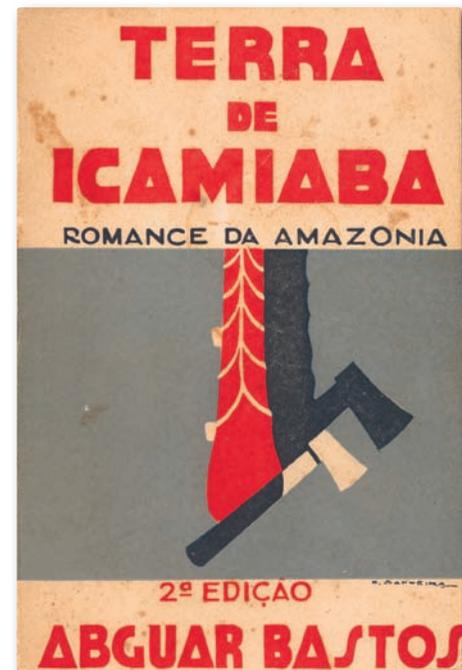
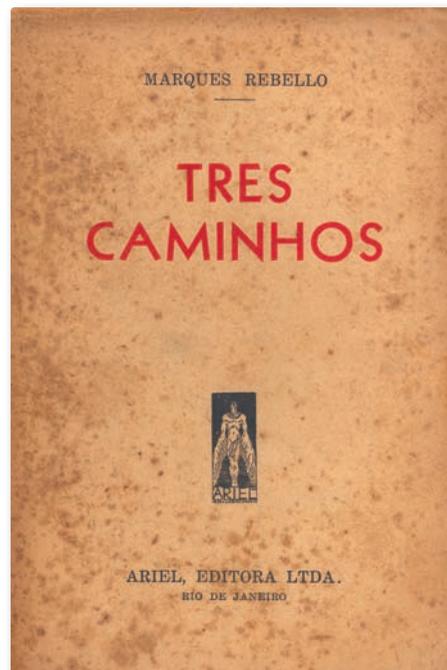
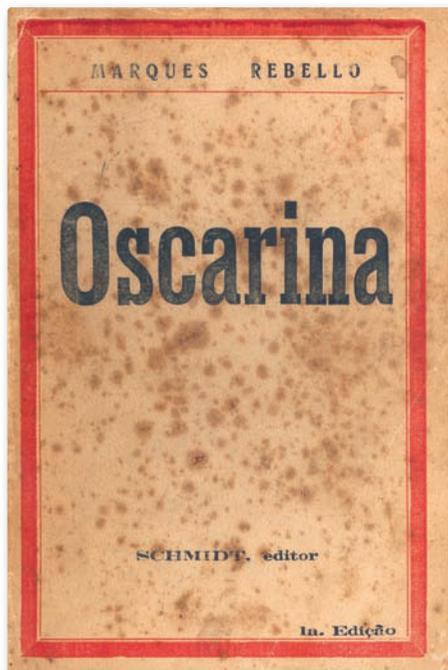




Uma pessoa que estivesse em Maceió no início de 1932 e entrasse para comprar um cigarro ou tomar uma cachaça no Bar Central poderia notar uma mesa em que se discutia literatura. Dificilmente perceberia, no entanto, que estava diante de figuras que em pouquíssimo tempo seriam das mais importantes para a cultura de seu tempo. Lá se encontrariam a já publicada Rachel de Queiroz e o conhecido jornalista José Lins do Rego, que logo estrearia no romance com *Menino de Engenho*. Mas estariam também figuras menos conhecidas, como o arredio Graciliano Ramos, esperando havia mais de um ano que a editora Schmidt, do Rio, publicasse seu *Caetés*, o futuro crítico e editor Alberto Passos Guimarães e um colega do marido da escritora de *O Quinze* no Banco do Brasil, autor apenas de um livro de contabilidade. Esse último seria exatamente Santa Rosa. A roda do Bar Central não se reuniria por muito tempo mais, logo se dispersando, com a maioria de seus participantes se transferindo para o Rio de Janeiro.

Santa Rosa trocou Maceió pelo Rio logo, em junho de 1932, e poucos meses depois, no início de 1933, já começava a se transformar em artista conhecido com a publicação dos dois primeiros livros que tiveram capas suas. A esta altura a José Olympio ainda estava em São Paulo e era muito mais uma livraria do que uma editora. As principais novas editoras brasileiras – pelo menos aquelas que se aventuravam a publicar os novos autores que surgiam – eram a Schmidt, a Ariel e a Adersen. Em seus primeiros lançamentos, apenas esta última produziu sistematicamente capas ilustradas, várias delas criadas pelo pintor Manoel Bandeira, homônimo e conterrâneo do poeta. As capas da Ariel costumavam ser apenas tipográficas, uma versão, com o título em cor, da página de rosto, trazendo, na parte inferior central, um pequeno desenho de Ariel feito por Paulo Werneck – aquilo a que hoje chamaríamos de uma logomarca. A Schmidt também adotou inicialmente a prática de publicar capas tipográficas, que traziam no máximo frisos nas margens.

## AS PRIMEIRAS CAPAS



Nos anos que antecedem o início das atividades de Santa Rosa como artista gráfico, as capas ilustradas já eram amplamente empregadas no Brasil, ainda que as capas tipográficas permanecessem bastante comuns, mesmo em novas editoras que surgiam no início da década de 30, como a Ariel e a Schmidt.

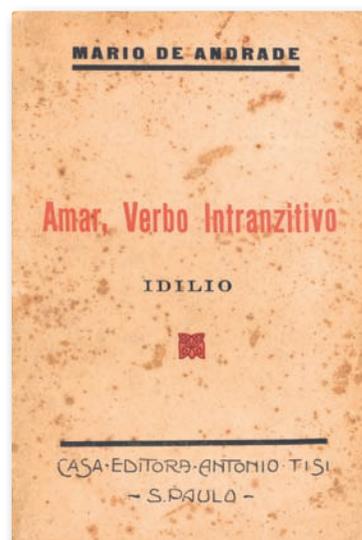
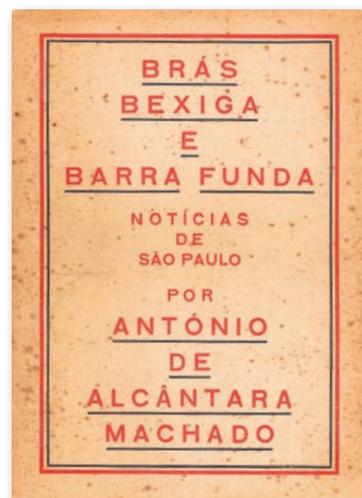
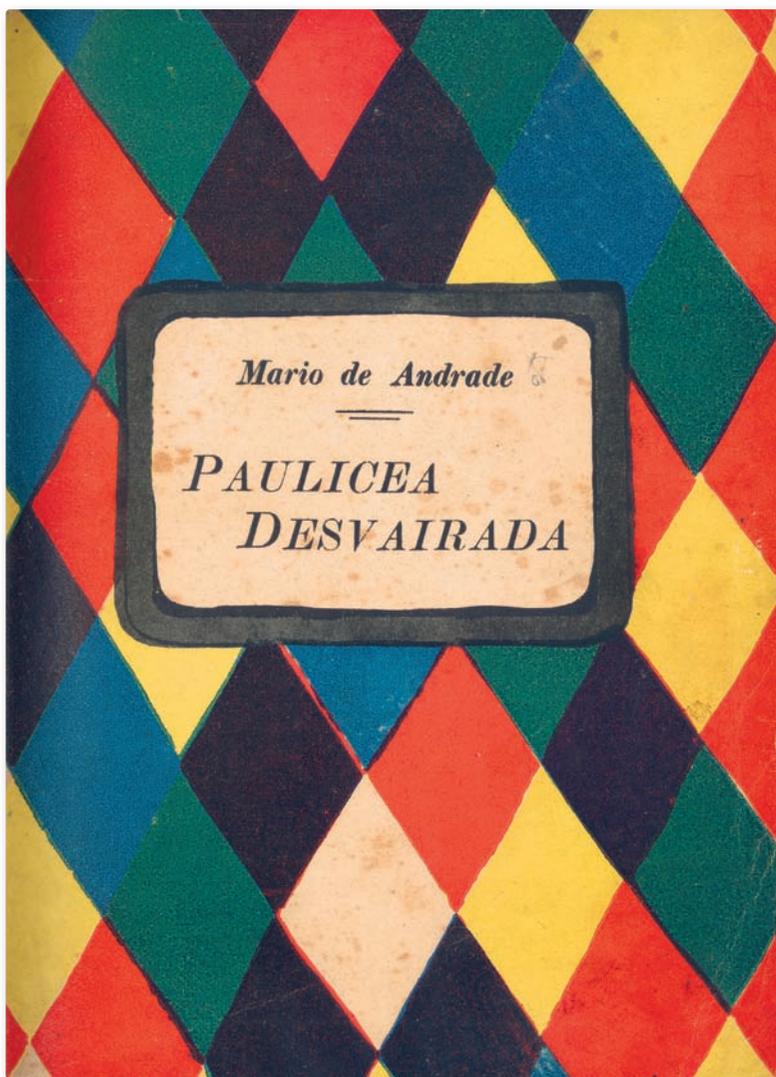
Essa era, aliás, prática ainda bastante comum das editoras brasileiras naquele momento, embora as capas ilustradas e coloridas já não constituíssem novidade. Laurence Hallewell aponta como verdadeira revolução no livro brasileiro a decisão de Monteiro Lobato de usar em larga escala capas ilustradas e coloridas em sua primeira editora, a Monteiro Lobato & Companhia<sup>1</sup>. Mais recentemente, Rafael Cardoso recoloca em outros termos o papel do escritor-editor, sem deixar de reconhecer sua importância capital para o livro brasileiro, ao tratar das capas ilustradas das duas primeiras décadas do século XX feitas por artistas como Correia Dias e Álvaro<sup>2</sup>.

Hallewell destaca especialmente o sentido comercial que Lobato teria dado ao uso da capa ilustrada, cuja função seria a de chamar atenção sobre o livro e, com isso, ajudar a vendê-lo. Essa foi a prática adotada muitas vezes, já naquele momento, para apresentar romances que não se envergonhavam de parecer um pouco escandalosos para atrair leitores. A editora de Benjamin Costallat, que produziu vários *best-sellers* nesse período, utilizou bastante esse expediente.

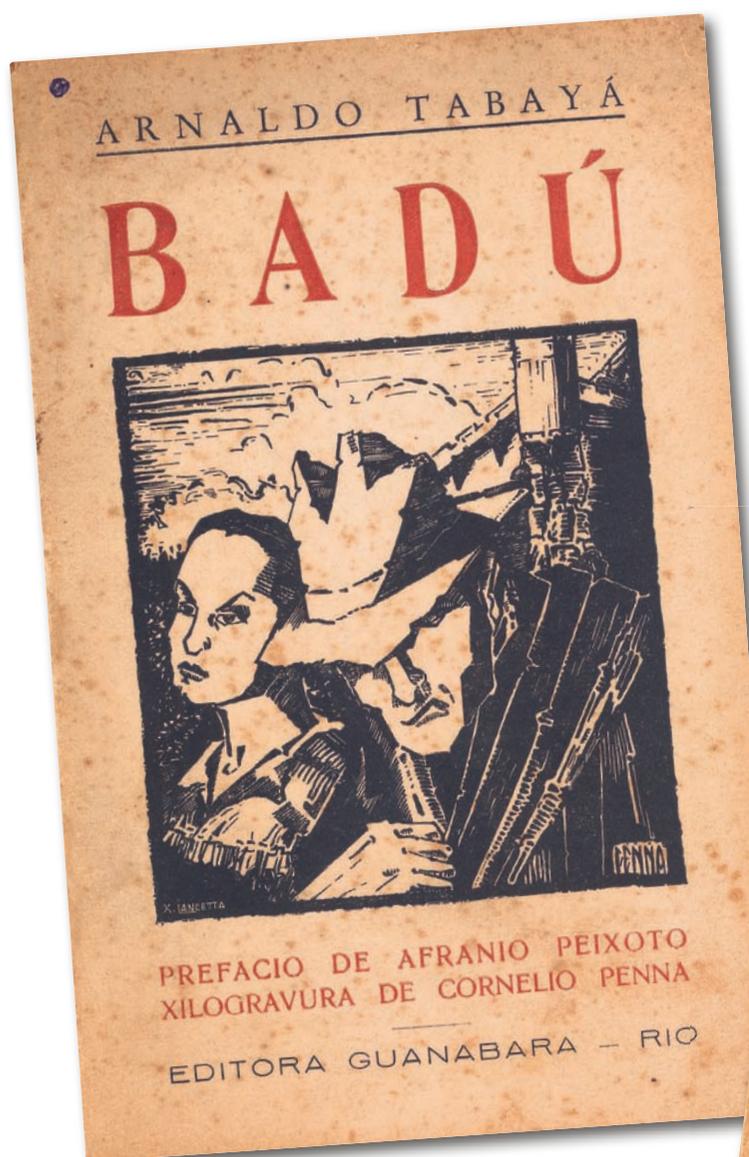
De qualquer maneira, a tendência dominante ainda era a da capa tipográfica. Mesmo entre os autores modernistas, para quem as capas tinham importante função artística, nem sempre foi possível tê-las ilustradas em seus

1. Ver *O Livro no Brasil*, pp. 250-252.

2. Ver o capítulo “O Início do Design de Livros no Brasil”, *O Design Brasileiro Antes do Design*.



livros. Se é verdade que a capa de *Pauliceia Desvairada* era um verdadeiro – e arlequinal – manifesto estético, o mesmo não se pode dizer dos livros que Mário de Andrade publicaria a seguir: as capas de *A Escrava Que Não É Isaura*, *Primeiro Andar*, ou mesmo *Amar, Verbo Intransitivo* e *Macunaíma* eram bastante simples, desenvolvidas provavelmente nas oficinas da tipografia encarregada de imprimir-las. Mesmo Alcântara Machado, que já publicara em 1926 um livro com grandes ousadias gráficas, e não apenas na capa, o *Pathé Baby*, em 1927 publica um outro, de capa bastante simples, o *Brás, Bexiga e Barra Funda*, voltando em 1928 à capa ilustrada com *Laranja da China*.



Duas capas do desenhista – e mais tarde romancista – Cornélio Penna para romances publicados em 1932.

É claro que, de uma forma ou de outra, seja para chamar a atenção, seja como forma de produzir edições mais cuidadas, em 1933 as capas ilustradas, se não constituíam a regra, também não chegavam a ser exceção como eram na virada do século XIX para o XX – e importantes artistas se dedicaram a criá-las, como Belmonte, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Cornélio Penna.

E seria exatamente uma daquelas editoras que se arriscavam a lançar novos autores, a Ariel, que abriria os primeiros espaços para Santa Rosa no mercado editorial: foi por ela que saíram suas duas primeiras capas, as únicas em que ele se assina “santa rosa jr.”: a de *Urucungo*, de Raul Bopp, e a de *A Reconquista do Poder*, de Cid Corrêa Lopes. Cada uma a sua maneira, essas duas primeiras capas dão mostras da embocadura do artista para esse tipo de trabalho e já caracterizam plenamente essa que se poderia identificar como sua primeira fase, a das capas feitas entre 1933 e 1934, antes de sua colaboração com José Olympio.

A capa de *Reconquista do Poder* coloca certos problemas peculiares, já que é a única que não se faz a partir de um texto literário. Vale a pena discutir um pouco as soluções encontradas exatamente porque indicam o domínio imediato do *métier* que Santa Rosa demonstra. A distribuição geral dos elementos – título, ilustração, nome do autor – traz algumas diferenças em relação às primeiras capas que criaria para textos literários. O nome do autor aparece com maior destaque do que o título, no topo do conjunto; o tipo escolhido e, principalmente, o uso da caixa-alta, ainda mais com o efeito de tridimensionalidade no título; o espaço amplo ocupado pela ilustração que, no entanto, se compõe de poucos elementos: nada disso reapareceria nas demais capas desta primeira fase.

Mas as principais virtudes do ilustrador estão todas aí. É certo que fica evidente, para quem vê a ilustração de *A Reconquista do Poder*, a semelhança com o trabalho de Belmonte e outros artistas gráficos que faziam ilustrações para capas de revistas como a *Paratodos*, tão popular na década de 1920. Seu aspecto geral é todo *art déco*, perceptível desde o traço longo da roupa da figura da guerreira até o detalhe de seus cabelos.

O que chama a atenção aqui é o brilhante uso que o artista faz de uma limitação que, em geral, os criadores de capa daquele momento tinham: a restrição a apenas duas cores. Trata-se de limitação causada pelo alto custo da impressão em quatro cores. O que Santa Rosa fez foi utilizar o branco do papel como fundo e o preto naquilo que aparece em segundo plano, em-



Capa de Jefferson que faz uso riquíssimo da impressão em duas cores.

baixo, e no que define a figura em primeiro plano: o contorno, o cabelo, os grilhões e o cabo da espada que está levantada. Há além disso apenas um sombreado cinza, que dá movimento à figura. A segunda cor, um vermelho vivo, só aparece num pequeno detalhe, o capacete. Usado assim com parcimônia, esse vermelho chama a atenção de quem olha a capa e a enche de cor. Como se vê, o artista fugiu do colorido como recurso a atrair o leitor e lançou mão da sutileza, para conseguir atrair o olhar. Isso sem mencionar o cuidado da composição, que coloca a cabeça da guerreira, exatamente onde está aplicado o vermelho, levemente à direita do eixo vertical central da ilustração, o que colabora para o sentido dinâmico da figura, que se projeta para a frente e confere, juntamente com as feições carregadas do perfil, uma expressão decidida que em tudo condiz com o assunto tratado pelo livro.

Compare-se com outro belo trabalho, feito por um artista que também ilustrava importantes revistas dos anos 1920, Jefferson: a capa de *Doutor Voronoff*, de Mendes Fradique, publicado em 1926. As limitações técnicas são as mesmas e, *grosso modo*, mesmo é o traço *art déco*. Consegue-se aqui o máximo que o uso de duas cores pode dar: além do cinza, que aparece nos rótulos dos grandes vidros que estão no alto, à direita, o artista faz uso do rosa, principalmente na bela figura feminina do centro, e de um cinza-avermelhado, quase um marrom, na

cabeça, mãos e pés do macaco enjaulado e num estranho aparelho na parte inferior esquerda. O vermelho propriamente dito é usado apenas como fundo. É uma capa de alguém que prefere trabalhar com um grande número de elementos e que usa com mestria os recursos de que dispõe.

A opção de Santa Rosa é outra e dá a conhecer algumas características que sempre acompanharão seus trabalhos: a procura do elemento significativo, ainda que mínimo, a exploração discreta da cor, o uso do espaço vazio.

Mas é com a capa de *Urucungo* que Santa Rosa, logo no início das suas atividades como artista gráfico, criaria uma imagem que se transformaria num dos ícones da moderna literatura brasileira – ao lado da capa de *Cobra Norato*, feita por Flávio de Carvalho, de *História do Brasil*, de Di Cavalcanti, da *Pauliceia Desvairada*, atribuída a Mário de Andrade, ou das de Tarsila para as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Pau-Brasil*. Nela, Santa Rosa utili-

zou todos os elementos – inclusive o título e o nome do autor – como dados visuais. O título invade os domínios da ilustração, aos quais já pertencia pelo uso, nas letras mais de cima, das cores nela predominantes. As três letras seguintes em preto, seguidas pelas duas últimas em branco contra o preto de fundo da ilustração, participam do jogo de claro-escuro do conjunto todo. O nome do autor, na margem inferior, à direita, fecha o movimento descendente que o olhar é convidado a fazer pelo conjunto.

E é a própria ilustração que ganha com esse jogo, já que é de cima para baixo, e da esquerda para a direita que Santa Rosa sumariza o movimento geral do livro de Raul Bopp. A viagem, no canto superior esquerdo, capturada na imagem do pequeno barco sobre um fundo que é o mar com suas ondas e as palmeiras das praias, conduz à praia e a um símbolo africano tão generalizadamente incorporado à cultura brasileira, a figa, passando por uma impressionante figura feminina, sem rosto. Observando-se o movimento de cima para baixo como um todo, percebe-se que a batucada – que soa e é constantemente referida no livro, servindo de verdadeiro chão simbólico para toda a obra – também se coloca na base da ilustração, com as grandes figuras que tocam e cantam. Na parte de baixo, o movimento da esquerda repete o padrão da parte de cima. Não pode ser coincidência que a figura da esquerda, de perfil, seja representada de forma por assim dizer mais realista que as da direita, verdadeiras máscaras que aparecem como se contaminadas do aspecto da máscara propriamente dita da figura branca logo acima.

Ou seja, em qualquer dos dois sentidos sugeridos pelo aspecto geral da capa, o que se vê é a transição do passado para o presente, dos eventos históricos para os simbólicos, da memória para a criação artística.

Com essa capa, o artista estabeleceu uma espécie de método de trabalho que, com pequenas variações, seria repetido nas demais capas feitas para a Ariel em 1933 e 1934, além da de *Caetés*, para a Schmidt, e a de *Corja*, para a Calvino Filho.

Conceitualmente, está no centro desse método de trabalho a leitura inteligente do livro – aspecto que distingue especialmente Santa Rosa, em toda a sua carreira de criador de capas. Não é sem motivo que, por ocasião dos cinquenta anos do lançamento de *Caetés*, Antonio Candido analise as primeiras leituras feitas a respeito do romance de estreia de Graciliano Ramos e que, ao lado de textos críticos publicados no *Boletim de Ariel*, principal revista literária do período, levará em conta exatamente a capa do livro.

Em todos esses trabalhos, embora texto e ilustração apareçam claramente separados, sem a interação que há em *Urucungo*, a disposição geral dos elementos é *grosso modo* a mesma. Dá-se destaque ao título, postado no topo do conjunto, em contraposição com o nome do autor e da editora, que ficam na parte inferior. Uma grande área central é ocupada por uma ilustração colorida que propõe uma leitura por assim dizer dinâmica do livro. São ilustrações em que convivem diversos planos e tempos das narrativas.

Veja-se o caso da ilustração da capa de *Caetés*. O centro da figura é uma espécie de vazio, ocupado apenas por um canto de parede. Isso obriga aquele que examina a imagem – lembre-se que, em princípio, quem examina a capa ainda não leu o livro – a percorrer uma trajetória aberta: afinal, o que ali ocupa posição central? A mulher no canto inferior direito parece estar em primeiro plano. Por outro lado, o homem que escreve, à esquerda, pertence ao cenário, não é figura de sonho como a mulher. Os índios, por sua vez, estão bem atrás, numa espécie de terceiro plano, mas ocupam uma grande área da ilustração, e em sua parte superior. Quem define essa hierarquia é a leitura do livro. E, para quem o leu, é evidente que o elemento central é o homem, em quem identifica o protagonista João Valério, e os dois outros elementos – a mulher, Luísa, e os índios – são as suas duas grandes preocupações, os pontos de fuga de sua realidade de guarda-livros, que ele considera muito abaixo da que merece. Luísa é a jovem – e bonita – mulher do patrão, por quem ele desenvolve uma paixão que se revelará bem pouco consistente. Os índios são as personagens do romance que ele há anos tenta escrever e cuja publicação, imagina, o alçará a uma posição de respeito na pequena cidade em que vive.

Com essa ilustração, o artista nos dá os três planos principais de desenvolvimento do enredo, mas de forma que tudo só ganha sentido pela leitura.

As capas de *Doidinho* e *Corja* têm a mesma concepção. Na primeira, mais complexa, vê-se o menino mergulhado numa espécie de voo, de imagem de sonho, envolvido por figuras que remetem a diferentes situações vividas no decorrer da narrativa, toda ela passada na escola: a palmatória, o professor, a turma, um colega isolado, as figuras femininas. Na segunda, vê-se mais ou menos o mesmo tipo de imagem onírica. Aqui, no entanto, Santa Rosa preferiu criar uma imagem menos totalizadora, por assim dizer, concentrando-se na infância do protagonista Policarpo Praxedes. De um lado um gato, em referência às maldades feitas pelo menino, de outro um corpo feminino, dando conta de sua precocidade sexual – características apresentadas logo no início da narrativa.

Já em *Cacau*, livro que seria, aliás, todo ilustrado pelo artista, o que se construiu foi uma figura que sintetizasse o romance num único golpe, sem o recurso à criação de diferentes planos – embora com aspectos visuais que remetem diretamente à capa de *Urucungo*. Em três figuras humanas se constrói um corpo coletivo, com a simples técnica de definir as feições apenas da figura em primeiro plano. Nas mãos desses homens, significativamente negros, veem-se ferramentas que também podem ser armas: a foice e a faca. Tudo aquilo que o livro se propunha a representar, e que Jorge Amado defendia nos artigos que naquele tempo publicava nas revistas literárias, está aí: o romance sem heróis, preocupado com os movimentos coletivos de revolta contra a exploração do trabalho. Em *Suor*, já do ano seguinte, uma outra figura-síntese é apresentada ao leitor: a de sete criaturas que se recortam diante de uma entrada de edifício. Mais uma vez o corpo coletivo, representado em sua variedade – homens, um deles sem braços, mulheres, criança –, importante para o projeto literário do jovem Jorge Amado, encontra uma representação visual exemplar, que chama a atenção até pela escolha das cores. Aqui predominam o cinza e um tom esmaecido de amarelo. É, em seu conjunto, a capa de cores mais mortíferas em toda esta primeira fase – nem o ponto vermelho-vivo que surgia em *A Reconquista do Poder* está aí, o que acaba por realçar o ambiente opressor e sem vida, quase sem ar, do casarão em que vivem amontoadas todas as dezenas de personagens do romance.

Dessa maneira, as capas de 1934 para a Ariel, embora visualmente estejam próximas das capas desenhadas em 1933, trazem uma concepção diferente de ilustração enquanto apresentação do livro: da multiplicidade de planos para a eleição de uma única imagem-síntese, como se vê em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, que traz em primeiríssimo plano o proprietário, com a significativa presença da cerca, ícone máximo da própria ideia de propriedade, em segundo plano. No caso de *Lampeão*, de Ranulpho Prata, o mesmo se dá: a figura humana diante do ambiente em que circula.

A criação de imagens-síntese, a partir daí, será a forma de expressão que Santa Rosa usará para apresentar aos leitores o livro que estão prestes a abrir.





A colaboração de Santa Rosa com José Olympio se inicia no mesmo ano de 1934, quando o editor decide tentar um grande salto, contratando com José Lins do Rego a publicação de seu novo livro, *Banguê*, com tiragem de 10 mil exemplares, juntamente com a segunda edição de *Menino de Engenho*, com tiragem de 5 mil – decisão ousadíssima que projetou sua editora como a casa dos novos autores brasileiros.

Ao preparar as capas desses dois lançamentos, a editora ousou ainda uma vez, contratando dois diferentes artistas para desenhá-las, Santa Rosa e Cícero Dias, de tal forma que o leitor poderia comprar o livro com a capa que mais lhe agradasse. As soluções encontradas pelos dois artistas foram bastante diferentes. A de Santa Rosa se tornaria a cara dos autores brasileiros na José Olympio, e, em pouco tempo, a cara da literatura brasileira de sua época.

Se fosse possível definir numa palavra o que diferenciou essas duas soluções, seria preciso dizer que Cícero Dias investiu no desenho, na ilustração, e Santa Rosa, no *design*. As duas capas de Dias trazem ilustrações de maiores dimensões – principalmente em *Banguê*, em que ocupa amplo espaço, fazendo um belo contraste com o grande vazio no quarto superior. O uso das duas cores é, de forma geral, bastante tradicional, de tal forma que o vermelho aparece nas próprias ilustrações e fazendo um pano de fundo para a identificação da editora, na parte inferior de ambas as capas. Também se nota que o artista preferiu uma tipografia por um lado bastante limpa, sem serifa, e, por outro, com irregularidades que a identificassem com a ilustração, deixando claro que a mesma mão que desenhou também escreveu.

Santa Rosa, por sua vez, tirou a cor da ilustração, além de diminuir suas dimensões e colocá-la na metade de baixo do conjunto. O uso da cor chapada ocupando todo o espaço da capa, com exceção da margem que, na verdade, apenas enfatiza pelo contraste o uso massivo da cor, constitui uma originalidade – sem mencionar que o amarelo e o azul escolhidos para cada um dos

## UM PROJETO PARA O ROMANCE BRASILEIRO



Ao se transferir de São Paulo para o Rio, a José Olympio publicou *Banguê*, o novo romance de José Lins do Rego, com tiragem de dez mil exemplares e capas alternativas desenhadas por Cícero Dias (acima) e Santa Rosa.

livros dão um aspecto em tudo diferente daquele a que o leitor se acostumara, ou seja, o recurso constante ao vermelho como segunda cor.

A tipologia escolhida também difere dos hábitos do artista até ali. Embora feita à mão, como Santa Rosa jamais deixaria de fazer, a opção é por uma tipologia com serifa, confeccionada com auxílio de régua, que ganha uma regularidade que, no nome do autor e na identificação do “ciclo da cana-de-açúcar”, chega a parecer coisa de máquina. O que aparece escrito aqui busca maior neutralidade ou, dizendo de outro modo, enfatiza o caráter puramente informativo – perde como elemento artístico e ganha como elemento de *design*.

As ilustrações, agora, parecem mais intimistas. Diferentemente das capas anteriores, em que procurava aquilo que se chamou aqui de um fio narrativo, a intenção é claramente de síntese, o que acaba conduzindo a um desenho mais uno – em certo sentido mais convencional –, sem o processo de colagem que se via no *Doidinho* da Ariel, por exemplo. Mas é preciso ter em mente que o apequenamento da ilustração não resulta em menor destaque, ao contrário. Sendo o único elemento puramente artístico do conjunto, salta à vista.

É claro que continua chamando a atenção o tipo de leitura que a ilustração faz dos livros. No caso de *Banguê*, Cícero Dias preferiu trazer o ambiente físico do engenho – seguindo, aliás, a tendência apontada pelo pró-

prio título. Santa Rosa, por sua vez, escolheu uma cena da narrativa, o grande momento de harmonia do protagonista, aquele em que vive seu romance com Maria Alice, congelado nos deliciosos passeios a cavalo. Essa escolha é bastante significativa – e aí residirá a grande qualidade de leitor de Santa Rosa, revelada a todo momento em suas capas. Se, num primeiro instante, a cena pode parecer lateral em relação ao enredo global do livro, é significativa porque resume a situação desse Carlos de Melo que não pertence ao mundo do engenho. Essa relação amorosa lhe traz paz – mas é uma paz construída sobre nada, já que Maria Alice é casada e certamente o deixará, o que efetivamente acontece no final da primeira parte do romance.

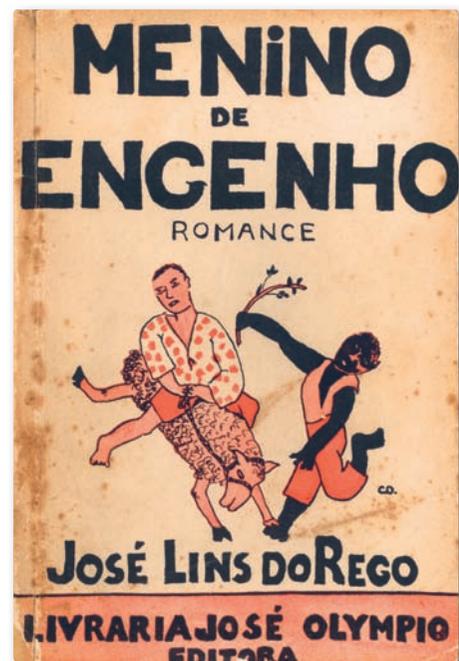
Assim também é a experiência de senhor de engenho do rapaz. Luta pela posse das terras – e ganha, mantendo o engenho Santa Rosa exatamente como o avô deixara. Mas essa vitória de nada adianta. Não pertencendo àquele mundo, governa muito mal a propriedade e a acaba perdendo para o tio Juca, exatamente o parente que, desejando ter parte das terras, ameaçara dividir o engenho. Naquela imagem simples, que também apareceria na segunda edição, nove anos depois, o artista apresentara ao leitor potencial uma leitura em nada neutra, ingênua ou aleatória de *Banguê*.

O mesmo se dá com *Menino de Engenho* – e talvez com maior felicidade. A capa da primeira edição, de Manoel Bandeira, trazia uma solução belíssima: o desenho joga com as duas cores e se compõe quase como um mosaico. O resultado é um conjunto em que menino e engenho se misturam, constituindo um todo como que inseparável. Há mesmo uma linha que liga o ombro da figura da criança aos elementos da paisagem que aparecem ao seu lado – linha, aliás, que divide primeiro e segundo planos da imagem, fazendo com que a cabeça pertença ao primeiro plano, mas o corpo fique no segundo, juntamente com a paisagem. Ora, tudo isso aponta para uma unidade entre o personagem e o engenho.

Cícero Dias também dá uma ideia de integração – e maior ainda, já que é uma integração entre o herdeiro do engenho e o menino negro, filho de um cabra do eito. Brincam juntos, e a única marca a separá-los é a montaria do patrãozinho, inacessível ao moleque.

Santa Rosa difere de ambos quando prefere ressaltar o deslocamento do menino, posto em primeiro plano, afastado da chaminé que figura a propriedade e a produção. A atitude pensativa, melancólica mesmo, desse garoto que de costas para o engenho parece pensar em si mesmo, apenas sublinha esse descompasso. É, sem dúvida, uma leitura muito fina de um romance que, apesar do caráter documental, quase de crônica, que está em sua superfície e chamou a atenção do público, é a complexa construção de um processo social filtrado pela experiência desse herdeiro já deslocado da realidade econômica que o engenho representa. Na terceira edição, de 1938, embora a ilustração seja bem diferente, com o menino num primeiro plano ainda mais evidente, trazendo alguns passarinhos na mão, a leitura da melancolia e do distanciamento em relação ao mundo do engenho – novamente concretizado na chaminé ao fundo – permanece.

Isso mostra que, apesar do que se disse aqui, o ilustrador-leitor não foi eclipsado pelo *designer*, que chama a atenção porque revela uma preocupa-



Santa Rosa produziu capas mais introspectivas para *Menino de Engenho*, bem diferentes das de Manoel Bandeira, para a primeira edição de 1932, e Cícero Dias, para a segunda, de 1934.

ção especial com o *layout*, que resultou bastante plástico, adaptável, capaz de identificar um livro como da José Olympio e, ao mesmo tempo, de particularizar cada título pela cor e pela ilustração. Além disso, a presença predominante da cor, junto da ilustração sóbria, permitia que o livro chamasse a atenção sem que parecesse apelativo. Naquele momento, os escritores brasileiros, de forma geral, estavam engajados em projetos bastante sérios de discussão dos problemas do país, que não se confundiriam com a literatura de entretenimento. Sem ser carrancudo, o *layout* concebido por Santa Rosa era ao mesmo tempo colorido e discreto, sério.

A origem desse projeto está, no entanto, num livro todo ilustrado por Santa Rosa, meses antes, e não para a José Olympio – *O Anjo*, de Jorge de Lima. É uma pequena obra-prima de acabamento gráfico. Em formato pequeno, com muitas ilustrações, inclusive na quarta capa, seria um dos mais bem-

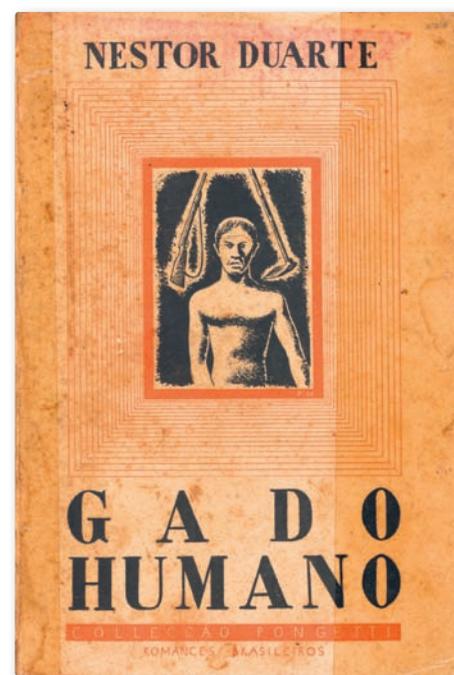
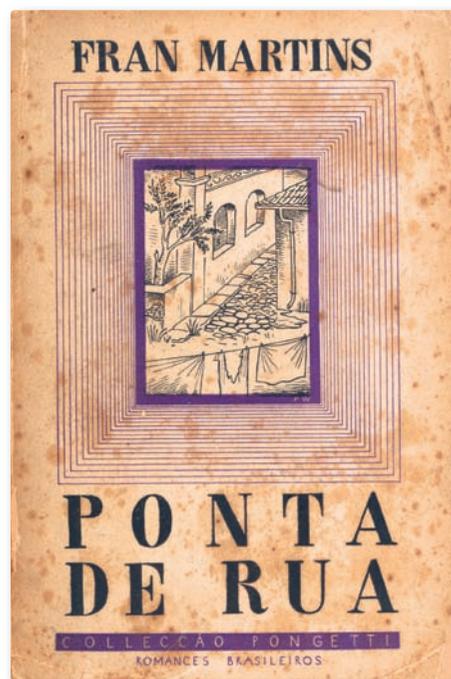
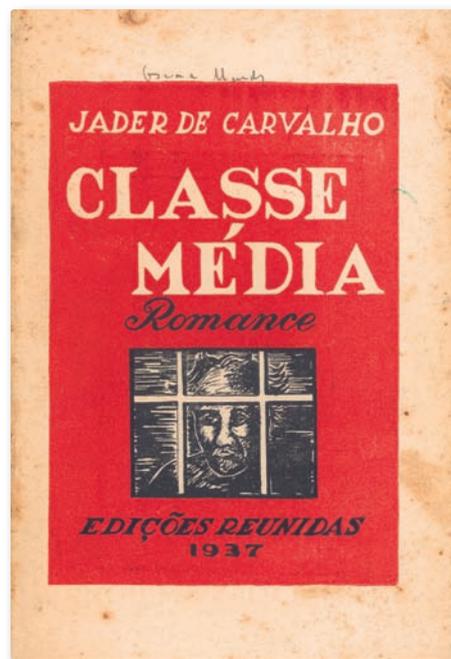
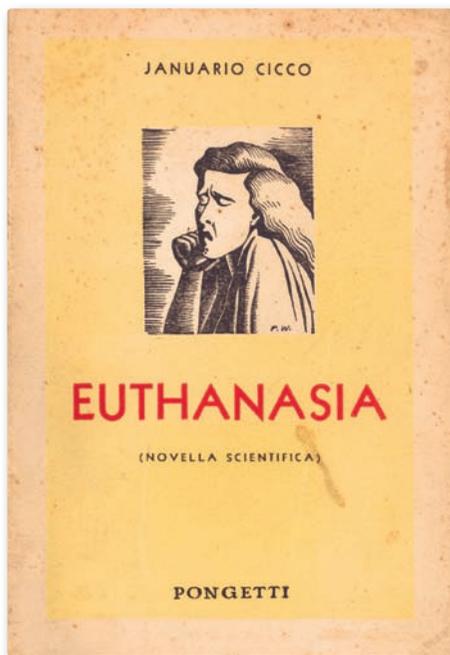
sucedidos projetos do artista. É verdade que a tipologia usada na capa ainda era mais reta, sem serifa, e o espaço das margens era invadido pelo nome do autor e pelo da editora, mas a concepção básica já estava ali: a pequena ilustração na metade de baixo e o uso da cor chapada ocupando quase toda a área do conjunto.

Essas opções eram fundamentais enquanto projeto aplicável a uma série de livros. O uso da cor chapada permitia uma variação enorme sem custos adicionais, o que serviria para particularizar cada título. E Santa Rosa, com o tempo, abusaria dessas cores, desde as mais pastéis, como o bege e o cinza, até o vermelho mais vivo, passando pelo roxo, pelo rosa, pelo amarelo-limão. A ilustração, por sua vez, sempre em preto e branco, se destacava contra essa massa em cor, por um lado, e, por outro, permitia a produção dessas imagens-síntese que, muitas vezes, capturavam e apresentavam ao leitor o que havia de essencial num texto.

Esse projeto, em sua estrutura básica, foi mantido durante toda a década de 1930 nos livros de literatura brasileira da José Olympio. Nos dois lançamentos de José Lins do Rego em 1935 – a primeira edição de *O Moleque Ricardo* e a segunda de *Doidinho* – houve uma pequena variação: a cor invadiu os domínios da ilustração. Mas, mesmo assim, não se trata de ilustrações propriamente coloridas, e sim que trazem tons da cor dominante da capa, numa espécie de variação do preto e branco.

A partir de 1938, no entanto, sofre uma alteração maior. Mantidas a cor chapada predominante e a tipologia, abandonaram-se as margens e a ilustração foi ampliada, passando a ocupar a parte de cima do conjunto, com todas as informações colocadas sob ela. É como se Santa Rosa fizesse confluír suas primeiras capas – com as ilustrações de maior dimensão – e seu projeto para a José Olympio – a ilustração em preto e branco e sem a fragmentação das primeiras capas.

Na história do livro no Brasil esse *layout* ocupa um lugar único ao manter por anos uma aparência que identificava pela capa os livros de ficção de uma editora. Entre 1934 e 1939, nenhum livro de ficção brasileira publicado pela José Olympio saiu com outro projeto de capa (mesmo aqueles poucos não executados por Santa Rosa, referidos na Introdução). Por outro lado, nenhuma obra que não fosse de ficção brasileira apareceu nas livrarias com aquele projeto de capa – até mesmo a capa de *Documentário do Nordeste*, de Josué de Castro, que remete a esse projeto, pode ser vista como uma espécie de negativo dele na medida em que joga a cor chapada para as margens



Capas dos anos 30 inspiradas no projeto criado por Santa Rosa para a José Olympio.

e mantém todos os elementos dentro do grande quadrado preto e branco que domina o conjunto, ou as *Memórias de um Cirurgião*, de Andrea Marochi, em que a ilustração aparece no interior de uma moldura circular. Além disso, para nenhuma outra editora Santa Rosa desenhou uma capa aproveitando esse *layout*.

Por tudo isso, a José Olympio não precisou criar ou dar um nome a uma coleção: a identidade visual garantia a unidade. Nas décadas seguintes, nem a parceria entre Santa Rosa e José Olympio manteria tão radicalmente essa postura.

Esse foi um projeto tão bem-sucedido que outras editoras acabaram publicando capas que o lembravam. Este é o caso, por exemplo, de dois lançamentos de 1937: *Eutanásia*, de Januário Cicco, edição da Pongetti com capa de Paulo Werneck, e *Classe Média*, de Jáder de Carvalho, das Edições Reunidas, de Recife, com arte não assinada. A Pongetti lançaria, também em 1937, uma coleção de romances brasileiros com um interessante projeto de capa, mais uma vez elaborado por Paulo Werneck, que pode ser visto como uma reelaboração desse projeto de Santa Rosa, já que o uso da cor tem a mesma função, embora aqui não preencha um grande espaço, mas sim apareça em “quadrados concêntricos”, se é que o termo faz sentido, em torno da ilustração. Werneck é, aliás, um marcante artista gráfico dos anos 1930 cujo trabalho ainda está por ser descoberto e analisado.



A

OR

Rosa

S

Poeta

genho

n

A J

O



Terra



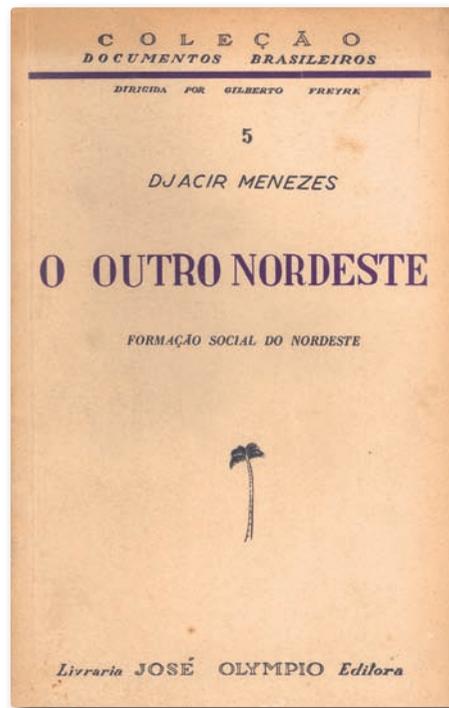
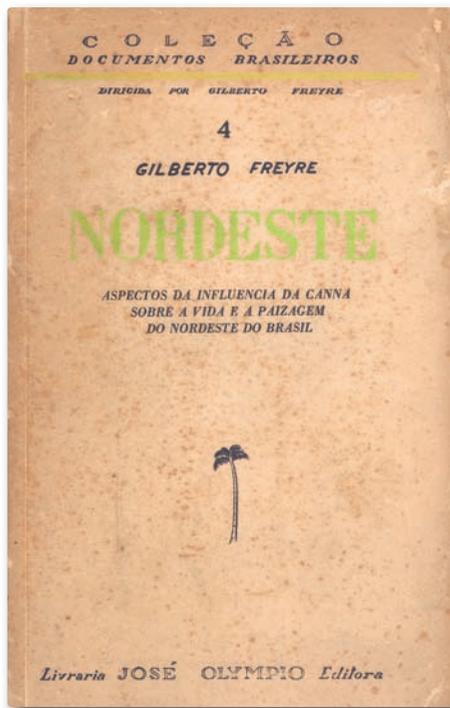
A editora José Olympio nessa primeira fase também lançou algumas coleções e, ainda nos anos de 1930, Santa Rosa criaria outros projetos para diferentes séries de publicações da editora. O primeiro deles foi o de uma coleção de textos sobre o Brasil, uma espécie de resposta à coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional de São Paulo. É a Documentos Brasileiros: Gilberto Freyre foi chamado para dirigi-la e o primeiro livro publicado foi *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

Para uma coleção dessa natureza, que traria textos científicos sérios, Santa Rosa optou por um formato maior (22,5 × 14,5 cm, contra 18,5 × 12,5 cm) e um uso discretíssimo da cor, restrita a um friso colocado sob o nome da coleção, no alto, e no título do livro, ao mesmo tempo em que fugia do tratamento meramente tipográfico. A cada novo volume essa cor variava. O nome da editora ficava na posição usual, na parte de baixo. Todas as outras informações ficavam no terço superior da capa e, curiosamente, o centro exato do conjunto ficava vazio. Logo abaixo, um elemento mínimo de ilustração, a pequena palmeira que caracterizaria a coleção mesmo décadas depois, quando os demais elementos estivessem ausentes das capas da coleção.

Essa disposição é o segredo da concepção desse projeto. O olhar converge todo para o terço central da capa, atraído pela cor e pela ilustração. Num golpe, o leitor encontra o título do livro e a marca da coleção. Identificação imediata, informação completa. Toda a habilidade do *designer* se revela nesse *layout* simples, belo e eficaz.

Outra série criada ainda nos anos 1930, muito cuidada, era a Coleção Rubáyát, dedicada à poesia. Eram livros impressos inteiramente em duas cores (títulos e capitulares em cor, texto em preto), alguns ilustrados. O primeiro volume da coleção, saído em 1938, exatamente o livro de Omar Kayam que lhe deu o nome, traduzido por Octávio Tarquínio de Souza, teve capa e projeto gráfico de Santa Rosa – que definiu as feições de toda a série, mesmo

## DUAS COLEÇÕES

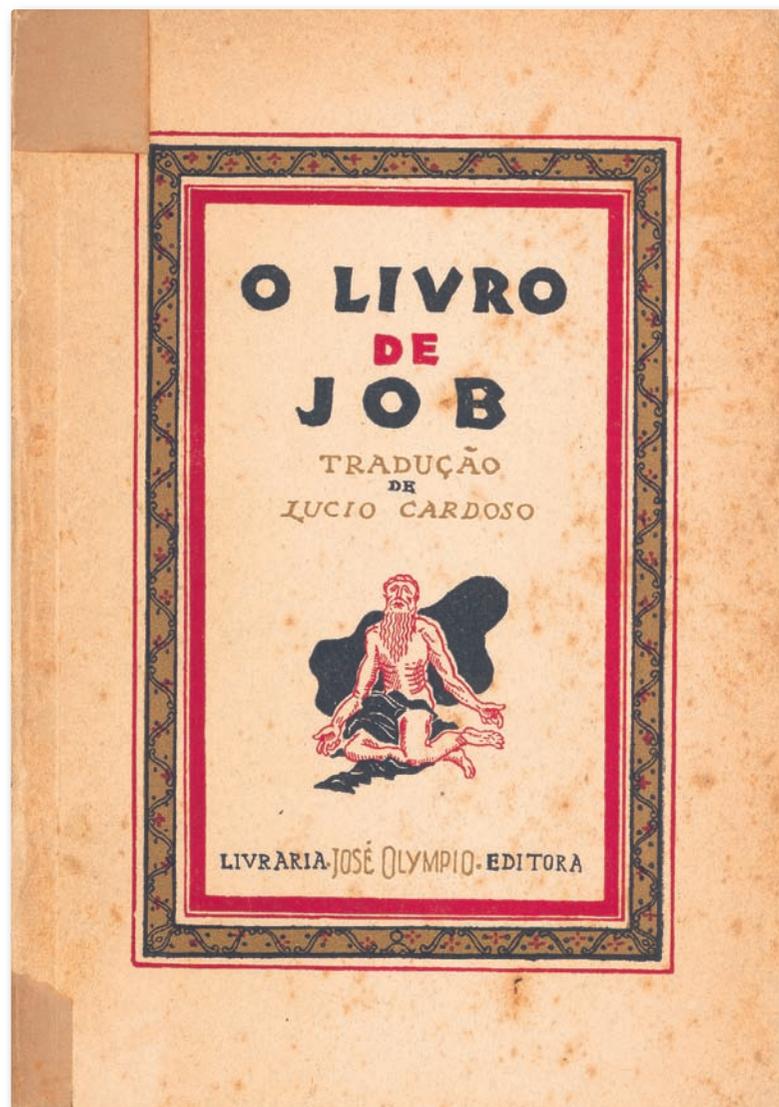
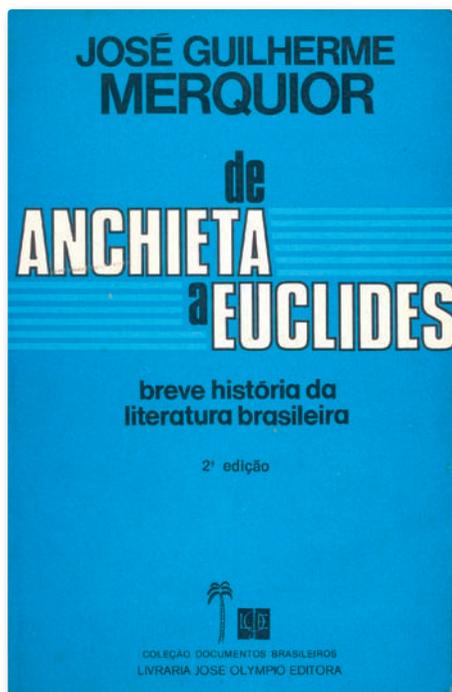


Desenhada por Santa Rosa em 1936, para *Raízes do Brasil*, a palmeirinha conferiu identidade à coleção Documentos Brasileiros durante décadas, como se vê na capa criada por Cecília Bandarra para *De Anchieta a Euclides* (pág. seguinte) já no final dos anos 70.

quando a capa fosse desenhada por outros artistas, como Luiz Jardim, nos anos seguintes. O formato era o mesmo do utilizado na publicação dos romances brasileiros, e o uso da cor na capa era intensivo, mas bem discreto, com a predominância do fundo branco.

*Layouts* sóbrios, mas diferentes, para séries diferentes, já que se trata de apresentar textos de naturezas bastante diferentes – de um lado, a seriedade do ensaio histórico e sociológico, de outro a da grande poesia, especialmente aquela de acentos espirituais, como a de Tagore.

O curioso a se notar é que tanto num caso como noutro a ilustração perde sua função de revelar ao leitor uma síntese do conteúdo do livro. Na Documentos Brasileiros, ela se reduz à pequena palmeira – que permaneceria identificando a coleção, por décadas, mesmo quando o *layout* já fosse outro, convertendo-se numa espécie de logomarca. Na Rubáyát, chamava a atenção a moldura trabalhada, que se repetia, com discreta variação de cor, em todos os títulos da série. A ilustração tendia, assim, para o decorativo, com o uso recorrente de motivos florais, que muitas vezes apareciam também na lombada e na quarta capa. Em outras palavras: a ilustração se mantinha na capa, mas com outra função. Eventualmente uma exceção se



Projetos de Santa Rosa criados para coleções da José Olympio, como a Rubáyát, foram utilizados por vários outros artistas, muitas vezes sem a atribuição de autoria, como é o caso de *O Livro de Job*.

abria, como é o caso de *O Vento da Noite*, poemas de Emily Brontë traduzidos por Lúcio Cardoso. Este volume trouxe, além da capa, cinco ilustrações de Santa Rosa. Uma delas foi reproduzida, em tamanho reduzido, na quarta capa e, para a capa propriamente dita, o artista trouxe uma ilustração que procurava sugerir o clima do livro e traduzir seu título, ao compor uma noite tempestuosa com elementos simples: a lua e duas estrelas com um fundo negro desenhado com a mesma técnica utilizada na quarta capa para sugerir a ventania.