteiro, conforme atesta Olívio Montenegro (1953, p. 302-3):

Curioso caso o dêste pintor de tanto realismo visual e que possuindo sua técnica de desenho não quisesse fazer desta arte de tão sólida expressão a sua arte única, não quisesse a linguagem mais sensível e ardente das côres para nela somente gravar a sua consciência de artista. Pois, com Luís Jardim, a princípio não foi o verbo, como nas escrituras santas, mas a côr; só depois a côr se faz verbo. Muito conhecida e admirada foi a flama da sua pintura na decoração, em Pôrto Alegre, da grande exposição ali realizada para comemorar o centenário da guerra Farrroupilha. Ninguém então ouvia falar de Luís Jardim escritor. Sabiam os seus íntimos que às vêzes êle procurava prolongar no verso as emoções poéticas do pintor, mas uma coisa tão secreta e silenciosa que mal respirava fora: tinha-se como uma higiene particular do seu espírito – uma maneira comum a todo artista de desafogar-se de certos resíduos emocionais que o exercício de uma só e mesma arte nunca dá para absorver completamente. Mas o pintor que podia desdobrar-se no poeta acaba desdobrando-se no autor de histórias para crianças e de histórias para adultos.

⁷² Os anos de 1930, 40 e 50 foram marcados pela pluralidade artístico-cultural. Nesse período, além dos chamados pintores-poetas ou escritores-artistas, havia um diálogo escrito entre pintores, poetas, músicos e intelectuais, praticado através de textos para jornais, catálogos, cartas, etc.

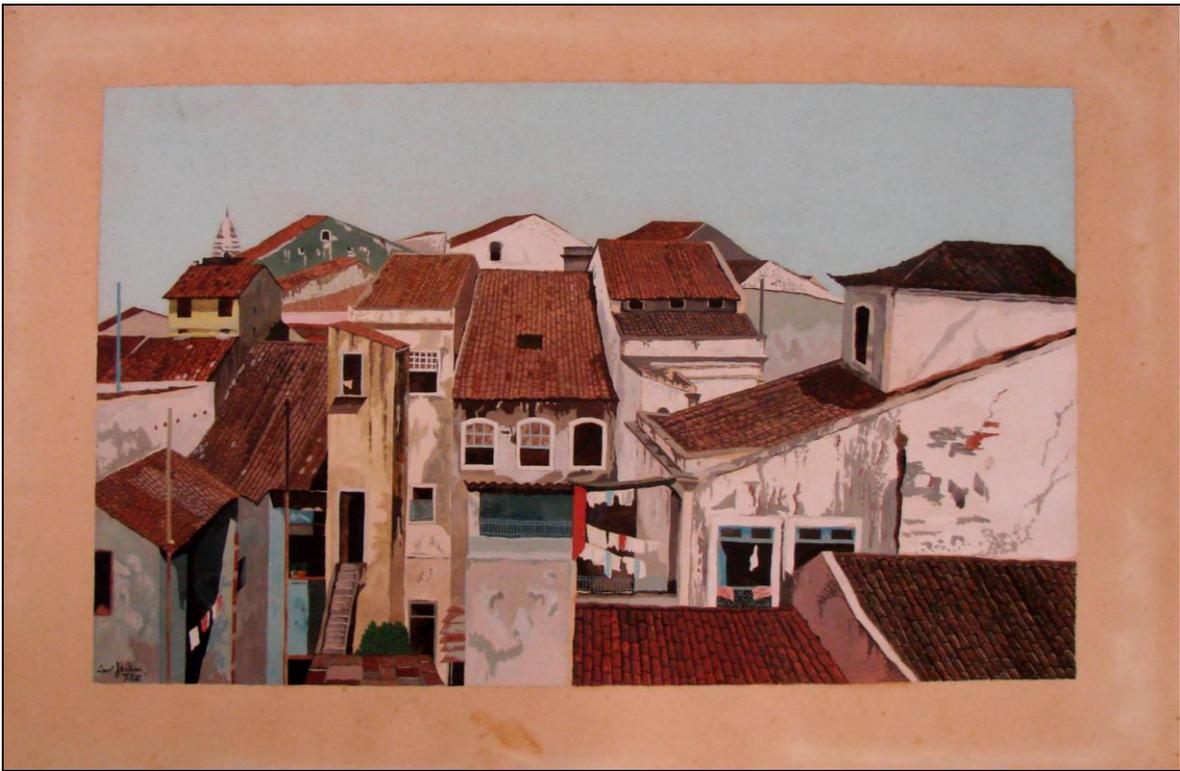


Figura 89. Luís Jardim. *Telhados do Recife*, 1936. Têmpera s/papel, 25,8 x 42,8 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



Figura 90. Luís Jardim. *Veleiros de Pernambuco*, 1936. Guache s/papel, 20,9 x 29,9 cm. Col.Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

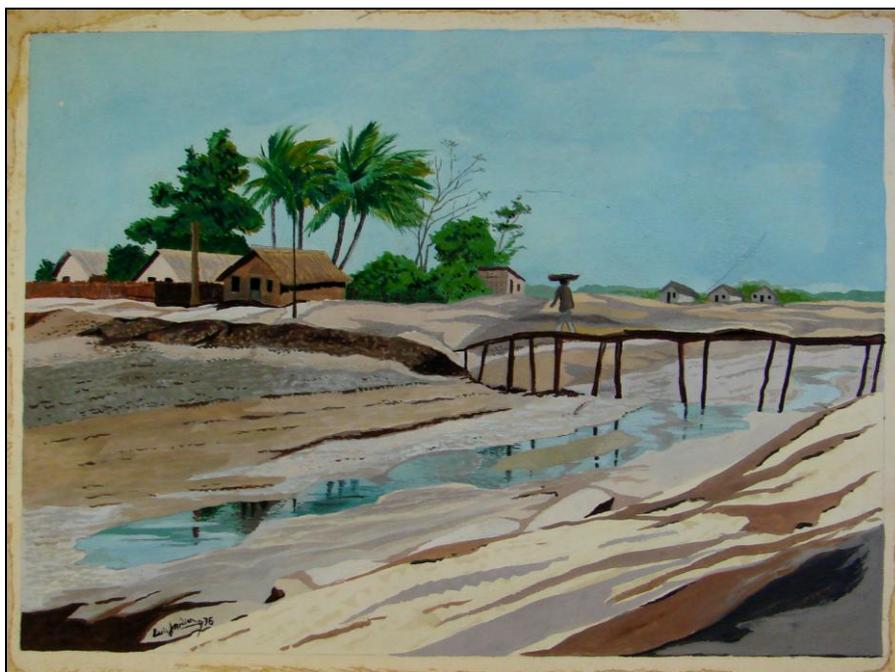


Figura 91. Luís Jardim. *Casario e ponte*, 1936. Guache s/papel, 19,4 x 26,9 cm. Col. Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Os três únicos guaches/têmperas (Figuras 89, 90 e 91) que conseguimos localizar no Museu Nacional de Belas Artes e no Instituto de Estudos Brasileiros/USP datam da década de 1930 e, apesar da figuração tradicional, surpreendem pelo uso inesperado da cor. Nota-se a presença de uma paleta de cores vivas, chapadas, que se dão ao contraste – sem medo – e que remetem ao mar, aos casarios e telhados de Recife. Paisagens estas que apresentam alguma aproximação com certas obras do artista e crítico inglês Roger Fry (Figura 92) do *Bloomsbury Group*, formado em torno de Virginia Woolf, e que contava com os pintores Duncan Grant (Figura 93) e Vanessa Bell. Essa suposição advém não somente do uso luminoso da cor no exercício da paisagem, mas também pela proclamada admiração de Jardim pelos escritos de Fry. Escritos que, inclusive, o ajudaram a estabelecer um posicionamento frente à arte, como é possível observar nesse trecho de “A pintura decorativa de algumas igrejas antigas de Minas”, publicado em 1939, na *Revista do SPHAN*:

Há sempre, como assinala Roger Fry, uma verdade ou realidade artística que não está sujeita a interpretações históricas, quaisquer que sejam os pontos de vista

por que se analisem. O fenômeno artístico transcende às normas e às formas estabelecidas, não se esclarece rigorosamente pelas datas, e só tem explicação cabal em si mesmo. Por esse critério, mais amplo e por isso mesmo mais de acordo com a própria arte – livre, independente, expressiva e criadora – a pintura em questão mostra até que ponto chegou entre nós a capacidade de criar: Não se procure na obra de arte outra verdade que não a plástica. (...) Daí resultou, como noutros casos, quasi que uma nova ordem de relações, absurdas para a lógica, mas perfeitamente justas para a arte, a que pouco importa a lei da perspectiva, o império das cores espectrais ou a rigidez das proporções. (Jardim, 1978, p. 211)



Figuras 92 e 93. Roger Fry. *River with poplars*, cerca de 1912. Óleo s/madeira, 56,5 x 70, 8 cm e Duncan Grant. *Landscape, Sussex*, 1920. Óleo s/tela, 45,7 x 76,2 cm. Tate Gallery, Londres.

Além destes três originais e dos muitos estudos a cores de ilustrações de livros guardados pela Fundação Rui Barbosa do Rio de Janeiro, encontramos ainda, no livro-catálogo *Artistas de Pernambuco* (Silva, 1982, s/p.), duas reproduções em preto e branco de uma têmpera intitulada *Estudo para mural* (publicado na revista *Arquivos* em nov. de 1942) e de um *Retrato de Figura Feminina* (Guache s/cartão, 30 x 18 com, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco). Reproduzidas com qualidade insuficiente para permitir uma apreciação mais objetiva, ambas as imagens apontam para uma composição bastante livre e próxima de um primitivismo geometrizado, com alguma afinidade formal com a obra de Cícero Dias, especialmente notada no *Estudo para mural*.

Por insuficiência de registros, não há também como determinar, ao certo, como o artista encaminhou a sua atividade pictórica no Rio de Janeiro, uma vez que as informações que pudemos reunir são um tanto quanto dispersas e obscuras.

Na introdução de *Região e Tradição*, de 1941 (p. 27), Gilberto Freyre, ao discutir a contribuição do “Norte” para renovação das artes brasileiras, além de Cícero Dias e M.

Bandeira e suas pesquisas dos assuntos regionais e tradicionais do Nordeste, faz referência à Jardim e sobre uma possível ascendência na carreira, graças a “*seu gosto pela interpretação e pela estilização desses mesmos assumptos em que vem se afirmando, com um vigor cada dia mais pessoal (...)*”.

Em sua *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*, também de 1941, Carlos Rubens inclui tanto o nome de Jardim como o de Santa Rosa no *rol* dos artistas modernos salientes de então.

Já Clara Ramos (1979, p. 185) chega a mencionar que Jardim teria abandonado a pintura para sobreviver: “*Luís Jardim abandonara os pincéis, por necessidade econômica e por insistência de José Lins concorrera com os maiores nomes da literatura infantil brasileira e os vencera com o Boi Aruá. E no Humberto de Campos, mais uma vez embolsou os cobres suplementares que o despertaram*”.

No pequeno acervo de impressos e recortes de jornais e revistas sobre o artista pertencente à biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes encontramos ainda duas pistas valiosas que poderiam atestar continuidade na ação pictórica: um convite para uma exposição de pinturas realizada em 1983 na Sociedade de Cultura Inglesa e uma reportagem do *Correio da Manhã*, de 01 de agosto de 1965, sobre uma mostra de retratos femininos, como os de Tônia Carreiro, realizada por Jardim.

Enfim, estas parcas anotações sobre o trabalho em pintura do artista pernambucano, fazem-se incompletas e carecem ser aprofundadas em novos estudos. É realmente lastimável não encontrarmos as aquarelas de Jardim, tão exaltadas por Freyre e Bandeira, ou o projeto de decoração do pavilhão pernambucano para a exposição comemorativa do centenário da *Guerra da Farroupilha*, realizada em 1935, em Porto Alegre, da qual fala Montenegro.

O escritor-pintor

Luís Jardim começou sua carreira de literato produzindo textos para jornais, como tantos outros contemporâneos. Seus primeiros contos foram publicados no Rio de Janeiro, na *Lanterna Verde*, no *Diário de Notícias* e no *O Jornal*. E muito da sua produção escrita

foi motivada pela participação em concursos literários, iniciada com o já referido concurso de literatura infantil, de 1937, acontecimento que o animou a seguir carreira literária.

Antológicos são os fatos envolvendo o concurso de livro de contos “Humberto Campos” promovido pela *José Olympio*, em 1938. Participavam do júri Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Prudente de Moraes Neto, Dias da Costa e Peregrino Júnior. Dois conjuntos de textos ficaram empatados: *Maria Perigosa*, de Jardim e um calhamaço de *Viator* (do latim – o passageiro, o viajante). Após muita discussão, o prêmio foi concedido à *Maria Perigosa*. Tempos depois, soube-se que o tal *Viator* era ninguém menos que Guimarães Rosa e sua versão primeira de *Sagarana*. O autor mineiro, inclusive, tornar-se-ia parceiro de Jardim, autor das capas de *Tutaméia* e de *Primeiras estórias* para o qual também elaborou o inventivo e divertidíssimo índice gráfico que alguns autores, como Pedro de Niemeyer Casarino (2002), atribuíram erroneamente a Poty e que a editora *José Olympio*, em nota, explicita: “A pedido do autor Jardim fez desenhos-miniaturas com paciência chinesa, para cada uma das estórias, compondo o índice geral reproduzido no final do livro”. (1975, s/p.). Paciência chinesa porque cada título é acompanhado por uma dinâmica mini-ilustração de cada conto (Figura 94), possivelmente ditados pelo autor⁷³, que gostava de desenhar e estudar a história das religiões, do misticismo, esoterismo e da cabala: “Guimarães Rosa fazia questão de participar da preparação editorial de qualquer livro seu, edição ou reedição. Sugeriria o feitio das capas, rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os cul-de-lamps de *Tutaméia* feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do signo zodiacal do escritor), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, depois devolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que também escolhia” (Pereira, 2008, p. 121).

⁷³ É famoso o envolvimento de Guimarães com a feitura gráfica dos seus livros. Dizem que ficou mais de sete horas ao telefone com Poty discutindo sobre a capa de *Corpo de baile*, sendo sugestão sua o desenho das figuras vistas frontalmente na capa e de costas na contracapa do livro (Pereira, 2008, p. 120). O artista curitibano, por sua vez, parece ter-se contaminado pelo espírito irrequieto de Rosa. A 1ª edição ilustrada de *Sagarana*, de 1968, trazia expressivos desenhos a bico de pena de Poty. Em 1971, a 13ª edição foi rerepresentada ao público com xilos mais contrastantes e estilizadas, igualmente de sua autoria.

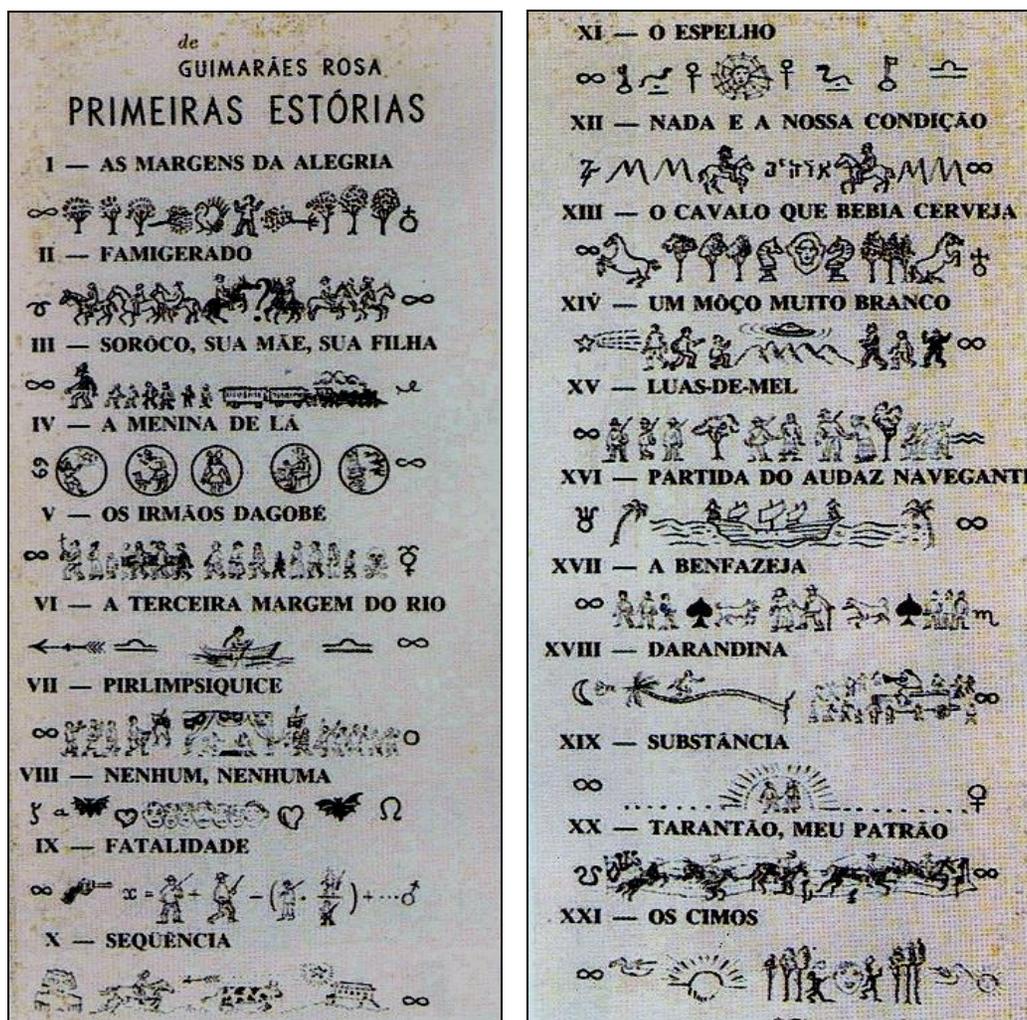


Figura 94. Índice ilustrado de Luís Jardim para *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa.

Do ocorrido por ocasião do Concurso Literário Humberto de Campos, quem parece nunca ter-se perdoado foi o autor de *Vidas secas*. Na crônica “Conversa de bastidores”, de 1946⁷⁴, Graciliano relembra a situação conflituosa do julgamento:

Houve discussão e briga. No dia do julgamento, eliminadas composições menos sólidas, ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre esse volume desigual e outro, *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo – e, em conseqüência, Marques Rebêlo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes. Defendi-me com três armas: o doutor, a professora, as injeções antiofídicas.

- Ora essa! Discutimos literatura de ficção. Deixemos em paz o Instituto de Butantã.

⁷⁴ Crônica reproduzida na compilação póstuma *Linhas tortas*, 1980, p. 247.

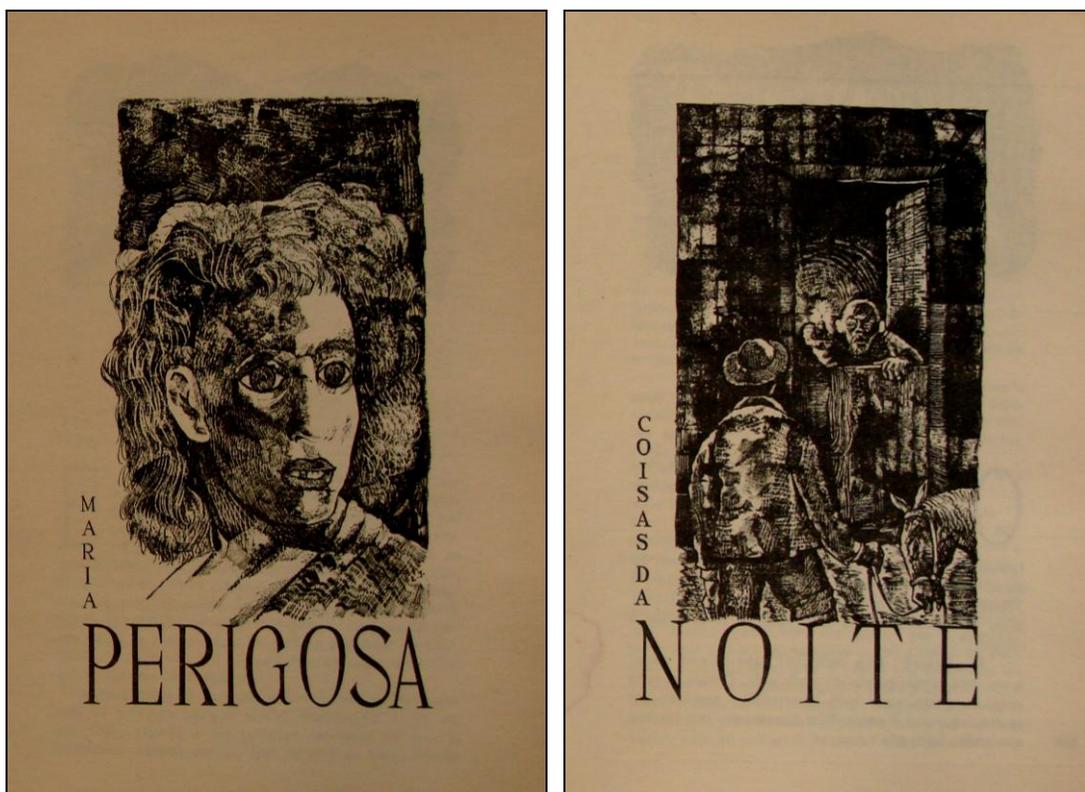
Dias da Costa apoiou-me. Prudente de Moraes sustentou Marques. E Peregrino Júnior, transformado em fiel de balança, exigiu quarenta e oito horas para manifestar-se. Escolheu *Maria Perigosa* – e assim Luís Jardim obteve o prêmio Humberto de Campos em 1938.

Viator desapareceu sem deixar vestígio. Desgostei-me: eu desejava sinceramente vê-lo crescer, talvez convencer-me de que me havia enganado preterindo-o. Afinal os julgamentos são precários – e naquele tínhamos vacilado. Eu, pelo menos, vacilara.

Apesar de ofuscado por *Sagarana*, o volume despertou admiração de nomes como Mário de Andrade e Monteiro Lobato. Segundo Herman Lima (1963, p.1691-2) este último, especialmente, “*considerava Maria Perigosa um dos grandes livros de contos brasileiros contemporâneos*”.

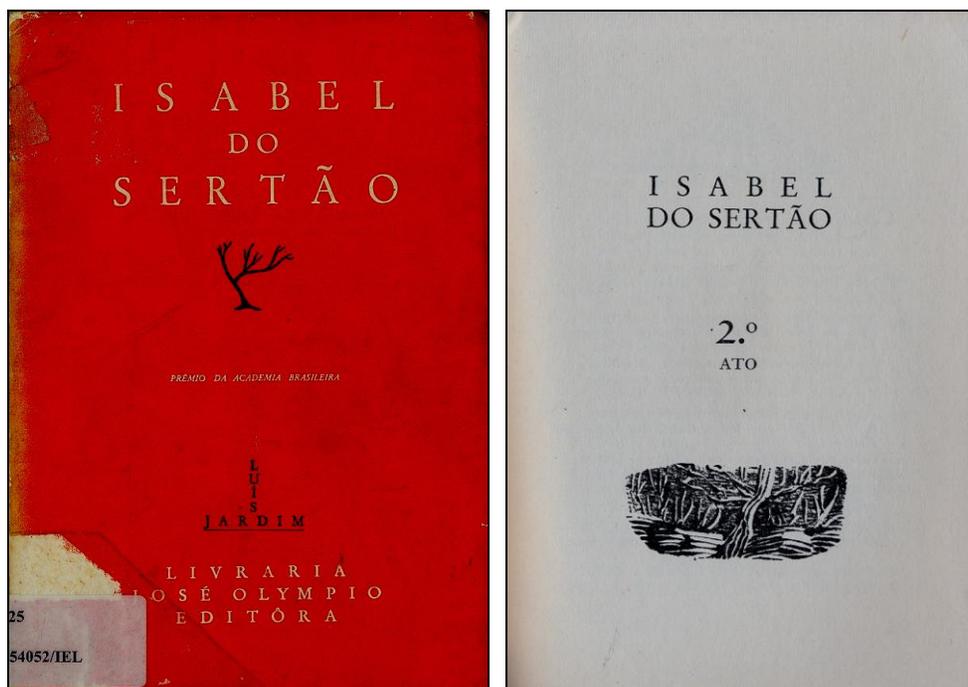
Mário de Andrade, no texto *Pintor contista* (1972), entende que em *Maria Perigosa* subsiste uma aproximação maior entre o contista e o desenhista, do que com o pintor propriamente dito. Isto porque, “*o desenho é na realidade mais uma caligrafia, mais um processo hieroglífico de expressar idéias e imagens, se ligando por isso muito estreitamente às artes da palavra, poesia e prosa*” (p. 53). Partindo da análise de algumas passagens descritivas dos contos de *Maria Perigosa*, chega à conclusão de que o “*livro não demonstra instintividades de artista plástico. Em compensação, bem desenhisticamente, Luís Jardim é um ótimo contador*” (p. 55). Especialmente no conto “João Piolho”, Mário pressente uma “*delicadeza saxônica e uma ironia condescendentemente comovida*” (p. 57), oriunda provavelmente do seu convívio com os livros de literatura inglesa. Ressalta ainda que Jardim escreve a partir da “*própria boca do povo*”, vindo a “*completar muito bem essa rica literatura de ficção nordestina*” (p.56-7).

As ilustrações (Figuras 95 e 96) que Jardim fez para *Maria Perigosa* foram incluídas na segunda edição de 1959, junto a novos textos, e contribuíram para a sugestão da ambiência nordestina, com sua paisagem árida – mesmo quando exuberante – e seus retratos de tipos populares. Em 2003 a *Confraria de Bibliófilos do Brasil* reeditou *Maria Perigosa* e mais cinco contos de Luís Jardim, com ilustrações do artista plástico pernambucano Eduardo Araújo.



Figuras 95 e 96. Ilustrações de Luís Jardim para *Maria Perigosa*, de sua autoria.

Por sua peça *Isabel do sertão* (1959), Jardim recebeu o prêmio Cláudio de Souza conferido pela Academia Brasileira de Letras. Peça em três atos e que sintetiza com forte expressão as misérias decorrentes da seca, concentrando-se no êxodo da família de Isabel; na inocência e bruteza das relações entre homens e mulheres sertanejos; e no fantasma da fome que faz pai e filha comerem a indigesta planta mucunã – ato que os condenam à morte. Tanto o desenho da capa como as ilustrações internas (Figuras 97 e 98), poucos e minúsculos, de punho do autor, atendem ao espírito de concisão do texto. Atuam quase como vinhetas a abrir os atos e a inaugurar as partes. Voltam-se todas para o esboço cenográfico da cena, à paisagem árida do sertão, às árvores destorcidas e desfolhadas, aos rudes xiquexiques e mandacarus, numa alusão gráfica às xilogravuras de cordel.



Figuras 97 e 98. Capa e ilustração de Luís Jardim para *Isabel do sertão*, de sua autoria.

Na análise de Montenegro (1953), a literatura de Jardim se filia ao memorialismo com toques de abstração. Atesta que o artista-escritor possui um valioso domínio das palavras, mas um certo abstracionismo que o faz se desapegar por vezes do real. Isto se observa, segundo o autor, em algumas passagens de *As confissões de meu tio Gonzaga*, romance de 1949 para o qual o artista desenhou também a capa, da mesma forma como igualmente o fez para o seu *O ajudante de mentiroso*, de 1980.

Gilberto Freyre acredita que possa ter contribuído para infundir o gosto pela autobiografia, não só em Jardim, mas também em José Lins do Rego: “*aquele ânimo de ‘life history’ que eu próprio, por mim mesmo, começara a desenvolver como estudante universitário no estrangeiro*” (Freyre, 1985, p. 15). O sociólogo entende ainda que se a ficção de Zé Lins é superior à de Jardim, o mesmo não se pode dizer com relação às produções para criança e aos livros de memórias:

Luís Jardim, em livros para crianças, supera seu notável contemporâneo José Lins do Rêgo, da *Velha Totônia*, embora no puro setor da ficção especificamente novelística, não se verifique essa superação. Verifica-se, entretanto, não só no setor do livro para crianças como no do específico memorialismo e na sua literatura dramática – em *Isabel do Sertão* e em *O meu pequeno mundo* – que Luís Jardim é superior, em expressividade, tanto a *Meus Verdes Anos* como às memórias de Graciliano Ramos. (Freyre, 1985, p. 15)

A dedicação aos pequenos leitores

A dedicação do escritor-ilustrador às crianças foi notadamente significativa. Especialmente para os leitores mirins concebeu seis livros⁷⁵, cuja recepção de público e crítica foi muito calorosa, tanto que a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil instituiu, em sua premiação anual, o *Prêmio Luís Jardim*, para a categoria *Melhor Livro de Imagem*.

Como mencionado anteriormente, incentivado por amigos, Jardim decidiu participar do concurso de Literatura Infantil promovido pelo Ministério da Educação em 1937. A premiação veio em dose dupla: o primeiro e o segundo prêmios, respectivamente por *O boi Aruá* e *O tatu e o macaco* (Figura 99).



Figura 99. Ilustrações de Luís Jardim para *O tatu e o macaco*, de sua autoria.

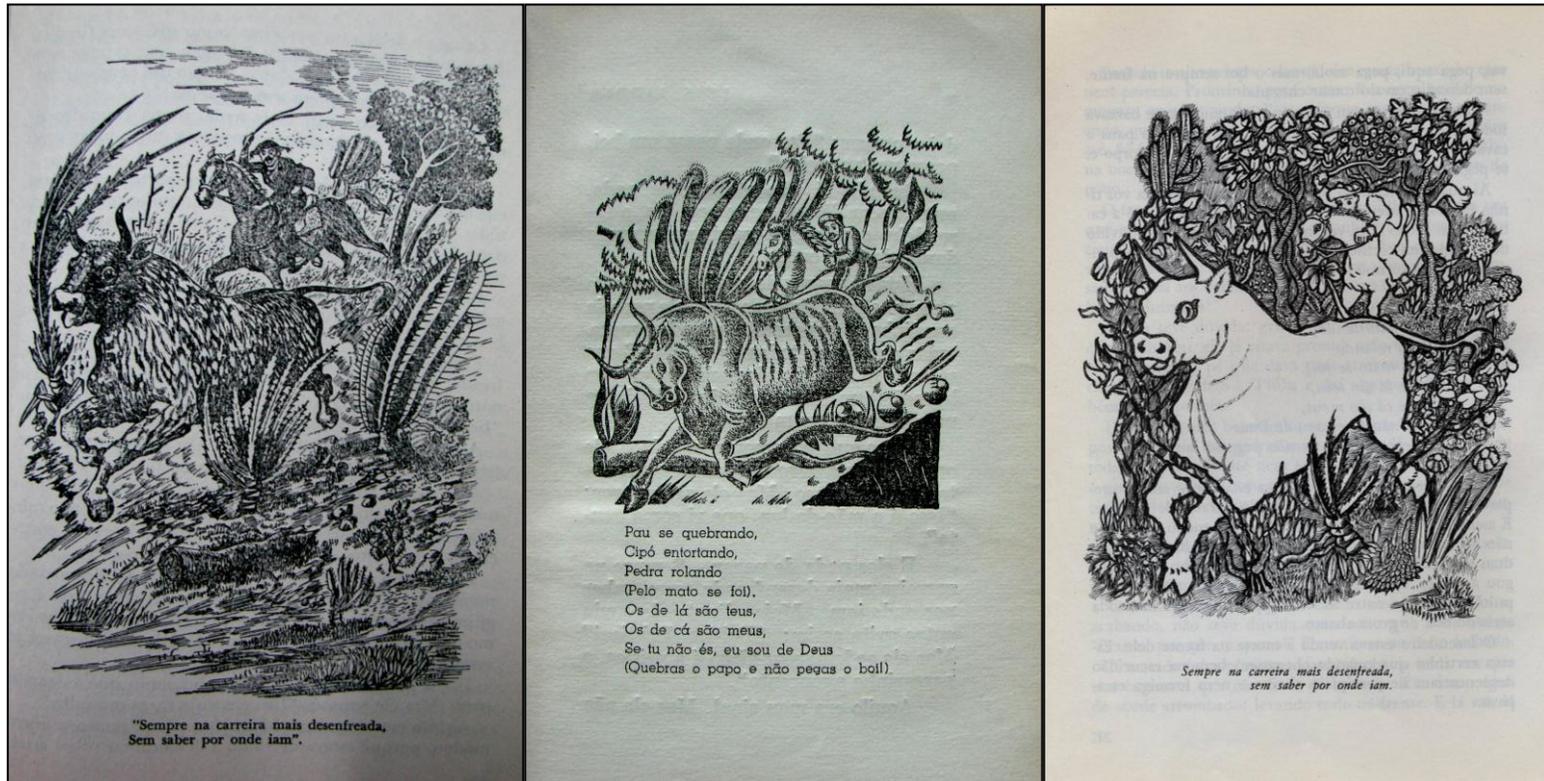
⁷⁵ *O boi Aruá* (1937, 1ª ed. 1940); *O tatu e o macaco* (1937, 1ª ed. 1940); *Proezas do menino Jesus* (1968); *Aventuras do menino Chico de Assis* (1971); *Façanhas do cavalo voador* (1978) e *Novas façanhas do cavalo voador* (1978).

O tatu e o macaco, editado em português em 1940 e em inglês em 1942, é um livro composto de pouquíssimo texto e muitas ilustrações, cujo traço irreverente e bem humorado, o vermelho vivo em contraste com o preto e o branco, e as manchas indefinidas de cor salpicadas em diversas áreas da página impressionam pela ousadia gráfica em se tratando de ilustrações destinadas ao público infantil da época.

Já *O boi Aruá* é um caso especialmente atraente para o estudioso da ilustração literária. Sendo dono do texto que ilustra, Luís Jardim parece ter se sentido bem confortável para reeditar *O boi Aruá* com pelo menos três versões ilustrativas bastante diferenciadas⁷⁶, como podemos conferir na 1ª edição publicada pela editora *Alba* (1940), com um número menor de ilustrações e traço mais realista; na 5ª edição publicada pela *José Olympio* (1970), de capa dura e alguns desenhos coloridos; e na 13ª edição também da *José Olympio* (1981), com desenhos preto e branco e uma estilização mais marcada.

Sabemos que muitos escritores, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa não conseguiram dar por terminadas algumas de suas obras mesmo depois de publicadas, produzindo alterações em edições subsequentes. Já Luís Jardim parece ter se contentado com o texto de seu *O boi Aruá*, mas não resistiu à tentação de alterar inúmeras vezes as ilustrações – seguindo assim o exemplo de Willian Blake com as versões artesanais variadas dos seus *illuminated books*, como analisou Alves (2007). Observando-se as Figuras 100, 101 e 102 para a cena da perseguição ao boi pela caatinga, por exemplo, não podemos deixar de nos surpreender com as diversas soluções gráficas pensadas por Jardim para o mesmo trecho da narrativa, bem como as vantagens do ilustrador ser também o autor do texto e assim poder agir com total autonomia, colocando ênfase visual à narrativa no ponto e no momento que lhe convier.

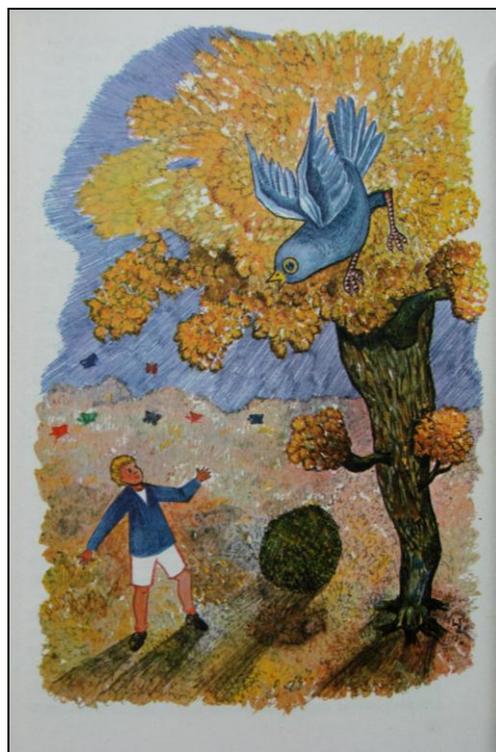
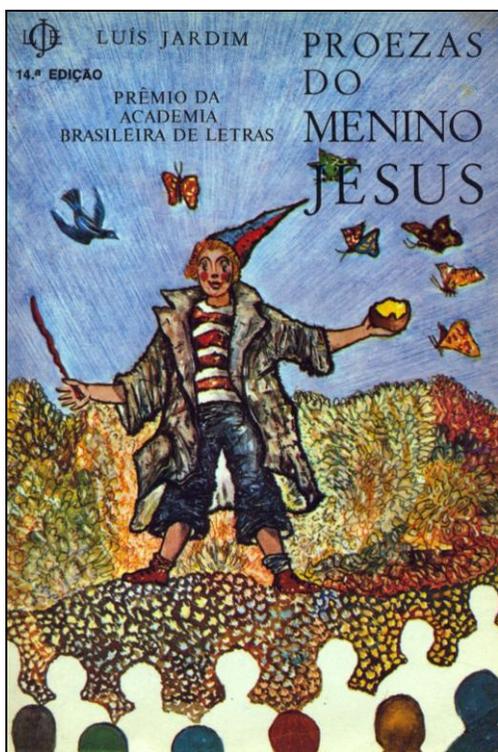
⁷⁶ O acervo da *Fundação Casa de Rui Barbosa* no Rio de Janeiro guarda uma série de esboços não só para *O Boi Aruá*, mas também para *As proezas do menino Jesus*, *As aventuras de Chico de Assis* e *Façanhas do cavalo voador*.



Figuras 100, 101 e 102. Ilustrações de Luís Jardim para diferentes edições de *O boi Arná*, respectivamente: 1ª ed. de 1940, 5ª ed. de 1970 e 13ª ed. 1981.

Em *Proezas do Menino Jesus*, de 1968, vencedor do Prêmio da Academia Brasileira de Letras, Luís Jardim reinventa a infância de Jesus Cristo como se ele a tivesse vivido numa cidadezinha do interior do Nordeste: entre cabras e bodes, lanchando banana amassada, correndo pelos campos, nadando no riacho, usando expressões típicas do universo lúdico pernambucano. Apesar do já esperado tom catequético, *Proezas do Menino Jesus* não deixa de ser um livro singelo, repleto de passagens deliciosas, como aquela em que o menino Jesus ajuda dois ladrões a não roubar, dando-lhes de presente, sem que o saibam, quatro galinhas do seu próprio quintal – evitando assim, o assalto à casa de uma pobre viúva. O livro virou tema de crônica⁷⁷ de Carlos Drummond de Andrade, publicada no *Correio da Manhã* de 04 de dezembro de 1968:

O que ele quis, e conseguiu, foi escrever o mais azul, o mais cantante e dançarino livro de estórias para toda sorte de crianças, inclusive as enrugadas e calvas. Nome completo do autor é Luís Jardim, *Proezas do Menino Jesus* é o título da obra, que o menino grande José Olympio, nostálgico de Batatais, editou. Se o menino Jesus lê português, há de estar-se divertindo às pampas com as proezas que o menino Lula, em prosa e desenho, lhe atribuiu.



Figuras 103 e 104. Capa e ilustração de Luís Jardim para *Proezas do Menino Jesus*, de sua autoria.

⁷⁷ Crônica reproduzida na contracapa da 14ª edição de *Proezas do Menino Jesus*, José Olympio, 1981.

Jardim tinha um verdadeiro fascínio pelas crianças, talvez porque não pudesse ter filhos. O fato é que adorava estar perto delas. Fazia palestras em escolas sempre enaltecendo o papel dos livros. Afinal foram estes seus maiores mestres, haja vista ter deixado a escola muito menino. Às crianças e adolescente, inclusive, ofereceu o seu livro de memórias *O meu pequeno mundo* (1976, p. 187): “*O que há de bom em nós é herança da criança que fomos. Dificilmente a criança não é boa. É para crianças e adolescentes, em particular, que escrevi estas lembranças esparsas de mim mesmo*”.

Além da dedicação literária, que corre mais solta e despreocupada, há que se revelar ainda que suas ilustrações para os pequenos estão entre as mais bonitas do conjunto de sua produção artística. Provavelmente porque Jardim se permitiu um maior lirismo e delicadeza de traço, além de abusar nas cores, tanto em capas deslumbrantes como nas imagens internas (inúmeras vezes reproduzidas em preto e branco, infelizmente). E, mais, porque fez delas não apenas comentários visuais do texto, mas detentoras de papel de protagonistas em dobradinha com o verbo. Ou seja, nesses livros a ausência das ilustrações representaria um desastre para a obra. Como também é o caso do *O pequeno príncipe* (1943) de Saint-Exupéry ou do *Menino maluquinho* (1980) de Ziraldo, também escritores-ilustradores. Ler estes livros sem as imagens é como lê-los pela metade.

Mesmo em se tratando de uma produção destinada ao público adulto e que não se perceba nas ilustrações “*a estilização livre e espirituosa do caricaturista*”, em sua análise das vinhetas de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, Paes (1985, p. 49) é taxativo: “*Quando um autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto o seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou a interpolação de linhas de um outro autor*”.

O êxito de Luís Jardim no ramo da literatura dirigida ao pequeno leitor pode ser aferido pela indicação de *O boi Aruá* e *Proezas do Menino Jesus* para compor a lista dos 10 livros brasileiros, segundo a UNESCO, capazes de melhorar a compreensão entre os povos. Êxito que também se confirma por ser apontado, por Gilberto Freyre (1985, p. 21), como um nome rival do progenitor de Emília: “*Ao que se seguiria o criador de um novo tipo de livro para criança que culminaria em aliciantes obras-primas: rivais, na maneira, por que sensibilizariam crianças brasileiras, das de Monteiro Lobato*”.

O ilustrador de textos adultos

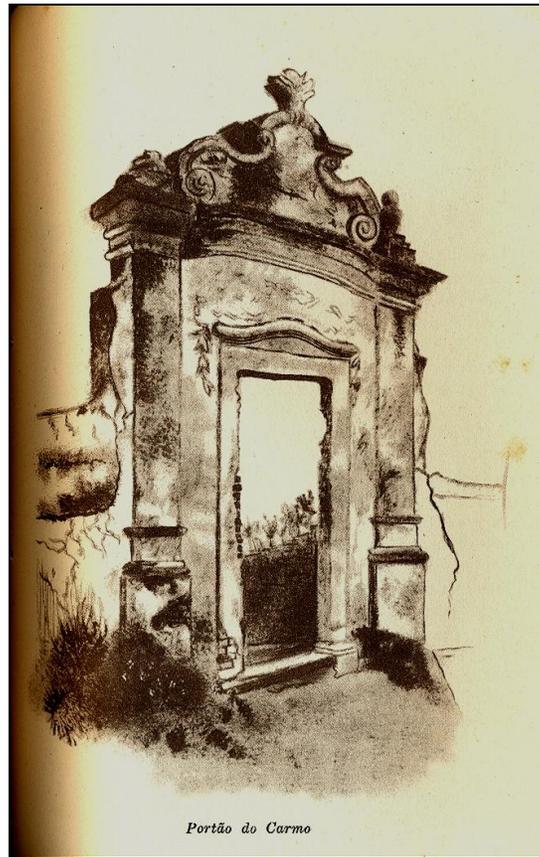
Luís Jardim, conforme mencionado, começou a trabalhar como artista gráfico na década de 20, época em que realizou inúmeros desenhos para textos publicados em jornais, a exemplo do poema *Bahia de todos os Santos e de quase todos os pecados*, de Gilberto Freyre.

O primeiro livro que ilustrou e diagramou foi o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (Figura 105), também de Freyre, de 1934, “edição rara de cem exemplares apenas, papel monval, tipo indiano, muito caro. Os desenhos das capas foram feitos a mão.”⁷⁸ Trabalho de morte” – nas palavras do próprio Jardim (Gomes, 1974, p. xiv). Fernanda Peixoto (2005, p. 162) tece o seguinte comentário sobre este primeiro guia de inúmeros outros que o artista viria ilustrar:

A primeira edição do guia, sem capítulos nem paginação definidos, apresenta um texto fluente, arrematado pela prosa desabrida, característica do autor. Os respiros na narrativa ficam a cargo das ilustrações de Luís Jardim (1901-1987), que ora entrecortam o texto, ora se apresentam em páginas inteiras. Ilustrações de fato, já que os desenhos – de traços retos e corte moderno – comentam a narrativa, apresentando ao leitor igrejas, ruas, fachadas e personagens mencionados. Jardim é também responsável pelos frisos que emolduram as páginas (em preto e vermelho sobre branco), pelas capitulares e por duas cenas da cidade, em cores, que estampam a capa e a folha de rosto do volume.

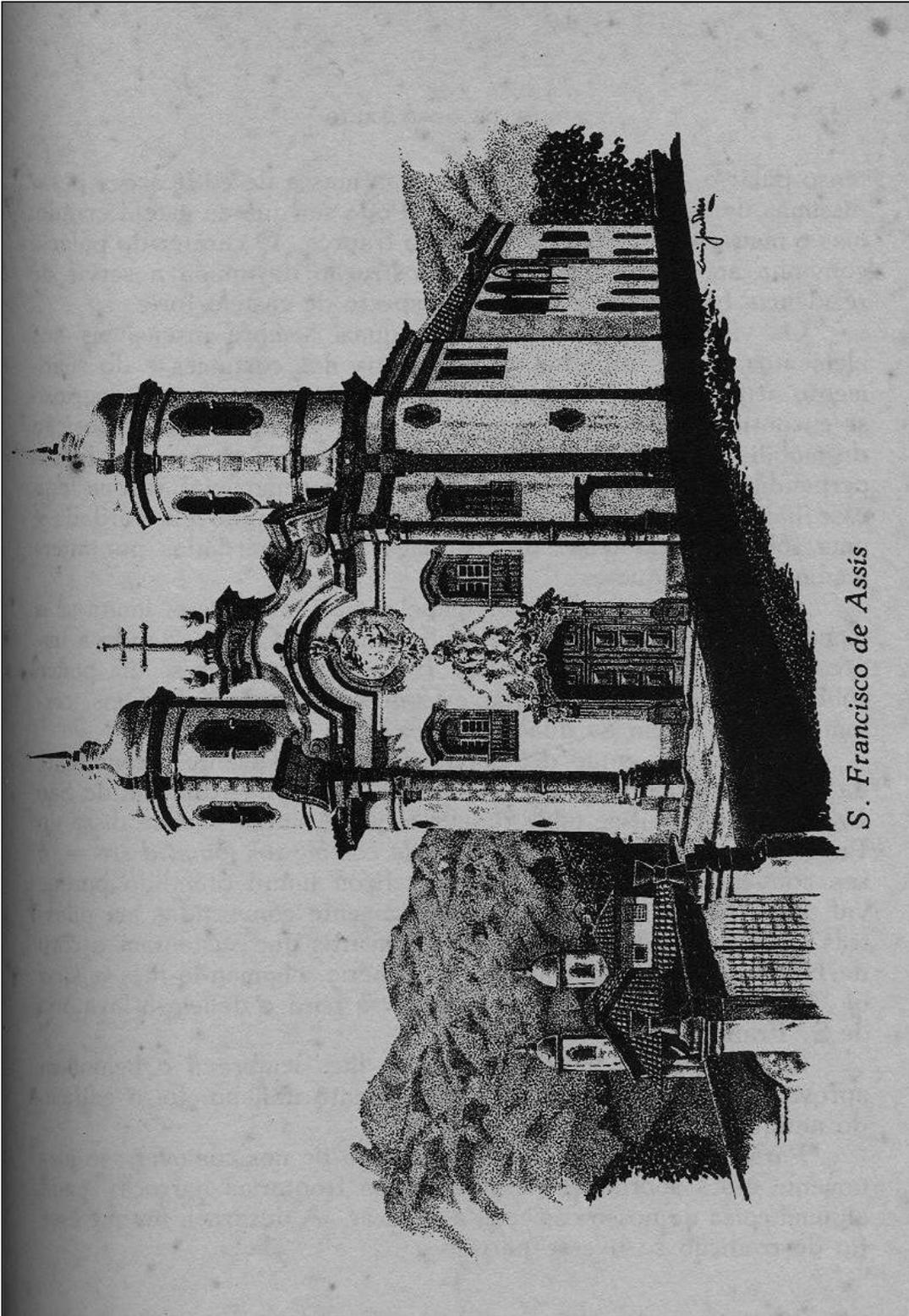
Para o sociólogo pernambucano ilustrou ainda *Olinda. 2º guia prático e sentimental de cidade brasileira* (Figura 106), para o qual concebeu 25 ilustrações de página inteira, reproduzidas num tom sépia e num estilo bem diferente, meio fluido, aquarelado, como se fossem traçadas a pincel, bem como vinhetas e capitulares em preto e branco no seu vocabulário mais tradicional. A soma desses efeitos gráficos pode ser um pouco carregada, mas não prejudica consideravelmente o desfrute visual do leitor. Cabe ressaltar que no capítulo referente à Arte, do presente guia, Freyre insere o nome de Jardim dentre os pintores praticantes de vistas de Olinda.

⁷⁸ Giucci e Larreta (2007, p. 614) tecem o seguinte comentário sobre os desenhos coloridos do guia: “*Estes tentam captar o colorido da cidade, aglomerando com um toque levemente expressionista os sobrados, torres de igrejas, o mar verde, o céu azul salpicado de nuvens, jangadas, mocambos e palmeiras: uma espécie de cor local bem ao gosto moderno de Gilberto Freyre*”.

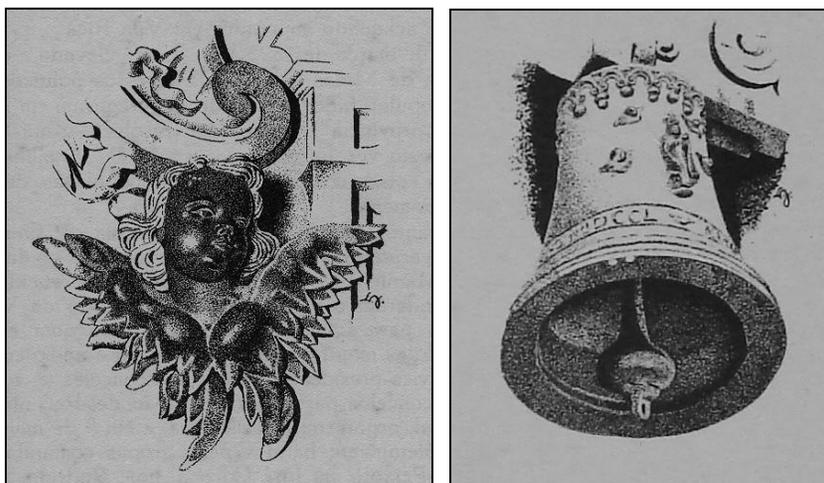


Figuras 105 e 106. Ilustrações de Luís Jardim para o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* e para *Olinda. 2º guia prático e sentimental de cidade brasileira*, de Gilberto Freyre.

Em 1938, Jardim ilustrou o *Guia de Ouro Preto* (Figuras 107, 108 e 109), de Manuel Bandeira. Essas imagens se tornaram célebres e foram reproduzidas em vários outros impressos, como no livro de culinária *Receitas tradicionais da cozinha mineira*, de Lígia Junqueira, editado pela *Tecnoprint* em 1979. No prefácio do *Guia de Olinda*, Gilberto Freyre (1944, p. 235) afirma que talvez “*estas sejam as melhores ilustrações que Jardim fez até hoje*”. Os desenhos, cuidadosos, no que diz respeito à perspectiva e reprodução de texturas são extremamente delicados e amparados num realismo fotográfico. Não há referências a personagens humanos, só a elementos arquitetônicos, estátuas, cemitérios, ruas desertas, casarões, igrejas. A cidade parece despovoada. Muitas vezes as linhas e manchas são substituídas por uma cadência de pontinhos, numa reprodução exaustiva de detalhes e efeitos de luz e sombra. Fato que também confere a essas ilustrações um ar nostálgico, antigo, como se feitas de pó.

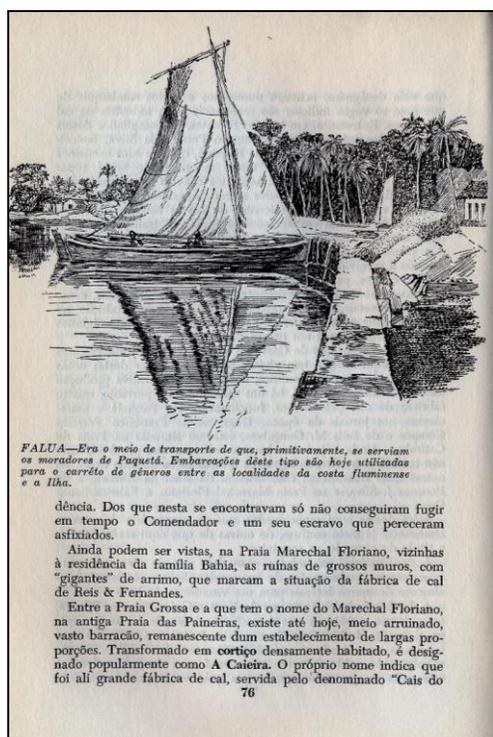


Figuras 107. Ilustração de Luis Jardim para o *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira .



Figuras 108 e 109. Vinhetas de Luís Jardim para o *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira.

Além dos guias de Recife, Olinda e Ouro Preto Jardim, ilustrou ainda *Paquetá, imagens de ontem e de hoje* (Figura 110 e 111), de Vivaldo Coaracy – com traçado fino e fresco que foge à precisão documental – e *Aparência do Rio de Janeiro* (Figura 112), de Gastão Cruls. As ilustrações que realizou para o segundo remetem, por sua vez, às paisagens românticas do século XIX, pois surgem impregnadas de uma atmosfera de leveza e delicadeza.



Figuras 110 e 111. Ilustrações de Luís Jardim para *Paquetá, imagens de ontem e de hoje*, de Vivaldo Coaracy.



Figura 112. Ilustração de Luís Jardim para *Aparência do Rio de Janeiro*, de Gastão Cruls.

A respeito dessa profusão de ilustrações para estes guias de cidade, gostaríamos de tecer ainda algumas considerações. É sabido que para este tipo de trabalho o artista recorre, além da observação, ao uso de fotografias e parcerias inusitadas como fonte de inspiração às ilustrações, conforme atestam as informações contidas nas próprias publicações.

Vivaldo Coaracy (1964, p. 153), nos agradecimentos de *Paquetá* revela: “*Os senhores Euclides Borba, Ely da Silva Santos e Rubens Rodrigues dos Santos e a Dra. Fabíola Guimarães forneceram artísticas fotografias de sua autoria proporcionando motivo e inspiração a alguns dos sugestivos bicos-de-pena com que Luís Jardim ilustrou o texto e valorizou estas páginas*”.

De maneira similar Gastão Cruls esclarece ao leitor que na iconografia apresentada em *Aparência do Rio de Janeiro* preferiu recorrer ao desenho “*para as representações do Rio antigo e à fotografia – arte verdadeiramente deste século, quando chega ao seu apogeu – para os grandes panoramas e os flagrantes do Rio moderno. No primeiro caso, a fim de fugir ao já tantas vezes visto através de um Debret ou um Rugendas, procurei algumas obras menos conhecidas e até um ou outro original inédito, e foi segundo estas imagens, colhidas aqui e ali, num penoso trabalho de seleção, que Luís Jardim traçou os*

seus bicos de pena. Será dispensável elogiá-los. O artista, de tão variadas aptidões, já se fez mestre no gênero”.

Outro dado curioso diz respeito ao *Guia de Ouro Preto*. Em nota, Manuel Bandeira (1938, s/p.) esclarece que algumas ilustrações do livro foram feitas em parceria: Joanita Blank “*desenhou alguns croquis que serviram de base a admiráveis ilustrações de Luís Jardim – aquelas que vão assinadas J. e Luís Jardim*”.

Conclui-se, portanto, com os exemplos acima, que a ilustração pode ser fruto da imaginação, observação direta do artista, bem como pode inspirar-se em fotografias e outros registros visuais. Especialmente quando se tratam de imagens baseadas em fatos/locais reais, como é o caso dos guias de cidade aos quais Jardim se dedicou como poucos, talvez devido ao fato de ter iniciado sua carreira artística como paisagista e mesmo por ter trabalhado por aproximadamente cinco anos no SPHAN, quando habituou seu traço ao registro da cidade.

Não obstante a frequência com que ilustrava guias de cidade, Jardim também foi chamado à ilustrar poesia, campo no qual sabidamente se observa uma atuação mais livre do artista, impulsionada pela maior subjetividade do texto verbal e a consequente multiplicidade de diálogos interpretativos. Ilustrou poemas de Ascenso Ferreira (Figura 113) e Joaquim Cardozo (Figura 114), sendo que para este último produziu imagens muito distantes da sua agenda usual, seja daquele mais realista – empregado para os guias de cidade – ou do traço mais duro, anguloso e estilizado recorrente nas ilustrações de prosa de ficção em geral. Para estes poemas de Cardozo, recorreu a um traço mais leve, orgânico, sensual – matissiano quando mais limpo.



Figuras 113 e 114. Ilustrações de Luís Jardim para *Poemas*, 1922-1949, de Ascenso Ferreira e para *Poemas*, de Joaquim Cardozo.

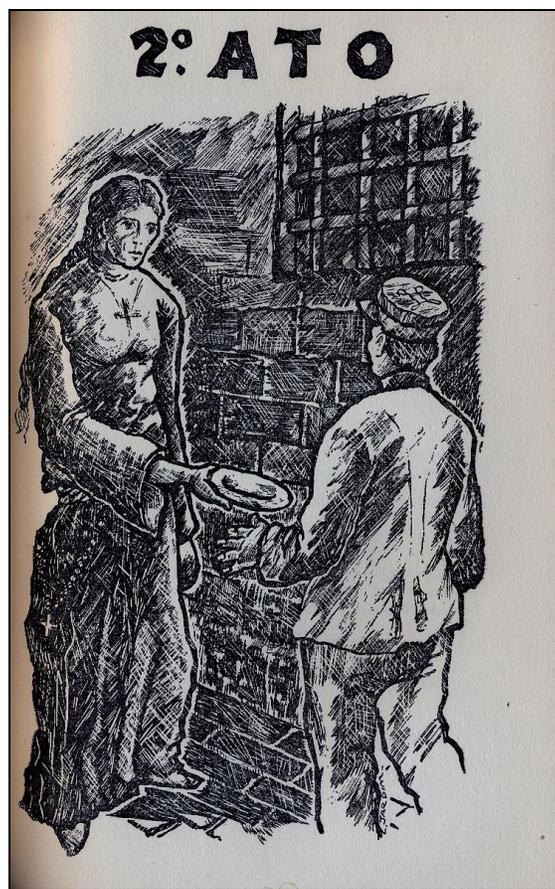
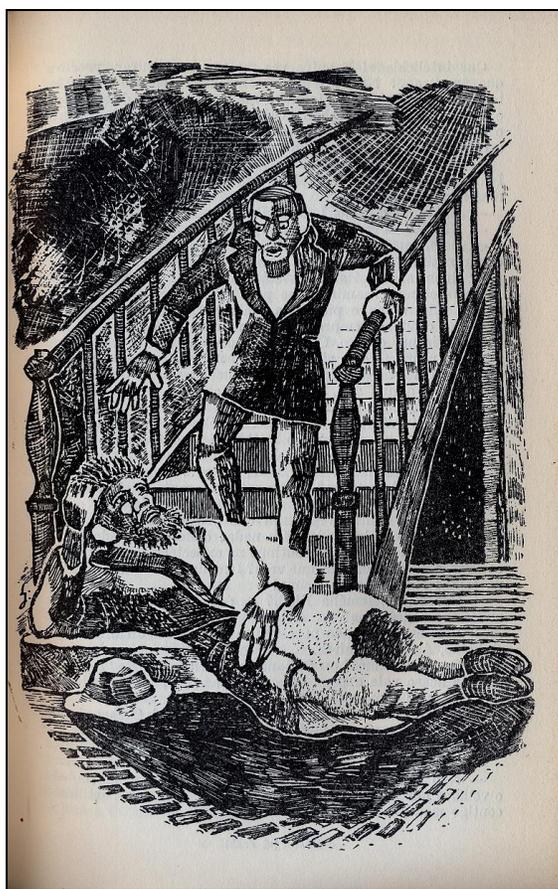
Luís Jardim foi também uma das figuras mais assíduas da *José Olympio*, pois, além de autor editado pela casa, regularmente era chamado a colaborar em projetos gráficos: “A partir de 1942, executou com regularidade desenhos de capas para livros da “Casa” e, desde a morte de Santa Rosa até aposentar-se, em 1969, assumiu a responsabilidade pela produção gráfica e diagramação dos livros da *José Olympio*”, segundo Hallewell (2005, p. 463).

Para a editora carioca produziu dezenas de capas, criou 190 ilustrações, entre vinhetas e desenhos para a obra literária de José Lins do Rego⁷⁹, ilustrou ainda obras de Rachel de Queiroz (Figura 116), Gastão Cruis, Manuel Bandeira, Franklin Távora, Afonso Arinos, Vivaldo Coaracy, Nelson Faria (Figura 117), Claribalde Passos (Figura 118); o manual didático de Paulo Ronái (Figura 120); traduções de Dostoiévski (Figura 115) e

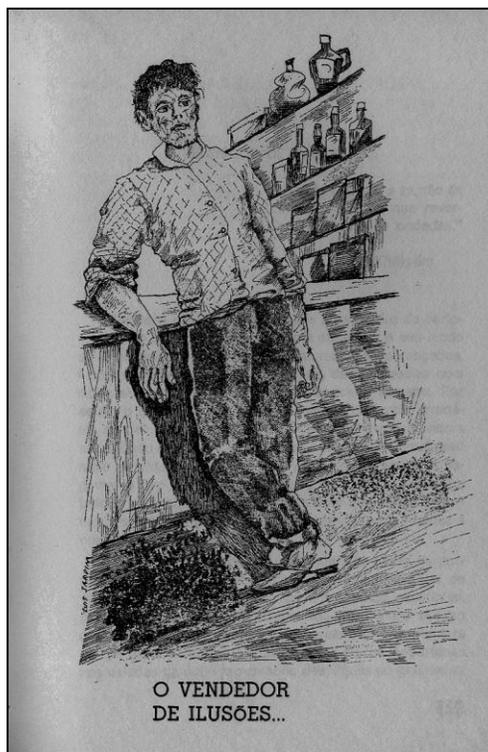
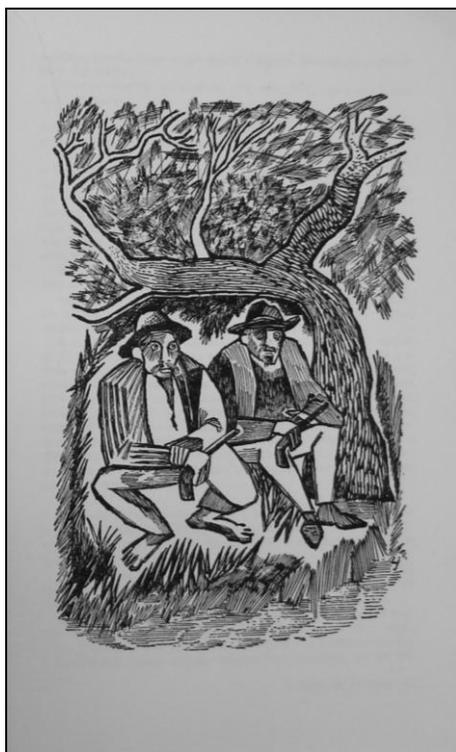
⁷⁹ De Zé Lins, Luís Jardim ilustrou na década de 1950: *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *O moleque Ricardo*, *Usina*, *Pureza*, *Pedra Bonita*, *Riacho Doce*, *Água-mãe*, *Fogo morto*, *Eurídice*, *Cangaceiros* e *Meus verdes anos*.

Hafiz (Figura 119), entre outros, além das suas próprias produções literárias destinadas às crianças, tal como *Maria Perigosa* e *Isabel do sertão*.

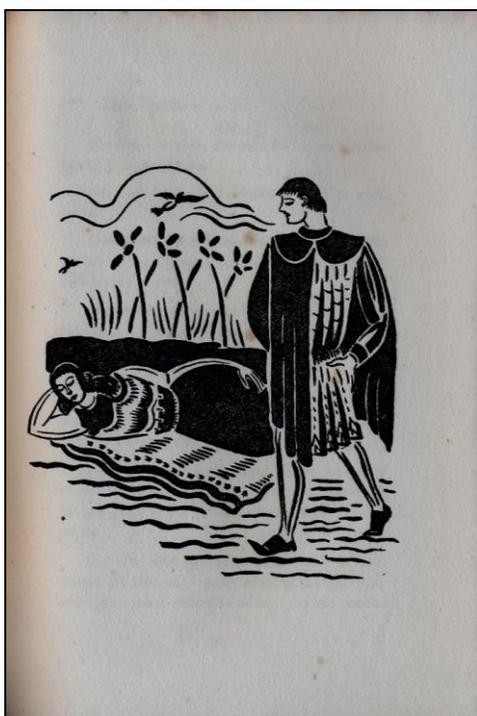
Foi um dos poucos autores fiéis à *Casa* até o fim dos seus dias. Uma correspondência sua reproduzida no catálogo da exposição *A tinta das letras. 30 escritores nas artes plásticas* (1987 (p. 54), realizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa e endereçada a José Olympio, atesta bem o grau de intimidade: “*Vai aí a capa do nosso Drummond. O traço preto do centro, esguio, perfurante, seco e infinito (é a tendência das linhas retas) simboliza o próprio grande bardo. Se ele não gostar dessa representação gráfica, óssea e fina, é só mandar omiti-la. Mas que lembra o Drummond, lembra*”.



Figuras 115 e 116. Ilustrações de Luís Jardim para *O ladrão honrado*, de Dostoiévski e *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz.



Figuras 117 e 118. Ilustrações de Luís Jardim para *Tiziu e outras histórias*, de Nelson Faria e *Estórias de engenho*, de Claribalte Passos.



XXX

LECTIO TRICESIMA
DE MORTE ICARI

Omnes qui cursum hominum volantium videbant, obstupuerunt. Sed puer audaci volatu gaudens tam alte egit iter, ut radii solis ceram mollirent (1). Icárus in mare cecidit. Patrem paenituit artem volandi invenisse.

Sic periit puer audax; at scimus memoriam Icári nunquam perituram esse.

VOCABULÁRIO

tricesimus, -a, -um
mors, mortis f.
cursus, -us, m.
obstupesco, -is, -ere, obstupui
audax adj. (gen. audacis)
audax, (audacis)
volatus, -us m.
iter, itineris n.

trigésimo
morte
corrida, vdo
espantar-se, jicar maravilhado
audacioso
vdo
caminho
impelir, dirigir
raio
amolecer
cair
memória
nunca
que... há-de perecer

(1) Traduzir pelo indicativo. V. nota do § 41.

Figuras 119 e 120. Ilustrações de Luís Jardim para *Os gazéis*, poemas persas de Hafiz e *Gradus Primus*, de Paulo Rónai.

Como capista (Figura 121) é possível vislumbrar na atuação de Jardim uma certa influência de Santa Rosa, perceptível, por exemplo, em *Anjos do abismo* de Rui Guilherme Barata e nas capas que exploram recursos tipográficos, principalmente as da década de 1940. Subsiste também uma busca de um acento da expressão, conquistada pelo uso de cores fortes, do desenho de traço marcante e variações no uso da tipografia. O ilustrador tornou-se famoso, ainda, pelos retratos⁸⁰ a bico de pena (Figura 122) dos escritores e artistas editados pelas casas livreas de então, prática muito comum ao mercado da época – hoje substituídos pelos retratos fotográficos.

Embora a maior parte do seu trabalho como capista e ilustrador tenha sido produzida para a *José Olympio*, prestou serviço para editoras como a *Casa do Estudante do Brasil*, o *Ministério da Educação*, o *Serviço do Patrimônio Histórico Nacional*, o *Serviço Gráfico do IBGE*, o *Instituto do Alcool*, etc. Ilustrou também *Dirceu e Marília* de Afonso Arinos para a *Martins* que, por sua vez, o incluiu na coletânea *Obras primas do conto brasileiro*, de 1962.

⁸⁰ Santa Rosa também produziu alguns retratos para a *José Olympio*, como os de José de Alencar, de Irving Stone, Jack London e Santa Tereza de Jesus, numa chave linear muito limpa e arredondada, ao passo que, costumeiramente, Jardim recorria a uma gama maior de traços, hachuras e detalhes.



Figura 121. Capas de Luís Jardim para a editora José Olympio: *Anjos dos abismos*, de Ruy Barata; *Minha formação no Recife*, de Gilberto Amado; *Três romances* e *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz; *Paquetá*, de Vivaldo Coaracy; *Tiziu e outras estórias*, de Nelson de Faria; *As confissões do meu tio Gonzaga*, de sua autoria e *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa.

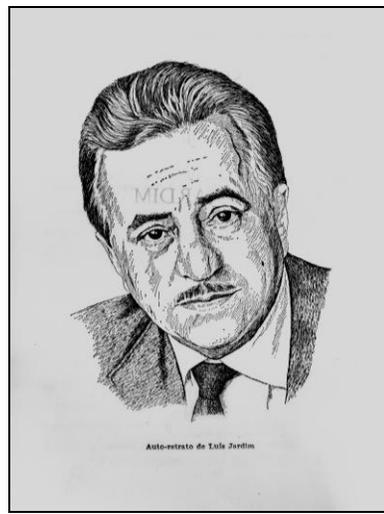
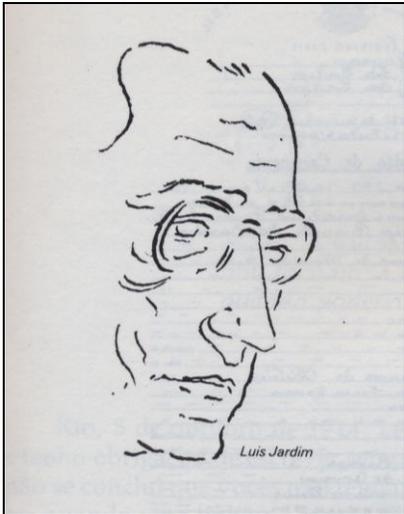
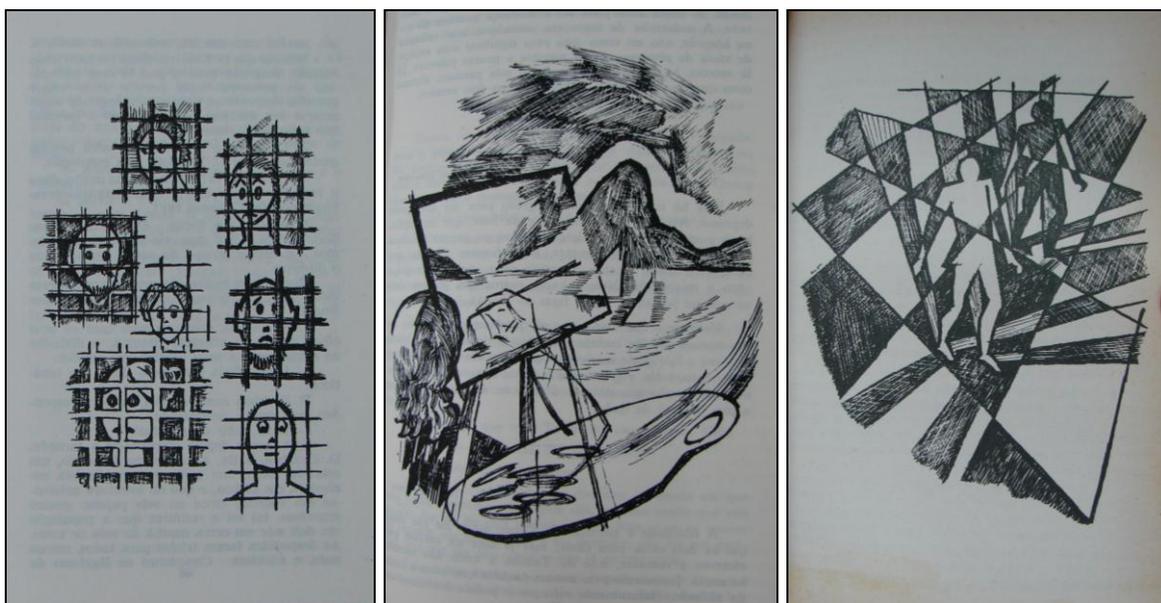


Figura 122. Retratos de Luís Jardim: José Américo de Almeida; Adalgisa Nery; Gilberto Freyre; Graciliano Ramos; autorretrato; José Lins do Rego; Manuel Bandeira; Mário Palmério e Portinari.

Luís Jardim também realizou uma série de trabalhos ilustrativos para a editora *Tecnoprint* do Rio de Janeiro. Para os títulos de bolso da coleção “Livros de Ouro”, populares nos anos 1970 e 80, ilustrou José de Alencar, Machado de Assis (Figura 123, 124 e 125), entre outros. Cabe ressaltar que alguns dos seus projetos para esta coleção são um tanto quanto rápidos e simplificados, condizentes, portanto, com a proposta sumária da coleção.



Figuras 123, 124 e 125. Ilustrações de Luís Jardim para *O alienista*, *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó*, de Machado de Assis.

Não podemos perder a oportunidade de justapor aqui as ilustrações que Jardim (Figura 126) produziu para a edição de bolso da *Tecnoprint* para *A vaidade dos homens*, de Matias Aires, com aquelas as que Santa Rosa (Figura 127) elaborou para a edição da *Martins*. Ao confrontarmos as ilustrações de Jardim e Santa para o texto, de 1752, do primeiro filósofo brasileiro, podemos uma vez mais reafirmar a tese de que o ilustrador é um leitor atento da obra que interpreta graficamente em sua caligrafia particular. Sobre a linha, enquanto alfabeto essencial da imaginação do ilustrador, escreve o ilustrador Rui de Oliveira (2008, p. 123): “No caso do ilustrador, cada um possui sua própria escrita linear, como se fosse um cardiograma, ou mesmo um sismógrafo, de suas intenções expressivas e estéticas”.

As oito ilustrações de Jardim apresentam um ar rústico, agressivo, de traços e hachuras em profusão, figuras estilizadas e de forte contraste de preto e branco para marcar bem os antagonismos que move o argumento e diferenciar-se das imagens primeiras de Santa Rosa. Estas, em contrapartida, surgem límpidas, de uma linearidade contínua e gosto renascentista, cujas personagens aparecem sempre acompanhadas de um esqueleto, talvez por conta da enfática afirmação: “*Vivemos com vaidade, e com ela morremos (...)*” (Matias Aires, 1966, p. 33).



Figuras 126 e 127. Ilustrações de Luís Jardim e Santa Rosa para *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, de Matias Aires.

Em entrevista a Eugênio Gomes, reproduzida em *Seleta* (1974), Luís Jardim revela, da rara posição de ilustrador-escritor, dados importantes do seu entendimento da arte da ilustração, como um comentário à parte da obra, e das limitações da representação única, num só golpe:

Quem escreve ficção, suponho, como que vê o tipo criado. Parece-me, porém, que a descrição de um tipo, se bem feita, tem mais relevo e autenticidade do que a representação pelo desenho. Estático, muitas vezes não corresponde à noção

que tem o leitor, a seu modo também criador ou imaginador, de uma determinada figura. Já ouvi isto: "O Papa-Rabo de Zé Lins, que você desenhou, Jardim, é bem diferente do que eu imaginava". Diversas me parecem as impressões do leitor em relação às do autor. Julgo a ilustração, aceitando a definição de Roger Fry, como uma anotação à parte. (p. xv)

De um modo geral, pode-se dizer que Luís Jardim manteve uma posição estilística bastante definida no seu trabalho como ilustrador, cuja linha, sempre segura, sobrepôs-se mesmo quando as cores se distribuía fartas pelo papel, como no caso das suas produções para crianças. Ademais, a sua versatilidade característica o fez capaz de ilustrar uma avalanche de livros, sejam de prosa, poesia, infantis, guias, livros históricos, didáticos e filosóficos, bem como se embrenhar na cultura estrangeira – russa, grega e persa, – numa produção de muitos mais altos do que baixos.

Para os guias de cidade costumava adotar um traço mais preciso, realista. Para os livros de poesia preferia um tom mais suave e carregado de lirismo. Para as obras infantis recorria ao humor e delicadeza. Para a prosa de ficção brasileira, mormente adotava uma linha mais rústica e expressiva. Traço de concepção rápida e disposto a realizar diferentes trajetos sobre o papel quando da presença de hachuras, tracejados, curvas, pontos e vírgulas compondo sombreamentos e preenchimentos, revelando assim a filiação ao expressionismo, ao gesto, ao desenho carregado de tinta. De fato, pode-se pressentir, ainda, pelos cortes reveladores e anuladores da visão do espectador, pelo desenho com traços angulosos e distorcidos das figuras humanas, pelo desvio às regras da perspectiva clássica, uma mescla de drama e humor em suas propostas ilustrativas. Imagens estas que tanto podiam comentar passagens importantes da narrativa, como citar graficamente parte do cenário, dos símbolos ou atributos recorrentes ao universo literário com o qual dialogava.

Enfim, as linhas textuais e visuais de Luís Jardim marcaram a história da arte brasileira. Atuação um tanto quanto esquecida e que se pretende trazer novamente à tona com este estudo.

O livro: Menino de engenho

Pode-se dizer que *Menino de engenho* é um livro de pequenos incidentes, de impressões da primeira idade, a maioria deles referentes às lembranças do próprio escritor, como é possível averiguar com a leitura do seu livro de memórias *Meus verdes anos*. Os capítulos, em geral curtos e de escrita ligeira, evocam o passado com a ajuda da imaginação⁸¹, sem maiores preocupações com a descrição pormenorizada ou justificada dos fatos.

Depois de toda a sofisticação e experimentação formal dos modernistas de 22 vemos surgir escritores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins com suas narrativas inspiradas nas vivências rurais e suas contradições sociais, inaugurando assim o típico *romance de 30* de origem nordestina. Em *Menino de engenho*, mesmo que o foco recaia sobre a família do coronel, há lugar também para o comentário da vida da gente simples, dos negros, em especial, como é possível observar nos seguintes trechos:

O interessante era que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as nossas brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. (p. 110-1)

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos. (p. 167)

⁸¹ Olívio Montenegro, no prefácio de *Bangüê* (1956), também ressalta o forte apelo sensorial e sensual da narrativa, bem como o tênue intervalo entre a realidade e a imaginação na obra de Lins do Rego, grande sensualista, produto mais do instinto que da reflexão, pautado na obsessão pela vida e no pesadelo da morte.

As citações revelam que o autor põe em discussão toda uma trajetória de preconceitos raciais resultantes da escravidão. Ao mesmo tempo em que José Paulino evita destratar os negros, acolhendo-os convalescentes e idosos em suas terras, orgulha-se de não ter sangue misturado aos deles. Os filhos que fez e que Juca faz nas negras não serão assumidos como tais.

Lendo *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *Usina*, *Fogo morto* e *O moleque Ricardo*, deparamo-nos a todo instante com tipos e recantos nossos conhecidos, com os partidos de cana, os paus-d'arcos floridos, a miséria dos pobres, a autoridade do coronel, o subjugar da raça negra e das mulheres, a politicagem, a crença no sobrenatural, as cheias dos rios, a seca na caatinga, a admiração e o ódio aos cangaceiros... A literatura praticada por Lins do Rego ao impregnar-se do frescor narrativo típico das histórias de família contadas e recontadas de geração em geração, acaba tornando o leitor íntimo daquele cenário e daquelas pessoas. No prefácio assinado por Pedro Dantas e reproduzido na edição de 1956, a conclusão a que se chega é justamente essa:

Desde as primeiras páginas do "Menino de Engenho" a narrativa se apodera de nós, impondo-nos o seu ritmo. Em todo o "ciclo da cana-de-açúcar" o que é "ação" não deixa margem para discussões ociosas, uma vez que se apresenta com a força dos fatos consumados, independentes do arbítrio do autor, que é como se apenas os tivesse recolhido. Por isso mesmo, não se queira sujeitar às regras habituais da construção do romance e da composição das figuras uma obra nascida diretamente da vida e que, visivelmente, o sr. Lins do Rego não tem, mais do que nós, o poder de alterar. Ele não é tanto um verdadeiro romancista, mas antes um narrador, o recitador admiravelmente vivo de uma realidade que não lhe é possível senão transpor e revivificar. (p. 14)

A oralidade não se expressa somente nos diálogos em profusão, mas no próprio tom da narrativa, repleta de uma fala regional, com seus termos muitas vezes inacessíveis. É exaltada ainda pela presença destacada do contador de histórias, simbolizados nas figuras da velha Totonha, e sua recitação dos contos de Trancoso e da Paixão de Cristo; e do avô José Paulino, responsável por disseminar a história da família em longas palestras, à mesa.

Luís Bueno (2006) entende que um dos pontos altos de *Menino de engenho* é justamente essa proximidade com a fala cotidiana dos menos favorecidos: “Sobretudo aquela distância entre a voz do narrador e a das suas criaturas foi diminuída e se desfolclorizou a fala dos personagens pobres em geral” (p.157). Para este autor, é perceptível no romance ainda uma

aproximação entre o narrar de Carlinhos e da velha Totonha, em sua associação entre o real e o imaginário:

O real fica mais real se o universo da velha contadora de histórias, também realista na cor local que imprime a suas histórias, mas sobretudo tirando da fantasia sua força de narrar, for incorporado pela memória do Carlos de Melo adulto que nos conta sua história de menino de engenho. (p. 155)

Luís Jardim (1935, p. 30) entende que a linguagem de Lins do Rego advém da revolução linguística incitada por Gilberto Freyre, cuja afeição aos:

termos corriqueiros – os bons, os simples, os fortes, os elementares, os mais expressivos do povo – eram evitados como gente pobre. Como os “ninguem” da prosa. Epoca do “requinte”. Epoca odiosa do pronome, da grammatica, contra o que, aliás, alguns espíritos interessantes (às vezes conhecedores bastantes desses inuteis beccos sem sahida) já se vinham rebelando. Mas foi elle que fez a verdadeira revolução, sem perder o sentido humano e brasileiro da língua sob o artifício “modernista” ou o exaggero de “regionalismo” litterario. O estylo de José Lins do Rego vem dessa revolução.

Se está posto que José Lins do Rego mergulha nas memórias da infância e na cultura popular de seu *habitat* de origem, conscientemente influenciado por Gilberto Freyre, o mesmo se dará com Luís Jardim, o ilustrador de toda a sua obra literária adulta, conforme explicitado no perfil biográfico-artístico traçado há pouco e ressaltado pelas palavras de Mário de Andrade (1972, p. 56), quando da publicação de *Maria Perigosa*:

Seguindo naquela trilha em que Lins do Rêgo se tornou mestre, Luís Jardim se aproveita daquele contacto mais íntimo que existe, lá nas suas bandas, entre casa grande e senzala, pra um estilo de dizer que é de extraordinário e delicioso sabor. Sumarento sabor.

As ilustrações de Menino de engenho

Para a 6ª edição de *Menino de engenho*, eleita para esse estudo, Luís Jardim concebeu 22 imagens originais: cinco ilustrações de página inteira; onze vinhetas

retangulares de abertura e seis vinhetas de encerramento de capítulo, sendo estas últimas repetidas inúmeras vezes ao longo do livro, conforme o padrão da coleção dos títulos reeditados em 1956.

É importante esclarecer que o uso de vinhetas de encerramento de capítulos era bastante usual nessa época. A editora *José Olympio* explorava assiduamente esse recurso e contratou Luís Jardim inúmeras vezes para projetá-las (Figura 128). Para *Hiléia Amazônica*, de Gastão Cruls (1958, p. xvi), por exemplo, Jardim compôs vinhetas que foram reimpressas ao longo do livro e as quais o escritor agradece por atuarem estas satisfatoriamente no “*aspecto material do volume*”.

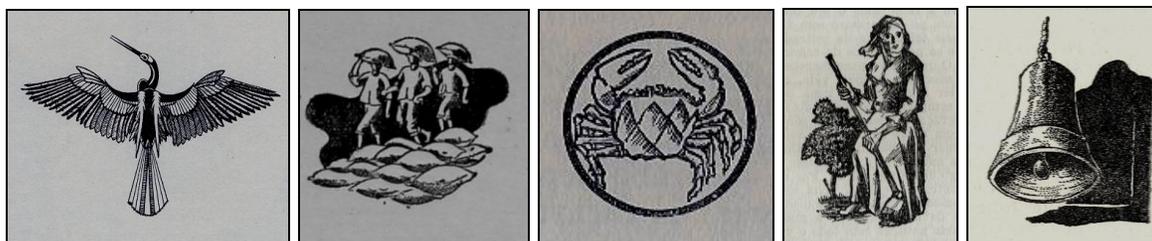


Figura 128. Vinhetas de Luís Jardim para *Hiléia Amazônica*, de Gastão Cruls; *Arruar*, de Mário Sette; *Tutaméia*, de Guimarães Rosa; *Cangaceiros*, de José Lins do Rego; e *Guia de Olinda*, de Gilberto Freyre.

Na maior parte dos volumes da coleção ilustrada de José Lins o que vemos são vinhetas ilustrativas baseadas nas primeiras passagens dos romances ou então desenhos mais genéricos, passíveis de serem reproduzidos em qualquer trecho do livro. Padronização que não deixa de ter um preço, pois pode soar desagradável aos olhos do leitor revisitar duas, três, até sete vezes a mesma imagem. Em *Menino de engenho*, por exemplo, temos 22 ilustrações originais e um total de 68 imagens reimpressas ao longo do livro.

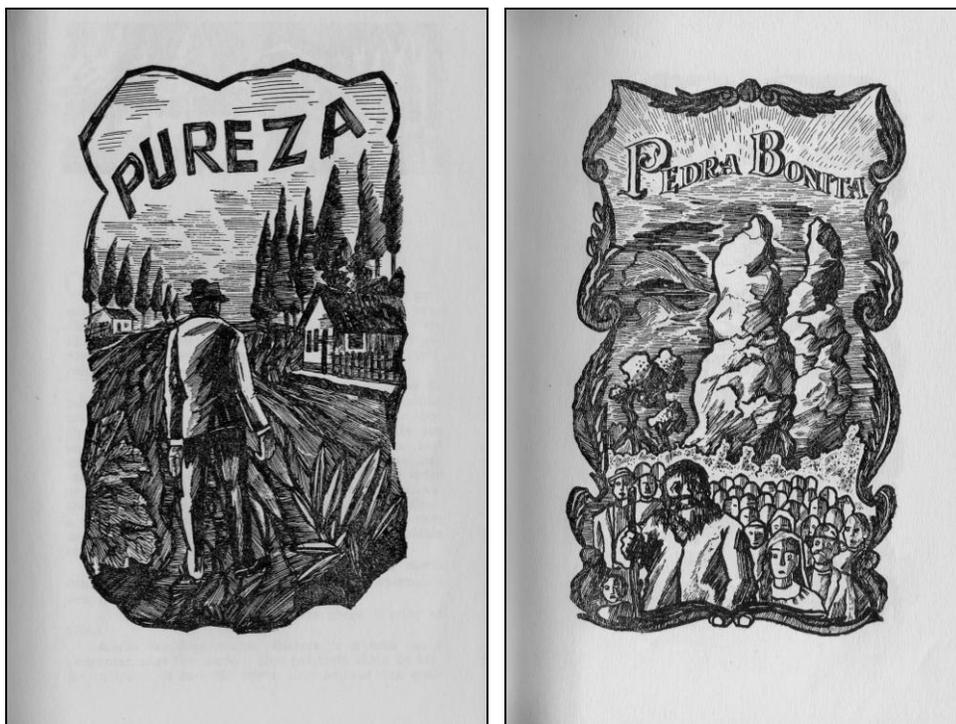
Além da repetição exaustiva de algumas imagens, ficamos com a sensação de que muitas passagens marcantes da narrativa mereceriam um comentário visual à parte, como no caso da cheia do Paraíba narrada no capítulo 13, ou então o namoro de Carlinhos com a prima Maria Clara ou o casamento da tia Maria.

É de se destacar também a ausência de qualquer menção visual às precoces experiências sexuais de Carlinhos, iniciadas com os abraços e beijos da professora Judite; com as conversas com Zé Guedes e os moleques do engenho; com a visão dos bois e porcos copulando; com os primos fazendo “*porcaria no curral*”; e com as negras maliciosas. “Virilidade adiantada” que quase o fez abusar de uma criança – “*João Rouco me deu uma carreira por causa do filho pequeno, que eu quis pegar*” (p. 215) e que levou o protagonista a contrair doença venérea aos doze anos. Naturalismo literário que, aliás, não deixou de inquietar muitos leitores da época, como bem pressentiu João Ribeiro em sua nota no *Jornal do Brasil* de setembro de 1932: “*Eis um romance que não podemos aconselhar a todos os leitores. É um livro de naturalismo feroz, que talvez repugne às almas tímidas e às leitoras da Bibliothèque Rose*”.⁸²

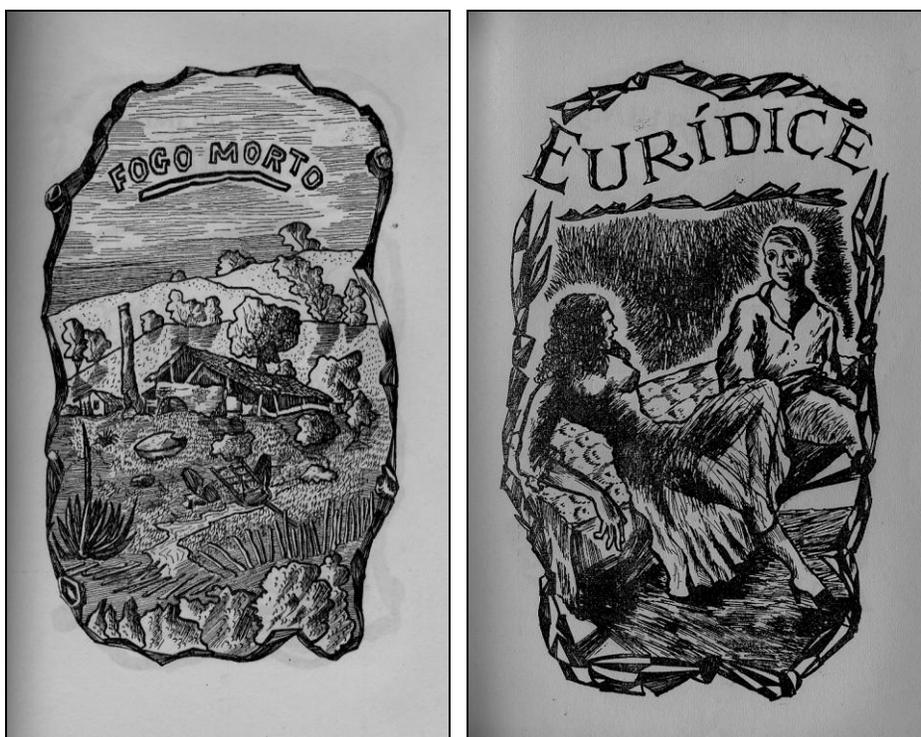
A técnica utilizada pelo artista para ilustrar os 13 títulos de Zé Lins (Figuras 129, 130, 131 e 132) foi bico de pena e nanquim, com possíveis toques a pincel⁸³. As imagens, repletas de traços e hachuras, apresentam uma caligrafia expressiva, rústica até, em possível alusão as xilos dos cordéis. Se Gilberto Freyre prefere as paisagens de Jardim à representação da figura humana, pode-se acrescentar uma nova observação. Sua figuração, um tanto dura e angulosa, no que tange ao conjunto das obras ilustradas para o escritor paraibano, cabe melhor na reprodução da figura masculina. Às suas mulheres, mormente, falta um pouco de delicadeza e sensualidade, com exceção de alguns retratos, como o de Eurídice (Figura 132).

⁸² Nota jornalística reproduzida na presente edição de 1956 de *Menino de engenho*, p. 9 e 10.

⁸³ É possível notar uma identidade visual nesse projeto ilustrativo de grande porte, embora com uma certa variação no que tange à delicadeza/rusticidade do traços e acréscimo de detalhes, sendo a profusão linear a marca mais característica do mesmo.



Figuras 129 e 130. Ilustrações de Luís Jardim para *Pureza* e *Pedra Bonita*, de Lins do Rego.



Figuras 131 e 132. Ilustrações de Luís Jardim para *Fogo morto* e *Eurídice*, de Lins do Rego.

As vinhetas de abertura de capítulos de Manoel Bandeira (homônimo do poeta) para *Nordeste* (Figuras 133 e 134), de Gilberto Freyre, publicado em 1937, bem como as de Santa Rosa para *O Bangüê das Alagoas* (Figuras 136 e 137), de Manuel Diegues Junior, de 1949 – com foco nas vistas e vida dos engenhos de açúcar –, bem poderiam ter inspirado Jardim na sua busca de referências iconográficas. Mesmo que as imagens retangulares de Bandeira e de Santa, por sugerirem uma maior aproximação com a realidade, tenham sido concebidas num registro um tanto divergente do traço mais expressivo, anguloso e decorativo de Jardim.



Figura 133. Vinheta de Manoel Bandeira para *Nordeste*, de Gilberto Freyre.



Figura 134. Vinheta de Manoel Bandeira para *Nordeste*, de Gilberto Freyre.

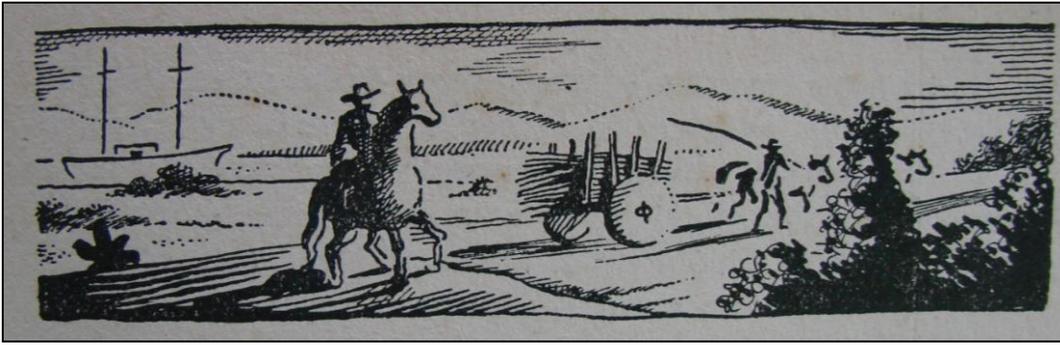


Figura 135. Vinheta de Santa Rosa para *O Bangüê das Alagoas*, de Manuel Diegues Junior.



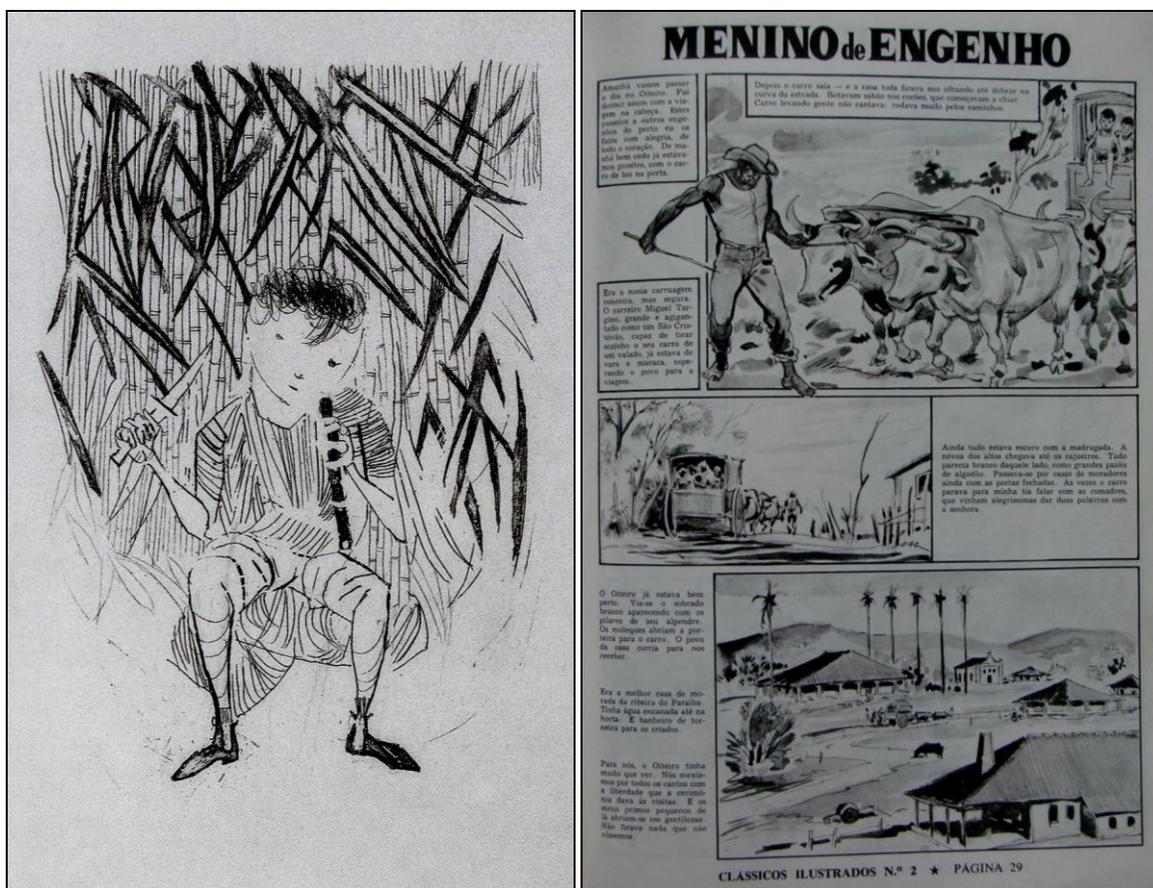
Figura 136. Vinheta de Santa Rosa para *O Bangüê das Alagoas*, de Manuel Diegues Junior.

Baseado em vasta pesquisa bibliográfica, calcula-se que antes dessa 6ª edição, de 1956, *Menino de engenho* não foi editado em versão ilustrada. A edição com gravuras de Portinari (Figura 137) para os *Cem Bibliófilos do Brasil* foi trazida a público somente em 1959 e resultou num trabalho de grande impacto e requinte gráfico. Observa-se uma ressonância entre o traço do pintor de Brodósqui e a palavra sombria e nostálgica de Lins do Rego, especialmente pelo fato do “retorno” ao mundo da infância ser uma constante em suas produções artísticas.

Não há, evidentemente, uma aproximação patente entre as ilustrações de Portinari e as de Jardim, mesmo porque os projetos tinham intenções diferentes. Portinari dedicou-se a dissecar o romance em dezenas de gravuras líricas e monumentais, que se sobrepõe com toda a sua expressividade e presença física ao texto. Já Jardim ilustrou a nanquim, num só fôlego, toda a edição comemorativa de Lins do Rego, cuja ideia era pontuar algumas cenas

do livro, criar referências gerais à civilização do açúcar e estabelecer uma correspondência com o seu discurso neorrealista e telúrico.

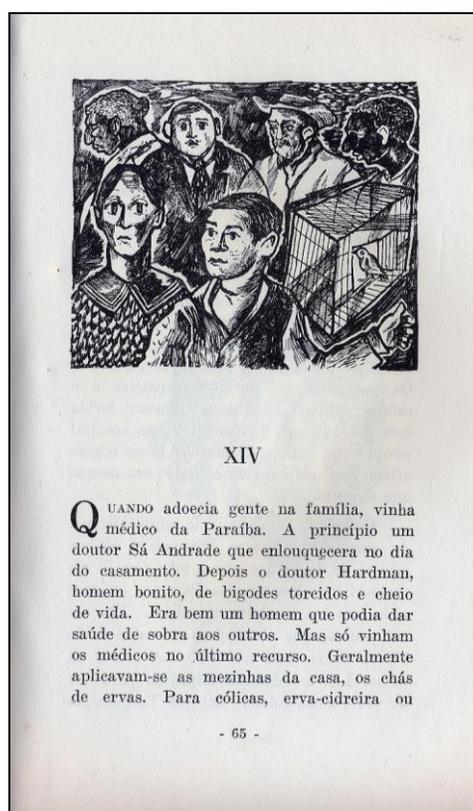
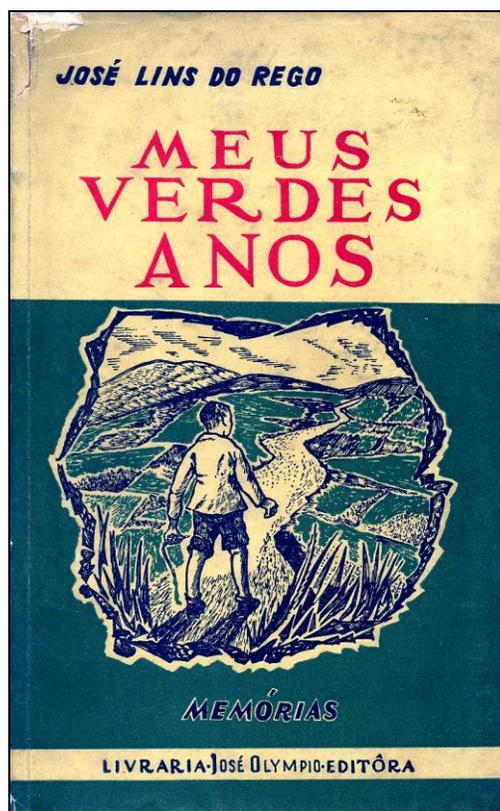
Curiosa ainda é a versão em quadrinhos de André Le Blanc (Figura 138), editada pela EBAL em 1955, com feição gráfica em proximidade com o universo das histórias em quadrinhos americanas, distante formalmente, portanto, dos desenhos de Jardim, ainda que a escolha das cenas para ilustrar seja bastante similar.



Figuras 137 e 138. Ilustração de Portinari para *Menino de engenho*, 1959. Água-forte, 36 x 28 cm. Col. Projeto Portinari e desenhos de André Le Blanc para *Menino de engenho (em quadrinhos)*.

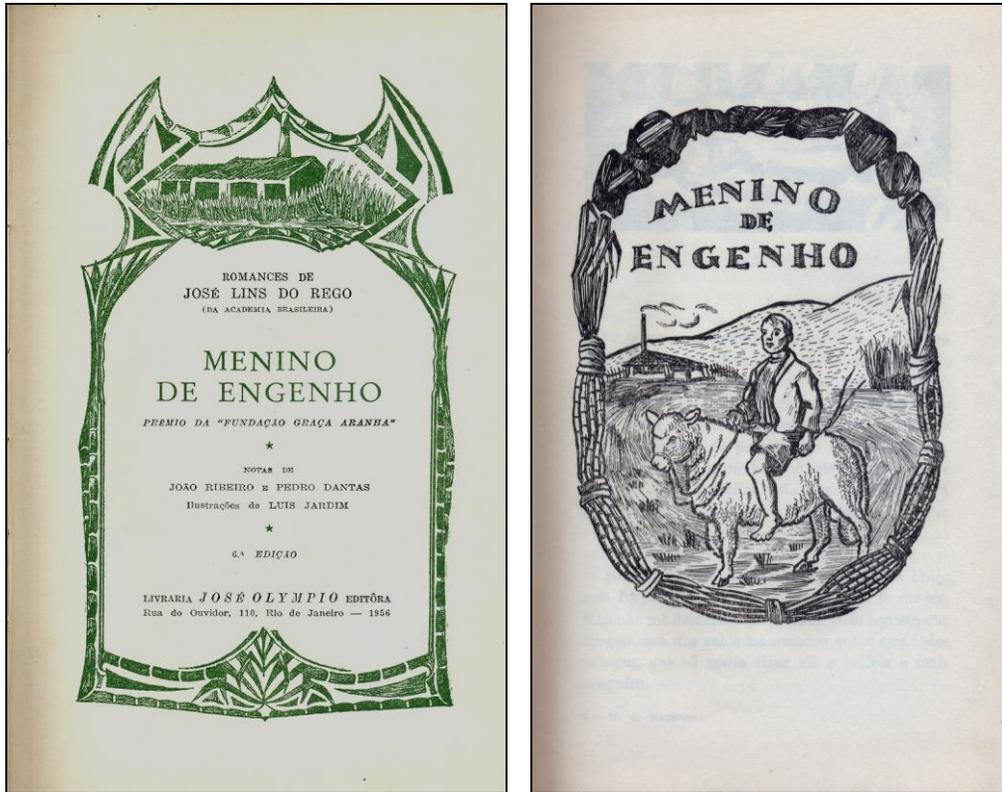
Não podemos nos esquecer, ainda, de *Meus verdes anos*, livro de memórias de Lins do Rego, também ilustrado por Luís Jardim (Figuras 139 e 140). Se José Lins praticamente reescreve *Menino de engenho*, de 1932, em *Meus verdes anos*, de 1956, Jardim, ao

contrário, ilustra as duas obras no mesmo período, mas com resultados gráficos um tanto diferenciados. Ou seja, entre as duas obras há uma maior aproximação verbal no que tange aos fatos narrados do que propriamente uma ressonância visual. Embora a técnica seja a mesma, desenho a nanquim, em *Meus verdes anos* os traços são menos rápidos e estilizados e as ilustrações, de tamanho avantajado, apresentam um número maior de detalhes e um realismo mais acentuado no que se refere à proporção, à perspectiva e à concepção da figura humana. Diferenciação movida possivelmente pelo fato do mesmo se tratar de um texto cunhado em fatos verídicos.



Figuras 139 e 140. Capa e vinheta de Luís Jardim para *Meus verdes anos*, de Lins do Rego.

As imagens inaugurais do romance



Figuras 141 e 142. Frontispício e ilustração de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

Como em todos os volumes das edições comemorativas de 1956, a 6ª edição de *Menino de engenho* é aberta com um frontispício (Figura 141) que apresenta uma moldura impressa em verde escuro, cujo elemento principal é a cana-de-açúcar, com seus troncos e folhas estilizadas. Acima, numa espécie de medalhão, vemos uma construção, um banguê, com sua típica chaminé, todo cercado de um revolto canavial. Ao mesmo tempo em que informa os dados do livro, o frontispício oferece ao leitor um primeiro esboço da ambientação dos romances de José Lins passados nos engenhos de açúcar do vale do Paraíba, onde ele próprio nasceu e se criou.

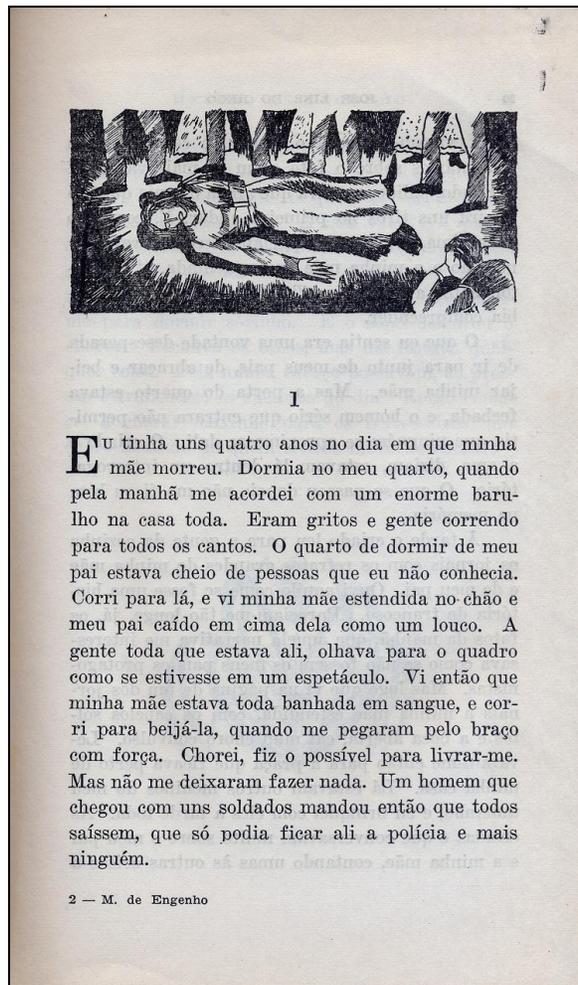
A imagem de abertura do livro (Figura 142) nos apresenta Carlinhos, o protagonista, montado em seu carneirinho, com o olhar distraído e descalço. No entorno avistamos o engenho, com seus gramados, montanhas, plantações e a casa de purgar, de chaminé acesa,

pois “*nada é mais triste que um engenho de fogo morto*” (p. 146) – tema da mais louvável obra do escritor paraibano, *Fogo morto*. No céu, letras manuscritas serifadas desenham o título do livro, lembrando um pouco algumas capas de cordéis. A imagem é também emoldurada, em formato ovalado, por um conjunto de canas entrelaçadas – remetendo-nos também aos antigos retratos fotográficos em preto e branco com molduras ovais “metalizadas” de se pendurar na parede. Ao mesmo tempo em que determinam a figuração, definem fronteiras, preenchem e decoram – linhas e traços, de várias espessuras e projetados em diferentes direções – causam, em alguns pontos, um efeito óptico de subida e descida, principalmente nas colinas e montanhas ao fundo. O tracejado abundante é contrastado com o branco do céu e as áreas sem preenchimento do carneiro e do menino. O tom é expressivo e convincente no que diz respeito à sensação de vida que exala da paisagem e das personagens. Cabe ressaltar o retrato Carlinhos com o carneiro Jasmim será tema de uma outra ilustração de página interia ao fim do romance, como veremos.

Vinhetas de abertura de capítulo

São onze as vinhetas retangulares de abertura de capítulos. Com exceção da primeira, que versa sobre a morte da mãe de Carlinhos, as outras dez se revezam na abertura dos quarenta capítulos do livro. O formato retangular parece formalizar um convite para a produção de vistas do engenho, da arquitetura típica dos banguês, das plantações de cana, do trem que transporta carga e passageiros...

Imagens estas cuja função parece dupla: oferecer uma pausa decorativa para o leitor e, ao mesmo tempo, fornecer pistas que auxiliem na constituição da ambiência do romance através de uma constante presença de elementos figurativos como a cana, por exemplo, que aparece em dez das onze ilustrações de abertura.



1

Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali, olhava para o quadro como se estivesse em um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força. Chorei, fiz o possível para livrar-me. Mas não me deixaram fazer nada. Um homem que chegou com uns soldados mandou então que todos saíssem, que só podia ficar ali a polícia e mais ninguém.

2 — M. de Engenho

Figuras 143. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A Figura 143 que abre o capítulo 1, ao topo da página, tem um formato que corresponde à largura da mancha de texto. A cena, carregada de dramaticidade e tensão, apresenta-nos de maneira bastante expressiva, por meio do alto contraste de preto e branco, a mãe de Carlinhos morta e estendida ao chão, com os cabelos soltos e boca aberta (como na descrição da fotografia do jornal) e rodeada por homens e mulheres, dos quais vemos apenas pernas e pés. Percebemos que o desenho é rápido e não há maiores preocupações com a perspectiva ou a anatomia. O corpo da morta, por exemplo, parece que irá escorregar para frente, a sensação de equilíbrio é precária e dinâmica. Suas mãos são rápidos rabiscos e lembram pontas de arbustos. Em torno do seu corpo é projetada uma luz forte, pesada – circunscrita por traços advindos agressivamente das bordas para o centro. A figura

debruçada chorando no canto esquerdo, provavelmente Carlinhos, também parece não se ajustar plenamente ao espaço. Onde estariam apoiados seus braços? No ar, no chão...? Não há referências ao corpo da mãe “*banhado em sangue*” e nem à figura do assassino, ou seja, do “*pai caído em cima dela como um louco*”, como o descreve o texto escrito. Ausências que num certo sentido amenizam o tom dramático da cena. Por se tratar de um fato específico da narrativa esta será a única ilustração retangular que não será reimpressa em nenhuma outra passagem do livro.

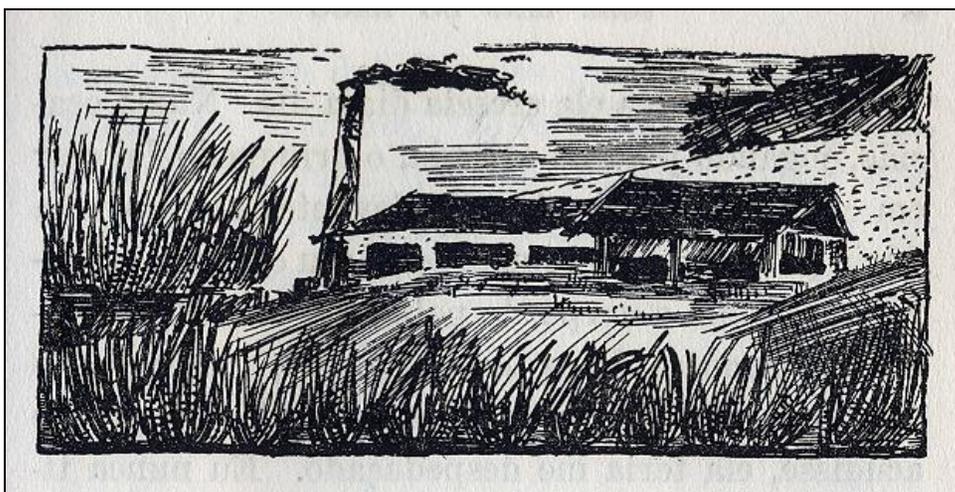


Figura 144. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.



Figura 145. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

As duas ilustrações acima, retratos da paisagem local, parecem evocar o bucólico da vida do campo, com a sua solidão silenciosa e a amplitude espacial.

A Figura 144⁸⁴ apresenta uma vista do engenho, com canas em primeiro plano, seguidas da casa de purgar e, ao topo, de colinas gramadas e de uma mata mais fechada. Já a Figura 145⁸⁵, num desenho rápido e estilizado, figura um caminho em diagonal, margeado por plantações de cana e, à direita, por três árvores e uma colina de vegetação rasteira. Os traços que figuram as bordas retangulares são irregulares e provocam um certo incômodo visual.



Figura 146. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.



Figura 147. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

⁸⁴ Reproduzida nos capítulos 2, 12, 22 e 32.

⁸⁵ Reproduzida nos capítulos 3, 13, 23 e 33.

Já as Figuras 146⁸⁶ e 147⁸⁷ exploram o elemento símbolo do engenho: a cana-de-açúcar. Repetem quase à mesma composição diagonal, com a diferença de que a primeira traz um desenho mais agressivo e estilizado, enquanto a segunda apresenta ao leitor um traçado mais suave e orgânico, cuja linha curva acentua o volume das figuras retratadas, como o faz também o contraste intenso de luz e sombra produzido pelas hachuras e pontos em profusão que remetem aos grãos de açúcar.



Figura 148. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

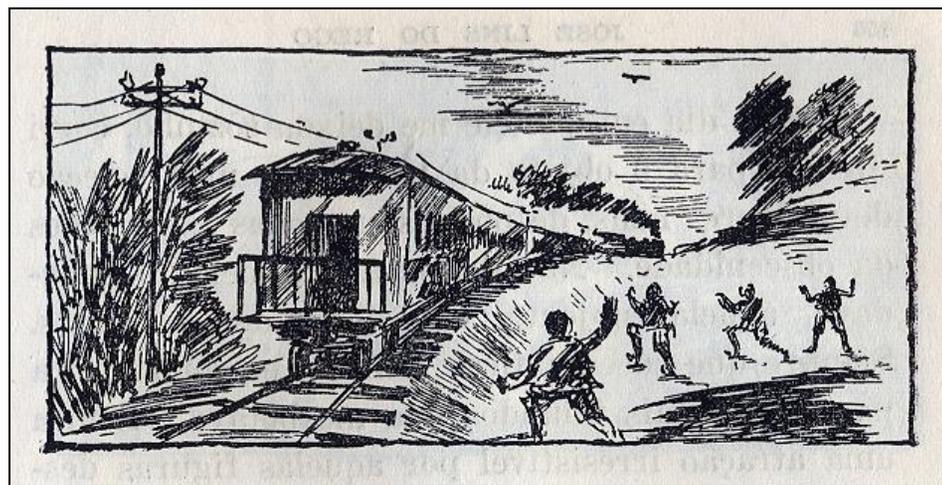


Figura 149. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

⁸⁶ Reproduzida nos capítulos 6, 16, 26 e 38.

Na obra de Lins do Rego, o trem ocupa um lugar de destaque. Em *Pureza*, a maior parte da história se desenvolve as margens da estação ferroviária e, em *Menino de engenho*, há algumas passagens marcantes: a ida ao engenho; o quase acidente na linha e, ao fim, a partida para a escola. Sensível a esse vocabulário, Luís Jardim preparou duas imagens do trem em movimento.

Na Figura 148⁸⁸, vê-se um trem a todo vapor cortando a imagem ao meio, cuja linha de base é a única a definir-lhe o formato retangular. Ele segue da direita para a esquerda, soltando muita fumaça e puxando uma série de vagões carregados de cana. Sobre o primeiro, vislumbramos algo que pode ser um trabalhador sentado.

A Figura 149⁸⁹ apresenta-nos um sugestivo e movimentado desenho em perspectiva. Da esquerda para a direita, vemos uma folhagem alta, muito provavelmente um canavial, um poste de iluminação e o último vagão de um trem que serpenteia em curva ao fundo, deixando para trás um rastro de fumaça. A ilustração estaria em melhor sintonia com o capítulo 19, que narra o desejo do primo Silvino de provocar um desastre, que só não acontece porque Carlinhos decide, num ato heroico, empurrar a pedra que estava nos trilhos bem no momento da passagem do trem. Ou, melhor ainda, ao capítulo final que marca a despedida do protagonista do engenho e a ida à escola:

E o trem saiu, correndo por entre os canaviais e os roçados de algodão do meu avô. (...) Com pouco mais apitou na rampa do Caboclo. Lá estava o Santa-Rosa com o bueiro branco e a casa-grande rodeada de pilares. Os moleques estavam na beira da linha para me ver passar.
- Adeus, adeus, adeus! – com as mãos para mim.
E eu com o lenço, sacudindo. Os olhos se encheram de lágrimas. Cortava-me a alma a saudade do meu engenho. (p. 220)

⁸⁷ Reproduzida nos capítulos 8, 18, 28 e 36.

⁸⁸ Reproduzida nos capítulos 4, 14, 24 e 34.

⁸⁹ Reproduzida nos capítulos 10, 20, 30 e 40.



Figura 150. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

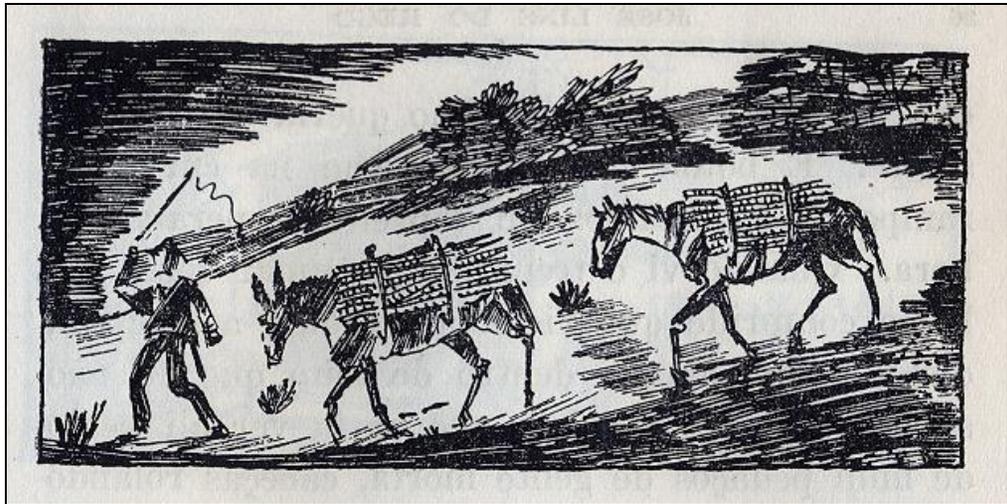


Figura 151. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

Em *O meu pequeno mundo*, Luís Jardim revela que desde pequeno desenhava bois e cavalos à exaustão, talvez daí advenha à familiaridade no trato gráfico dispensado a esses animais. Na Figura 150⁹⁰ temos uma composição diagonal. Um carro de boi, vindo da direita superior, puxa uma carroça carregada de cana. No canto direito, observa-se um canavial e, ao oposto, um vaqueiro que, numa proporção um pouco agigantada, tange os bichos com sua vara comprida. Mais ao fundo, vê-se duas árvores, uma quase ressequida e

⁹⁰ Reproduzida nos capítulos 7, 17 e 27.

outra de um negro bem encorpado. Os traços, delicados e interrompidos tanto definem as formas como sugerem sombreamentos e texturas.

A Figura 151⁹¹ trata igualmente do trabalho no campo e do manejo da cana. Novamente em diagonal, vemos uma estrada e, à frente, da direita para esquerda, um trabalhador que, com uma espécie de chicote, dá direção a dois burricos com os lombos carregados de cana. Ao fundo, muitos feixes da planta espalham-se pelo chão. Como há muitas sombras e riscos negros, a sensação é a de que estamos no entardecer ou nas primeiras horas matinais, quando o Sol ainda está fraquinho. Há um certo ar de tristeza e daquele cismar típico da vida no campo. A imagem, talvez por conta da linguagem expressionista, remete-nos às representações de trabalhadores caminhando solitários pelas estradas ermas de Van Gogh (Figura 152). Em capa produzida para *A vida trágica de Van Gogh* (Figura 153), de Irving Stone Jardim retrata o pintor como um de seus típicos andantes e, em outros momentos, dialoga com a seu desenho mais gestual e lúgubre, como no desenho da capa de *O moinho do Rio Floss*, de George Eliot (Figura 154).

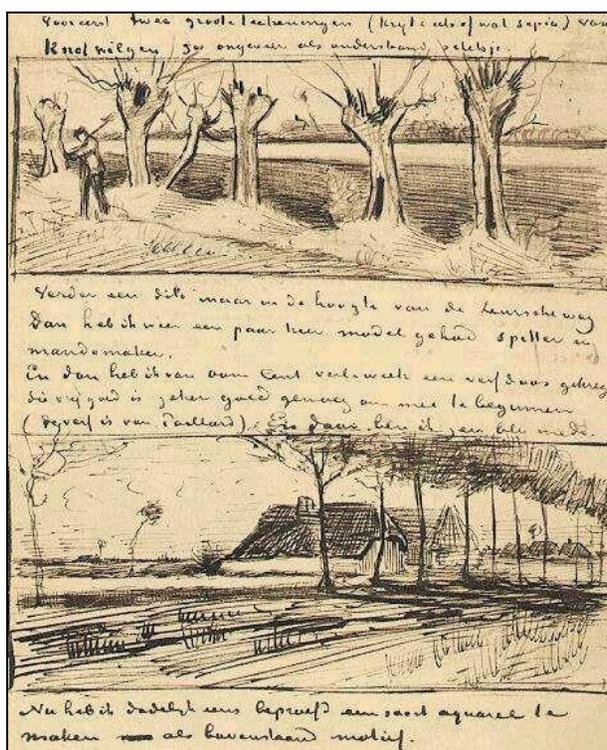
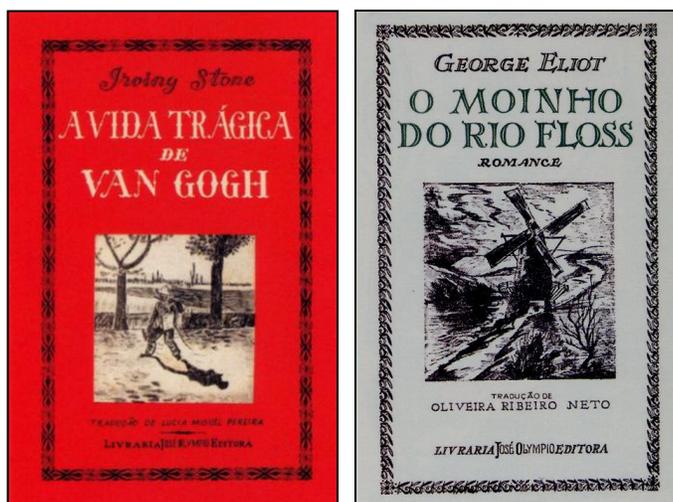


Figura 152. Van Gogh. *Road with pollard willows/ Farmhouses on a road with trees*, 1981. Museum Van Gogh, Amsterdam.

⁹¹ Reproduzida nos capítulos 9, 19, 29 e 39.



Figuras 153 e 154. Capas de Luís Jardim para *A vida trágica de Van Gogh*, de Irving Stone e *O moinho do Rio Floss*, de George Eliot.



Figura 155. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.



Figura 156. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A Figura 155⁹² nos apresenta os roceiros em ação e dialogam com a citada Figura 134, de Manoel Bandeira. São cinco homens, descalços, trabalhando num terreno horizontal, roçando e transportando canas. O sujeito mais ao longe, negro, o único sem camisa e sem chapéu, leva um facho de canas na cabeça. Ao fundo, à direita, temos uma colina e, no topo dela, um canavial. Como a contrapor os volumes, à esquerda, hachuras negras desenham o negativo das nuvens. Sentimo-nos como que diante de uma tela de cinema, assistindo as personagens se movimentarem. Cabe dizer que muitas páginas depois, no capítulo 32, há um parágrafo que provavelmente serviu de inspiração a Luís Jardim para a produção dessa imagem:

Estava na limpa do partido da várzea. O eito bem pertinho do engenho. Da calçada da casa-grande viam-se no meio do canavial aquelas cabeças de chapéu de palha velho subindo e descendo, no ritmo do manejo da enxada: uns oitenta homens comandados pelo feitor José Felismino, de cacete na mão, reparando no serviço deles. Pegava com o sol das seis, até a boca da noite. (p. 162)

A Figura 156⁹³ mostra-nos duas personagens sentadas, uma de frente para a outra. A figura que está de costas descasca uma cana, cercada por muitas outras empilhadas ao chão. Mais ao fundo, ainda, uma espécie de contêiner vazado se encontra abarrotado de feixes da planta. A outra personagem, trajando chapéu, sentada sobre um caixote e voltada para o espectador, segura com ambas as mãos um pedaço da cana que é levada à boca e parece um pouco agigantada em relação à figura em primeiro plano. Tramas quadriculadas tomam conta de toda a cena, com exceção do entorno das figuras humanas, rodeadas de luz.

Vinhetas de encerramento de capítulo

São seis as vinhetas de encerramento de capítulos. A Figura 157⁹⁴ é constituída de diferentes partes da cana-de-açúcar, como troncos, folhas e sementes. O desenho se impõe em perfeita simetria de brasão e, por apenas mencionar atributos da planta e da fertilidade

⁹² Reproduzida nos capítulos 5, 15, 25 e 35.

⁹³ Reproduzida nos capítulos 11, 21 e 31.

da terra, cabe bem em qualquer situação – daí ser a imagem mais repetida do livro. Há delicados efeitos de tracejados, pontilhados, hachuras e sombreado em traço seguro e lapidar.

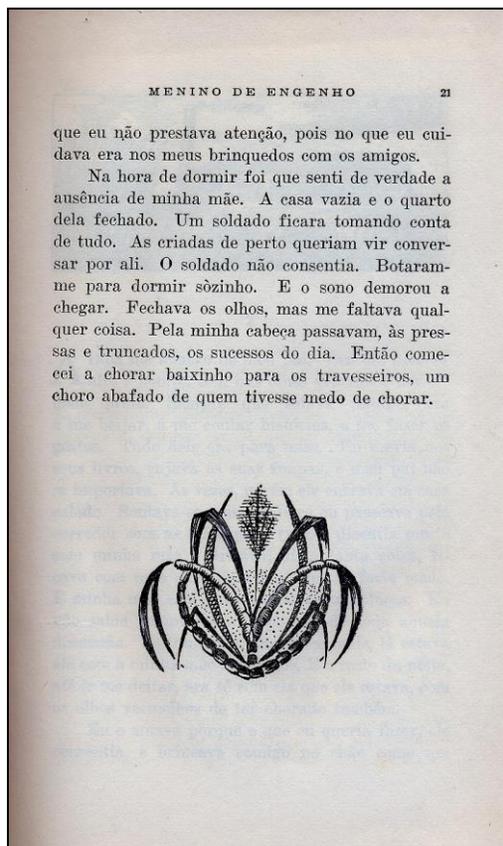


Figura 157. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

Outras quatro vinhetas (Figuras 158, 159, 160 e 161) de encerramento citam rapidamente afazeres comuns aos meninos no engenho, como as caçadas, o trepa-trepa nas árvores, os banhos em poços e rios e a cavalgada. Obedecem também a um mesmo esquema gráfico: um desenho rápido e estilizado de traços fortes e decididos. A circunscrição das figuras recebe tintas mais carregadas, enquanto as hachuras de preenchimento e aquelas que determinam os efeitos de luz e sombras são mais leves e delicadas. As personagens são sobrepostas a uma forma oval/ameboide que parece sugerir – com seus traços de preenchimento horizontais, verticais e diagonais –, um esboço do cenário onde se desenrolam as ações.

⁹⁴ Reproduzida nos capítulos 1, 11, 17, 18, 24, 27 e 34.



Figuras 158 e 159. Vinhetas de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.



Figuras 160 e 161. Vinhetas de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.



Figura 162. Vinheta de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A Figura 162⁹⁵ pode causar um certo estranhamento nos espectadores-leitores. Primeiro porque há um tratamento gráfico diferenciado do conjunto no que diz respeito ao uso de áreas pretas chapadas (no calção do menino e no corpo do adulto). Segundo porque em nenhum momento da narrativa é mencionada a brincadeira entre a criança e o negro (pertenceria esta ilustração a outro livro?). Licença poética que não chega a ser absurda porque Lins do Rego pontuou, em diversas ocasiões, a intimidade de Carlinhos com os negros, com mulheres e crianças, especialmente.

Ilustrações de página inteira

São quatro as ilustrações de página inteira, além da que abre o livro. Ao contrário das vinhetas, estas imagens prezam pelos detalhes e maior complexidade narrativa.

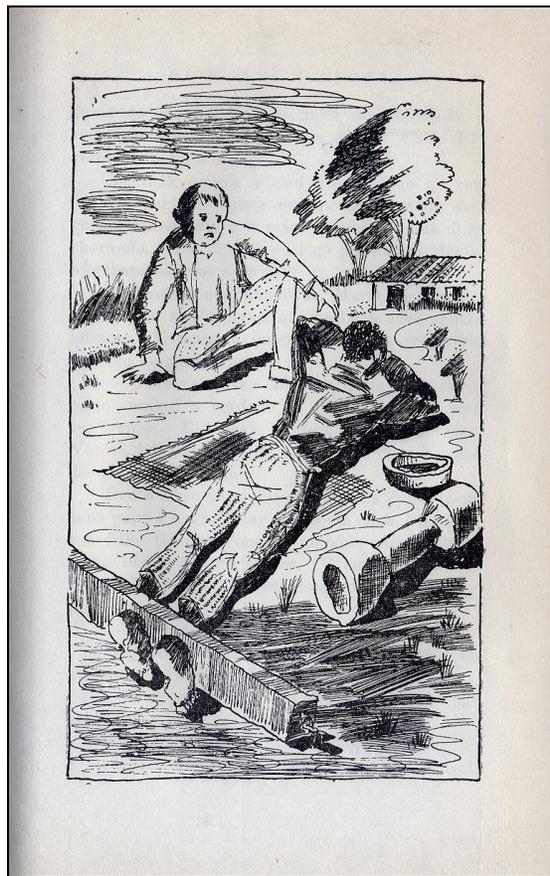


Figura 163. Ilustração de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

⁹⁵ Reproduzida nos capítulos 16, 25 e 33.

A Figura 163 que ilustra o capítulo 18 se reporta a um momento tenso da narrativa. Vemos Chico Pereira sendo mandado ao tronco por se recusar a se casar com a mulata prenhe Maria Pia, cuja mãe fora dar queixa ao coronel José Paulino. Carlinhos fica condoído e faz companhia ao bravo sujeito que se declara inocente e que não aceita pagar pelo que não fez:

Fiquei ao lado de Chico Pereira, deixei os meus primos e os moleques. Não fui ao poço lavar os cavalos para ficar com ele, conversando, ouvindo as suas histórias, sentindo as suas angústias. Era uma injustiça o que estavam fazendo. Por que não seria mentira da mulata? Não havia ninguém no engenho que estivesse a favor do cabra. A moça tinha sido ofendida, e o moleque que pagasse o que devia. Chico Pereira só contava comigo. (p. 90-1)

Num primeiro plano, temos o negro deitado de bruços cortando o espaço na diagonal. No canto direito vemos duas peças de difícil identificação, uma delas poderia ser o prato de comida trazido por Carlinhos na hora do almoço. Sentado sobre uma perna e apoiado numa mão encontramos o protagonista e com os olhos desanimados voltados para o negro que parece estar exausto ou chorando. É de se notar, nessa representação em especial, uma grande semelhança com o semblante do próprio Zé Lins menino, fixado em fotografias. A linha, rápida, no mais das vezes surge delicada, embora seja bastante agressiva quando se trata de promover, num conjunto de hachuras diagonais o escuro da pele do negro sem camisa. A ilustração, ao mesmo tempo em que torna mais claro e didático o entendimento da tortura corporal, permite ao leitor vislumbrar o desconsolo de Carlinhos e o desespero de Chico Pereira com o corpo todo formigando, por manter-se mais de vinte e quatro horas preso na mesma posição. Ao fim, descobre-se que a mulata estava prenhe era de Juca, filho do coronel que, ao saber da verdade, apenas lastima: “*Não sei para que servem os estudos. A gente gasta um dinheirão, e eles voltam para fazer besteiras desta ordem*” (p. 94).



Figura 164. Ilustração de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A Figura 164 com uma fina borda desenhada a mão é a imagem mais singela do livro. À frente temos o menino Carlos de Melo, segurando com a mão direita um chapéu e, com a outra, afagando a cabeça do seu carneirinho de montaria. É estranho, mas parece que vemos o menino calçado de um pé e descalço do outro, como na famosa figura dos Passos da Paixão de Cristo, de Aleijadinho. Ao seu lado esquerdo, pés de cana desenharam um arco que parece emoldurar o protagonista. Ao fundo, à direita, colinas com plantações de cana, casas de moagem com suas chaminés acesas e, mais adiante, árvores e arbustos diminuindo em profundidade. Como em nenhuma outra imagem, predominam os traços delicados e ligeiramente curvados, principalmente no carneiro – para insinuar a maciez da lã. O solo, em primeiro plano, recebe preenchimento de riscos horizontais enquanto os declives, em segundo plano, e o telhado, diagonais. Linhas rápidas esboçam as folhas das canas e as nuvens no céu. A profusão de traços de diferentes comprimentos e orientações espaciais

confere um bom ritmo visual à ilustração. Se essa imagem fosse apreciada isoladamente poderia perfeitamente ser tomada como uma cena pastoril, com suas referências a um mundo paradisíaco da inocência. Mas não é isso que acontece, pois vem acompanhada de um contexto verbal neorrealista, característico do *romance de 30* – sem espaço para idealizações. O olhar vago de Carlinhos condiz bem com o seu cismar tão recorrente na narrativa, anunciado no início do texto e explicitado a dois capítulos atrás: “*O mundo de um menino solitário é todo dos seus desejos*” (p. 130). Solidão e melancolia das quais será ainda mais acometido quando em companhia de Jasmim, o carneirinho lavado com sabonete: “*E à tardinha saía para os meus passeios. Esses passeios, sozinho, pela estrada, montado no meu Jasmim penteado, arrastavam-me aos pensamentos de melancólico. Deixava a dócil cavalgadura a rédeas soltas, e fugia para dentro do meu íntimo*” (p. 140).



Figura 165. Ilustração de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

Uma das passagens mais marcantes da narrativa, encerrada no capítulo 31, discorre sobre a queimada que varre o partido da Paciência, cuja devastação une em sacrifício ricos e pobres, vizinhos, parentes e até a gente da caatinga que descera para ajudar, sendo “*para mais de quinhentos homens que enfrentavam o inimigo desesperado*” (p. 161):

O vento soprava, sacudindo faíscas à distância. Mil línguas de fogo devoravam as canas maduras, com uma fome canina. E o vento insuflando este apetite diabólico, com um sopro que não parava. Mas os cabras do eito estavam ali para conter aquela fúria. E o meu tio Juca no meio deles. As enxadas tinham no massapê, as foices cantavam nas touceiras de cana, abrindo os aceiros para esbarrar a carreira das chamas. E davam no fogo com galhos de mato verde, gritando como se estivessem numa batalha corpo-a-corpo. (p. 158)

A Figura 165 que ilustra o fato é repleta de drama e contraste. Os traços são expressivos, duros e ríspidos.

Num primeiro plano, parte de um sujeito de costas observa a cena. Logo na sequência temos Zé Guedes, com as pernas um tanto descompassadas, quase ao tropeço, a carregar a velha entrevada Naninha nos braços, depois de salvá-la da morte certa na casa incendiada de Zé Passarinho. Mais adiante vemos homens abrindo aceiros para conter o fogo, que avança na diagonal. Ao fundo, uma casinha sendo invadida por labaredas e fumaça, bem como pés de cana chamuscados. O clima geral é de tensão e ação, forjado pela profusão de linhas em várias direções e pelo embate entre homens e natureza.

Parece mesmo que Jardim “viu” o texto, presenciou a cena da queimada *in loco*, fazendo assim eco às considerações da ilustradora Ciça Fittipaldi (2008, p.107):

Todo leitor vivencia essa experiência de ver o texto. O ilustrador trabalha sobre esta experiência: uma vez realizada a leitura de todo o ritmo narrativo, refaz os seus modos de ler, pesquisando suas escutas e ampliando a experiência de ver o texto, para sondar as características que irá imprimir à sua proposta criativa.

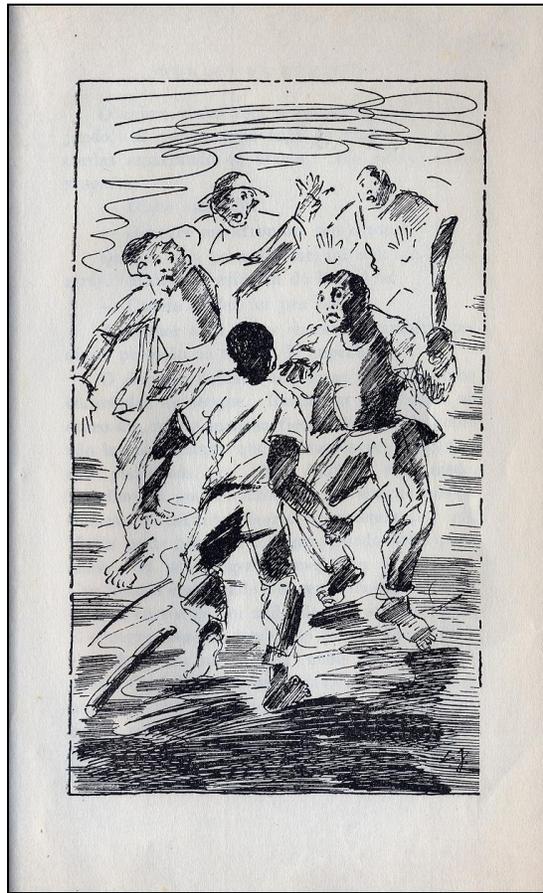


Figura 166. Ilustração de Luís Jardim para *Menino de engenho*, de José Lins do Rego.

A última ilustração (Figura 166) inédita do livro aparece no capítulo 38 e mostra a luta entre dois roceiros no eito. Briga originada não se sabe exatamente o porquê e que termina na morte de um deles, por facada:

O engenho estava moendo quando se ouviu um rumor de pancada na boca da fornalha. Eram dois cabras brigando de cacete e faca de ponta: Mané Salvino e o negro José Gonçalo. O de arma na mão avançava para o que sacudia o cacete pequeno, que chega tinha na cabeça de escapole do outro. O engenho todo correu para ver a briga. Os cabras não atendiam aos gritos do velho José Paulino.

- Deixem os negros se estragar.

Já estavam na bagaceira grudados como cachorros, num vaivém de pancadas e de golpes. Nisto o negro Gonçalo deu um grito e tombou para um lado com a mão na barriga. (p. 206)

Novamente, em composição diagonal, temos os negros em posição de luta, um de frente para o outro. Atrás deles três sujeitos, meio esboçados, ensaiam gestos de desespero. Um deles levanta uma das mãos para cima (talvez o coronel José Paulino), outro faz um

gesto de “pare” com as palmas das mãos voltadas para os protagonistas que se enfrentam, enquanto o terceiro parece abrir a boca para falar alguma coisa. As linhas interrompidas e o tom mais claro dessas três figuras funcionam como uma espécie de contraponto aos atores em luta em primeiro plano, não interferindo na visualização da ação principal. A movimentação da cena é revivificada pelo uso de traços ágeis e em abundância. Traços que podem ser agressivos, como nas sombras em primeiro plano, ou rápidos e lípidos, como na representação dos três espectadores ao fundo, ou então, ariscos e insinuantes, como nas linhas sobrepostas em forma de laçada a preencher a parte superior do desenho em ritmo alucinante.

...

Vários fatos parecem ter colaborado para que Jardim estivesse bem à vontade para comentar graficamente o romance, bem como toda a obra literária de José Lins⁹⁶. Além de compartilharem a origem nordestina e o ofício de escritor; autor e ilustrador eram colegas desde a juventude em Recife e sofreram declaradamente influência do regionalismo e da vertente memorialista de Gilberto Freyre. Amizade esta intensificada pelas idas quase diárias à livraria *José Olympio* e pelos inúmeros momentos de parceria.

Os 22 desenhos que ilustram *Menino de engenho*, mais do que decorarem e comentarem passagens marcantes do texto, oferecem ao leitor uma visão panorâmica da vida cotidiana nos engenhos de açúcar – indo de encontro ao tom muitas vezes melancólico e trágico do enredo, capturando assim a sua atmosfera autobiográfica. Uma narrativa rápida, num só golpe, é acompanhada por um desenho ligeiro, meio esboçado, que ajuda a situá-la no tempo e no espaço. É importante ressaltar ainda que, por sua eficiência didática, as ilustrações, além do complemento poético ao texto, fornecem ao leitor de hoje uma ideia bastante elucidativa dos costumes, paisagens e artefatos do passado longínquo.

Apenas cinco ilustrações se dirigem a momentos específicos e marcantes da narrativa: as quatro de página inteira e a primeira retangular sobre a mãe morta. São estas

⁹⁶ Jardim dedicou o livro *Isabel do sertão* a Zé Lins que, por sua vez, lhe remeteu *Pedra Bonita*. A intimidade era tamanha que o escritor paraibano obrigou o artista a refazer dezenas de vezes o retrato do quixotesco Papa-Rabo, conforme recordou Jardim em entrevista concedida a Eugênio Gomes e reproduzida em *Seleção* (1974, p. xv): “*Fiz uns vinte tipos. Razão: achava ele que as botinas de Papa-Rabo eram diferentes. Para contentá-lo foi um trabalho*”.

as imagens mais eloquentes e atraentes do livro. As outras mostram os afazeres na propriedade do coronel, as brincadeiras dos meninos criados soltos no campo, os momentos de lazer... Outras cinco funcionam ainda como uma espécie de *atributos simbólicos* do engenho, cujo principal elemento é a cana-de-açúcar. Há ainda o caso de duas imagens que descrevem a paisagem pura e simplesmente, num convite forjado pela delimitação horizontal da imagem. Ou seja, diferentemente de *Cacau*, cujas ilustrações se relacionam imediatamente com o narrado, em *Menino de engenho* as vinhetas podem anteceder, pontuar ou relembrar momentos do texto. Cabe ao leitor buscar as passagens da narrativa que melhor se relacionam com cada uma das ilustrações que, acima de tudo, tomam para si a função de ambientar o leitor, de transportá-lo para o universo local no qual o protagonista se move e se constitui como sujeito.

Enfim, nas 13 obras do escritor paraibano, Jardim optou por uma ilustração de uma figuração rápida e estilizada, carregada graficamente, com traços e hachuras de gosto expressionista em correspondência ao discurso espontâneo e, por vezes, portador de um certo descuido formal, de Lins do Rego, havendo entre ambos uma evidente proximidade de temperamento. Ao que nos alude Mário Praz (1982, p. 19): “*só temos o direito de falar de correspondências, de fato, nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos*”.

De fato, ilustrador e escritor parecem se movimentar no mesmo plano telúrico das recordações da infância, sendo possível reconhecer a poética de José Lins nas imagens e nas narrativas que Jardim produziu ao longo de sua carreira. Compartilham da mesma paisagem, dos mesmos odores, bebem da mesma fonte, espelham-se mutuamente.

O interessante aqui é que o leitor acostumado a reencontrar personagens e cenários pertinentes do chamado *Ciclo da cana-de-açúcar*, não deixa também de revisitar as intervenções gráficas de Jardim no passeio pelo conjunto da obra, bastante uniformes em termos de concepção estética e narrativa. Fogem à regra apenas *Doidinho* – de inspiração cubista e com massas em alto contraste (Figura 168), conformação visual talvez sugerida pelo desenho da capa projetada por Santa Rosa em 1935 (Figura 167) – e o já citado livro de memórias *Meus verdes anos*.



Figuras 167 e 168. Capa de Santa Rosa e ilustração de Luís Jardim para *Doidinho*, de Lins do Rego.

Seja ilustrando obras alheias, como do amigo José Lins do Rego, ou as suas próprias, percebe-se em Luís Jardim uma veneração pela palavra escrita, com a qual o seu desenho não parece rivalizar, mas apenas dialogar

VIDAS SECAS

Graciliano Ramos & Aldemir Martins

Aldemir Martins, cores luminosas e traços graves

Aldemir Martins nasceu em 1922, em Ingazeiras, Ceará. Adolescente, foi viver em Fortaleza, capital do estado, onde deu início à carreira de artista e ajudou a fundar, junto a Antônio Bandeira, Mário Barata, Inimá de Paula, Zeron Barreto, entre outros, o *Grupo Artys da Sociedade Cearense de Artes Plásticas*, de importância significativa para a renovação artística local. Enquanto esteve ligado ao serviço militar, de 1941 a 1945, foi condecorado com a patente de Cabo-Pintor. Por esta época, já produzia ilustrações e ensaiava os primeiros passos na gravura, conforme depoimento reproduzido em Kossovitch e Laudanna (2000, p. 60): “*Fazia parte de um grupo que tinha um suplemento literário no jornal Unitário, de Fortaleza, que pertencia aos Diários Associados. Era uma publicação gratuita na qual cada um de nós gravava sua própria ilustração. Tudo era feito de maneira rudimentar com gilete e canivete, não tínhamos nem idéia do que era uma goiva*”.

Aos 22 anos deixou o Ceará rumo ao Rio de Janeiro e, pouco tempo depois, em 1946, radicou-se definitivamente em São Paulo, capital: “*sertão de cimento e aço onde, mameluco nordestino, recuperei o mistério das caatingas despojadas e infinitas*”. Logo em 1947, tomou parte da mostra *Grupo dos 19*, realizada na União Cultural Brasil – Estados Unidos, de orientação expressionista e da qual participaram, entre outros, Marcelo Grassmann, Flávio Shiró, Luís Sacilotto e Maria Leontina.

Para manter as despesas imediatas logo encontrou trabalho como ilustrador de jornal e deu início à longa trajetória de artista gráfico e pintor, dedicando-se, inclusive, à arte pública mural a partir da década de 1950. Recebeu vários prêmios nacionais e internacionais e expôs em diversos países como Alemanha, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Itália e Japão.

Aldemir morreu em São Paulo em fevereiro de 2006, vítima de enfarto. Deixou uma imensa e diversificada produção, no que se refere às técnicas e aos fins, num percurso extremamente coerente no trato dos assuntos brasileiros, na representação da nossa fauna, flora, paisagem e do retrato dos nossos tipos populares. E fixou com tal intensidade esses excertos do Brasil que Klintowitz (1989, p. 9) ousa afirmar que o nosso conhecimento do

país passa pelo trabalho de Aldemir Martins: “Hoje, a experiência da nação brasileira, a vivência de sua realidade íntima, e o percurso do artista estão unidos”.

Além do desenho e da gravura, responsáveis pelo melhor da sua produção, e da intensa atuação como pintor, experimentou a cerâmica, a escultura, a cenografia e o *design*⁹⁷. Projetou joias (como Di Cavalcanti), estampas para tecidos, bilhetes da Loteria Federal, caixas de charutos e fósforos, papéis de carta, cartões postais, fôrmas de pizza, potes de sorvete, louças, luminárias, entre outros, resultando num trabalho aplicado de grande valor para a disseminação da sua figuração junto ao grande público.

As cores alegres, as formas estilizadas, os motivos tropicais (peixes, aves, gatos, flores, frutas, palmeiras), a opção comercial e o desejo de manter-se acessível à todos contribuíram para sua atuação polêmica no panorama cultural brasileiro. Sobre estas questões escreveu Emanuel Araújo em texto de *Aldemir Martins por Aldemir Martins* (2005, p. 6):

Seguramente, no dia em que ser brasileiro for de fato importante, sua extraordinária escrita nos servirá como lição do quanto essa “extravagância” ardente, sincrética e generosa, queimada pelo sol e pela luz dos trópicos, está eternizada nos seus desenhos refinados – que lhe valeram a Bienal de Veneza –, na sua pintura tão franca, rústica quase; improvisada quase; com uma gestualidade verdadeira. Assim ele criou e cria seus objetos, suas esculturas, seus tecidos e um sem-número de coisas nas quais destemidamente se mete e que resolve com o seu profundo sentimento de artista.

Enfim, não seria arriscado tomar Aldemir como um equivalente a Jorge Amado na literatura, cuja busca de uma maior proximidade com a massa leitora (e os riscos poéticos que esta opção pode acarretar) e o declarado amor pela natureza, pelo povo e pela cultura popular nordestina, parecem provocar um efeito de repulsa por parte de certos segmentos da crítica acadêmica.

A pintura

Aldemir Martins, a exemplo de Santa Rosa e Luís Jardim, não realizou aprendizagem artística formal em desenho e pintura. Aprendeu a dominar as penas e os pincéis com a prática, em seu tortuoso caminho de acertos e erros. Sabe-se apenas que realizou alguns estudos de nu no “ateliê livre” da *Sociedade Cearense de Artes Plásticas* e que foi iniciado em gravura por Poty, em 1950, em curso oferecido pelo MASP e do qual se tornou posteriormente monitor.

Suas primeiras pinturas evocam a pobreza, a gente simples, a paisagem e a seca nordestina, numa linhagem bem expressiva, de pinceladas marcadas e cores muitas vezes impactantes (Figuras 169 e 170).



Figura 169. Aldemir Martins. *Ladeira do Curral*, 1944. Óleo s/papelão. 23,7 x 32,7 cm. Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

⁹⁷ Para maiores informações consultar <http://www.itaucultural.org.br/aldemirmartins/>. Acesso em 22 de junho de 2009.



Figura 170. Aldemir Martins. *Modelo Amélia*, 1949. Óleo s/tela, 54 x 65 cm. Col. Marcelo Barbosa.

Admirador confesso de Picasso e Miró, o próprio artista, em diversos momentos, acentua a influência destes dois pintores em sua produção artística, na pintura principalmente. No livro *Aldemir Martins por Aldemir Martins* aponta duas obras, *Vaso com flores* (Figura 171) de 1948 e *Pássaro vermelho* de 1968, como exemplos plausíveis dessas afinidades declaradas. A verdade é que o conjunto da produção artística de Aldemir revela uma mescla de elementos cubistas, expressionistas e surrealistas, com significativos contrapontos de humor e de drama; de intuição e de técnica; do rendilhado das texturas lineares e da planicidade das cores; do bruto e do telúrico; do ingênuo e do malicioso; do regional e do universal; bem como momentos de picos luminosos e baixos decadentes.



Figura 171. Aldemir Martins. *Vaso com flores*, 1948. Nanquim e anilina s/papel, 32 x 24 cm. Col. Umberto Mateus.

Arriscamos ainda uma aproximação com a pintura de fundo cubista-surrealista de gosto nacionalista de Tarsila do Amaral, como é possível verificar em obras como *Integração do Brasil na cidade de São Paulo* e *Estrada de Ferro Central do Brasil* (Figuras 172 e 173); ou *Boiada* e *O touro* (Figuras 174 e 175), conectadas tematicamente e formalmente via um desenho amplo e simplificado, de formas agigantadas e cores puras de liso claro-escuro.



Figuras 172 e 173. Aldemir Martins. Detalhe do painel *O Brasil integrado na cidade de São Paulo*, 1969. Acrílica s/tela, 150 x 240 cm. e Tarsila do Amaral. *Estrada de ferro Central do Brasil*, 1924. Óleo s/tela, 142 x 100,2 cm. Acevo Museu de Arte Contemporânea/USP.



Figuras 174 e 175. Aldemir Martins. *Boiada*, 1971. Acrílica s/tela, 25 x 25 cm. Col. Marcelo Barbosa e Tarsila do Amaral. *O touro* (Boi na floresta), 1928. Óleo s/tela, 50 x 61 cm. Museu de Arte Moderna da Bahia.

Os anos de 1950, notadamente a grande década do desenho, representam um período de transição da pintura de cunho mais expressionista para uma linha mais estilizada e de cores luminosas. É importante esclarecer que a pintura de Aldemir carece do desenho e mesmo este normalmente se concretiza a partir de micros esboços colecionados pelo artista.

Da década de 1960 até o fim dos seus dias o drama inicial será amenizado por tentativas cada vez mais proeminentes de estilização formal. Embora as mulheres rendeiras e cangaceiros ainda estejam presentes em suas investidas pictóricas, predominam nas

mesmas os temas mais leves: representações de naturezas-mortas, marinhas, plantas e animais, com destaque para as aves, peixes e gatos (Figuras 176 e 177). As cores, em versões aguadas, luminosas ou saturadas ocupam amplos espaços do suporte, numa quase ausência de claro-escuro e submetem-se ao desenho estruturador de um gosto econômico e decorativo – distanciando-se cada vez mais do trabalho gráfico, mormente dramático e detalhista.



Figuras 176 e 177. Aldemir Martins. *Gato*, 1981. Acrílica s/tela, 85 x 35 cm. Col. particular e *Galo*, 1985. Acrílica s/tela, 85 x 35 cm. Col. particular.

A ligação de Aldemir Martins com a literatura sempre foi intensa, conforme atestam os depoimentos deixados em inúmeras entrevistas. Em seu ateliê guardava mais de 3.000 livros. Aldemir se considerava um *ledor*, ou seja, aquele que lê muito. Fã incondicional de

Mário de Andrade e Guimarães Rosa transcreveu, numa das paredes do seu ateliê, trechos de obras do escritor mineiro. Na tela *Macunaíma* (Figura 178), de 1982, o artista cearense homenageia uma das personagens mais emblemáticas da literatura brasileira, servindo-se de sua costumeira agenda pessoal, num retrato vibrante do anti-herói estendido na rede e dos inúmeros exemplares da nossa fauna e da flora tropical.



Figura 178. Aldemir Martins. *Macunaíma*, 1982. Acrílica s/madeira, 150 x 122 cm. Col. Bernardo Guimarães.

Pode-se dizer que à medida que foi envelhecendo, mais atenção passou a dar à pintura. Talvez porque buscasse repouso em sua paleta alegre e luminosa. Desgastada poeticamente, em seu apelo decorativo e comercial, a produção pictórica de Aldemir Martins muitas vezes se apagou perante a força pungente das linhas e manchas de seus desenhos e gravuras.

As artes gráficas

A carreira artística de Aldemir Martins atinge sua significação maior no desenho e na gravura⁹⁸. Embora a temática dos trabalhos gráficos seja similar à da pintura é inegável a distância estilística entre as produções lineares e pictóricas. Seus desenhos e gravuras são reconhecidos pelo refinamento e expressão acentuada. Linhas angulosas, manchas fluidas e texturas precisas, amplas ou miúdas, registram ações seguras. Dão vida a figuras elegantemente deformadas e estilizadas, geralmente circunscritas num contorno acentuado e recheadas de intenso e variado lineamento interno numa caligrafia bastante pessoal, tornando-as facilmente identificáveis com relação à autoria.

Um dos temas mais recorrentes da sua produção, em desenho e gravura, são seus cangaceiros. Truculentos, líricos, estáticos pelo sol escaldante da caatinga ou em ação congelada, atirando, torturando, amando, como podemos ver nas Figuras 179, 180 e 181.

Podemos dizer que o imaginário sobre os cangaceiros, assim como sobre os beatos, se constitui como fonte inesgotável de retorno não só aos escritores e artistas aqui pesquisados, ainda que a morte de Lampião, em 1938, sinalize para derrocada dessa espécie de guerrilheiros e também de lunáticos messiânicos do sertão, segundo Jorge Amado:

As novas estradas que foram construídas tornaram definitivamente impraticável este tipo de luta anárquica, cheia de contradições, uma guerrilha contra o latifúndio, mas que era espontânea, sem orientação, e sem uma visão clara dos problemas. Isto terminou. Os beatos também desapareceram, embora ainda existam aqui e acolá, pois o fermento do misticismo ainda é forte no sertão, devido à miséria. O cangaço e o misticismos são dois fenômenos diretamente ligados à miséria do Brasil interior, do Brasil rural. (Amado, *apud* Raillard, 1990, p. 149).

Em 1953, por exemplo, Lima Barreto preparava-se para filmar *O cangaceiro*, com diálogos de Rachel de Queiroz; José Lins terminava de escrever *Cangaceiros*, publicado em forma de folhetim na revista *O Cruzeiro*, com ilustrações de Portinari; enquanto Aldemir produzia a sua série de *Cangaceiros líricos*.

⁹⁸ Em 1951 foi eleito o Melhor Desenhista da I Bienal de São Paulo. Em 1956, ganhou o Prêmio Internacional de Desenho da Bienal de Veneza, ao qual concorriam 40 desenhistas do mundo todo, sendo Aldemir o primeiro sul-americano a vencê-lo. O prêmio viagem recebido no VIII Salão Nacional de Arte Moderna, de 1959, garantiu-lhe dois anos de residência na Itália.

Roberto Pontual (1973, p. 57) apresenta uma “*linhagem portinaresca*” principalmente em suas séries de cangaceiros, rendeiras, retirantes e cenas do sertão nordestino “*tratados por um acúmulo de traços ágeis e nervosos, expressionisticamente simplificados*”. Edwaldo Pacote (1985, p.18), contrapõe-se a esta ideia ao afirmar que Portinari, pelo menos no que tange ao desenho, “*quase sempre conservou a herança da formação clássica que Aldemir não teve*”. O autor conclui ainda que os temas mais explorados pelo artista na década de 1950 (cangaceiro, retirante, rendeira) só poderiam ser “*interpretados adequadamente por meio de traços severos, embora ágeis e livres, sem o sombreamento bonito e maneiroso dos que aprenderam a desenhar na escola*” (Pacote, 1985, p. 18).

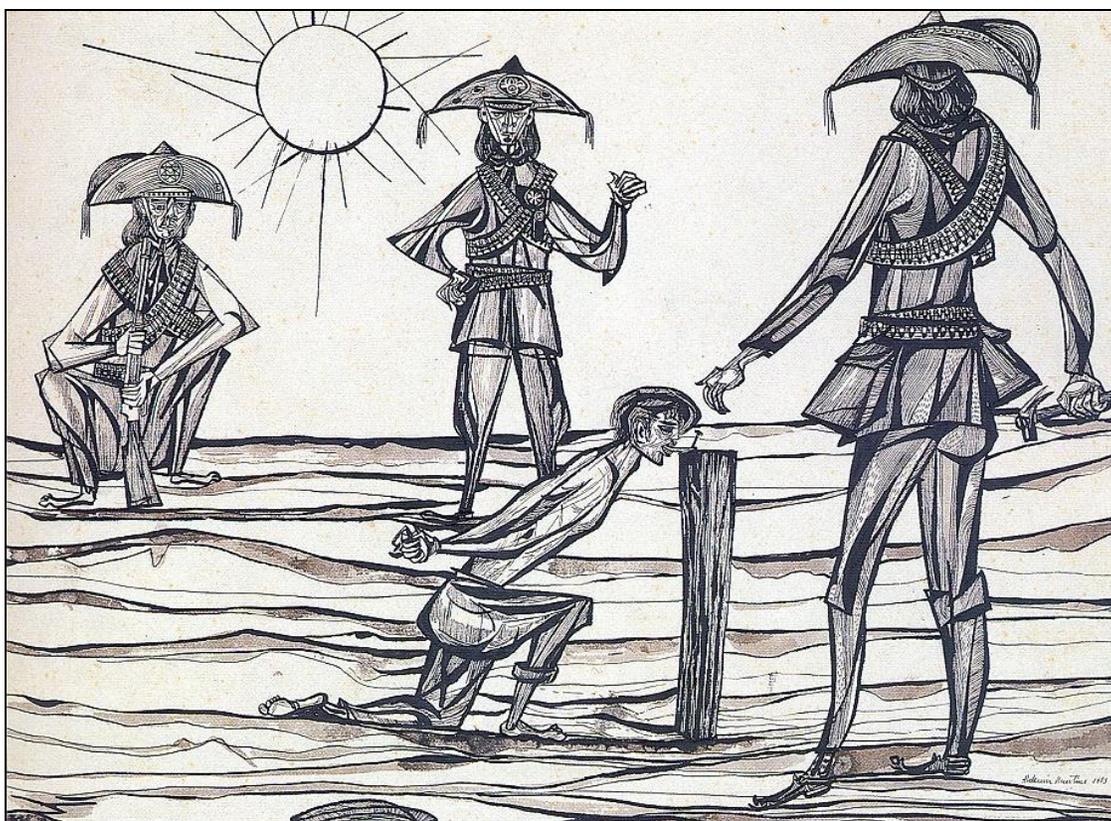


Figura 179. Aldemir Martins. *Série Cangaceiros truculentos. Tortura*, 1953. Nanquim s/papel, 44 x 58 cm. Col. Cora Pabst.



Figuras 180 e 181. Aldemir Martins. *Série Cangaceiros líricos*, 1953. Nanquim e aguada s/papel, 60 x 45 cm. Col. Cora Pabst e *Cangaceiro*, 1958. Xilogravura, 70 x 40 cm. Col. particular.

Em entrevista a Itajahy Martins (1992), Aldemir admitiu ter uma boa intuição para o desenho, para pensar a composição e a perspectiva, sempre executadas a olho nu. Revelou também ser adepto de experimentações e de materiais difíceis de lidar, como “*papéis chupões, papéis em cima dos quais você não pode utilizar com muita facilidade a tinta*” (p. 119). Desenhava com lâmina de gilete, com prego e executava aguadas com borra de café e tinta de impressão. Projetou imagens utilizando fita crepe para moldar áreas e carimbos para obter uma segunda figura: meia laranja dando origem a um Sol, por exemplo. Dentre os materiais usados pelo artista destaca-se o nanquim a bico de pena e aguada, que por ser “*mais doce, mais gordo, mais fluido, corre mais*” (p. 119). Nessa mesma entrevista o artista discorreu ainda sobre o sofrimento do desenhista, da sua luta diária, do exercício frequente e solitário, da disciplina necessária para o domínio do material, do traço e do espaço.

Na área de gravura Aldemir Martins experimentou de tudo um pouco: metal, xilogravura, litogravura e serigrafia. Destaque para o álbum⁹⁹ *Cenas da sêca nordestina*, de 1950, prefaciado por Rachel de Queiroz e produzido enquanto aprendia gravura com Poty no Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Seria interessante ressaltar que entre Aldemir e Poty são perceptíveis diversas afinidades estilísticas, principalmente no que diz respeito à segurança e ao vigor do traço, como podemos observar na ilustração (Figura 182) de Poty para *O quinze* de Rachel de Queiroz, romance que explora a mesma temática de *Vidas secas*. Subsiste nessa imagem uma figuração rápida, expressiva e uma profusão de traços e hachuras. Há também uma distribuição de elementos pelo plano do papel sem que uma linha indique a divisão entre céu e terra. O Sol surge imponente e cortante, como os de Aldemir. Kossovitch e Laudanna (2000, p. 33) nos advertem que o desenho de Poty “*pode alternar o borrão e o traço, como Aldemir Martins em outra chave, ambos se encontrando na conjugação da mancha abertíssima e da linha muito marcada, traço corrente nos anos 40 e 50*”.

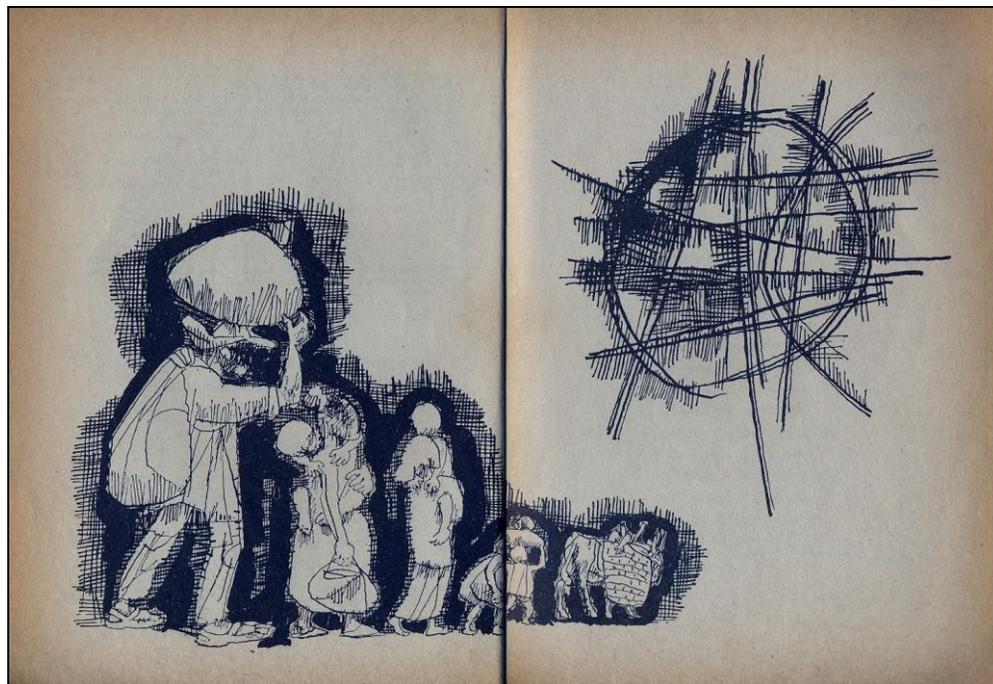


Figura 182. Ilustração de Poty para *O quinze*, de Rachel de Queiroz.

⁹⁹ Ao longo da carreira, Aldemir Martins produziu diversos álbuns, como o *Álbum de xilogravuras Cinco carreiras de Cururu*, com texto de Paulo Vanzolini, de 1954; o *Álbum Silk Scream* com apresentação de Pietro Maria Bardi, de 1958; e o *Álbum Balaio* com apresentação de Jorge Amado, de 1965.

Aldemir Martins teve um desempenho significativo como ilustrador. Começou trabalhando para jornais do Ceará: *O Unitário*, *Correio do Ceará* e *O Estado*. Já em São Paulo, atuou em diferentes editoras e jornais, como o *Correio Paulistano*, *A Noite*, *Revista Elite*, etc. Além de viabilizar o sustento imediato, o trabalho na imprensa possibilitou ao artista um treino quase militar de composição, em sintonia com a diagramação do suporte, conforme explicita em entrevista reproduzida em Itajahy Martins (1992, p. 116):

Quando trabalhei em jornal, aprendi a dividir os espaços dentro de uma página, porque os blocos de composição são métodos, são múltiplos, obedecem às colunas: você tem quatro colunas, cinco colunas, você planeja dentro do espaço, divide normalmente as coisas. Além do mais, veja como o espaço em branco valoriza o preto e torna a composição mais leve. Eu sempre digo que o jornal é o serviço militar que todo desenhista deveria fazer obrigatoriamente. Porque veja bem: no jornal você lê a matéria e num tempo limitado tem que aproveitá-la em sete ou oito colunas, em tantos centímetros, conciliando ilustração e texto e procurando obter o melhor visual. Quer dizer, é uma coisa que vem militarmente informada para ser executada. Quando você consegue fazer isso, você se torna um bom desenhista.

Segundo Ana Cândida de Avelar Fernandes (2007), entre 1956 e 1967, Aldemir Martins produziu 58 ilustrações para o “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo* (Figura 183), nas quais é possível observar intrincadas relações entre o texto verbal e visual, bem como o uso de inúmeros elementos do seu repertório formal tradicional. A autora constatou ainda, em certas páginas de Aldemir, a presença de algumas formas abstratas associadas às formas figurativas.

Além do estímulo para o desenvolvimento da prática do desenho, do domínio da composição, a ilustração de jornal serviria para divulgar o artista junto ao grande público, como também ponderou os apontamentos da autora: “*Para Aldemir Martins, o jornal é o veículo divulgador da mensagem do artista para além das fronteiras impostas pelo mercado de arte que, representado pelas galerias, pode causar desconforto no público que busca apreciar as obras e não adquiri-las*” (Fernandes, 2007, p. 26).

Elizabeth Lorenzotti (2007), igualmente em seu estudo sobre o “Suplemento”, observa ainda que o nome de Aldemir já constava do projeto inicial de Antônio Cândido, ao lado de Clóvis Graciano e Marcelo Grassmann. Projeto que contemplava ilustrações associadas a artigos, poemas e contos, bem como imagens que apareceriam desvinculadas de qualquer texto, como “*enriquecimento página*”, da capa da publicação, especialmente.



Figura 183. Ilustração de Aldemir Martins para o conto *Medão*, de Alfredo Mesquita. “Suplemento Literário”, *O Estado de São Paulo*, 19 de jul. de 1958.

Assim como Santa Rosa e Luís Jardim, Aldemir Martins realizou uma grande quantidade de capas de livros. Do mesmo modo como em Jardim, é possível pressentir uma ligeira influência de Santa em seus trabalhos de início de carreira. Mas no geral, pode-se dizer que o artista cearense pertence a um momento histórico que transcende o *boom* inicial de 1930 do mercado livreiro nacional. Sendo convidado a atuar em editoras menores, alternativas ou especializadas em poesia, pôde avolumar o número de soluções encontradas para as capas, a começar pelo formato delas. Em 1958, inclusive, ganhou o Prêmio Jabuti de “Melhor Capa de Livro” para *História do modernismo brasileiro*, de Mário Silva Brito (Figura 184), editado pela *Saraiva*. Contratado pela *Martins* produziu capas exclusivas para as obras de Jorge Amado, para quem também ilustrou *Os pastores da noite* e *A bola e o goleiro* e também realizou as aberturas das novelas *Gabriela, cravo e canela*¹⁰⁰ e *Terras do sem fim* baseadas em obras homônimas do escritor baiano.

¹⁰⁰ Para Klintonowicz (1989, p.10) a abertura da novela *Gabriela, cravo e canela* é “uma das experiências mais emocionantes da televisão brasileira. É uma obra em que o artista junta, numa argamassa única, a sua qualidade expressiva de desenhista e pintor, o seu conhecimento das entranhas emocionais do país, a sua percepção da comunicação em massa e a utilização dos meios tecnológicos modernos”.

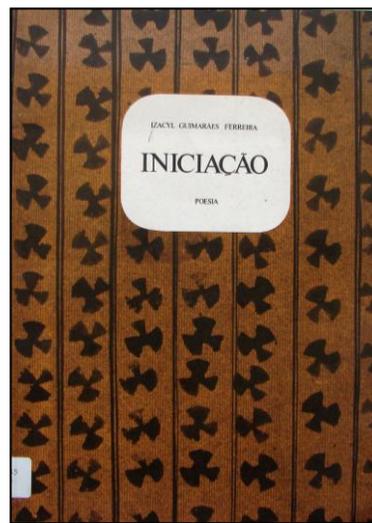
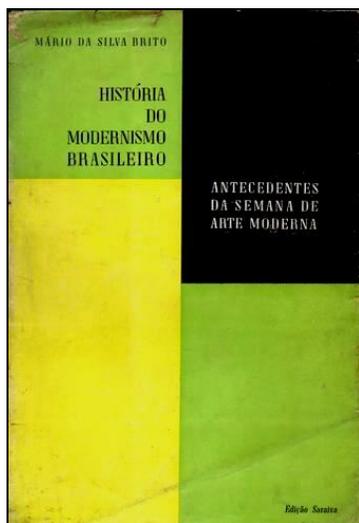
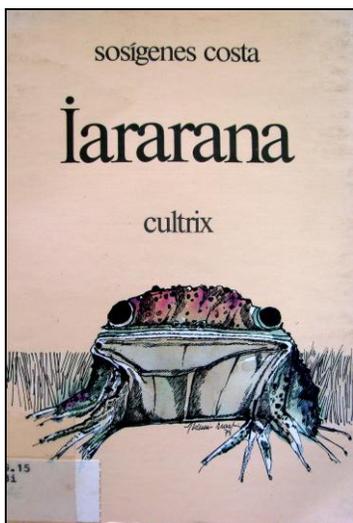
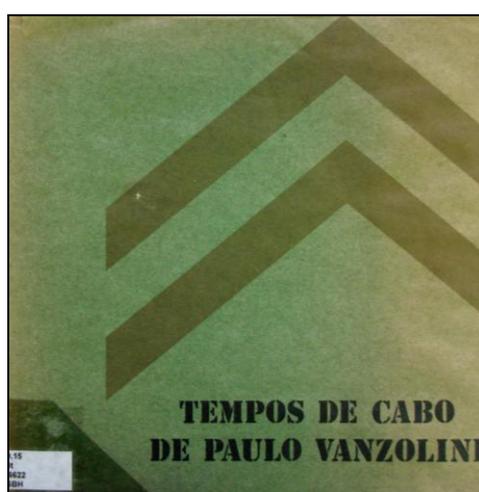
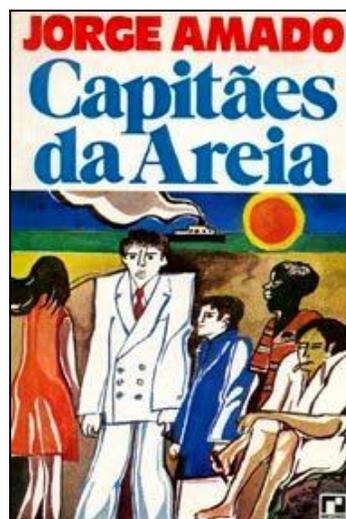
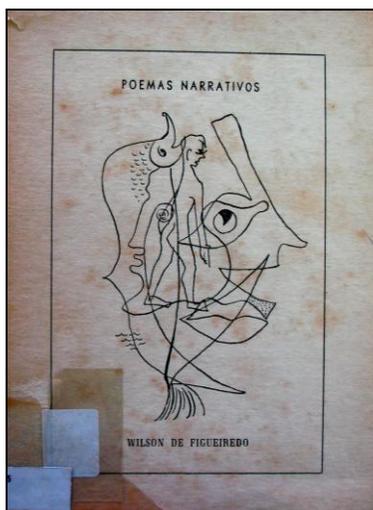
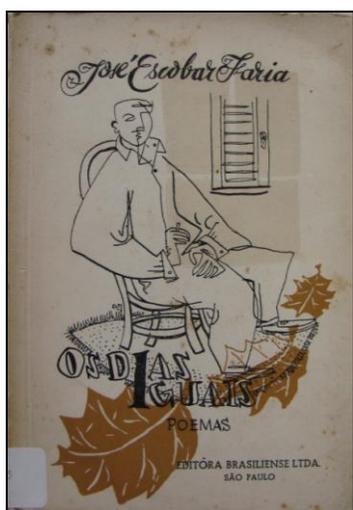


Figura 184. Capas de Aldemir Martins para *Os dias iguais*, de José Escobar Faria; *Poemas narrativos*, de Wilson Figueiredo; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *Estatutos do homem*, de Thiago de Mello; *Tempos de cabo*, de Paulo Vanzolini; *Iararana*, de Sosígenes Costa; *História do modernismo brasileiro*, de Mário da Silva Brito e *Iniciação*, de Izacyl Guimarães Ferreira.

Aldemir Martins ilustrou dezenas de livros, sejam estes de poesia, prosa, ensaios, etc. Foi um dos artistas mais requisitados pela indústria gráfica brasileira. Interpretou plasticamente textos de Bocage, Manuel Bandeira, Euclides da Cunha, Affonso Ávila, Inácio da Silva Telles, Ivete Tannus, Lupe Cotrim Garaude, Domingos Carvalho, Franklin Távora e muitos outros.

Talvez por pertencer a uma geração posterior a de Santa e Jardim ou quem sabe devido à consagração precoce como artista plástico, Aldemir Martins se caracterizou por manter firme e irretocável o seu estilo pessoal quando se aventurava na arte de ilustrar. Suas ilustrações de livro são como seus desenhos e gravuras exaustivamente trabalhados no dia a dia – com exceção talvez das suas ilustrações para livros infantis, mais próximas do seu trabalho em pintura, pelo uso das cores fortes e vibrantes e de formas mais simplificadas, com menor profusão de linhas, hachuras, pontos... São aspectos que podemos observar em *Histórias dos índios do Brasil*, de Walmir Ayala (Figura 185) e *A bola e o goleiro*, de Jorge Amado (Figura 186).

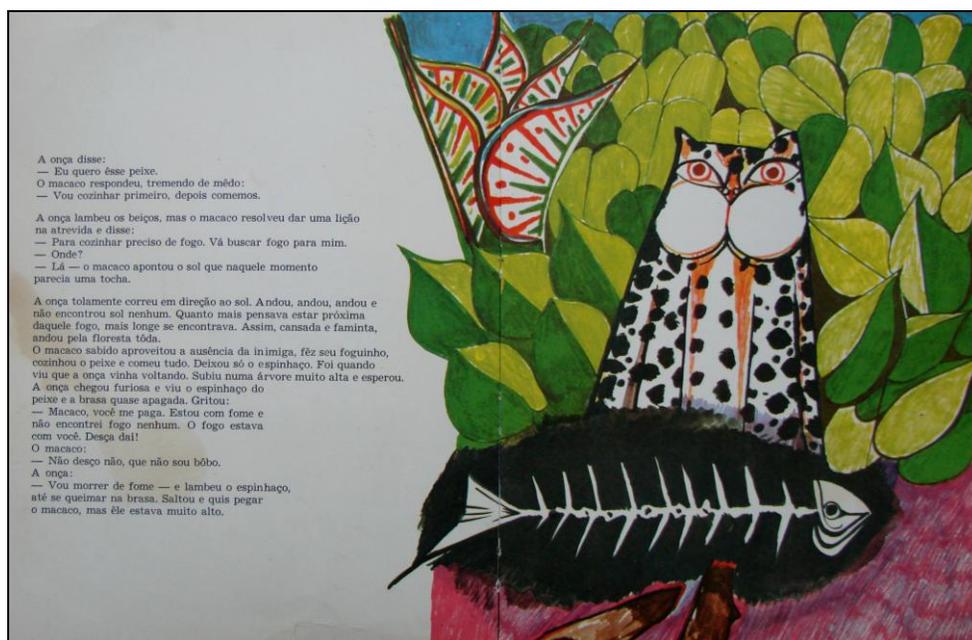


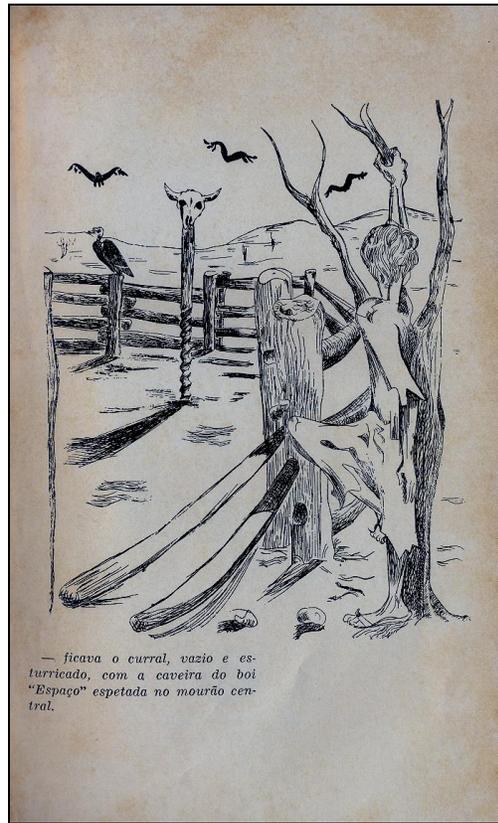
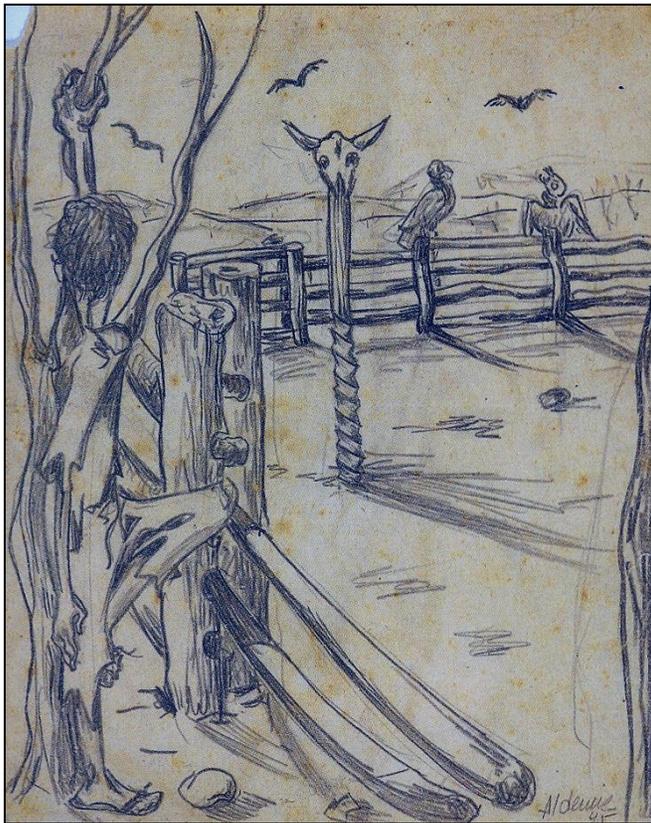
Figura 185. Ilustração de Aldemir Martins para *Histórias dos índios do Brasil*, de Walmir Ayala.



Figura 186. Ilustração de Aldemir Martins para *A bola e o goleiro*, de Jorge Amado.

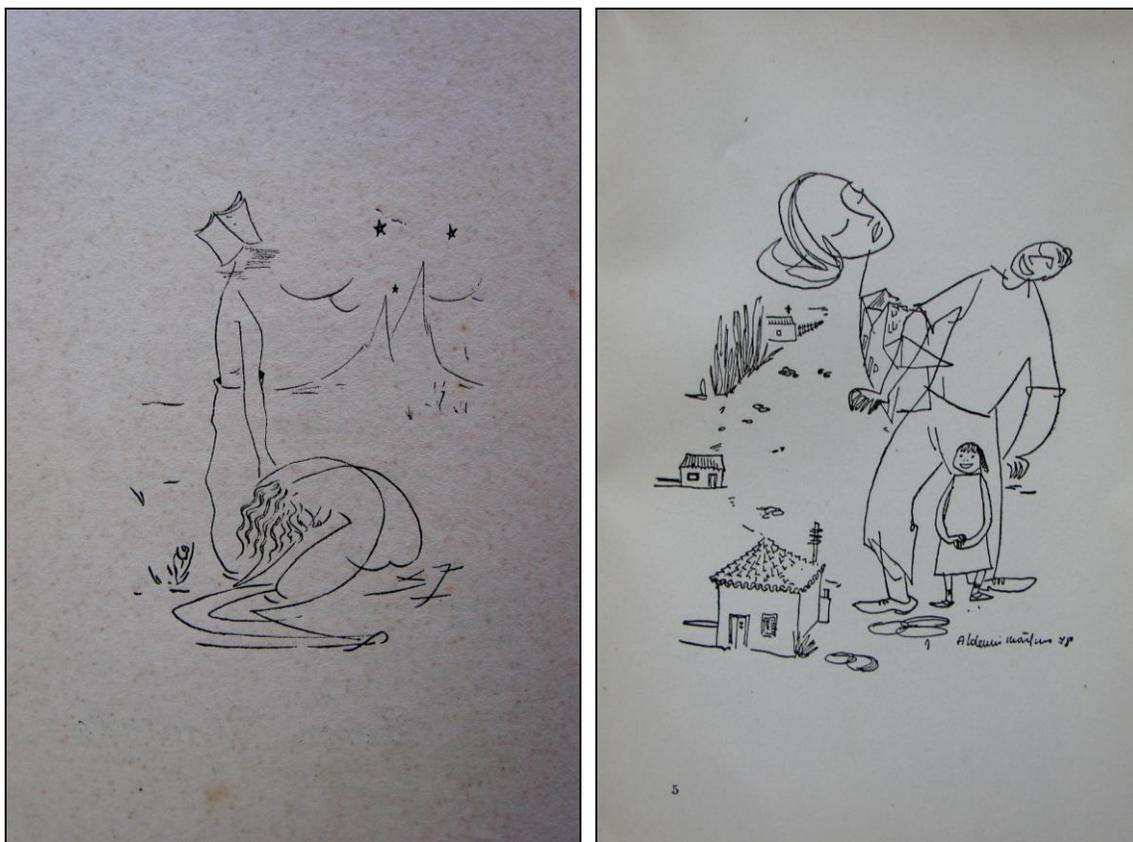
É curioso observar também que em algumas ocasiões Aldemir foi chamado a comparecer com apenas uma ilustração, sendo o restante do livro ilustrado por um outro artista como é o caso de *Purgatório*, de Paulo Dantas e *Iniciação*, de Izacyl Guimarães Ferreira, com imagens de Edgar Koetz e Tóssan, respectivamente. Nessa situação, em específico, não podemos afirmar ao certo se o artista cearense produziu uma imagem especialmente para o livro ou se outrem (o editor, produtor gráfico ou o próprio autor) percebeu alguma sintonia entre o texto a ser publicado e determinada obra do repertório do artista e a requisitou para compor o corpo do livro.¹⁰¹ No caso de *Purgatório*, sem data de edição, isto possivelmente se deu, uma vez que um grafite datado de 1945 (Figuras 187) deve ter servido de inspiração ao já referido álbum de águas-fortes *Cenas da sêca do nordeste*, de 1950, de onde a gravura reproduzida no romance deve ter sido “emprestada” (Figura 188).

¹⁰¹ A escritora Ângela Gutierrez, ao findar *Avis rara*, deparou-se com a estampa de um pássaro de Aldemir Martins. Teve certeza de que esta deveria ser a ilustração da capa do livro. Entrou em contato com o artista e ele autorizou o uso da imagem para estampar o volume. (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/agutierrez.html>. Acesso, 20 de junho de 2009).



Figuras 187 e 188. Aldemir Martins. *Série de desenhos*, 1945. Grafite s/papel, 27 x 21 cm. Col. Mariana Pabst Martins e ilustração de Aldemir Martins para *Purgatório*, de Paulo Dantas.

Os primeiros livros que Aldemir ilustrou datam da década de 1940. Um deles é *Poemas narrativos*, de Wilson Figueiredo (Figura 189), cujas linhas orgânicas e sensuais diferem muito do seu traço anguloso e expressivo característico. Numa esfera similar vieram as experiências gráficas de *Os dias iguais*, de José Escobar Faria (Figura 190) que já aponta para as diretrizes futuras. A partir daí Aldemir será convidado a ilustrar inúmeros outros livros de poesia, muito provavelmente porque sua resposta ao texto literário seja bastante pessoal e autônoma, impregnada de subjetividade, mais condizente, portanto, com a escritura em verso.



Figuras 189 e 190. Ilustrações de Aldemir Martins para *Poemas narrativos*, de Wilson Figueiredo e *Os dias iguais*, de José Escobar Faria.

Assim como Santa Rosa, Aldemir Martins ilustrou uma das edições artesanais da *Sociedade de Cem Bibliófilos do Brasil*, quando concebeu belas gravuras para *Pasárgada*, de Manuel Bandeira (Figura 191). No texto *A ilustração e o artista*, de 1962, Aracy Amaral (1983, p. 114) destaca o cuidado com a preparação da obra, o que lhe garantiu uma *unidade visual sensível* entre texto, ilustração e composição tipográfica:

"Pasárgada", de Manuel Bandeira, ilustrado por Aldemir Martins, editado no Rio no ano passado, aparece-nos como verdadeiro exemplo a ser estudado, do ponto de vista da estreita vinculação autor-artista-gráfico. Ao traço fino do desenho de Aldemir corresponde o traço do tipo escolhido para o texto, dando como resultado uma integração perfeita ilustração-texto. O livro mostra-nos também um Aldemir Martins sem compromissos, atento somente à poesia de Bandeira. A variação do tom de cada poema – brejeiro, triste, abstraído, exultante – foi acompanhada com igual versatilidade pelo gravador, compondo as páginas distintamente, transformando a ilustração, enfim, numa verdadeira complementação da obra do poeta.

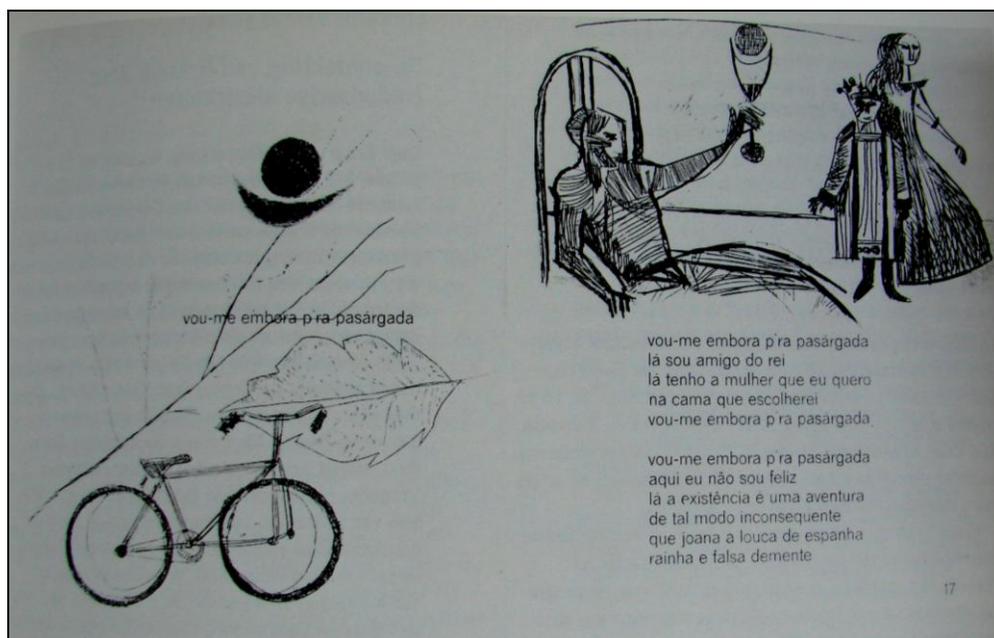


Figura 191. Ilustração de Aldemir Martins para *Pasárgada*, de Manuel Bandeira.

Já para a *Alumbramento* preparou nove imagens para *Elegias*, de Cecília Meireles (Figura 192). Na mesma linha de livros de luxo ilustrou ainda *Cânticos da Terra*, de Lupe Cotrim Garaude (Figura 193) para a *Massao Ohno*.

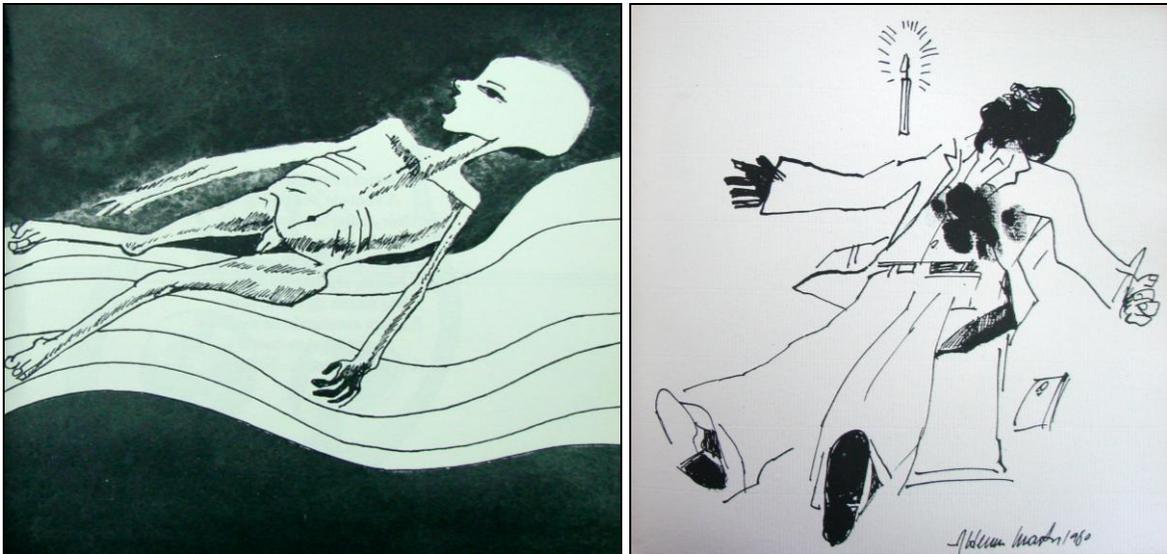


Figuras 192 e 193. Ilustrações de Aldemir Martins para *Elegias*, de Cecília Meireles e *Cânticos da terra*, de Lupe Cotrim Garaude.

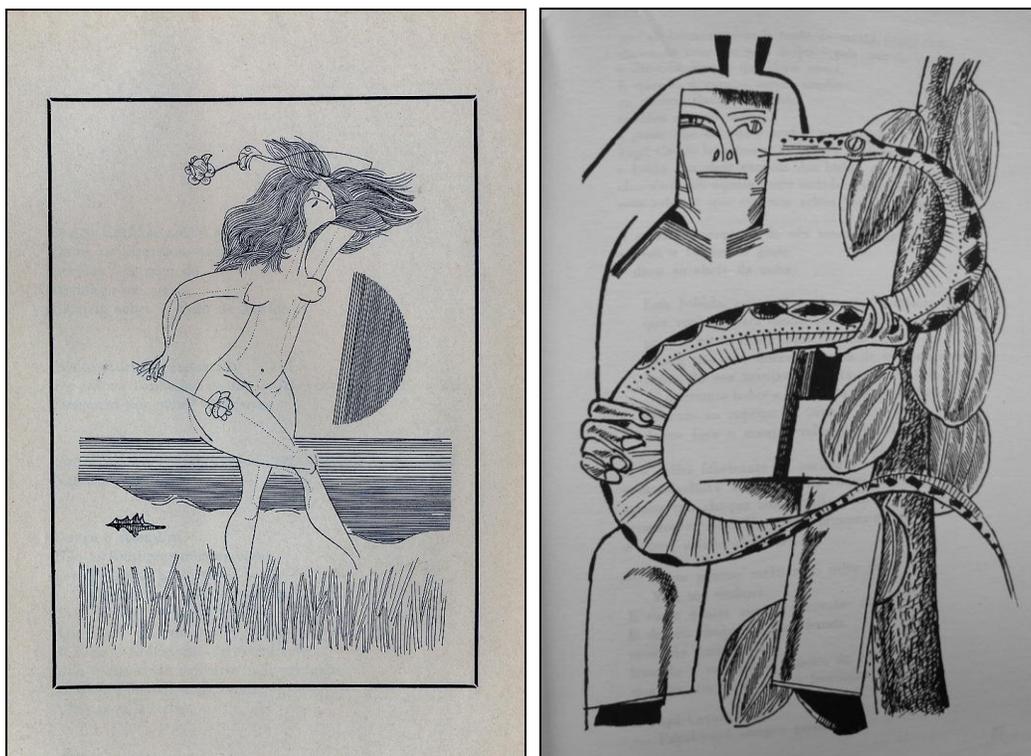
O artista, ao produzir ilustrações para *Navio Negroiro*, de Castro Alves (Figura 194) e *Tempos de cabo*, de Vanzolini (Figura 195), criou atmosferas gráficas expressivas de forte contraste em preto e branco.

Para os livros de poesia *Eu do teu ser*, de Ivete Tannus (Figura 196) elaborou três ilustrações em traço delicado e sensual, ao passo que para *Iararana*, de Sosígenes Costa (Figura 197) recorreu a uma linha mais agressiva e imponente.

Já em *Romance de Lampião*, de Mariajosé de Carvalho (Figuras 198 e 199) vemos imperar o seu repertório mais tradicional, de gatos manhosos e austeros cangaceiros.



Figuras 194 e 195. Ilustrações de Aldemir Martins para *O navio negroiro*, de Castro Alves e *Tempos de cabo* de Paulo Vanzolini, de Vanzolini.

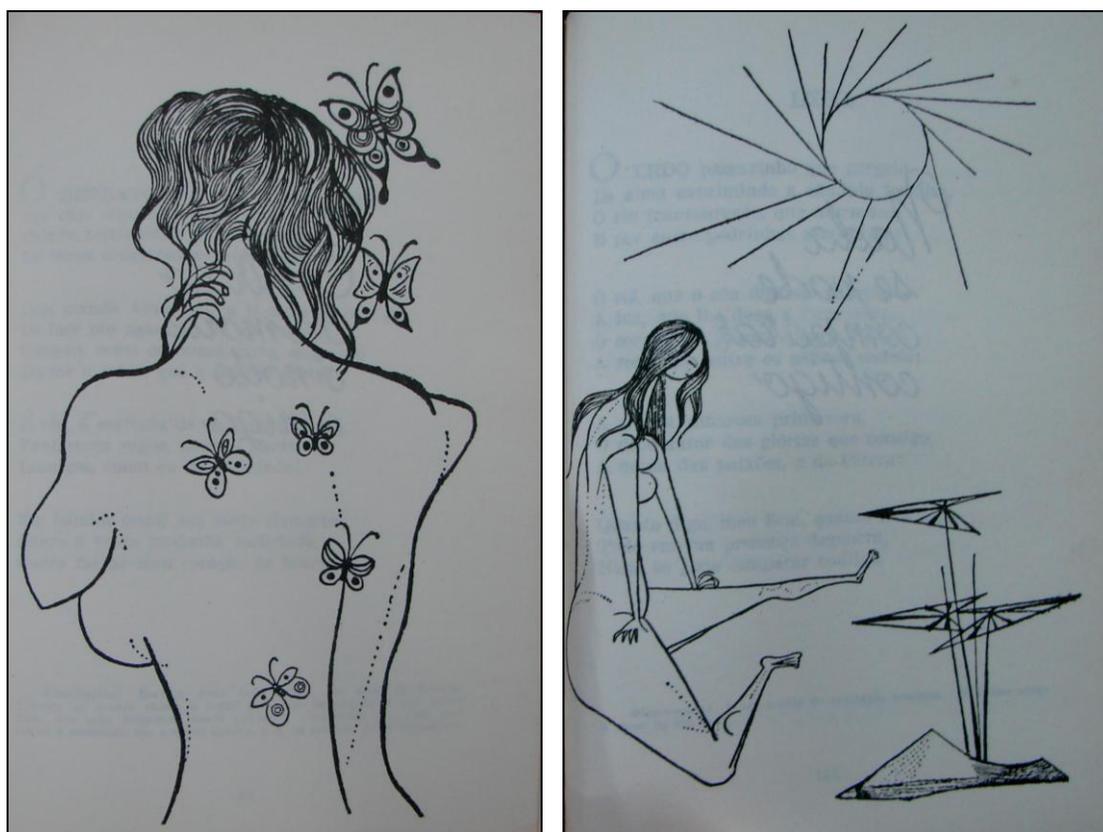


Figuras 196 e 197. Ilustrações de Aldemir Martins para *Eu do teu ser*, de Ivete Tannus e *Jararana*, de Sosígenes Costa.



Figuras 198 e 199. Capa e ilustração de Aldemir Martins para *Romance de Lampião*, de Mariajosé de Carvalho.

Além da ampla atuação como ilustrador de poesia, da qual se tornou quase um especialista, Aldemir assumiu ainda a tarefa de ilustrar dois clássicos da literatura mundial: *Soneto*, de Bocage (Figuras 200 e 201) e *As mil e uma noites* (Figuras 202 e 203). No projeto ilustrativo para *Soneto*, o artista se viu obrigado, em alguns momentos, a adocicar um pouco seu traço anguloso, aproximando-se assim de Matisse e Picasso no que se refere ao uso da linha mais sensual e orgânica. Isto sem perder de vista o seu vocabulário particular – a representação do Sol em arestas, a linha pontilhada, a preferência por dispor as figuras sobre o branco da folha sem sugestão qualquer de cenários ou linha do horizonte.



Figuras 200 e 201. Ilustrações de Aldemir Martins para *Sonetos*, de Bocage.

Já as 90 ilustrações coloridas para *As mil e uma noites* foram executadas em 1960 para a editora *Saraiva* e editadas em 1961. Incursão oriental muito bem sucedida, haja vista

haver em Aldemir, como apontam vários estudiosos, bem como ele próprio, uma aproximação com a arte oriental, africana, maia, etrusca... – ou seja, com a ancestralidade universal. Klintowitz (1989, p. 9) considera, inclusive, que esta “*universalidade do particular, a identificação do momento humano e pessoal ao momento coletivo, esta vivência da individualidade e do natural e antropológico, é dado raro em nossa época*”.



Figuras 202 e 203. Ilustrações de Aldemir Martins para *As mil e uma noites*.

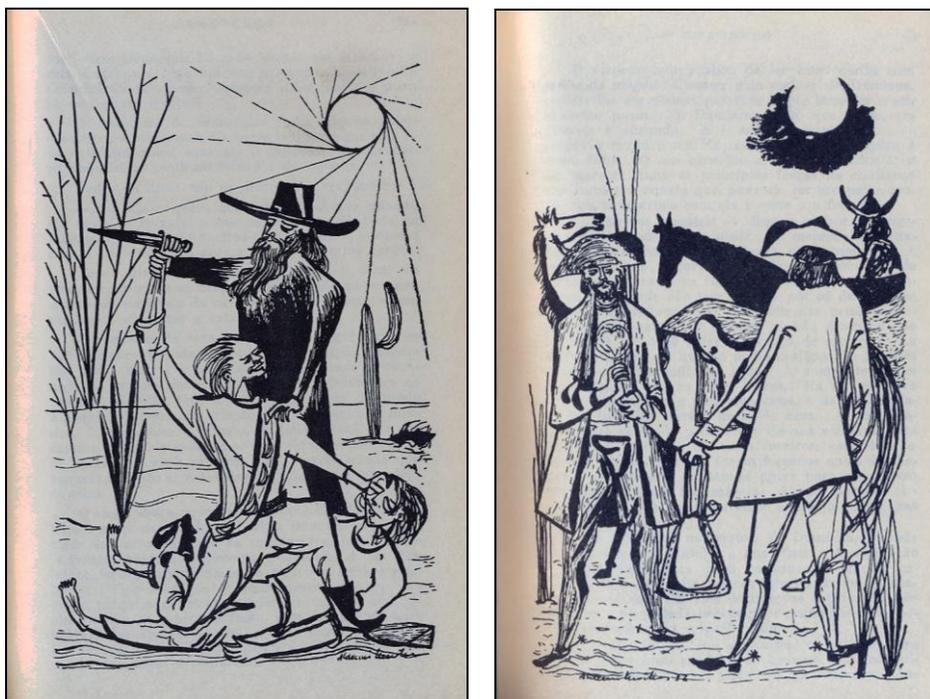
Como era de se esperar Aldemir Martins foi chamado a dialogar graficamente com inúmeros textos cujos assuntos eram o nordeste ou a cultura popular brasileira, temas igualmente balizados em toda a sua trajetória artística. Dentre esses inúmeros projetos,

podemos destacar as ilustrações para *Os sertões*, de Euclides da Cunha (Figura 204); *Lourenço*, de Frank Távora (Figura 205 e 206), e os estudos sobre as artes populares de Leonardo Mota que inclui *Adagiário brasileiro*, *Cantadores*, *Sertão alegre* e *Violeiros do Norte* (Figuras 207, 208 e 209). No prefácio de *Violeiros do Norte* Herman Lima (1962, s/p.) deixa bem claro a intimidade e a paixão de Aldemir para com os temas nordestinos e efetiva correspondência com a temática dos estudos:

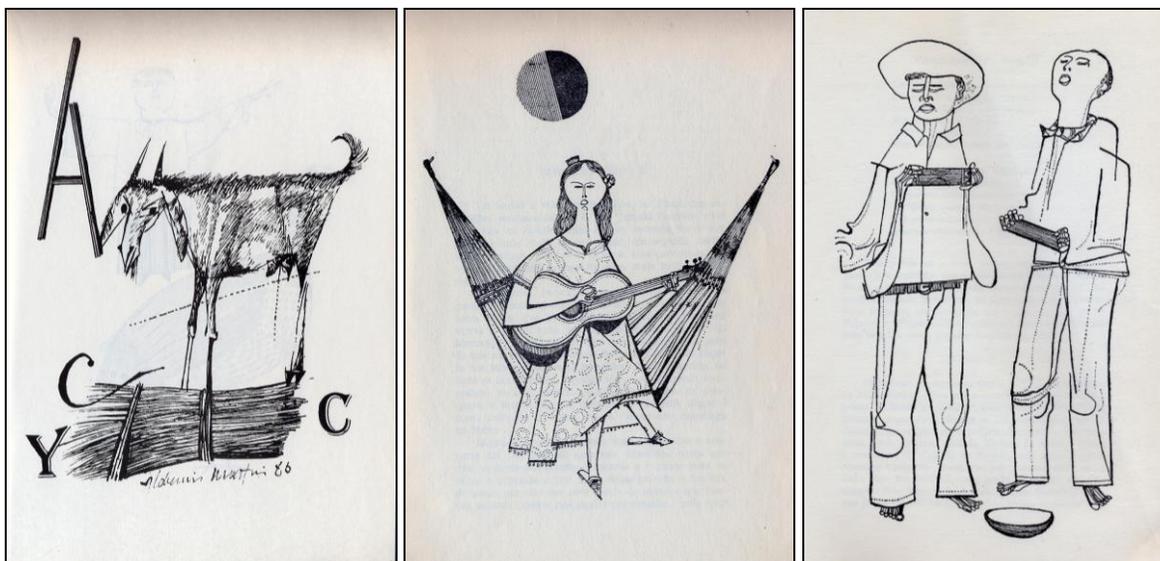
Fora do mercado, há muitos anos, por inteiramente esgotados, os livros que nos deixou (Leonardo Mota), a ponto de se tornarem raridades bibliográficas, vem agora, alvissareiramente, a Universidade do Ceará promover-lhes uma nova edição, inclusive dos inéditos. O primeiro volume, *Cantadores*, em nova roupagem, de magnífica apresentação gráfica, enriquecido por alguns desenhos da melhor fonte nordestina, desse grande artista cearense que é Aldemir Martins, vale como penhor melhor do empreendimento.



Figura 204. Ilustração de Aldemir Martins para *Os sertões*, de Euclides da Cunha.



Figuras 205 e 206. Ilustrações de Aldemir Martins para *Lourenço*, de Franklin Távora.



Figuras 207, 208 e 209. Ilustrações de Aldemir Martins para *Adagiário brasileiro*, *Sertão alegre* e *Violeiros do Norte*, de Leonardo Mota.

Em síntese, Aldemir teve uma ampla vivência como ilustrador, cuja atuação foi de profundo respeito para com o texto, mas nunca de submissão a ele. Sua caligrafia ímpar, amplamente inscrita em diferentes meios, encontrou morada também nas páginas dos livros, jornais e revistas. Posto isto, não será difícil justapor suas ilustrações literárias aos seus

desenhos e gravuras autônomos. Este é o caso da figura do Beato, tão essencial ao imaginário nordestino, presente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha (Figura 210), mas também explorado com vivacidade em sua iconografia particular, como ocorre no desenho *Beato*, de 1978 (Figura 211).

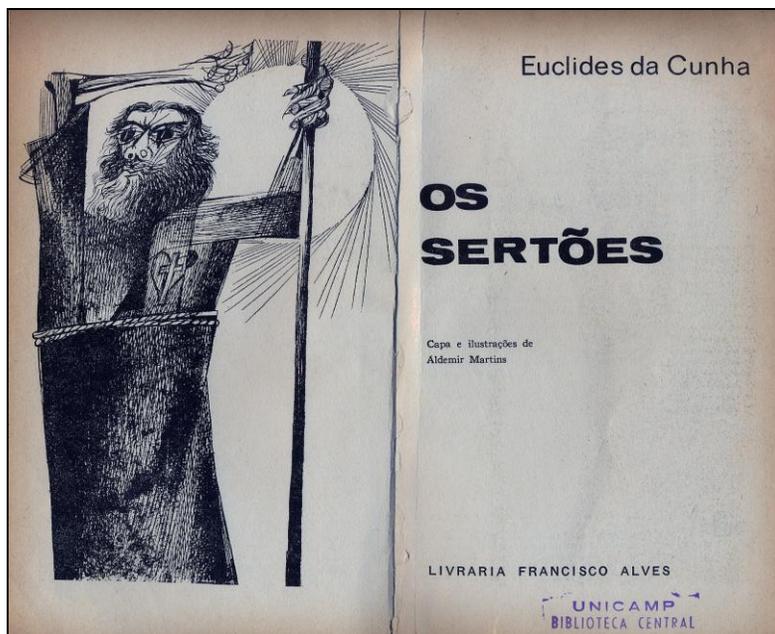


Figura 210. Ilustração de Aldemir Martins para *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.



Figura 211. Aldemir Martins. *Beato*, 1978. Água-forte s/papel, 80,0 x 60,0 cm. Acervo Museu de Arte da Universidade do Ceará.

Muito mais que Santa e Jardim, que se destacaram sobretudo como artistas gráficos, Aldemir Martins parece amparar-se no agir dos grandes mestres das artes plásticas quando acometido da tarefa de “iluminar” um texto literário. Assim como sabidamente Picasso ilustra sempre Picasso, um depoimento de Matisse (2007, p. 243) revela posicionamento semelhante: “*Ronsard está sempre a meu lado. Ele canta sua canção em todos os tons, e preciso fazer alguma coisa com isso. Creio que farei simplesmente Matisse*”.

Enfim, Aldemir Martins com suas dezenas de projetos ilustrativos configura-se como um daqueles raros casos em que a caligrafia sobrepõe-se à técnica, à ideia e ao suporte a ponto de quase saturar-se de si mesmo.

O livro: Vidas secas

Vidas secas, de Graciliano Ramos, foi publicado, em 1938, pela José Olympio. Mesmo tendo esgotado a primeira edição em nove meses, só foi reimpresso em 1947, após o fim do Estado Novo, ano em que a editora carioca também lançou *Insônia* e reeditou todos os outros livros do autor. José Olympio bem que havia planejado encomendar a Portinari ilustrações para o romance, mas o projeto não se concretizou. Conforme explanação do próprio editor reproduzida no prefácio de *Poemas de Cândido Portinari* (1999, s/p): “*Outro plano que lhe sugerimos, e que também o apaixonou, foi ilustrar um dos livros de Graciliano Ramos, tendo ele escolhido Vidas Secas. Ainda aqui a cultura brasileira viu-se frustrada pela morte numa realização que por certo muito teria significado em nossa história artística*”. De fato, é provável, que esse encontro resultasse num trabalho primoroso, dada a fixação de Portinari pelas figuras dos retirantes e pelo retrato da gente simples a viver nas áreas isoladas desse imenso Brasil.¹⁰²

O livro só ganhou uma versão ilustrada em 1968 quando já era publicado pela *Martins*, embora o artista responsável pelo feito, o cearense Aldemir Martins, tenha datado as ilustrações do ano de 1963.

¹⁰² Em sua tese sobre Portinari pintor x poeta, Laurita Fernandes Fassoni (2002), além de estabelecer uma comparação entre a produção plástica e literária de Portinari, investiga possíveis aproximações entre a produção do artista de Brodósqui e obra literária *Vidas secas*.

Vidas secas, um dos clássicos da nossa literatura moderna, foi alvo de inúmeros e importantes estudos, sendo um dos mais representativos títulos do *romance de 30* de enfoque social com inclinação simultânea para a investigação psicológica, fato bastante raro por então. Em *Mestre Graça. Confirmação humana de uma obra*, Clara Ramos (1979, p. 125) reproduz um depoimento bastante significativo do autor quanto a esta preocupação com a sondagem do humano:

O que me interessa é o homem, e homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. 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 podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.

Bueno (2006) explica que uma das primeiras pessoas a escrever sobre *Vidas secas* foi Lúcia Miguel Pereira. Em resenha no famoso *Boletim de Ariel* de maio de 1938, a escritora destacou a estrutura descontínua da obra, numa interessante aproximação da palavra escrita com a rusticidade da xilogravura tão diretamente relacionada com a expressão plástica nordestina, vide literatura de cordel: “*Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravura em madeira, talhadas com precisão e firmeza*”. (apud Bueno, p. 642). Bueno comenta ainda o importante artigo no qual foi cunhada a expressão “romance desmontável”, muito usada e pouco compreendida em seu sentido original. No texto, Rubem Braga revela que a própria escritura do romance ajudou a determinar a sua composição narrativa, isto porque Graciliano, quase tão pobre como Fabiano, ia “*escrevendo e 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 no atacado, com o nome de romance*” (apud Bueno, p. 648).

Já Antônio Cândido (1956), em *Ficção e confissão*, afirma que *Vidas secas* é constituído de “*cenas e episódios mais ou menos isolados, – alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos – mas, na maior parte, por tal forma solidários que só no contexto adquirem sentido*”

pleno”¹⁰³(p. 52). O literato faz ainda uma comparação entre a “*estrutura de pequenos quadros justapostos*” da obra com certos:

polípticos medievais, em que a vida de um bem-aventurado ou os fastos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensado o nexu rigoroso da seqüência, vemos aqui um nascimento; em seguida uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema-unção, presidida por um santo, com a assistência dos anjos. Igualmente sumárias e eloqüentes são as pequenas telas encaixilhadas de Graciliano Ramos, em que nos é dado, ora êste, ora aquêlo passo do calvário dos personagens. Não lhes falta a festa votiva e o luzir das armas; não lhes falta, sobretudo, a paisagem de fundo, áspera e contundente na sêca, promissora nas águas, movimentada e vária nos povoados. (p. 53)

Vidas secas, como se pode observar, não dispensa associações com as artes plásticas, haja vista as constantes referências à xilogravura, aos conjuntos de quadros ou painéis aos quais é comparado. A própria narrativa de Graciliano é entrecortada de passagens onde a plasticidade e o poder evocativo das cores se faz marcante:

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (p. 8)

Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquêlo azul que deslumbrava e endoidecia a gente. (p. 12)

O menino mais nôvo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agigantavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e côm de sangue. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. A barba ruiva e emaranhada estava invisível, os olhos azulados e imóveis fixavam-se nos tições, a fala dura e rouca entrecortava-se de silêncios. (p. 84)

A linguagem seca e exata também é, invariavelmente, ressaltada nas análises do romance. Alfredo Bosi (1994, p. 454-5) ao comentar sobre “*a pequena obra-prima de sobriedade*

¹⁰³ Muitos estudos sobre *Vidas secas* se concentram na discussão da estrutura do livro e na possibilidade de tomar seus capítulos como contos independentes, cuja ordem de leitura pode, inclusive, dar-se de maneira aleatória. Posição que em acordo com Cândido (1956), entendemos inviável, uma vez que os capítulos se relacionam e coadunam num todo unificado, mesmo que em alguns casos o leitor espere uma continuidade de fatos que não se dá numa sucessão imediata. Em “Cadeia”, por exemplo, ocorre a prisão de Fabiano. Embora em “Sinhá Vitória”, o tópico seguinte, ocorra uma ligeira menção ao fato, dois capítulos à frente o assunto irá voltar à tona, sendo referido em inúmeras outras ocasiões.

formal” que entende ser *Vidas secas*, propõe-se a elencar os elementos característicos da linguagem de Graciliano: “a poupança verbal; a preferência dada aos nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao à-vontade gramatical dos modernistas e, mesmo, dos outros prosadores do Nordeste”.

De fato, esta distância que separa a escrita de Graciliano de escritores como José Lins e Jorge Amado é conclamada por ambos. Escreve o último no prefácio de *Viagem* (1980, p. 9): “Graciliano foi, entre os escritores do “movimento de 30”, o que mais se aproximou da perfeição. Ante a justeza, a correção brasileira da língua portuguesa por ele escrita, nós, os outros ficcionistas do Nordeste, somos uns bárbaros. Esse sertanejo de Palmeira dos Índios nasceu clássico, um clássico brasileiro”. Na crônica “O mestre Graciliano”, José Lins do Rego (1981, p. 82-3) discorre na mesma linha:

A língua de que ele se serve é um instrumento de fabulosa precisão. Não há nela um desgaste de peça, um parafuso frouxo. Tudo anda num ritmo perfeito. É um mestre da língua para muitos. Para mim ele é mestre de ofício mais difícil que o de manobrar bem as palavras. É um mestre como fora Stendhal, de palavras precisas, mas de paixões indomáveis.

Está claro que *Vidas secas* é um romance de forte apelo artístico e poético advindo do seu arcabouço formal e da vivência humana exposta, mas não se pode negar que carrega inúmeros indicativos de uma posição de esquerda, não tão gritante quanto à de Jorge Amado em *Cacau*, mas bastante explícita no que tange à crítica às desigualdades sociais, ao governo, ao padrão explorador.

Em vários momentos do livro, as palavras, o conhecimento e a escola são tomados como importantes armas de inconformismo e revolta. No capítulo “Cadeia”, por exemplo, Fabiano se desespera porque não consegue falar direito, replicar as acusações injustas que lhe foram feitas e que o conduziram a levar uma surra e passar uma noite na cadeia. Não tinha culpa de ser bruto, afinal nunca “vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares” (p. 40). Se não fosse a família, entraria “num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo” (p. 42).

De fato, não se trata aqui somente da vivência da seca física. Mas sim da vida miserável da família sertaneja que trabalha e não ganha nem para merecer um sono reparador (numa cama de couro); para comprar roupas e sapatos que sirvam bem ou ter um

pouco de luz para poder prostrar à noite; e que a todo o momento esbarra na espinhosa convivência com o patrão, com as autoridades, com a lei, com os juros e impostos, conforme nos explica Graciliano: “*Tudo sêco em redor. E o patrão era sêco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru*” (p. 27).

No livro *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*, Belmira Magalhães (2001) disserta sobre a importância da personagem feminina para a constituição do projeto autoral do romance. Segundo a pesquisadora é através da matriarca que será apontada uma possível quebra do ciclo vicioso do trabalhador rural sertanejo fadado à miséria, endividado e sujeito aos horrores da seca. É Sinha Vitória quem aponta para a única solução plausível naquele momento: abandonar a fazenda sem mesmo quitar a dívida com o patrão e buscar alguma coisa melhor ao sul, conforme nos explica Belmira:

Permanecer é ficar rodando em círculo pelas fazendas, sujeitos às forças da natureza, ameaçados tanto pela seca quanto pelo inverno, e submetidos à utilização dessas condições climatológicas naturais, pelo poder. Não há, segundo a autoria, condições de conscientização desses sertanejos, pelo próprio modo encontrado para sobrevivência, que os isola, não permitindo a necessária coletivização, que poderia conduzir a uma conscientização *para-si*. (p. 158)

Enfim, são tantos os estudos e interpretações de *Vidas secas* que realizar um levantamento da fortuna crítica da obra seria fugir ao propósito deste capítulo. Nosso objetivo maior é realizar uma reflexão sobre o modo como Aldemir Martins reagiu ao texto e como concebeu visualmente o comentário sobre a obra do mestre alagoano. Questão sobre a qual não encontramos referências significativas, apesar de serem as ilustrações inúmeras vezes reproduzidas junto ao material escrito sobre o livro.

As ilustrações de Vidas secas

O livro, composto por 13 capítulos, apresenta quatro ilustrações assinadas e datadas de 1963, conforme já mencionado. Apesar de poucas, são imagens marcantes que se fixam na memória do leitor com grande veemência. E o mais interessante é que essas ilustrações não se reportam mimeticamente ao narrado. Subsiste ainda, nessas imagens, um elevado

grau de deformação e estilização, convergente com a escritura dura e seca, mas ao mesmo tempo apurada e coloquial de Graciliano Ramos.

Nas quatro ilustrações temos composições com elementos predominantemente verticais e horizontais. Em três delas o Sol¹⁰⁴ brilha fortemente, com suas arestas diagonais – elemento dos mais assíduos na agenda do artista. As figuras, magras e cadavéricas, foram concebidas em traços angulosos e profusos e cambiantes no que se refere à espessura, direção e dimensão, causando um efeito vibrante na configuração geral das formas. O toque de delicadeza fica por conta da presença de redes de finos tracejados e pontinhos que descrevem linhas interrompidas e saltitantes sobre o papel, circunscritos, quase sempre, por uma delimitação mais demarcada e espessa. Pressente-se certa afinidade visual com Picasso, com Portinari e com Poty, conforme mencionado a pouco. As imagens se concentram na representação das personagens humanas e na da cadela Baleia. Há pouca sugestão da cenografia espacial. Algumas linhas de solo, ramagens e pedregulhos compõem o esquálido cenário, em acordo com as considerações de José Lins do Rego (1981, p. 82) sobre a obra do escritor alagoano: “*Graciliano Ramos é um retratista sem fundo. Tudo nele se concentra no que é homem, no que é a tragédia de ser homem. Os seus romances, por esta maneira, ganharam em profundidade, em análise sem piedade, em síntese desesperada. Ele criou uma galeria que é a mais dolorosa do nosso romance. Os homens e as mulheres, até os bichos que ele cria, são criaturas que carregam a vida como o maior castigo*”.

É imprescindível esclarecer que, num primeiro momento, acreditávamos que as ilustrações de Aldemir haviam sido executadas com bico de pena e nanquim, um dos meios mais explorados pelo artista ao longo da carreira. No entanto, em consulta à “Coleção Heloísa Ramos” do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/Universidade Estadual de São Paulo), deparamo-nos com um original da cadela Baleia em metal (ver figura 213). Daí conclui-se tratarem as imagens de gravuras e não desenhos a nanquim.

¹⁰⁴ Em depoimento reproduzido em *Aldemir Martins, Doutor "Honoris Causa"* (1982, s/p.), o artista revela que sempre procurou levar o Ceará consigo, por toda a parte, com “*este sol (prenhe de lirismo), esta gente cearense com a sua grandeza (...)*”.



Figura 212. Ilustração de Aldemir Martins para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

A primeira imagem do livro (Figura 212), inserida no capítulo “Cadeia”, mostra-nos um homem de perfil, alto, magro, caminhando com uma trouxa amarrada a um cabo longo apoiado no ombro. A personagem surge acompanhada de um magérrimo exemplar canino. Ao fundo, à direita, o Sol escaldante, com sua geometria certa, cujos raios são como arestas perfeitas que parecem ferir como navalha a superfície das coisas sobre a Terra. Na altura do joelho da figura principal é marcada a linha do horizonte. Sobre o solo, avistamos algumas linhas irregulares a delimitar o plano ressequido e ausente de verde. Bem à frente algumas rochas de tamanhos e formatos variados compõem a minguada cenografia. Todas as pedras apresentam aramados bem fechados que as tornam escuras e volumétricas. Sob a

linha inferior da gravura vai a assinatura¹⁰⁵ do artista e o ano de produção, pouco usual em se tratando de ilustrações de livros dos autores pesquisados.

A figura cadavérica, num desenho ao mesmo tempo dramático e cômico, poderia representar o grotesco Fabiano voltando da feira da cidade onde fora comprar mantimentos, conforme nos indica o primeiro parágrafo do capítulo. No entanto, é mais provável que se refira à jornada errante da família que vaga pelo sertão fugindo da sede e da fome. Até porque Baleia não acompanha o dono à feira e a trouxa lembra mais um arranjo de viagem.

Chamam a atenção ainda, o corpanzil largo, trajando calça e camisa, alpercatas e chapéu – sob os quais é quase possível vislumbrar, em alguns pontos de transparência, ossos à mostra, como os das pernas. As mãos, os pés e o rosto chupado e sorridente como uma caveira são esqueléticos e movimentam-se roboticamente – como se a falta de músculos prejudicasse a locomoção da patética figura. Às linhas grossas e marcantes, principalmente na definição da silhueta, são somados traços mais finos e imprecisos, irregulares e interrompidos, bem como linhas pontilhadas que ajudam a compor a volumetria e decoração do desenho, efeito repetido na trouxa e no solo.

Rápido e esquemático é também o desenho do bicho doméstico. Suas perninhas magras se assemelham a gravetos ressequidos e a face, como uma flecha, aponta para frente. A boca parece aberta de sede. Sobre o torso do quadrúpede foram traçadas linhas várias e agressivas e elas também parecem revelar a anatomia interna do animal: alguns músculos e ossos.

Apesar da evidente referência à morte, ao cenário árido, ao Sol imponente, à magreza, subsiste, em antítese ao inanimado, uma espécie de celebração da vida, representados pela sugestão de movimento¹⁰⁶, seja no caminhar de Fabiano e Baleia; no

¹⁰⁵ A presença da assinatura de Aldemir pode responder a duas hipóteses distintas. O artista bem poderia ter concebido as imagens enquanto obras autônomas inspiradas em *Vidas secas*, sendo estas reaproveitadas posteriormente como ilustrações apenas em 1968, ou seja, cinco anos depois de tê-las realizado. Esta suspeita se reforça pela falta de padronização: três imagens são datadas e assinadas – sendo que uma destas acusa ainda o local de produção (São Paulo); já a terceira imagem não recebe nenhuma informação verbal. Outra hipótese diz respeito ao fato do pintor já ter uma carreira estabelecida no campo das artes plásticas em 1963, podendo a sua assinatura ser tomada como um elemento a mais de valorização da publicação.

¹⁰⁶ O fato das figuras se locomoverem da esquerda para a direita amplia a sugestão de movimento, sensação que ficaria prejudicada se viesse no sentido oposto. Por isso, a 31ª edição, de 1973, da *Martins*, ao inverter a imagem na impressão final, acarreta em prejuízo incalculável para a recepção da cena representada.

efeito ótico dos raios de Sol; ou na dança das linhas que caminham para várias direções e às vezes saltitam quando compostas por pontinhos encadeados.

O resultado disso tudo é um retrato preciso, elegante, mas ao mesmo tempo dramático e incisivo, assustador até, pois é com uma espécie de humor negro que nos insere no contexto de miséria do sertão.

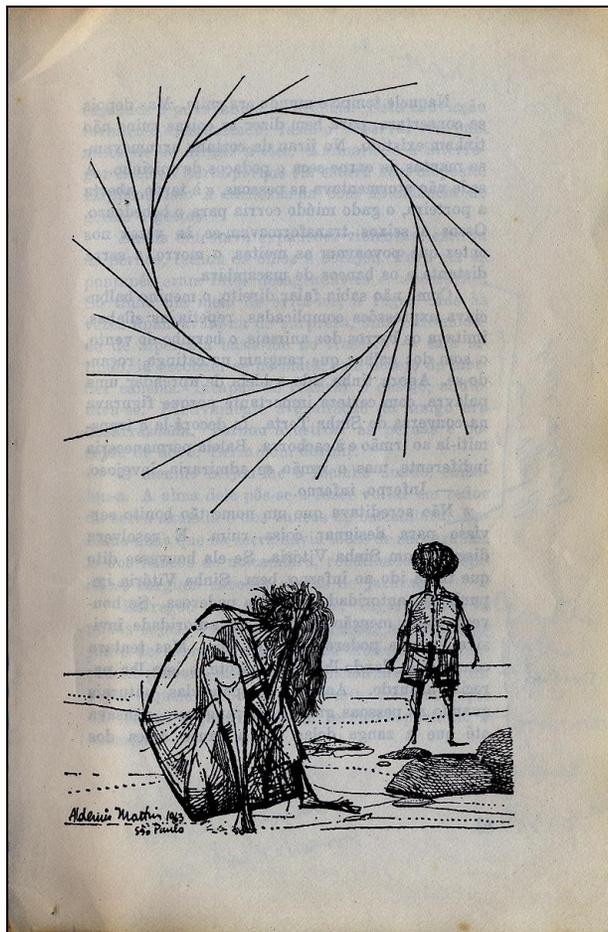


Figura 213. Ilustração de Aldemir Martins para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

A segunda ilustração (Figura 213) nos mostra, em primeiro plano, uma figura feminina, provavelmente Sinhá Vitória, transtornada, entregue ao chão. Encontra-se sentada, com as pernas junto ao corpo e a mão direita sobre a cabeça despenteada, num evidente gesto de desespero. É como um pacote de gente, desfigurado e maltrapilho.

Ao lado do seu corpo vemos formas que se assemelham a pedras ou talvez balaios de viagem, cujas superfícies foram todas entrelaçadas.

Em segundo plano avistamos o vulto de uma criança em pé – trajando calção e camisa, de braços e pernas muito finas –, e voltada para o fundo da paisagem (o Sol), cuja cabeça repleta de traços e riscos surge preenchida por cabelos revoltos. O desenho do menino, quase um típico esboço de homem-palito, recebe todo um tratamento de traços bastante expressivo e gestual. Na altura da virilha e das mãos da criança temos a linha do horizonte.

Aproximadamente três quartos da imagem são reservados ao céu, que por sua vez é tomado por uma esfera gigantesca formada por traços diagonais sequenciados, resultando assim num Sol de raios cortantes e desafiadores, que parecem girar.

O medo da seca, referido ao longo do livro pode justificar a presença desta ilustração a quase metade da narrativa, afinal, tanto Fabiano como Sinhá Vitória, a todo o momento, temem a volta implacável da ausência de chuva. No entanto, é provável que se reporte ao início da narrativa como a ilustração anterior, ou seja, ao êxodo dos retirantes.

A imagem concebida por Aldemir não deixa também de remeter a um outro famoso texto sobre o drama da seca, publicado em 1930 por Rachel de Queiroz, conterrânea e muito afinada com o artista. Estamos falando de *O quinze* (rever ilustração de Poty, Figura 174), precisamente do momento em que Cordulina percebe que um dos filhos se envenenara ao comer uma raiz crua de manipeba (mandioca brava) durante a fuga migratória da seca: “*Agora, esgotadas as mezinhas, indos os recursos, sozinha, o marido longe – Chico Bento saíra de manhãzinha a ver se descobria alguém que ensinasse algum remédio – de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, Cordulina chorava sem consolo*” (Queiroz, 1978, p. 39).

Esta sintonia entre a ilustração de *Vidas secas* e o texto de Rachel de Queiroz pode ser tomada como um indicativo das variadas fontes verbais e visuais passíveis de serem acionadas pelos artistas para auxiliá-los na produção de uma resposta gráfica à palavra escrita. É como bem explicita Marisa Lajolo (1993, p. 106-7): “*Cada leitor tem a história de suas leituras, cada texto, a história das suas. Leitor maduro é aquele que, em contato com o texto novo, faz convergir para o significado deste o significado de todos os textos que leu*”.

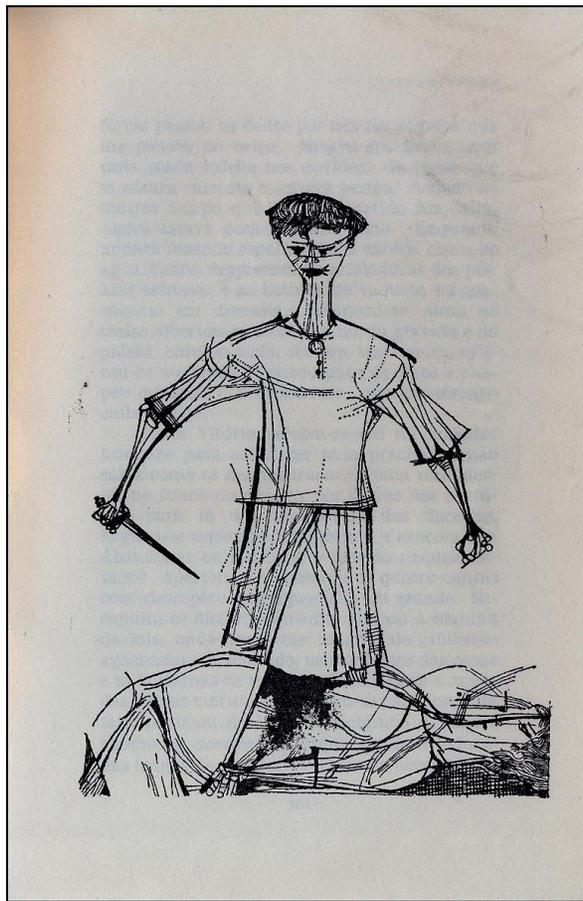


Figura 214. Ilustração de Aldemir Martins para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

A terceira ilustração (Figura 214) é um caso muito interessante de ousadia poética, pois ela não narra um fato que tenha se dado, mas sim algo que Fabiano desejou ardentemente fazer, e que não fez. Depois de ter arrumado uma confusão com o soldado amarelo numa das idas à feira da cidade, Fabiano é preso, leva uma surra e passa uma noite na cadeia. Inconformado com o sucedido, o protagonista em diversas ocasiões remói a história e culpa a sua matutice pelo ocorrido. Se pudesse explicar as coisas, talvez não sofresse tantas humilhações e injustiças. Na frente dos “brancos” – como se referia aos patrões, autoridades, gente da cidade –, sempre gaguejava e se encolhia. Fora predestinado a lidar com os bichos e não com os homens. Só se sentia à vontade no isolamento familiar e embrenhado em solo sertanejo.

Mas eis que quase ao final do romance encontra o soldado amarelo na caatinga. O soldado treme de medo e Fabiano sente que poderia acabar com ele com as próprias unhas, sem recorrer à arma alguma. Por uma fração de segundos quase assim procede, mas a reflexão faz ver que isso o igualaria à autoridade fajuta: “*Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas nêles? Não iria*” (p. 131-2). Afinal, “*não valia a pena inutilizar-se*” (p. 134), correr o risco de ser preso, ter de deixar a família e fugir para o cangaço e, principalmente, de se equiparar àqueles que abusam e coagem os mais fracos.

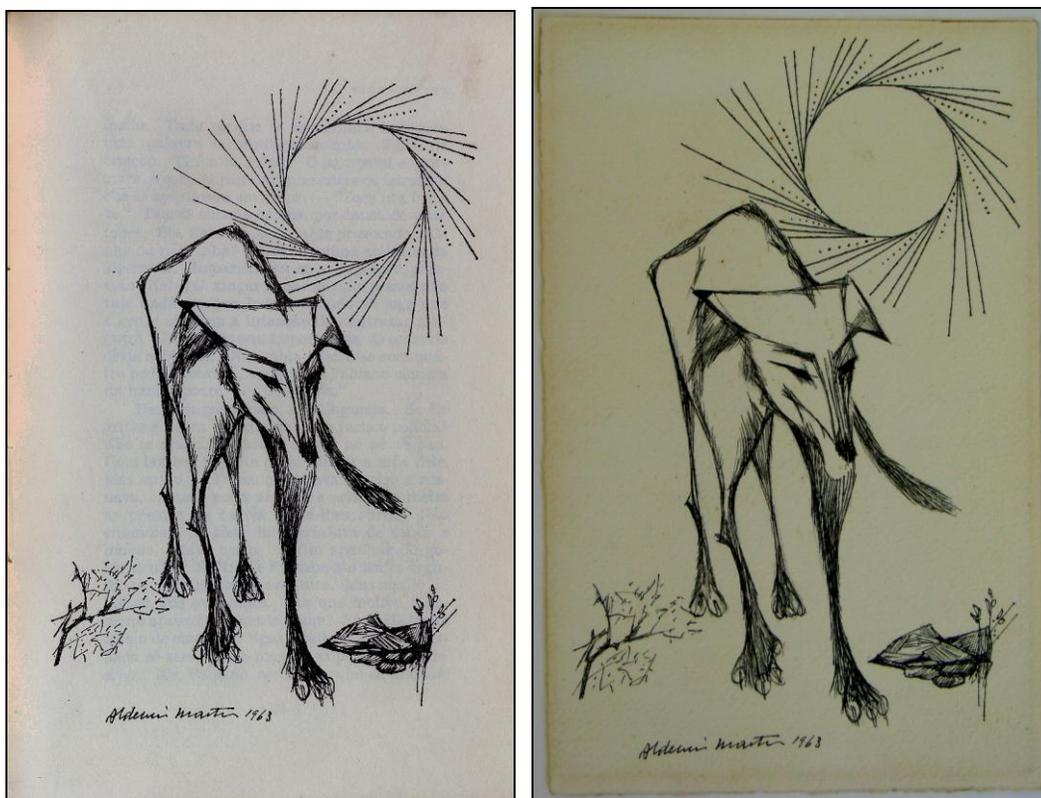
À revelia do narrado, Aldemir Marins apresenta ao leitor a “concretização” do desejo de Fabiano. No primeiro plano, estendido numa faixa horizontal, vemos um corpo sangrando na altura do ventre, cuja representação meio cubista, parece mesclar ângulos díspares do mesmo. Em pé, centralizado, encontramos um homem com os braços arqueados, olhando para o vulto deitado e segurando firmemente uma navalha na mão direita, suja de sangue. Há uma grande tensão proveniente da violência do episódio, do contraste incisivo de vertical e horizontal e, principalmente, do estilo de representação. Ao que tudo indica a cena condensada na imagem espelha o trecho em que Fabiano imagina-se dando cabo do soldado que o humilhou:

Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da caatinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. (p. 133)

Caberia reproduzir aqui também uma reflexão de Santa Rosa (1952, p. 25-6) sobre o entendimento da arte da ilustração como um ato de criação e não de submissão ao texto, como querem alguns:

Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas do contraponto. Tarefa difícil essa a de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras. Nas pesquisas do espírito dos textos, vamos muitíssimas vezes às fronteiras da imaginação e quase sempre, como acontece para com a poesia, é no infinito que vamos encontrar-lhes a ressonância expressiva.

Enfim, ao colocar-se com ousadia e independência em seu projeto ilustrativo para *Vidas secas*, Aldemir não agiu com desrespeito, nem tampouco subverteu o texto, mas recorreu à licença poética proeminente a qualquer forma de manifestação artística para fazer ressoar, com força, novos significados resultantes da leitura interpretativa do texto.



Figuras 215 e 216. Ilustração de Aldemir Martins para *Vidas secas* e *Baleia*, 1963. Gravura em metal, 21,4 x 13,9 cm. Col. Heloísa Ramos. Instituto de Estudos Brasileiros/USP¹⁰⁷.

A imagem mais emblemática de *Vidas secas* é sem dúvida nenhuma o retrato de Baleia¹⁰⁸ (Figura 215), cuja presença é essencial para a construção da narrativa. Logo no

¹⁰⁷ Optamos por justapor a ilustração de Baleia com a reprodução do original em gravura (IEB/USP) para que o leitor pudesse confrontá-las e reconhecê-las idênticas, apesar do visível relevo da matriz da segunda.

¹⁰⁸ Por essa época era costume pelo nordeste afora colocar nomes de seres aquáticos em cães e gatos para espantar a hidrofobia (raiva). Clara Ramos (1979, p. 124) lembra que o cachorro de Paulo Honório de S. Bernardo fora batizado com o nome de Tubarão. Em *Seara vermelha*, de Jorge Amado, a gatinha que acompanha à família de retirantes chamava-se Marisca, sendo que esta também acabou sendo devorada pelos retirantes no momento de maior aperto na travessia como o fora o papagaio de *Vidas secas*.

primeiro capítulo do livro, quando os retirantes estão prestes a morrer de fome no sertão seco de Alagoas, Baleia caça um preazinho que ajuda a salvá-los da morte certa. O animal também tem participação importante quando a seca cede lugar ao verde. Em quase todos os momentos está lá para compartilhar a desolada existência, seja para auxiliar Fabiano no trabalho de vaqueiro, para brincar com os meninos ou sofrer com os cascudos de Sinhá Vitória nos momentos de estouro¹⁰⁹. Quando Fabiano vai preso, toda vez que se recorda da família, inclui, com ternura, a lembrança da cachorrinha: “*que era como uma pessoa da família, sabida como gente*” (p. 38). O capítulo que narra a sua morte é uma referência marcante da literatura brasileira. Esse também pode ser apontado como o trecho mais surreal do livro, devido às visagens e alucinações da cadela à beira da morte. No momento em que Baleia recebe os tiros sente uma “*sede horrível*” a lhe queimar a garganta, como na seca. Estranha o desejo que tem de morder Fabiano, sente calafrios e a vista escurecer. Por fim, deseja apenas dormir e acordar feliz, num mundo cheio de preás gordos.

Clara Ramos (1979, p. 124) afirma que o conto Baleia foi inspirado no “*sacrifício da cachorra Piaba que Graciliano, menino, assistira na fazenda do avô Pedro Ferro*”. E Graciliano, por sua vez, em correspondência à mulher, datada de sete de maio de 1937, conta das dificuldades de investigar a alma de um quadrúpede:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocós; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. (Ramos, 1981, p. 194-5)

Aldemir Martins compõe uma Baleia em escorço, ressequida, de focinho longo, como se o animal estivesse bem à frente do espectador. A cabeça baixa, triste, pesada, os olhos semicerrados e a língua de fora – e que mais parece a Baleia da seca que da hora da

¹⁰⁹ Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier (1999, p. 176) atesta que a “*primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, isto é, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida*”. Baleia, após servir a família de maneira exemplar é sacrificada, com dó e piedade, por estar doente.

morte. Os traços agitados, riscando todo o seu corpinho esquelético, concentrando-se nas patas e no rabo – funcionam tanto como representações dos pelos como das áreas escuras. A imagem, de linhas rápidas e angulosas, traz deformações bastante expressivas. A pata dianteira esquerda da cadela parece exageradamente grande, enquanto que as traseiras são finas por demais. A orelha direita é apenas sugerida num prolongamento triangular da testa.

Ao lado da personagem canina encontram-se algumas ramagens áridas concebidas com linhas rápidas e imprecisas e um amontoado de pedregulhos com superfície tramada delicadamente e algum sombreado. Já Baleia não projeta sombra alguma ao chão, apesar do forte Sol que desponta violentamente ao topo, à direita – composto por uma sucessão de traços diagonais que se juntam formando um círculo. Embora o Sol pareça mais delicado nessa representação, porque alterna três raios e um feixe de luz pontilhada, castiga impiedosamente as costas do animal, ferindo-a com suas agulhas perfuradoras.

Não há linha do horizonte delimitando terra e céu, como se Baleia estivesse flutuando, meio viva, meio morta, seja pelos efeitos da seca ou dos estilhaços de chumbo. É sem dúvida nenhuma uma visão memorável. Assim como Graciliano fez de Baleia uma personagem de destaque na narrativa, apresentando suas percepções e desejos próximos dos humanos, Aldemir, com poucos riscos, deu “presença física” à figura que maior empatia provoca no público leitor. Tanto é assim que para a exposição promovida em 2003 pelo SESC, *O chão de Graciliano*, o artista foi convidado a providenciar um novo desenho da cachorra (Figura 217 e 218). É interessante comparar, ainda que rapidamente, os dois retratos da personagem canina. A primeira surge em escorço e a segunda de perfil. A primeira foi pensada em preto e branco e a outra em aguados ocres amarronzados. A primeira apresenta-se esqueleticamente estilizada enquanto que a segunda um pouco mais gordinha, com o Sol a lhe pesar nas costas e acompanhada de um preá gordinho (estaria já desencarnada?). Cabe ressaltar aqui que a versão de 2003 da Baleia não teve a função de substituir aquela de 40 anos atrás, mesmo porque foi projetada como parte de uma exposição e não para compor o livro impresso. O interessante é pensar também que o leitor provavelmente irá preferir a Baleia original, pois a tendência é se identificar com as sensações da leitura inaugural, mesmo que não haja uma superioridade gráfica ou poética

da imagem primeira.¹¹⁰ Podemos falar aqui de uma interferência da memória afetiva¹¹¹ ou, como queira Alberto Manguel, da *editio princeps* (1997, p. 29):

A regra epistemológica para a leitura, estabelecida no século II, segundo a qual o texto mais recente substitui o anterior, já que supostamente o contém, quase nunca foi verdadeira no meu caso. No início da Idade Média, partia-se do princípio de que os escribas "corrigiam" os erros que percebiam no texto que estavam copiando, produzindo assim um texto "melhor"; para mim, no entanto, a edição em que havia lido um livro pela primeira vez tornava-se a *editio princeps*, com a qual todas as outras deveriam ser comparadas. A imprensa deu-nos a ilusão de que todos os leitores do *Dom Quixote* estão lendo o mesmo livro. Para mim, ainda hoje, é como se a invenção da imprensa jamais tivesse acontecido, e cada exemplar de um livro continua a ser tão singular quanto a fênix.

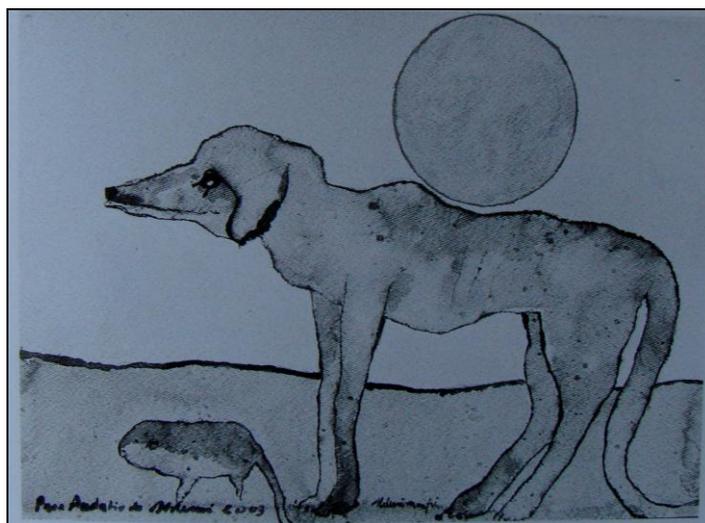


Figura 217. Aldemir Martins. Imagem em preto e branco de Baleia reproduzida no catálogo da exposição *O chão de Graciliano*.

¹¹⁰ Sobre a edição comemorativa de *Vidas secas*, 70 anos de 2008, com a reprodução de belo ensaio fotográfico, podemos fazer duas rápidas observações. A primeira diz respeito à capa e à referência que faz ao “Sol” de Aldemir Martins na constituição do zero do número setenta. A outra, às fotografias de Evandro Teixeira que “ilustram” ou “acompanham” a narrativa. Apesar das surpreendentes correspondências entre as fotografias e a paisagem e personagens de Graciliano, soa um pouco estranho vislumbrar estradas asfaltadas e parabólicas justapostas ao texto impresso de 1938 – mesmo que o projeto apregoe este retorno ao território narrativo, sete décadas depois. Nesse sentido, o desenho e a gravura, nomeadamente mais atemporais, parecem mais confortáveis ao diálogo. Daí as gravuras de Aldemir, de 1963, parecem *colar* melhor ao texto.

¹¹¹ Augusto Meyer, em texto de 1947 (p. 15-6), rememora as juvenis edições de capa vermelha da *Garnier* que lhe perturbam como velhas fraquezas: “É em vão, por exemplo, que Alencar se reveste de nova roupagem e ressurge sob a côr da fôlha morta nesta edição Melhoramentos por sinal bastante melhorada, como feita gráfica e revisão do texto. Quando abro o volume, tenho a impressão de retomar o mesmo volume antigo, e apesar da brochura e da côr, parece que é a mesma capa encarnada que estou sentido entre as mãos”.



Figura 218. Aldemir Martins. Instalação para o evento *O chão de Graciliano*, promovido pelo SESC em 2003.

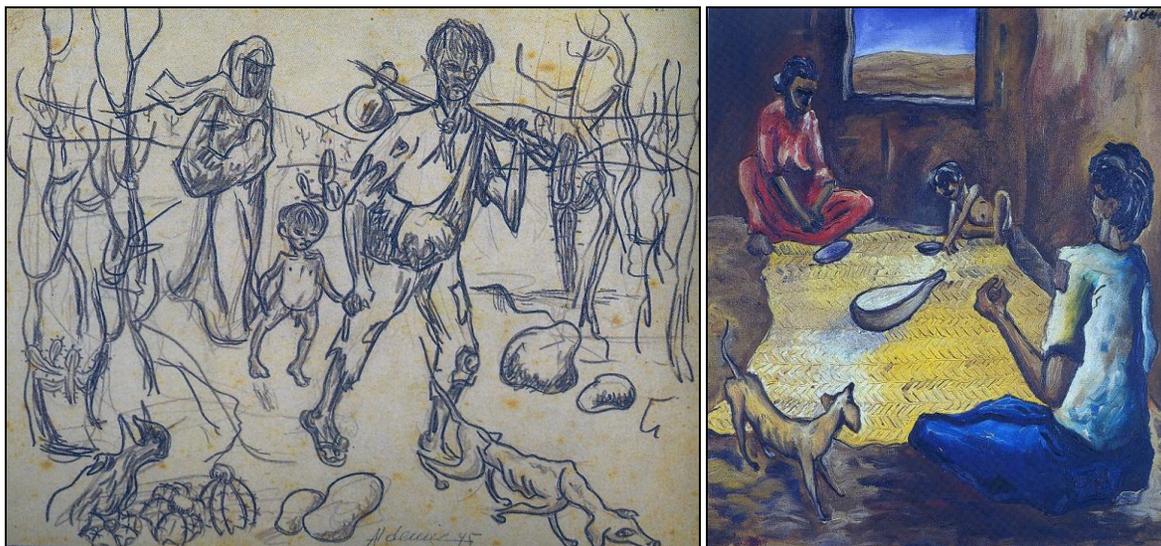
É importante esclarecer que Aldemir Martins, muito antes de ilustrar *Vidas secas*, já demonstrava uma forte ligação com a temática do romance, como é possível observar em várias obras, tais como: *Última cuia de farinha* de 1946, uma longa série de grafites de 1945 e as águas-fortes do álbum *Cenas da sêca do nordeste*, de 1950 (Figuras 219, 220 e 221). Só não sabemos precisar se estas imagens foram de alguma forma inspiradas pelo

texto de Graciliano ou se foi por conta dessa proximidade de assuntos que surgiu o convite para ilustrar o romance.

Carlos Soulié do Amaral, em texto reproduzido em *Aldemir Martins por Aldemir Martins* (2005, p. 12), defende a tese de que o artista cearense se filia a um grupo de escritores, dentre os quais situa Graciliano, responsáveis por traçar registros da realidade brasileira ao mesmo tempo particulares, intuitivos e metalinguísticos:

Assim como Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa ou Euclides da Cunha, Aldemir Martins transpira em sua obra uma sintaxe peculiaríssima e instantaneamente identificável, em que os elementos constitutivos da linguagem se estruturam numa gramática de conjunções e figurações radicalmente brasileiras. Também, como eles, cria uma metalinguagem que leva os leitores à levitação da percepção sensível: ao exercício simultâneo do conhecimento intuitivo e intelectual; à viagem que conduz ao éter que Aristóteles chamava de supra-realidade; à revelação do estético em estado puro.

Os paralelismos entre Aldemir e Graciliano parecem mesmo saltar dos textos e telas e despontar em argumentos como este reproduzido em *Aldemir Martins: um cidadão paulistano* (1992, p.7): “A solidariedade do autor com seus retratados se manifestava – na ausência da cor – através do calor transmitido pelo traço preciso, seco e contundente, tal qual um texto de Graciliano Ramos”.



Figuras 219 e 220. Aldemir Martins. *Série de desenhos*, 1945. Grafite s/papel, 21 x 27 cm. Col. Mariana Pabst Martins e *Última cuia de farinha*, 1946. Óleo s/tela, 70,5 x 60,5 cm. Col. Associação Paulista de Medicina.



Figura 221. *Cenas da seca do nordeste*, 1950. Água-forte, 22 x 27 cm. Col. MAC/SP.

O drama das famílias castigadas pela seca perseguirá o artista até o fim dos seus dias, seja nos trabalhos autônomos ou nas encomendas para ilustrações de livros. Das imagens que fez para acompanhar o ensaio *A viuvez do verde*, de Eduardo Campos (Figura 222), por exemplo, uma delas caberia totalmente a *Vidas secas*, pois retrata pai, mãe, duas crianças e um cão em fuga pelo sertão. Já a gravura *Os retirantes* (Figura 223), também ecoa essa mesma temática, sendo composta de pai, mãe e filho com trouxa nas costas.



Figuras 222 e 223. Ilustração de Aldemir Martins para *A vividez do verde*, de Eduardo Campos e *Os retirantes*, 1967. Gravura em metal, 24,4 x 12 cm. Col. Heloísa Ramos. Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Vidas secas, pelo que aponta o levantamento realizado, teve ainda outras versões ilustradas, com destaque para uma edição inglesa com desenhos de Charles Umlauf, de 1965,¹¹² e uma edição de luxo da *Confraria dos Bibliófilos do Brasil*, com imagens de Glênio Bianchetti, de 2003.

Embora a edição inglesa tenha tido o mérito de apresentar ilustrações antes de qualquer edição brasileira, deixa muito a desejar no que tange ao mergulho no universo

¹¹² Lembramos que apesar da edição ilustrada da *Martins* ter sido publicada somente em 1968, as imagens de Aldemir datam do ano de 1963.

sertanejo. A Baleia de Umlauf (Figura 224) aparenta ser forte demais, mesmo para os tempos de fartura, enquanto Fabiano se assemelha a um vaqueiro dos pampas (Figura 225). Já as ilustrações de Glênio, consultadas na Biblioteca Nacional e que não foi possível reproduzir aqui, são mais pontuais e parecem evitar um confronto maior com as ilustrações de Aldemir, remetendo-se, notadamente, a pontos da narrativa que não os eleitos por Aldemir. Do mesmo modo procede Quirino Campofiorito (Figura 226) em seu projeto ilustrativo para a antologia escolar *Histórias agrestes*, edição de bolso de 1972, da *Tecnoprint*. Para os capítulos “Cadeia”, “Baleia”, “Contas” e “Fuga” da antologia, Quirino elaborou imagens expressivas de alto contraste de preto, branco e cinza, mas evitou, por exemplo, retratar a cadela Baleia.

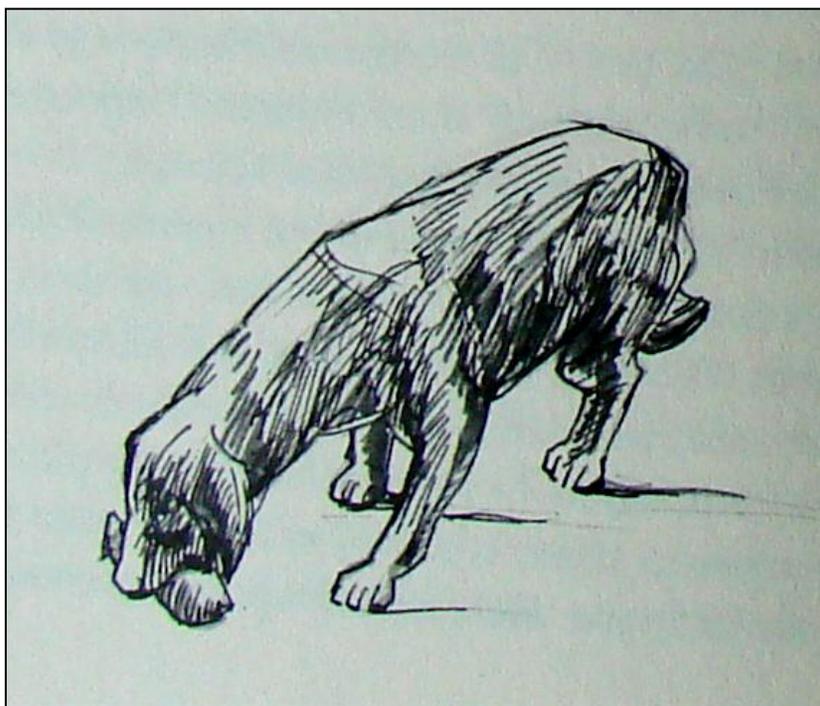
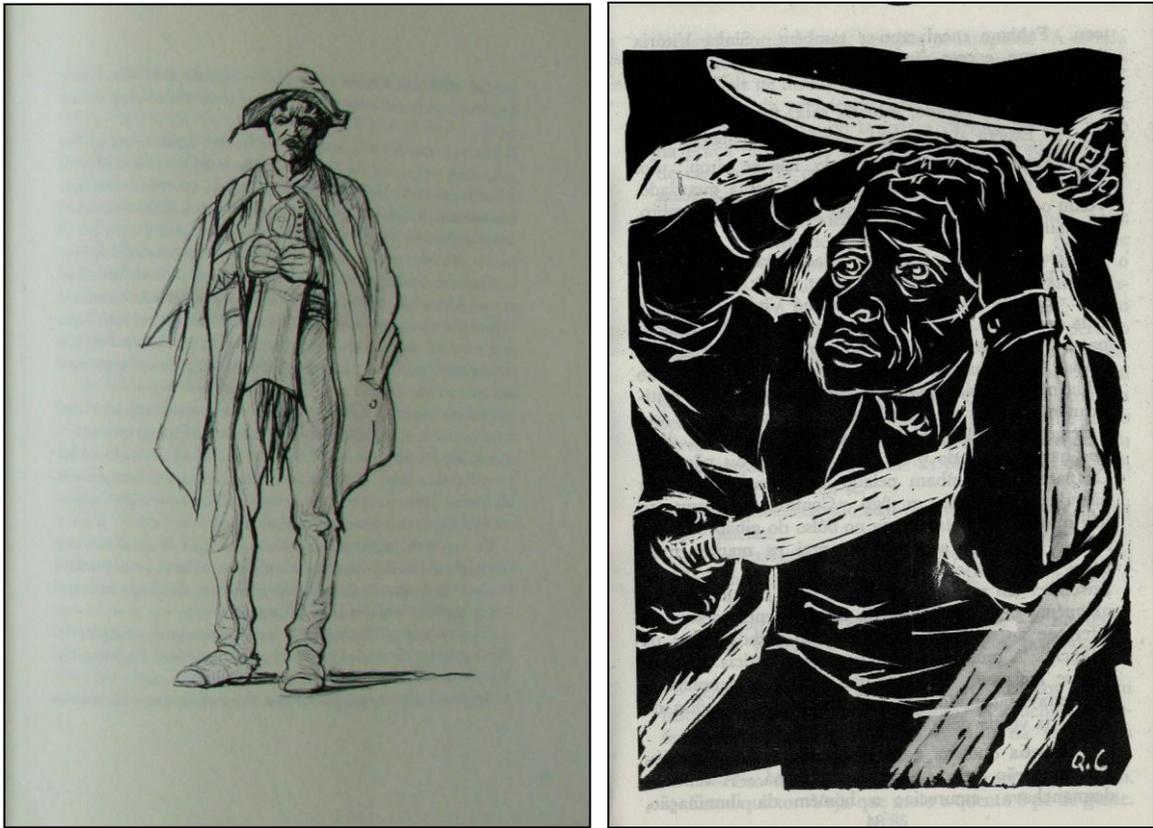


Figura 224. Ilustração de Charles Umlauf para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.



Figuras 225 e 226. Ilustração de Charles Umlauf para *Vidas secas* e ilustração de Quirino Campofiorito para de *Histórias agrestes*, ambos de Graciliano Ramos.

Com os exemplos de Aldemir, Umlauf, Bianchetti e Campofiorito, mais uma vez refutamos a ideia da ilustração como escrava do texto escrito, haja vista a multiplicidade de soluções gráficas encontradas por estes diferentes artistas que se propõem a descortinar sentidos nas entrelinhas de *Vidas secas*.

...

Em síntese, as quatro imagens de Aldemir Martins para *Vidas secas* não estabelecem uma conversa fácil e clara com o texto, principalmente se o leitor cobrar da ilustração uma tradução literal do texto. São imprecisas e não atendem a uma linearidade, tampouco se submetem ao texto em si. São como visagens da dura vida do sertanejo que em época de seca se vê fadado a vagar sertão afora na tentativa de se manter em pé.

Apesar de poucas, são imagens fortes, memoráveis, violentas até, pois retratam com traços ásperos e angulosos – com a mesma economia, exatidão e pessimismo de Graciliano –, a dor, a fome, a sede, a morte, a fraqueza, o desolamento, o desespero.

Em sua análise das ilustrações de Chagall para as *Fábulas*, de La Fontaine, Bachelard (1991, p.22) expõe considerações que caberiam bem à ressonância entre verbo x imagem em *Vidas secas*: “*Por qual admirável dom de sínteses condensou ainda mais em suas águas-fortes as já tão condensadas fábulas do fabulista? É porque, com segurança e felicidade, surpreendeu o instante dominante da narrativa. Olhe bem uma das gravuras e a gravura vai, sozinha, se pôr a fabular*”.

O que Antônio Cândido (1956, p. 54) fala do romance serve igualmente bem às ilustrações: “*Ora o drama de Vidas Sêcas é justamente êsse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem*”, uma vez que as figuras parecem se perder num espaço ermo e silencioso, onde o Sol impera com toda a sua força radiante. Sertão este que apesar de duro enfeitiça o sertanejo que hesita em deixá-lo e só depois de muito castigado é que decide fugir para outras paragens, como o faz a família de Fabiano, ao fim do romance:

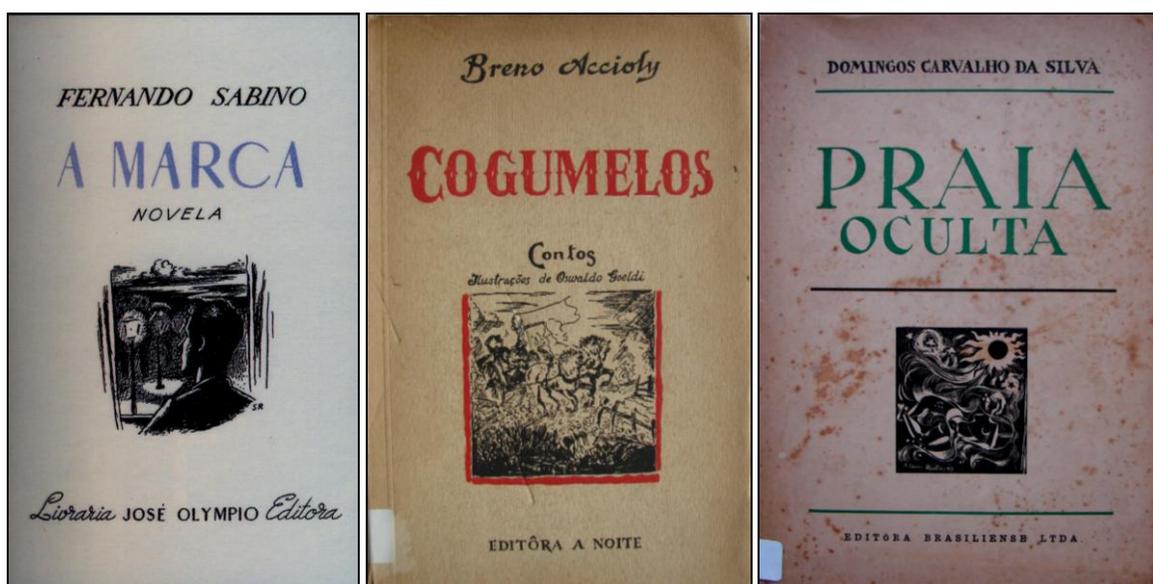
Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a caatinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então êles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes. (p. 154)

Enfim, antes de se prender ao enredo do romance, Aldemir optou, simultaneamente, por dar vazão à sua dicção pessoal e por deixar-se contaminar pelo drama de uma vida de necessidades e isolamento que quase reduz os homens à condição de bichos domesticáveis. Contudo, apesar da licença poética, pressentimos uma convergência de pensamento, uma unidade entre texto e imagem, um rigor compositivo e uma acidez irônica que não nos permite fechar os olhos para a cruel realidade que ainda hoje se manifesta em todo território nacional. Realidade à qual foi acrescida a precariedade da vida nas favelas e periféricas das grandes cidades – onde falta de tudo, não apenas água e pão.

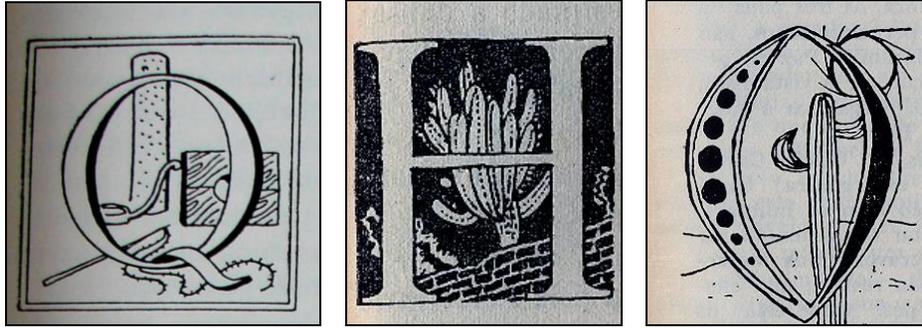
Conclusão

Santa Rosa, Luís Jardim e Aldemir Martins, eleitos como uma espécie de amostra do profissional de ilustração contratado pelas editoras surgidas nos anos 30, como a *José Olympio* e a *Martins*, apresentam inúmeras similaridades em suas trajetórias artísticas, a começar pelo autodidatismo. Tiveram intensa atividade gráfica, ilustraram para jornal, atuaram como diagramadores, capistas e mantiveram forte relação com a literatura e a cultura de origem nordestina. O vasto levantamento realizado mostrou também que enquanto Aldemir e Jardim conservavam, no mais das vezes, seus repertórios imagéticos mais tradicionais na produção de capas e miolos de livros, em Santa Rosa os projetos ilustrativos se mostravam formalmente mais flexíveis, em função da demanda dos textos.

Não é raro serem encontradas, no conjunto de suas produções gráficas, afinidades formais e temáticas, como é possível perceber nas capas de *A marca*, de Santa Rosa; *Cogumelos*, de Luís Jardim e *Praia oculta*, de Aldemir Martins (Figuras 227, 228 e 229); ou mesmo nas capitulares de *Casa grande & senzala*, de Santa; *Arruar*, de Jardim; ou *Lourenço*, de Aldemir (Figuras 230, 231 e 232):



Figuras 227, 228 e 229. Capas de Santa Rosa para *A marca*, de Fernando Sabino; Luís Jardim para *Cogumelos*, de Breno Accioly; e Aldemir Martins para *Praia oculta*, de Domingos de Carvalho.



Figuras 230, 231 e 232. Capitulares desenhadas por Santa Rosa para *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre; Luís Jardim para *Arruar*, de Gastão Cruls; e Aldemir Martins para *Lourenço*, de Franklin Távora.

A maneira como procederam na realização de seus projetos ilustrativos focados neste estudo foi, no entanto, bastante variada.

Santa Rosa optou por esmiuçar o texto e produzir ao menos uma imagem para cada capítulo de *Cacau*, concentrando-se nos pontos mais importantes e notórios da narrativa. Apesar de emoldurado pelo texto, seu projeto acrescenta um toque de mistério à linguagem coloquial e mesmo panfletária do romance, tornando a experiência de leitura muito mais enriquecida. Não seria arriscado dizer que as ilustrações de Santa Rosa sobreviveram ao tempo com muito mais vivacidade que o texto em si, um tanto datado pelos anseios políticos do momento.

Luís Jardim, por sua vez, atendendo ao padrão das obras ilustradas de José Lins reeditadas em 1956, produziu uma profusão de vinhetas mais genéricas para *Menino de engenho* – passíveis de se repetirem ao longo do livro e que ajudaram a criar a ambiência cenográfica do romance –, voltando-se em raras ocasiões a momentos específicos do conteúdo narrativo. Entre ambos, Lins do Rego e Jardim, percebemos uma sintonia inigualável de estilo, uma palpável correspondência entre verbo e imagem, favorecida, muito provavelmente, pela escrita e pelo traço um tanto rápidos e esboçados; pela influência de Gilberto Freyre durante a juventude em Recife e, sobretudo, pelo amor conflituado pelas coisas da infância.

Já Aldemir Martins concebeu apenas quatro ilustrações para *Vida secas*, sendo estas bastante independentes do texto, embora captem com maestria o clima da obra. Misturam

visões, passagens e são um tanto bruscas e diretas, tal como a narrativa em sua alternância de vozes e fatos. Pode-se dizer que Aldemir não sucumbiu à sombra do *mestre* Graciliano, ilustrou *Vidas secas* com a sua caligrafia típica, com a sua assinatura particular.

Em síntese, pode-se dizer que os comentários gráficos dos ilustradores pesquisados ajudam a tornar mais complexa a leitura dos romances, pelo fato de disponibilizarem aos leitores exercícios singulares de interpretação, tornando o lido mais enfaticamente gravado em nossa memória. Lembremos, uma vez mais, de *Baleia, em carne e osso*, de Aldemir Martins.

O que estas três atuações na área de ilustração encerram diz respeito à inspiração modernista em suas propostas figurativas de expressão espontânea, estilização e orientação linear, cada qual em sua chave, evidentemente, pois como nos diz Fayga Ostrower (1983, p. 32): “*Vendo as linhas é como se ouvíssemos a voz de alguém que nos fala com um certo timbre e certa cadência*”.

Picasso e Portinari podem ser apontados como influências plausíveis em todos os casos, embora menos marcante em Jardim. O foco recai sobre a figura humana, simplificada e, em alguns momentos, quase caricatural. Já o cenário do entorno aparece forte em Santa Rosa, praticamente ausente em Aldemir e quase rival dos protagonistas em Jardim.

Por serem os autores e ilustradores aqui estudados de ascendência nordestina, ainda que oriundos de diferentes Estados (Alagoas, Paraíba, Bahia, Pernambuco, Ceará), persiste um sentimento nostálgico de origem, do estrangeiro em terra alheia que os unem e os aproximam numa espécie de saudosismo implacável, cujo núcleo irradiador é memória do tempo/espço natal e o olhar temperado de compaixão pelos menos favorecidos. É em suas raízes nordestinas que buscam os elementos formadores de suas poéticas literárias e artísticas.

Essas seis personagens, no conjunto de suas produções artísticas, exploram ou deixam aflorar em suas obras símbolos e assuntos tipicamente regionais, embalados pela vastidão, beleza e rusticidade da paisagem local; pelo sabor das frutas típicas; pelas figuras emblemáticas do cangaceiro, do artesão, da rendeira, do jagunço, do coronel, do vaqueiro,

do beato e, de um modo geral, pelas diferentes formas de manifestações culturais populares.¹¹³ Aldemir Martins expõe assim a sua certeza do que acabamos de afirmar:

Jamais perdi o contato com minhas origens. Me gabo disso. Retorno sempre ao Ceará, aos meus bonecos de pano, suas figuras de carvão na parede, seus bichos no tijolo da calçada, no muro do Náutico na praia Formosa, os navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça do Pitambu. Volto aos vaqueiros "assinando" o gado, as louceiras fazendo formas de panelas, bules, jarras e cacos de torrar café. E tudo isso que eu carrego comigo é o meu desenho... O meu tracejado aprendi das rendeiras: ponto de mosca, cruz e bico, e rendas mesmo, traçado de palhas de chapéu de catolé e de caçuá de bananas. Tudo isso é o meu desenho, disso não quero e não posso me desvencilhar. (*apud* Kossovitch E Laudanna, 2000, p. 60)

A literatura de cordel, por exemplo, elemento tão forte e pertinente da cultura nordestina, forneceu variadas possibilidades de diálogo com a produção dos escritores e ilustradores do *romance de 30*, seja pela vivacidade oral repleta de referências regionais da fala cotidiana; ou pela expressividade e rusticidade das xilogravuras usadas para ilustrar as capas dos folhetos e reaproveitadas como fonte de inspiração por inúmeros ilustradores como Luís Jardim e uma boa gama daqueles responsáveis pela reinterpretação gráfica dos textos de Jorge Amado. Interesse confirmado por Floriano Teixeira, ilustrador de diversas obras do escritor baiano e um dos responsáveis pela implantação da maior e mais significativa coleção de xilogravuras populares do país pertencente ao Museu de Arte da Universidade do Ceará, cuja profusão de matrizes foi recolhida por ele próprio em viagens realizadas pelo interior do estado cearense.

Ao mesmo tempo em que Santos (2009, p. 17-8) exalta o valor do folheto de cordel para o *movimento armorial* encabeçado por Ariano Suassuna nas últimas décadas do século XX, também o reconhece como peça fundamental para os escritores do nosso *corpus* de estudo:

O folheto e a cantoria são descobertos, no Brasil inteiro, não mais como poesia espontânea, alma do povo ou tradição inesquecível, mas como memória do povo: filtrada pela lembrança infantil, em *Menino de engenho*, ou exaltada à dimensão de mito, em *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, escolhida exemplarmente para

¹¹³ Para o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o artista nordestino sempre foi mais suscetível a uma convivência com a cultura popular do que os artistas do sudeste do Brasil. O gravador pernambucano Samico, por sua vez, atribui ao aspecto vivamente popular de sua obra à intimidade com a literatura de cordel.

manifestar a dominação dos “mestres intelectuais do Brasil” por Graciliano Ramos, em *Viventes das Alagoas*, ou ainda intimamente integrada à representação da vida do povo da Bahia, em grande parte da obra de Jorge Amado.

Lembra o autor ainda que no folheto de cordel a “*imagem e a palavra estão em estreita correlação e participam de um mesmo conjunto, perfazendo uma mesma unidade poética*” (Santos, 2009, p. 202). Observação esta que poderíamos estender para uma boa parte das obras ilustradas dos escritores pesquisados, quando pressentimos uma real sintonia, uma convergência de ideias, uma fusão de vozes (do autor e do ilustrador).

Se para a geração dos modernistas de 22 a questão indianista era fundamentalmente manifesta, a geração de 30 irá aprofundar, de modo mais enfático, o debate igualmente instituído pelos primeiros em torno da contribuição africana para a formação da nossa identidade cultural. A figura do negro¹¹⁴, da mulata, do caboclo, faz-se presente nas produções de todas as personagens deste estudo com destaque para a pintura de Santa Rosa e a prosa de Jorge Amado e José Lins. Há que se lembrar ainda que Santa Rosa era mulato e envolveu-se em projetos representativos para a raça como o *Teatro do Experimental do Negro*. E que Gilberto Freyre, com seu *Casa-grande & senzala* e suas ideias sobre a mestiçagem e sobre regionalismo, influenciou fortemente toda uma geração de artistas e intelectuais, a exemplo de Luís Jardim e tantos outros escritores e pintores. Vejamos, nas palavras de José Lins (1981, p. 123), a expansão das suas teorias:

O regionalismo de Gilberto Freyre não era um capricho de saudosista, mas uma teoria de vida. E, como tal, uma filosofia de conduta. O que queria com seu pegadio à terra natal era dar-lhe universalidade, como acontecera a Goethe com os *lieder*, era transformar o chão do Nordeste: de Pernambuco, num pedaço de mundo. Era expandir-se ao invés de restringir-se. Por este modo o Nordeste

¹¹⁴ Em 1934, Gilberto Freyre organizou, em Recife, o I Congresso Afro-Brasileiro, com participação de Jorge Amado, José Lins do Rego, Luís Jardim, Di Cavalcanti, Cícero Dias, entre outros. A exposição montada para o evento, contou com obras de artistas como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Cícero Dias, Hélio Feijó e Manoel Bandeira (Giucci e Larreta, 2007). Além das questões partidárias e sociológicas, outro dado parece aproximar as personagens migrantes desta pesquisa dos afrodescendentes: a nostalgia, o *banzo* da ausência, ou a saudades da terra natal.

absorvia o movimento moderno, no que este tinha de mais sério. Queríamos ser do Brasil sendo cada vez mais da Paraíba, do Recife, de Alagoas, do Ceará.¹¹⁵

Os cangaceiros (Figuras 233, 234 e 235) despontam de maneira recorrente na obra de Lins do Rego¹¹⁶, nos exuberantes desenhos de Aldemir Martins, bem como figuram em textos de Graciliano, Amado e Jardim. Ao mesmo tempo em que são temidos e fixados nessas obras em sua rusticidade e violência, são admirados e tomados por heróis, haja vista simbolizarem o reverso: a luta contra o sistema estabelecido e o governo partidário dos ricos. Em *Vidas secas*, Fabiano cogita se vingar do soldado amarelo e cair no cangaço para morrer jovem, em batalha, ou mofando na cadeia, sob tortura. Em *Seara vermelha* (1961, p. 60), de Jorge Amado, encontramos uma romântica descrição da tropa:

Aqui, na caatinga, habitam os cangaceiros. Os soldados da vingança, os donos do sertão. Não têm paz nem descanso, não têm quartel nem bivaques, não têm lar nem transporte. Sua casa e seu quartel, sua cama e sua mesa são a caatinga por eles bem-amada.



Figuras 233, 234 e 235. Ilustração de Luís Jardim para *Cangaceiros* (edição de 1956), de José Lins; ilustração de Santa Rosa para o primeiro capítulo igualmente de *Cangaceiros* publicado com exclusividade pelo *Jornal de Letras* em março de 1950; ilustração de Aldemir Martins para *Epistola do São Francisco*, de Dantas Motta.

¹¹⁵ Em 1961, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras e reproduzido em *Jorge Amado, povo e terra* (1972, p.14), Amado foi taxativo: “Não pretendi nem tentei jamais ser universal sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano. E se meus livros foram felizes pelo mundo a fora, se encontraram acolhimento e estima dos escritores e leitores estrangeiros, devo esta estima e êsse público à condição brasileira daquilo que escrevi, à fidelidade mantida para com meu povo, com quem aprendi tudo quanto sei e de quem desejei ser intérprete”.

¹¹⁶ Além de Santa Rosa e Luís Jardim, como já informado, Portinari também trabalhou sobre a matriz de *Cangaceiros*, de José Lins. Entre 1952 e 1953, antes da publicação do romance em formato do livro, ficou responsável pela ilustração, a cores, dos trechos publicados semanalmente na revista *O Cruzeiro*.

O sertão¹¹⁷, cenário da rota do cangaço, parece mesmo impregnar as páginas, telas e papéis dos escritores e artistas atuantes nas décadas de 1930 e 40. O medo da seca, do desolamento, do inferno em terra, do êxodo, durante muito tempo tocou a sensibilidade do cidadão brasileiro, especialmente daqueles que o vivenciaram mais de perto¹¹⁸. E, por conseguinte, mobilizou respostas artísticas de todos os timbres e cores. É suja e faminta que Gabriela aporta em Ilhéus para arrematar o coração de Nacib depois de enfrentar a travessia sertaneja, no romance homônimo de Amado. Em *Usina*, de Zé Lins, uma das cenas mais marcantes é justamente o saque do armazém pelos famigerados da seca que desceram do sertão para o brejo. Luís Jardim, em seu *Isabel do sertão*, e Graciliano, em *Vidas secas*, pedem ao leitor que acompanhe a jornada errante das famílias sedentas e esfomeadas, como também o fazem Rachel de Queiroz em *O Quinze* e Jorge Amado em *Seara vermelha*.

A natureza, portanto, faz-se protagonista do *romance de 30*, seja de cenário marinho, de mata exuberante, do brejo, da árida caatinga ou dos pampas, no caso da produção de Érico Veríssimo. Jorge Amado fala de um gingado que acompanha o homem do mar, da mesma maneira que Graciliano menciona um andar típico do vaqueiro, com seus braços balançando como se estivesse a penetrar na caatinga ressequida e espinhenta. Exemplos estes que demonstram a influência do meio sobre a composição das personagens de ficção do período estudado.

Assim como os modernistas da década de vinte se dispuseram a viajar pelo Brasil, muitos artistas e escritores da segunda geração fizeram o mesmo em busca do conhecimento mais profundo da região natal. Jorge Amado e José Lins realizaram viagens ao brejo e ao sertão nordestino. Aldemir Martins voltou ao Ceará, em 1952, para participar de uma exposição e retornou a São Paulo em um caminhão de “pau de arara”, experiência

¹¹⁷ O Brasil, país de dimensão continental, parece mesmo fazer de todo brasileiro um habitante do sertão. Uma saudade não se sabe de quê, um cismar, parece fixado em nossas raízes. Flávio Aguiar (2000, p. 26) em estudo sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, destaca: “A linguagem de *Grande sertão* está entre dois mundos: o da tradição oral do mundo rústico e o da tradição literária (escrita) nacional, que fixou o sertão como uma das pedras fundamentais da identidade cultural brasileira”.

¹¹⁸ Evandro Teixeira, autor do ensaio fotográfico reproduzido na edição comemorativa de *Vidas secas*, 70 anos (2008, s/p), explicita logo na abertura do livro: “Assim como Graciliano Ramos, sou e vim do sertão. Os Fabianos e Sinhas Vitórias que povoam a obra do mestre também estiveram sempre no meu foco. Não pela curiosidade que esses personagens costumam despertar naqueles que vêm de longe. E sim pela proximidade, pela afinidade que, de alguma forma, une todos nós que nascemos no sertão”.

sumariamente registrada a lápis. No mesmo ano, com o dinheiro ganho na I Bienal de Artes de São Paulo, retornou ao nordeste junto com José Caldas Zanini e Mário Cravo Jr. para refazer a rota do cangaço.

Em épocas de intensa repressão político-social e de tragédias naturais, como a seca nordestina, é inevitável que o artista reveja a sua função social e se volte para o sofrimento do outro, a injustiça e a fome¹¹⁹. Mesmo porque, como diria Ralph Shikes, citado por Aracy Amaral (1984, p. 23): é mais fácil retratar os horrores da guerra do que produzir uma “visão abstrata da paz”. Em carta endereçada a Portinari, Graciliano Ramos parece incomodar-se com essa exploração da miséria alheia:

Dizem que somos pessimistas pois exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? (*apud* Clara Ramos, 1979, p. 130).

De fato, o olhar neorrealista sobre o homem do povo e para a geografia mutante do nosso imenso país, seja de natureza farta ou árida e hostil, parece ser o foco maior dos literatos e artistas que compuseram o *corpus* deste estudo. Em José Lins, Amado e Graciliano dos anos de 1930 o discurso mimético e a verossimilhança procuravam dar conta de compor situações conflituosas e decadentes do dia a dia, em favor do apego ao grande evento (Bueno, 2006). Num tratamento similar, a estilização linear de Jardim, Aldemir e Santa Rosa, fixavam a seu modo a feição cotidiana dos menos favorecidos, ora com maior expressividade, ora com maior lirismo – mas inevitavelmente apoiada no registro do mundo exterior, com pouca vazão à fantasia. Sendo Graciliano e Santa, mais clássicos, ao passo que José Lins, Amado, Aldemir e Jardim, mais envolvidos com uma expressividade gestual e verborrágica.

Para Antônio Cândido (1975, p. 123-4) as preocupações da geração literária de 1930 com o meio social, a paisagem e o problema político em detrimento da personagem e da experimentação estética, ao mesmo tempo em que, em muitos casos, tenha contribuído para o seu enfraquecimento artístico, determinou o “*importantíssimo caráter de movimento dessa fase do*

¹¹⁹ Em 1953 vários artistas, dentre eles Santa Rosa, Portinari e Mário Cravo, doaram obras para um leilão em favor dos flagelados da seca que assolou o nordeste do país.

modernismo, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de uma dos maiores sopros de radicalismo da nossa história”.

De fato, conforme sintetiza Lafetá (2000, p. 28), na passagem da fase heroica do modernismo para a segunda geração “a ênfase das discussões cai predominantemente no “projeto estético” (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o “projeto ideológico” (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)”.

Annateresa Fabris, dissertando sobre o campo das artes plásticas de 1930 reafirma as conjecturas de Cândido e Lafetá:

A busca consciente e sistemática de uma iconografia brasileira adquire um novo impulso nos anos 30 com o despertar da problemática social, que reforça o vínculo da arte moderna com a realidade exterior. Na década de 30, aliás, a idéia da modernidade sofre uma mudança significativa, que a reconduz ao momento realista: deixa de estar conotada a um universo apenas artístico para adquirir a dimensão do engajamento direto nas causas extra-artísticas, para as quais a arte é convidada a dar a sua contribuição”. (Fabris, 1994, p. 82)

Como se vê, muitos são os pontos de confluência da sensibilidade ou caligrafia artística do segundo modernismo brasileiro: a busca de um realismo verossímil a um só tempo expressivo e estilizado; da simplicidade formal ao invés do refinamento acadêmico ou do esteticismo da geração de 22; e a preocupação com a fala, as diversas manifestações artísticas populares, os problemas e o ambiente que cercam o homem do povo. Pontuações estas especialmente compartilhadas pelos artistas e escritores originários do nordeste do país.

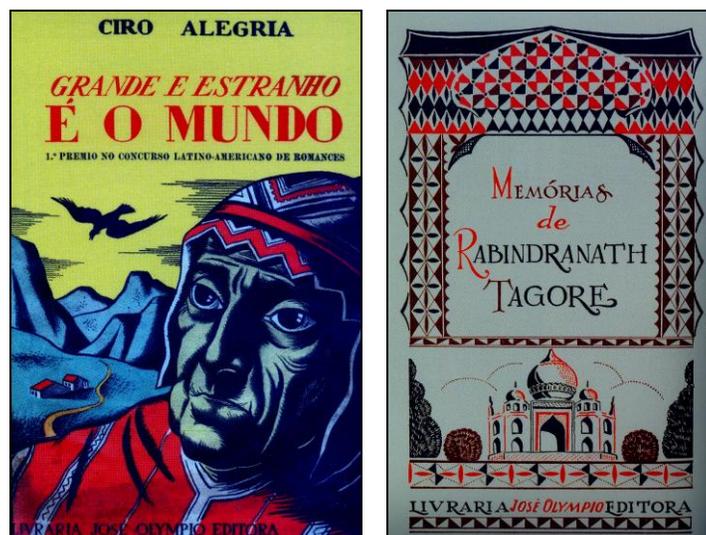
Estes escritores, artistas e intelectuais migrantes estabeleceram uma espécie de confraria nos novos lares cariocas e paulistanos, uns apoiando os outros, trocando lembranças da terra¹²⁰. Numa carta endereçada a Dalcídio Jurandir, Graciliano (Ramos, 1979, p. 140-1), com seu humor sarcástico habitual, duvida até que a produção dos anos 30 possa sobreviver ao tempo, e acusa a camaradagem, o elogio mútuo, de motores do seu sucesso: “*Talvez dentro de vinte anos não haja nenhuma notícia do romance que hoje consideramos bons. A minha opinião é que não se salvará nenhum. Deus queira que me engane, mas penso assim. O que nos sustenta é a camaradagem: elogiamos tudo quanto nossos amigos fazem*”.

¹²⁰ Aldemir Martins, mesmo morando em São Paulo e pertencendo a uma segunda geração manteve um contato íntimo com figuras como Rachel de Queiroz e Jorge Amado.

Vivência irmanada, podemos dizer, em grande parte responsável pelo diálogo eloquente entre os escritores e ilustradores observável na vasta produção ficcional do *romance de 30* ou *romance social*. Do conjunto de obras ilustradas de Graciliano, Lins do Rego e Jorge Amado, a maior parte dos ilustradores é também de oriunda do nordeste do país. Fato que talvez se justifique pelos laços de amizade entre autores e artistas ou pela percepção de que havia concordâncias de assuntos e poéticas entre os exilados do “Norte”. Parentescos estéticos motivados principalmente pela vivência lírica e telúrica¹²¹ da infância e reforçada pela nostalgia da terra natal.

No entanto, não podemos deixar de nos reportar aos artistas-ilustradores, como Poty, Di Cavalcanti e Goeldi que, mesmo não compartilhando da mesma condição, produziram imagens de grande impacto e perfeita sintonia. Primeiramente porque pairava no ar um interesse geral pelo cotidiano dos menos favorecidos ou de moradores das áreas mais isoladas do país, independentemente da localização geográfica de nascença. A seca, por exemplo, assunto de comoção nacional, mobilizou dezenas de respostas artísticas, sendo Portinari, com a sua série de retirantes, um exemplo singular desse processo. Depois porque o ofício de ilustrador obriga o artista a se aventurar, com coragem, em realidades díspares e justapor, ao texto escrito, uma escritura de pontos, linhas e planos. Vimos que Aldemir Martins aceitou com propriedade o desafio de ilustrar as *Mil e uma noites*, e que Luís Jardim e Santa Rosa ilustraram Dostoiévski e produziram capas (Figuras 236 e 237) para dezenas de obras estrangeiras editadas pela *José Olympio*.

¹²¹ Revela José Lins do Rego: “*Nada me arreda de ligar a arte à realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto*” (apud Bueno, 2006, p. 526).



Figuras 236 e 237. Capa de Santa Rosa para *Grande e estranho é o mundo*, de Ciro Alegria e capa de Luís Jardim para *Memórias*, de Rabindranath de Tagore.

Em síntese, podemos dizer que o grande acontecimento do livro brasileiro iniciado nas décadas de 1930-40, com a proliferação de editoras, a profusão de romancistas e a crescente valorização gráfica do livro enquanto objeto estético permitiu um campo propício para o desenvolvimento da ilustração literária em nosso país. Alguns artistas se consagraram como profissionais da área e os comentários visuais que produziram para os textos literários favoreceram duplamente a jornada de produção de significações executadas pelos leitores, como podemos acompanhar ao longo deste estudo¹²², pois ofereceram “possibilidades maiores para a fantasia e a imaginação ampliarem os horizontes daquilo que se observa” (Gonçalves, 1994, p. 41). Afinal, assim como o ilustrador interpreta um texto, “*toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade*”, como enfatiza Mário Praz (1982, p.33).

¹²² A ilustração jamais poderá ferir a capacidade criativa do leitor, porque ela também precisa ser lida, interpretada. Mesmo porque, como afirma Manguel (1997, p. 299): “*Para além do sentido literal e do significado literário, o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos*”. Ou seja, todas as nossas experiências e referências literárias e artísticas, nossos “museus íntimos”, como queira Bachelard (1991), são acionadas no momento em que produzimos sentidos para os bens simbólicos com os quais dialogamos.

E para aclarar uma vez mais o potencial poético da ilustração recorremos novamente a Bachelard (1991, p. 8) e sua experiência luminosa de ler o livro-Bíblia interpretado e comentado plasticamente por Chagall:

Chagall lê a Bíblia e, de pronto, sua leitura é uma luz. Sob seu pincel, sob seu lápis, a Bíblia torna-se – naturalmente, com toda simplicidade – um livro de imagens, um livro de retratos. (...) Olhando agora as pranchas desta bela coletânea, leio o velho livro de outro modo. Ouço mais claramente porque vejo com mais clareza, porque Chagall, esse vidente, desenha a voz que fala. Em verdade, Chagall colocou luz em meu ouvido.

Ao folhearmos um livro ilustrado onde haja uma real correspondência entre verbo e imagem, a experiência sensorial se sobreporá, inicialmente, ao exercício intelectual da leitura, oferecendo, assim, uma espécie de convite ao devaneio, à viagem ao mundo pulsante de sons, linhas e formas. E, posteriormente, uma intrigante busca de correlações entre imagem literária e imagem plástica.

Afinal, o livro ilustrado pode ser tomado como produto híbrido com grande potencialidade de sedução, pois a coexistência entre palavra e ilustração exige de quem o tem em mãos uma postura de leitura que provoca simultaneamente os sentidos e instaura um desafiador e delicioso jogo de espelhos, como podemos conferir com o estudo das narrativas literárias e visuais abordadas nessa tese.

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, F. Lapis esfusiantes. In: _____. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939. p. 259-64.

AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Editora do SENAC/Itaú cultural, 2000. p. 19-36.

ALDEMIR MARTINS, um cidadão paulistano. São Paulo: Eletropaulo/Editora Três, 1992. 93 p.

ALVES, Andrea Lima. *Oposição e verdadeira amizade: imagem poética e pictórica no livro O matrimônio do céu e do inferno de William Blake*. 2001. 216p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

AMADO, Jorge (et al.). *Brandão entre o mar e o amor*. 1ª ed. São Paulo: Martins, 1942. 157 p.

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: JORGE AMADO: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 3-22.

AMARAL, Aracy. Anos 40: a reflexão crítica sobre a pintura. In: _____. *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v.1. p. 168-180.

_____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p.

_____. Do modernismo à abstração (1910 a 1950). In: _____. *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v.1. p. 119-131.

_____. A ilustração e o artista. In: _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 112-115.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996. 142 p.

ANDRADE, Gênese. *Imagens Eloquentes. A escritura plástica de poetas e artistas latino-americanos*. 2001. 2 v. Tese (Doutorado em Letras - Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

ANDRADE, Mário. Pintor contista. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3ªed. São Paulo: Martins, 1972. p. 53-57.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 202 p.

_____. *O direito de sonhar*. 3a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p.

BANDEIRA, Manuel; GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Crônicas inéditas 1. 1920-1931*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 461 p.

_____. *Crônicas inéditas 2. 1930-1944*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 477 p.

_____. *Estrêla da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. 487 p.

- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas/INACEN, 1982. 191 p.
- _____. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1993. 160 p.
- BECCARI, Vera d'Horta. A busca de uma nova linguagem para a gravura. In: LÍVIO ABRAMO. XILOGRAVURAS - catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. p. 13 a 25.
- BELLUZZO, Ana Maria. A visão moderna. In: TRADIÇÃO E RUPTURA. Sínteses de arte e de cultura brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984. p. 181-186.
- BIONDO, Guiomar J. *O tempero de Jorge Amado e Di Cavalcanti: Gabriela, cravo e canela*. 1999. 294 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências, Letras e Artes, Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho". Assis, SP, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. 582 p.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da USP/Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006. 707 p.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, V. 3. Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- CAFIEIRO, Carlota. Ele "viu" alienígenas. In: *Correio Popular*. Campinas, SP, 5 set. 2007, Caderno C, p. 1.
- CÂMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e Manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987. 205 p.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 83 p.
- _____. Literatura e cultura, de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975. p. 109-138.
- _____. Poesia, documento e história. In: JORGE AMADO: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 109-123.
- _____. A revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 181-197.
- CÂNDIDO PORTINARI. *Catálogo Raisoné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003. 5 v.
- CARPEAUX, Otto Maria. Significação de SR. In: _____. *Retratos e leituras*. Rio de Janeiro: Edição da "Organização Simões", 1953. p. 192-200.
- CARVALHO, José Cândido. José Olympio, a maravilhosa lavoura. In: _____. *Ninguém mata o arco-íris*. Il. Appe. Rio de Janeiro, 1972. p. 137-142.
- CARYBÉ; BENTO, Antonio (co-aut.). *Macunaíma: ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter*. São Paulo: LTC: Edusp, 1979. 100 p.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. v. II. 583 p.

- CASTLEMAN, Riva. *A century of artist's books*. New York: Museum of Modern Art, 1994. 263 p.
- CESARINO, Pedro Niemeyer. A propósito dos aniversários de Drummond e da semana de 22: interação entre textos e ilustrações na criação de livros de arte. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, v. 45, 2002. p. 142-165.
- CHARTIER, Roger; LEBRUN, Jean. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. 159 p.
- _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. 277 p.
- _____. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. 268 p.
- CHEVALIER, Jean (coord.). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 996 p.
- CORTEZ, Jayme (autor). *Curso completo de desenho artístico*. 3. ed. São Paulo: Divulgação Artística, [198-]. 4 v.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. 255 p.
- DANTAS, Audálio; SANTANA, Tiago. *O chão de Graciliano – catálogo*. São Paulo: SESC, 2003. 40 p.
- DÓRIA, Renato Palumbo. *Oswaldo Goeldi, ilustrador de Dostoiévski*. 1998. 90 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 386 p.
- _____. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 219 p.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 288 p.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158 p.
- EL BANAT, Ana Kalassa. *A imagem gravada e o livro: as publicações da sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60*. 1996. 381 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.
- EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/São Paulo: Editora da Unesp, 1992. 542 p.
- FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília. Brasil, 1920-1950*. São Paulo: Cosac Naify/ MAB-FAAP, 2002. p. 41-51.
- _____. Modernismo: nacionalismo e engajamento. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994. p. 72- 83.
- FASSONI, Laurita Fernandes. *Portinari poeta e pintor: um diálogo entre duas artes*. 2002. 318 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2002.

FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. *Artistas Plásticos no Suplemento Literário do Estado de S. Paulo (1956-1967)*. 2007. 130 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, SP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.) *Ênio Silveira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Com-Arte, 2003. (Editando o editor, v. 3). 158 p.

FLORES, Célia Navarro. *Dois Quixotes brasileiros na tradição das interpretações do Quixote de Cervantes*. 2002. 157 p. (Mestrado em Letras - Língua Espanhola e Lit. Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-121.

FONSECA, José Paulo Moreira da. Literatura e Artes. In: COUTINHO, Afrânio (direção). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. v. 6. p. 184-191.

FREYRE, Gilberto. Luís Jardim, puro autodidata? FONSECA, Edson Nery (org.). *Imagem e texto: homenagem ao pintor e escritor Luís Jardim*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1985. p. 11- 21.

_____. *Nordeste: aspectos da influencia da canna sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*. II. Manoel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. 267 p.

_____. *Região e tradição*. II. Cícero Dias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. 264 p.

GIUCCI, Guilherme; LARRETA, Enrique Rodríguez. *Gilberto Freyre, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro, 1900-1936*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 657 p.

GOMES, Eugênio. Conversações com Luís Jardim e alguns dados bibliográficos. In: JARDIM, Luís; RONÁI, Paulo (seleção). *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: INL-MEC, 1974. p. 105-115.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. 333 p.

_____. *Transição e permanência: Miro/João Cabral, da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989. 183 p.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. 268 p.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2005. 809 p.

HELIO, Mário; BRUSCKY, Paulo. *Vida, arte, palavra: Perfis de Luís Jardim*. Recife: Cia Pacífica/Fundarpe, 1998. 68 p.

HERKENHOFF, Paulo. *Biblioteca Nacional: a história de uma coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996. 263p.

JARDIM, Luís. *O ajudante de mentiroso: novela picaresca*. Rio de Janeiro; Brasília, DF: Jose Olympio: INL; MEC, 1980. 163 p.

_____. *As confissões do meu tio Gonzaga*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 290 p.

JARDIM, Luís. *O meu pequeno mundo: algumas lembranças de mim mesmo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. 187 p.

_____. Pensamento sem rumo. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, RJ. 8 jan. 1950. Suplemento de Literatura e Arte, p. 4.

_____. A pintura decorativa de algumas igrejas de Minas. In: LEVY, Hanna; JARDIM, Luis. *Pintura e escultura I*. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: MEC/USP, 1978. p. 187-212.

_____. A pintura do guarda-mor José Soares de Araujo em Diamantina. In: LEVY, Hanna; JARDIM, Luis. *Pintura e escultura I*. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: MEC/USP, 1978. p. 213-230.

_____. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Artigos de jornais*. Recife: Edições Mozart, 1935. p. 11-33.

JARDIM, Rachel. *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 119 p.

JORGE AMADO: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. 247 p.

JUCÁ, Joselice. Entrevista com Luís Jardim. In: FONSECA, Edson Nery (org.). *Imagem e texto: homenagem ao pintor e escritor Luís Jardim*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1985. p. 33-50.

KATZ, Renina *Renina Katz*. São Paulo: Edusp, 1997. 274 p.

KLINTOWITZ, Jacob. *Aldemir Martins: natureza a traços e cores*. São Paulo: Valoart, 1989. 119 p.

_____. *Aldemir Martins: o viajante amigo*. São Paulo: SESC, 2006. 134 p.

KNYCHALA, Catarina Helena (org.). *O livro ilustrado brasileiro – catálogo*. Haia: Rijksmuseum, 1991. 115 p.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; Resende. *Gravura brasileira: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac Naif, 2000. 270 p.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000. 288 p.

LAJOLO, Marisa. Tecendo a leitura. In: _____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993. p. 104-9.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 553 p.

_____. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1966. 70 p.

LENDO A LEITURA. Entrevista com Bartolomeu Campos Queirós, Marina Colassanti e Paulo Franchetti. In: *Jornal da Unicamp*. Campinas, S. P. 27 jul. 2005. p. 5-7.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da historia da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998. 318 p.

LIMA, Edna L. C; FERREIRA, Márcia C. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, Rafael (org.) *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 358 p.

- LIMA, Herman (autor). *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v 4.
- LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária. São Paulo década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1985. 258 p.
- LINARDI, Ana Beatriz de Araújo. *Lautréamont/Magritte. Poesia e Artes Plásticas nos Cantos de Maldoror*. 2001. 167p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2001.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. 309 p.
- LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário: que falta que ele faz: 1956-1974. Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 208 p.
- MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. In: ANTELO, Raul (org.). *Parque de diversões. Aníbal Machado*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 149-158.
- MACHADO, Lourival Gomes. Imagem e verbo. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 dez. 1956. p. 6.
- MAGALHÃES, Belmira. *Vidas secas: os desejos de Sinhá Vitória*. Curitiba, PR: HD livros, 2001. 176 p.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358 p.
- _____. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 405 p.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: USP, 2000. 209 p.
- MARQUES, Olwaldino. A regra corrige a emoção. In: *Revista do livro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e cultura, ano I, p. 171-175, dez. 1956.
- MARTINS: 30 anos. São Paulo: Martins, 1967. 382 p.
- MARTINS, Aldemir. Agradecimentos. In: ALDEMIR MARTINS: doutor honoris causas. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982. s/p.
- MARTINS, Itajahy. Depoimentos sobre um mestre do desenho: Aldemir Martins. In: _____. *Desenho: arte e técnica*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1992. p. 107-183.
- MARTINS, José de Barros. Reminiscências de um editor paulista (1940-1970). In: *Visão de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983. s/p.
- MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002. 349 p.
- MATISSE, Henri. Como fiz meus livros. In: _____. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 394 p.
- _____. *Jazz*. New York: George Brazilles, 1983. 146 p.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 836 p.

- MENDES, Murilo. Nota sobre *Cacau*. In: MURILO MENDES: 1901-2001. Co-autoria de Julio Catañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. p.45-6.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1782 p.
- MEYER, Augusto. *À sombra da estante*. São Paulo: Jose Olympio, 1947. 257 p.
- MOMENTOS DO LIVRO NO BRASIL. São Paulo: Ática: 1995. 215 p.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 310 p.
- MONTHERLANT, H. *Pasiphaé, chant de Minos (Les Crétois)*. II. Henri Matisse. Paris: Martin Fabiani Editeur, 1944.
- MATUCK, Rubens; MOULIN, Nilson. *Aldemir Martins: no lápis da vida não tem borracha*. São Paulo: Callis, 1999. 48 p.
- MUHANA, Adma Fadul. *Poesia e pintura, ou, Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: FAPESP: USP, 2002. 287 p.
- OLIVEIRA, Reinaldo. *Vinte e quatro ilustradores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983. 24 p.
- OLIVEIRA, Rui de. *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 171 p.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura. Um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. 172 p.
- OSTROWER, Fayga. Lembrança de Murilo Mendes. In: MURILO MENDES: 1901-2001. Co-autoria de Julio Catañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. p. 18-9.
- _____. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983. 358 p.
- PACOTE, Edvaldo. Maitíri. In: ARAÚJO, Emanuel. *Aldemir Martins. Linha, cor e forma*. São Paulo: Edições K/MWM Motores, 1985. p. 17-21.
- PAES, José Paulo. *De "Cacau" a "Gabriela": um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991. 63 p.
- _____. Sobre as ilustrações do Ateneu. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 49-63.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 180 p.
- PEIXOTO, Fernanda. A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre. In: *Tempo social. Revista de sociologia da USP*. São Paulo: vol. 17, nº. 1, p. 159-173, jul. 2005.
- PEREIRA, Jose Mário (org.). *José Olympio: o editor e sua casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 421 p.
- PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte. In: *Revista Arte em São Paulo*. São Paulo, n. 6-7, abr./maio de 1982. [s/p].
- POEMAS DE CÂNDIDO PORTINARI. Rio de Janeiro: Callis, 1999. 83 p.

- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973. 401 p.
- PORTINARI, Cândido. *Portinari, o menino de Brodósqui*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979. 117 p.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix: Ed. da USP, 1982. 255 p.
- QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luiza de. *Tantos anos*. 4. ed. São Paulo: Arx, 2004. 285 p.
- _____. *O quinze*. Il. Poty. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990. 317 p.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 272 p.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981. 208 p.
- _____. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980. 277 p.
- REGO, José Lins do. *Dias idos e vividos: antologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 460 p.
- RENINA KATZ. Desenhos e gravuras para o Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles. Lisboa: Fundação Arpad Szenes – Viera da Silva, 1997. [s/p].
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Cícero Dias: o modernismo vindo dos canaviais. In: _____. *Cícero Dias: décadas de 20 e 30*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2004. p. 19-29.
- ROCHE, Jean. *Jorge bem/mal amado*. São Paulo: Cultrix, 1987. 218 p.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify/FAPESP, 2006. 316 p.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1941. 388 p.
- SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro de arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1952. 47 p.
- _____. A arte moderna e o governo. In: *Suplemento Letras e Artes. A Manhã*. Rio de Janeiro, 4 de fev. 1951. p. 5.
- SALLES, Marcelo. Ave, Claudius, os humoristas te saúdam. In: *Caros Amigos*. São Paulo, SP. Fev. 2007. p. 26-7.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009. 383 p.
- SATURNI, Maria Eugenia. *Catálogo Raisonné - Tarsila do Amaral*. São Paulo: BASE 7, 2008. 3 v.
- SCHWARTZ, Jorge. Tupi or not tupi. O grito de guerra na literatura do Brasil moderno. In: _____. (org.). *Da antropofagia a Brasília. Brasil, 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify/ MAB-FAAP, 2002. p. 143-207.
- SILVA, José Cláudio da (org.). *Artistas de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado, 1982. 224 p.

SIMIONI, Ana Paula. *Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré/FAPESP, 2002. 160 p.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro: Jose Olympio/FBN, 2006. 203 p.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. 180 p.

TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Record, 1980. 196 p.

A TINTA DAS LETRAS: 30 escritores nas artes plásticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987. 57 p.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex, 2001. 292 p.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 126 p.

WILLEMART, Philippe. As múltiplas funções da imagem no manuscrito. In: *Revista USP: Dossiê palavra/imagem*. São Paulo, n. 16, p. 18-23, dez./jan./fev. 1992-93. p. 19-23.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: _____. (et al). *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.11-56.

_____. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. 139 p.

LEVANTAMENTO - OBRAS ILUSTRADAS

Livros ilustrados de Graciliano Ramos

- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 8ª ed. Il. Moraes. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. *Angústia*. 11ª ed. Il. Marcelo Grassmann. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Barren lives*. s/ed. Tradução de Ralph Edward Dimmick. Il. Charles Umlauf. Austin, United States: University of Texas Press, 1973.
- _____. *Caetés*. 8ª ed. Il. Poty. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Cartas a Heloísa*. s/ed. Il. Floriano Teixeira. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____. *Dois dedos*. 1ª ed. Il. Leskoschek. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1945.
- _____. *O estribo de prata*. s/ed. Il. Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Histórias agrestes* (antologia escolar). s/ed. Il. Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972.
- _____. *Histórias de Alexandre*. s/ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Cia Editora Leitura, 1944.
- _____. *Infância*. 9ª ed. Il. Darcy Penteadó. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Insônia*. 6ª ed. Il. Axel Leskoscheck. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Memórias do cárcere*. 9ª ed. Il. Percy Deane. São Paulo: Martins, 1976.
- _____. *S. Bernardo*. 17ª ed. Il. Darel. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *A Terra dos meninos pelados*. 1ª ed. Il. Nelson Boeira Fäedrich. Porto Alegre: Globo, 1939.
- _____. *A Terra dos meninos pelados*. 18ª ed. Il. Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *A Terra dos meninos pelados*. 22ª ed. Il. Roger Mello. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Viagem*. 5ª ed. Il. Telmo de Jesus Pereira. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Vidas secas*. 21ª ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Martins, 1968.
- _____. *Vidas secas*. Ed. de luxo. Il. Glênio Bianchetti. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2000.
- _____. *Vidas secas: 70 anos*. Fotografias de Evandro Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Viventes das Alagoas*. 3ª ed. Il. Emanuel Araújo. São Paulo: Martins, 1970.

Livros ilustrados de Jorge Amado

- AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. 1ª ed. Il. Santa Rosa. São Paulo: Martins, 1941.
- _____. *ABC de Castro Alves*. 17ª ed. Il. Iberê Camargo. São Paulo: Martins, 1970.
- _____. *Amor do soldado*. 9ª ed. Il. Anna Letycia. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Bahia de todos os Santos*. 11ª ed. Il. Manoel Martins. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Bahia de todos os Santos*. 39ª ed. Il. Carlos Bastos. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. *A bola e o goleiro*. 1ª ed. Il. Kiko Farkas. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. *A bola e o goleiro*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Cacau*. 2ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- _____. *Capitães da areia*. 21ª ed. Il. Poty. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *O compadre de Ogum*. 1ª ed. Il. Carybé. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *O compadre de Ogum*. 1ª ed. Il. Mário Cravo. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1969.
- _____. *A descoberta da América pelos turcos*. 1ª ed. Il. Pedro Costa. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1ª ed. Il. Floriano Teixeira. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. *Farda, Fardão, camisola de dormir. Fábula para acender uma esperança*. 2ª ed. Il. Otávio Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 1ª ed. Il. Di Cavalcanti. São Paulo: Martins, 1958.
- _____. *O gato malhado e a andorinha Sinhá*. 1ª ed. Il. Carybé. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. *Jubiabá em quadrinhos*. 1ª ed. Il. Spacca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Jubiabá*. 15ª ed. Il. Carybé. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Mar morto*. 9ª ed. Il. Oswaldo Goeldi. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. *Mar morto*. 71ª ed. Il. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *O menino grapiúna*. 5ª ed. Il. Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *O milagre dos pássaros*. 1ª ed. Il. Joana Lira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 49ª ed. Il. Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Ed. de luxo. Il. Carybé. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1978.

- AMADO, Jorge. A morte e a morte de Quincas Berro D'Água. In: _____. *Os velhos marinheiros (duas histórias do cais da Bahia)*. 4ª ed. Il. Glauco Rodrigues. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. *A navegação de cabotagem. Apresentação de um livro de memória que jamais escrevi*. 3ª ed. Il. Anna Letycia (et al). Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *O país do carnaval*. 13ª ed. Il. Darcy Penteado. São Paulo: Martins, 1963. (Edição conjunta de *O país do carnaval, Cacau e Suor*)
- _____. *Os pastores da noite*. 1ª ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Martins, s/d.
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. 14ª ed. Il. Frank Schaeffer. São Paulo: Martins, 1966.
- _____. *Seara vermelha*. 7ª ed. Il. Carlos Scliar. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. *Os subterrâneos da liberdade. Agonia da noite*. 16ª ed. Il. Renina Katz. São Paulo: Martins, 1969. v. II.
- _____. *Os subterrâneos da liberdade. Os ásperos tempos*. 16ª ed. Il. Renina Katz. São Paulo: Martins, 1969. v. I.
- _____. *Os subterrâneos da liberdade. A luz do túnel*. 16ª ed. Il. Renina Katz. São Paulo: Martins, 1969. v. III.
- _____. *O sumisso da santa*. 2ª ed. Il. Carybé. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. *Suor*. 12ª ed. Il. Mário Cravo. São Paulo: Martins, 1963. (Edição conjunta de *O país do carnaval, Cacau e Suor*)
- _____. *Tenda dos milagres*. 1ª ed. Il. Jenner Augusto. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Tereza Batista cansada de guerra*. 1ª ed. Il. Calasans Neto. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Terras do sem fim*. 12ª ed. Il. Clóvis Graciano. Rio de Janeiro: Martins, 1963.
- _____. *Terras do sem fim (em quadrinhos)*. s/ed. Desenhos de Ramón LLampayas. Rio de Janeiro: EBAL, 1957.
- _____. *Tieta do agreste*. 1ª ed. Il. Calasans Neto. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- _____. *Tocaia grande*. 1ª ed. Il. Floriano Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Os velhos marinheiros (duas histórias do cais da Bahia)*. 4ª ed. Il. Glauco Rodrigues. São Paulo: Martins, 1961.

Livros ilustrados de José Lins do Rego

- REGO, José Lins do. *Água-mãe*. 4ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Bangüê*. 4ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Cangaceiros*. 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Doidinho*. 6ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Eurídice*. 4ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Fogo morto*. 4ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Histórias da velha Totônia*. 11ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- _____. *Menino de engenho*. 6ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Menino de engenho*. s/ed. Il. Portinari. Rio de Janeiro: Cem Bibliófilos do Brasil, 1959.
- _____. *Menino de engenho (em quadrinhos)*. s/ed. Desenhos de André Le Blanc. Rio de Janeiro: EBAL, 1955.
- _____. *Meus verdes anos*. 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. *O moleque Ricardo*. 5ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Pedra Bonita*. 5ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Pureza*. 5ª ed. Il. Luís Jardim. São Paulo: Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Riacho doce*. 3ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Usina*. 4ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Livros ilustrados por Aldemir Martins

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 3ª ed. Il. Aldemir Martins e Darcy Penteadó. São Paulo: Saraiva, 1949.

AYALA, Walmir. *Histórias dos índios do Brasil*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Bruguera, 1970.

BANDEIRA, Manuel. *Alumbramentos*. s/ed. Desenhos de Aldemir Martins, Darel, Enrico Bianco, Marcelo Grassmann. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1979.

_____. *Pasárgada*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1960.

CARDOZO, Joaquim Moreira. *Chuva de caju*. Xilogravuras de Aldemir Martins. Fortaleza: Xisto Colona Editor/Imprensa Universitária, 1983.

CARVALHO, Mariajosé de. *Romance de Lampião*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: RK Editores, 1986.

COSTA, Sosígenes. *Iararana*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Cultrix, 1979.

CASTRO ALVES. *O navio negreiro*. 1ª ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Studioma, 1992.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 27ª ed. Il. Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1967.

CUNHA, Leo. *Sonho passado a limpo*. 1ª ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Ática, 1995.

DANTAS, Paulo. *Purgatório*. s/ed. Il. Edgar Koetz e Aldemir Martins. São Paulo: Editora Piratininga, s/d.

D'AVILA, J. Antonio. *Pastor de Temporais*. 1ª ed. Il. Clóvis Graciano e Aldemir Martins. São Paulo: Massao Ohno, 1979.

FARIA, José Escobar. *Os dias iguais. Poemas*. s/ed. I. Aldemir Martins. São Paulo: Brasiliense, 1948.

FERREIRA, Izacyl Guimarães. *Iniciação. Poesia*. s/ed. Il. Aldemir Martins e Tóssan. São Paulo: Impress Color, 1972.

FIGUEIREDO, Wilson de. *Poemas narrativos*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Belo Horizonte: Edifício, 1948.

FREYRE, Gilberto. *Gilberto poeta: algumas confissões*. s/ed. Il. Aldemir Martins, Jenner Augusto, Lula Cardoso Ayres, Reynaldo Fonseca e Wellington Virgulino. Recife: Ranulpho Editora de Arte, 1980.

GARAUDE, Lupe Cotrim. *Cânticos da Terra*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Massao Ohno, 1963.

JAIPASSU, Celso. *O itinerário dos emigrantes*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

MEIRELES, Cecília. *Elegias*. Edição de luxo. Il. Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1974.

MELLO, Thiago. *Estatutos do homem*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

AS MIL E UMA NOITES. 1ª ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Saraiva, 1961.

MOTA, Leonardo. *Adagiário brasileiro*. s/d. Il. Aldemir Martins. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MOTA, Leonardo. *Cantadores. Poesia e linguagem do sertão cearense*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

_____. *Sertão alegre. Poesia e linguagem do sertão nordestino*. 2ª ed. Il. Aldemir Martins. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

_____. *Violeiros do norte. Poesia e linguagem do sertão nordestino*. 3ª ed. Il. Aldemir Martins. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MOTTA, Dantas. *Epistola do São Francisco para os que vivem sob sua jurisdição no vale*. s/ed. Il. Aldemir Martins e Livio Abramo. São Paulo: Martins, 1955.

PAULA, Branca Maria de. *Pacífico, o gato*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Paulinas, 1999.

QUEIROZ, Rachel de. *The three Marias*. s/ed. Il. Aldemir Martins. Austin: University of Texas Press, 1963.

SAVARY, Olga. *Sumidouro*. s/ed. Desenhos de Aldemir Martins. São Paulo: Massao Ohno, 1977.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Praia oculta*. s/ed. Il. Aldemir Martins, Clóvis Graciano, Darcy Penteadó, Oswald de Andrade Filho, Otávio Araújo e Mário Gruber. São Paulo: Brasiliense, 1949.

TANNUS, Ivete. *Canto de amor e morte para um rei*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Eu do teu ser*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d.

TÁVORA, Franklin. *Lourenço (crônica pernambucana)*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Martins/Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

VANZOLINI, Paulo. *Tempos de cabo de Paulo Vanzolini*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Palavra e imagem, 1981.

XAVIER, Lívio. *Infância na granja*. s/ed. Il. Aldemir Martins. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

Livros ilustrados por Luís Jardim

10 POEMAS EM MANUSCRITO. 1ª ed. Il. Santa Rosa, Luís Jardim e outros. Rio de Janeiro: Condé, 1945.

10 ROMANCISTAS FALAM DE SEUS PERSONAGENS. 1ª ed. Il. Santa Rosa, Luís Jardim e outros. Rio de Janeiro: Condé, 1946.

ALENCAR, José de. *Alfarrábios (O garatuja; O ermitão da Gloria; A alma de Lázaro)*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Encarnação*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *O gaúcho*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *O guarani*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Guerra dos mascates*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Iracema*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *As Minas de Prata*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

_____. *O sertanejo*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Sonhos d'Ouro*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Til*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *O tronco do ipê*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Ubirajara*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A máquina do mundo*. Ed. artesanal. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Luís Martins, 1949.

ASSIS, Machado. *O alienista*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Esau e Jacó*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Memorial de Aires*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

_____. *Guia de Ouro Preto*. 3ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

_____. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CARDOZO, Joaquim. *Poemas*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. 1ª ed. Il. Luís Jardim e G. Bloow. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

COARACY, Vivaldo. *Paquetá. Imagens de ontem e hoje.* s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. *O Rio de Janeiro no século dezessete.* 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1965.

CORRÊA, Luiz Miranda. *Guia de Manaus.* 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Artenuva, 1969.

COSTA FILHO, Miguel. *A cana-de-açúcar em Minas Gerais.* s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Alcool, 1963.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro.* s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. v.1.

_____. *Hiléia Amazônica. Aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas.* 3ªed. Il. Hilda Veloso, Armando Pacheco e Georges Julien Simoni. *Culs-de-lampe* de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Quatro romances: A Amazônia misteriosa; Elza e Helena; A criação e o criador; Vertigem.* 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

DICKENS, Charles. *A vida de Nosso Senhor: a história de Nosso Salvador Jesus Cristo.* Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O ladrão honrado (várias histórias).* s/ed. Il. Luís Jardim, Danilo di Prete, Marcelo Grassmann, Lívio Abramo e Martha Pawlowna Schidrowitz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 9.

FARIA, Nelson. *Cabeça-torta.* s/ed. Il. Luís Jardim e Maria de Nazareth. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

_____. *Tiziu e outras estórias.* s/ed. Il. Luís Jardim e Maria de Nazareth. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

FERREIRA, Ascenso. *Catimbó e outros poemas.* s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1963.

_____. *Poemas 1922-1949.* Edição de luxo. Il. Lula Cardoso Ayres e Luís Jardim. Recife/Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGB, 1951.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife.* 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro, José Olympio, 1942.

_____. *Olinda. 2º Guia prático, histórico e sentimental da cidade brasileira.* 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Olinda, 2ª Guia Prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira.* 3ª ed. rev. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

HAFIZ. *Os Gazéis.* s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Dois mundos.* 1ª ed. Il. Santa Rosa, Luís Jardim, Augusto Rodrigues e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

IMITAÇÃO DE CRISTO. 3ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

JARDIM, Luís. *The armadillo and the monkey.* s/ed. Il. do autor. New York: Coward-McCann, 1942.

_____. *As aventuras do Menino Chico de Assis.* 2ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

- JARDIM, Luís. *O boi Aruá*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: Alba, 1940.
- _____. *O boi Aruá*. 5ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *O boi Aruá*. 13ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- _____. *Façanhas do cavalo voador*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Isabel do sertão*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *Maria Perigosa*. 3ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- _____. *Outras façanhas do cavalo voador*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL-MEC, 1978.
- _____. *Proezas do Menino Jesus*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Seleta* (org. de Eugênio Gomes). 2ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL-MEC, 1974.
- _____. *O tatu e o macaco*. 1ª ed. Il. do autor. Rio de Janeiro: Oficinas do Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1940.
- JUNQUEIRA, Lígia. *Receitas tradicionais da cozinha mineira*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
- LIMA, Geraldo França de. *O nó cego: romance*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LIN, Yutang. *A sabedoria de Confúcio*. s/ed. Il. Jeanyee Wong e Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- MATIAS AIRES. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- MELO FRANCO, Afonso Arinos. *Dirceu e Marília. Drama lírico em três atos*. s/d. Il. Luís Jardim. São Paulo: Martins, 1942.
- OLIVEIRA LIMA. *Dom João VI no Brasil. 1808-1821*. Vinhetas Luís Jardim. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- PASSOS, Claribalte. *Estórias de engenho*. s/ed. Il. Luís Jardim, Hugo Paulo, H. Estolano. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1973.
- PEREGRINO JUNIOR. *A mata submersa e outras histórias da Amazônia*. 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- PINTO, Edmundo da Luz. *Principais estadistas do Segundo Reinado*. s/ed. Vinhetas de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Dois Romances. Floradas na serra e Margarida La Rocque*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- QUEIROZ, Rachel de. *A beata Maria do Egito*. 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

QUEIROZ, Rachel de. *Três romances: O Quinze, João Miguel e Caminho das Pedras*. 2ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

RIPPERGER, Helmut. *Café – Receitas de Bolos, Sobremesas, Bebidas e Sorvetes*. 1ª ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

RÓNAI, Paulo. *Gradus Primus. Livro de latim para a primeira série ginásial*. s/d. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Índice ilustrado por Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SETTE, Mário. *Arruar: historia pitoresca do Recife antigo*. 2ª ed. Il. Luís Jardim e Percy-Lau. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1948.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Lourenço (crônica pernambucana)*. s/ed. Il. Luís Jardim. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

YUTANG, Lin. *A sabedoria de Confúcio*. s/ed. Il. Jeanyee Wong e vinhetas de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

Livros ilustrados por Santa Rosa

10 HISTÓRIAS DE BICHOS. 1ª ed. Il. Santa Rosa, Di Cavalcanti e outros. Rio de Janeiro: Condé, 1947.

10 POEMAS EM MANUSCRITO. 1ª ed. Il. Santa Rosa, Luís Jardim e outros. Rio de Janeiro: Condé, 1945.

10 ROMANCISTAS FALAM DE SEUS PERSONAGENS. 1ª ed. Il. Santa Rosa, Luís Jardim e outros. Rio de Janeiro: Condé, 1946.

ALENCAR, José de. *Alfarrábios. A Garatuja. O ermitão da Glória. A alma do Lázaro*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Cinco minutos. A viuvinha. A pata da gazela. Encarnação*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O gaúcho*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O guarani*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Guerra dos mascates*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Iracema*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Lucíola. Diva*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *As minas de prata*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Senhora*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O sertanejo*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Sonhos d'Ouro*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Til*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *O tronco do ipê*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. *Ubirajara*. 4ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

ASSIS, Machado. *Casa velha*. s/ed. Il. Santa Rosa. São Paulo: Martins/Brasília, INL, 1972.

BRONTË, Emily. *O vento da noite*. s/ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

COSTA, Craveiro. *Maceió*. 1ª ed. Vinhetas de Santa Rosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.

CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas flutuantes*. 1ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Cem Bilbófilos do Brasil, 1945.

CONDÉ, José. *Caminhos na sombra*. 1ª ed. Il. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

DIEGUES JUNIOR, Manuel. *O Bangüê nas Alagoas*. s/ed. Vinhetas Santa Rosa. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1949.

- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. s/ed. II. Santa Rosa Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 2 v.
- DUTRA, Osório. *Emoção, poema*. 1ª ed. II. Santa Rosa Rio de Janeiro: Pongetti 1945.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 9ªed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Perfil de Euclides da Cunha e outros perfis*. s/ed. II. Santa Rosa e Portinari. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- GOMES, Lindolfo. *Contos populares brasileiros*. 3. ed. II. Santa Rosa. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- GONÇALVES, José Mauro. s/ed. “*Café-society*” *confidencial*. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Dois mundos*. 1ª ed. II. Santa Rosa, Luís Jardim, Augusto Rodrigues e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- JEAN, Yvonne. *Contos do mar*. s/ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- JUREMA, Aderbal; TAVARES, Odorico. *26 poemas*. s/ed. II. Santa Rosa e Ramiro Azevedo. Recife: Edições Momento, 1934.
- LIMA, Jorge de. *O anjo*. 1ª ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934.
- _____. *A vida extraordinária de Santo Antônio*. 1ª ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Edições Ocidente, 1945.
- MATIAS AIRES. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. s/ed. II. Santa Rosa. São Paulo: Martins, 1966.
- MENEZES, Almicar Dutra. *O futuro nos pertence*. s/ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- NEVES MANTA. *Borba Sangue: quatro mergulhos na alma do homem*. 1ª ed. II. Augusto Rodrigues, Oscar Meira, Campofiorito, Santa Rosa e Poty. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.
- PEIXOTO, Francisco Inácio. s/ed. *Dona Flor: Contos* II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.
- ROMERO, Silvio. *Folclore brasileiro*. s/ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 4 v.
- SCHIMIDT, Augusto Frederico. *Canto da noite*. 3ª ed. II. Santa Rosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.