

Daniela Queiroz Campos

**ENTRE O EUCRONIMO E O ANACRONISMO:
PERCEPÇÕES DA IMAGEM NA COLUNA GAROTAS DO
ALCEU**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Campos, Daniela Queiroz

Entre o eucronismo e o anacronismo. : Percepções da
imagem na coluna Garotas do Alceu. / Daniela Queiroz
Campos ; orientador, Maria Bernardete Ramos Flores -
Florianópolis, SC, 2014.

397 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. O presente trabalho aborda as múltiplas
temporalidades da imagem na coluna Garotas do Alceu. I.
Ramos Flores, Maria Bernardete. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História.
III. Título.

Nome completo do autor

TÍTULO: SUBTÍTULO (SE HOVER)

Este (a) Dissertação/Tese foi julgado(a) adequado(a) para obtenção do Título de “...”, e aprovad(o)a em sua forma final pelo Programa ...

Local, x de xxxxx de xxxx.

Prof. xxx, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a xxxx, Dr.^a
Orientadora
Universidade xxxx

Prof.^a xxxx, Dr.^a
Corientadora
Universidade xxxx

Prof. xxxx, Dr.
Universidade xxxxxx

AGRADECIMENTOS

Um trabalho, uma pesquisa, uma tese. Estas páginas estão transbordantes de pessoas que perpassaram essa longa e prazerosa jornada. Acredito que minha tese fora costurada por apresentações humanas. Rostos e corpos sempre me prenderam, sempre me capturaram o olhar...

Então, agradeço àqueles que constituíram minhas primeiras imagens humanas: minha mãe e meu pai. Obrigada por sempre terem estado ao meu lado, sempre me apoiarem e principalmente por sempre me darem todo o suporte necessário. Aprendi a ver e a ser vista por imagens dentro das paredes da minha própria casa. Cresci em meio a paredes repletas de imagens. A casa da infância é sempre nossa verdadeira casa. Obrigada, Antônio Luiz Campos e Maria Aparecida Campos por me propiciarem crescer e viver em uma incrível casa na companhia de vocês, vocês que sempre incentivaram os estudos, as leituras, as viagens, as imagens.

Nessa trajetória de vida, de família, de casa, sempre tive duas companheiras: minhas irmãs. A Júlia e a Amanda sempre estiveram ao meu lado; mais que irmãs, são minhas grandes amigas. Nesse percurso de formação e de doutorado foram as pessoas com quem sempre pude contar. Ajudaram-me a elaborar problemas, sumários (que foram muitos), questões de escritas, formatações das páginas. Obrigada por terem estado do meu lado do começo ao fim, sempre. Talvez hoje eu saiba dar o devido valor a isso. A Júlia faz parte da minha trama escrita, me ajudou com o português desde a escola. A Amanda faz parte do meu mundo imagem, ela compartilha das inquietações imagéticas comigo.

Há quatro anos conheci uma pessoa que desde então sonhou essa tese comigo, e fez daquele sonho, daquele projeto, uma tese de doutorado. A Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores foi muito mais que uma orientadora, foi uma amiga, uma professora, uma conselheira. Ela foi um exemplo de dedicação, com ela aprendi que nada vem fácil e que o conhecimento se dá através de leitura, vontade, determinação. Berna, muito obrigada por compartilhar comigo mais do que uma tese, um sonho. Se hoje eu posso aqui dizer que eu escrevi a tese de doutorado que eu sonhei, devo isso a ti. Essa tese mudou muito nesses quatro anos, mas nós duas sabemos que eu mudei mais do que ela. Obrigada por fazer parte da construção desta tese e da minha constante construção como historiadora e como mulher.

A Professora Doutora Maria Lúcia Bastos Kern me inseriu nesse mundo imagem. Um mundo pelo qual eu sempre fui apaixonada, mas que por vezes não me sentia nem à vontade, nem apta para fazer dele meu mundo de trabalho. Se hoje eu sou uma historiadora que trabalha com imagens, eu devo isso a ela. Orientadora de mestrado, professora, parte da banca de qualificação, hoje banca de defesa, ela me ajudou a elaborar o projeto de doutorado e sempre esteve presente nessa trajetória.

À Professora Doutora Maria de Fátima Fontes Piazza, agradeço pela presença na banca, por ter sido uma incrível professora, pelo sempre apoio com

esse projeto que já se iniciou na seleção de doutorado. A Professora Doutora Patrícia Peterle e a Professora Doutora Luciene Lehmkuhl foram bons e constantes exemplos de estudiosas de imagens, as duas escrevem sobre imagens como poucos. Muito obrigada por terem aceitado compor essa banca. À Professora Doutora Maria Teresa Santos Cunha com a qual aprendi a ser pesquisadora e a ser historiadora. Esta pesquisa começou há oito anos, sob sua tutela. As *Garotas* do Alceu foram um presente que ganhei da Professora Maria Teresa. Ao Professor Doutor Mário César Coelho por ter sido um professor como poucos. Agradeço também ao PPGH UFSC por todo o apoio e à CAPES pelo financiamento desta pesquisa, incluindo o estágio doutoral na França.

Aos meus queridos amigos de doutorado, em especial à Carolina Jacques Cubas, que compartilhou um sonho pré, durante e pós-estágio doutoral na França. À minha professora de história de segundo grau e hoje colega de doutorado Eveli D'Ávila. Aos meus amigos de linha de pesquisa pelas discussões leituras e apoio. Obrigada em especial ao Gregori e ao Joachim pelas conversas sempre caras e encorajadoras. Aos meus amigos historiadores dos tempos de mestrado: Sabrina e João Júlio por terem se tornado amigos da vida e que tanto me ajudaram nessa tese. À Carolina Junqueira, minha amiga querida, obrigada pelas tantas conversas sobre imagens. Ao Fernando Hellmann pela amizade, apoio e alegria compartilhada.

Por fim, poucas pessoas tiveram a oportunidade de mostrar o trabalho ao seu teórico. Eu tive essa linda e indescritível experiência. Georges Didi-Huberman perpassou muitos lugares nesta tese, foi de teórico, a professor, a coordenador. Ele me recebeu em Paris para meu estágio doutoral e foi acima de tudo um professor. Ele me ensinou a ver imagens. Sentar e analisar as minhas *pin-ups* ao lado da referência teórica foi a grande experiência desta jornada. Os títulos de cada capítulo, bem como a atual organização desta tese, foram feitos por ele. Professor Georges, hoje eu posso te responder o porquê de eu escrever esta tese de doutorado. Muito Obrigada.

*Mnemosyne, personificação clássica da memória,
mãe das nove musas, suspeitamos, vagamente
aparentada com a Ninfa.
(Georges-Didi Huberman, 2013)*

*La vie est désir. Le plaisir est une petite mort.
(Giulia Sissa, 2003)*

RESUMO

O trabalho aborda as temporalidades da imagem da coluna *Garotas* do Alceu da revista *O Cruzeiro*. Coluna de humor e comportamento que foi editada de 1938 à 1964 em uma das revistas brasileiras de maior circulação do século XX. A coluna marcou-se por suas ilustrações assinadas por Alceu Penna. As percepções eucrônica da imagem perpassam questões referentes a seu tempo de produção, sua reprodutibilidade, a indústria gráfica. Foram imagens envoltas a publicidades, comportamentos, morais e modas em voga em seu tempo histórico de produção. Contudo, segundo Georges Didi-Huberman, a imagem pertence ao tempo. Tempos múltiplos, impuros, heterogêneos, dialéticos, anacrônicos também perpassam a imagem em questão. As *Garotas* do Alceu, as *pin-ups*, foram também analisadas como ninfas. As *pin-ups* foram uma das marcas da imprensa do século XX e dividiram as páginas de periódicos com a guerra. As *Garotas* como a ninfa moderna que associa o belo ao trauma.

Palavras-chave: imagem, ninfa, memória, anacronismo, eucronismo, *pin-up*.

ABSTRACT

The paper addresses the image temporalities of the column *Girls of Alceu* in the *O Cruzeiro* magazine. The mood and behavior column was edited from 1938 to 1964 and was one of Brazil's largest circulation magazines of the XXth Century. The column was recognized by its illustrations signed by Alceu Penna. The eucronical image perceptions permeate issues regarding their production time, reproducibility, the printing industry. Those images were surrounded by advertisement, behavior, morals and fashion in vogue in their historical production time. However, according to Georges Didi-Huberman, the image belongs to time. Multiple times, impure, heterogeneous, dialectic, anachronous also pervade the image in concern. The Girls of Alceu, pin-ups, were also analyzed as nymphs. The pin-ups were a hallmark of the XXth Century press and divided journal pages with the war. *The Girls* as a modern nymph that combines the beauty and trauma.

Keywords: image, nymph, memory, anachronism, euchronism, pin-up.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa de Cruzeiro.....	48
Imagem 2 – Primeira página de Cruzeiro.....	48
Imagem 3 – Garotas na praia.....	64
Imagem 4 – Presenetinho das Garotas.....	70
Imagem 5 – Garotas vêem Garotas.....	70
Imagem 6 – Foguetes e Garotas.....	72
Imagem 7 – Garotas em Pique-niques.....	75
Imagem 8 – “Código” das Garotas.....	77
Imagem 9 – Algumas Garotas em Paris.....	79
Imagem 10 – Vamos dançar Garotas?.....	81
Imagem 11 – Garotas fans de cinema.....	81
Imagem 12 – Sete dias de “O Cruzeiro”.....	98
Imagem 13 – Accioly Netto na redação de O Cruzeiro.....	102
Imagem 14 – Foto vinculada na matéria Sete dias de “O Cruzeiro”.....	104
Imagem 15 – Foto vinculada na matéria Sete dias de “O Cruzeiro”.....	105
Imagem 16 – Sete dias de “O Cruzeiro”.....	105
Imagem 17 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	108
Imagem 18 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	108
Imagem 19 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	109
Imagem 20 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	110
Imagem 21 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	110
Imagem 22 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	113
Imagem 23 – Detalhes de Sete dias de “O Cruzeiro”.....	113
Imagem 24 – Garotas em 1500.....	115
Imagem 25 – Maus pensamentos das Garotas.....	115
Imagem 26 – Recado aos leitores.....	117
Imagem 27 – Folheto avulso, Revistas Marie Claire.....	118
Imagem 28 – Publicidade Revista Marie Claire.....	118
Imagem 29 – Capa do livro Palhacinho quebrado.....	122
Imagem 30 – Publicidade para Melhoral e Sabão Sulfuroso Ross.....	122
Imagem 31 – O bolo das Garotas.....	123
Imagem 32 – Bom dia Garotas.....	125
Imagem 33 – Garotas e o ano novo.....	125
Imagem 34 – Garotas sentem calor.....	127
Imagem 35 – Calendário das Garotas.....	131
Imagem 36 – Calendário das Garotas.....	133
Imagem 37 – Calendário das Garotas.....	133
Imagem 38 – Calendário das Garotas.....	133
Imagem 39 – Detalhe de Calendário das Garotas.....	134
Imagem 40 – Garotas, maio e o casamento.....	137
Imagem 41 – Fumaça das Garotas.....	139
Imagem 42 – Mesa reservada às Garotas.....	141
Imagem 43 – Na “boite” com as Garotas.....	141

Imagem 44 – Barage.....	181
Imagem 45 – Fragmento de O Nascimento de São João Batista.....	184
Imagem 46 – Prancha 46, Atlas Mnemosyne.....	187
Imagem 47 – Medalha de Giovanna Tornabuoni.....	188
Imagem 48 – Detalhe de Vênus e às três graças.....	188
Imagem 49 – Detalhes de Visitação.....	188
Imagem 50 – Retrato de Giovanna Tornabuoni	188
Imagem 51 – Detalhe de O Nascimento de Vênus.....	190
Imagem 52 – Retrato de uma jovem mulher.....	190
Imagem 53 – Retrao de uma jovem mulher.....	190
Imagem 54 – Simonetta Vespucci.....	190
Imagem 55 – Pin-up em Avião de Guerra.....	194
Imagem 56 – Publicidade de Van Cleef & Arpeles.....	199
Imagem 57 – Publicidade do Calendário Playmate 1962.....	199
Imagem 58 – Detalhe de Garotas e a Mitologia.....	202
Imagem 59 – Detalhe da coluna garotas de há 2.000 anos!.....	204
Imagem 60 – Detalhe do calendário das Garotaspara Santista.....	204
Imagem 61 – Le jugement de Páris, Revista Vogue.....	204
Imagem 62 – Sommaire Revista Vogue.....	205
Imagem 63 – O Juízo de Páris.....	206
Imagem 64 – Aqui passaram os Germanicos.....	209
Imagem 65 – Aqui passaram os Germanicos.....	209
Imagem 66 – Detalhe de Garotas e a mitologia.....	210
Imagem 67 – Fachada de um prédio em Paris.....	211
Imagem 68 – Mosaico de Pergamnum.....	211
Imagem 69 – Três Garotas e Páris numa sinuca.....	212
Imagem 70 – O amor é um intruso.....	216
Imagem 71 – O amor é um intruso.....	216
Imagem 72 – Inceneração dos corpos em fossa ao ar livre.....	219
Imagem 73 – Prancha 55, Atlas Mnemosyne.....	220
Imagem 74 – Prancha 42, Atlas Mnemosyne.....	220
Imagem 75 – Estátua de “Vênus Capitolina”.....	232
Imagem 76–Banho da Garotas.....	233
Imagem 77 – “Shampoo” das Garotas.....	233
Imagem 78 – Pôster Playboy (USA).....	236
Imagem 79 – Garotas até debaixo d’água.....	238
Imagem 80 – A tal Garota Eva.....	245
Imagem 81 – Adão e Eva.....	247
Imagem 82 – Adão e Eva.....	247
Imagem 83 – Adão e Eva ou a queda.....	248
Imagem 84 – O jardim das delícias.....	252
Imagem 85 – Detalhe de O jardim das delícias.....	252
Imagem 86 – Detalhe de A tal Garota Eva.....	254
Imagem 87 – Detalhe de O juízo final.....	258
Imagem 88 – Detalhe de El carro de heno.....	258

Imagem 89 – O jardim do Éden em círculo.....	259
Imagem 90 – A primeira de todas as Garotas.....	262
Imagem 91 – Lilith.....	265
Imagem 92 – Detalhe de A tal Garota Eva.....	277
Imagem 93 – Detalhe de A Primeira de todas as Garotas.....	277
Imagem 94 – Detalhe de Algumas Garotas da História.....	279
Imagem 95 – Garotas no “Butantan”.....	280
Imagem 96 – Índios hopi durante o ritual da serpente.....	281
Imagem 97 – Judite e Lucrécia.....	288
Imagem 98 – Judite com a cabeça de Holofernes.....	289
Imagem 99 – Salomé.....	289
Imagem 100 – Judite.....	291
Imagem 101 – Garotas perigosas.....	300
Imagem 102 – A Aparição.....	302
Imagem 103 – Detalhe de Mais Garotas da História.....	306
Imagem 104 – Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente.....	308
Imagem 105 – Judith und iher Magd.....	308
Imagem 106 – Judith aux portes de Béthulis.....	308
Imagem 107 – O descobrimento do cadáver de Holofernes.....	308
Imagem 108 – Lucrécia com a cabeça de Holofernes.....	308
Imagem 109 – Judite retornando para Berthulia.....	308
Imagem 110 – Detalhes de Na terra em que mandavam as Garotas.....	310
Imagem 111 – A virgem e o menino com São João Batista e três anjos.....	310
Imagem 112 – Detalhe de Era uma vez.....	315
Imagem 113 – Garotas e o lobo.....	315
Imagem 114 – História para Garotas.....	320
Imagem 115 – Imagem da animação Red Hot Roding Hood.....	321
Imagem 116 – Cartaz da animação Red Hot Roding Hood.....	321
Imagem 117 – La Goulue.....	321
Imagem 118 – Vênus de Urbino.....	327
Imagem 119 – Vala comum no campo de extermínio de Boelcke-kaserne.....	331
Imagem 120 – Detalhe de Zuge in leben Zuge in den tod.....	332
Imagem 121 – La Poupée.....	333
Imagem 122 – Garotas Esportivas.....	335
Imagem 123 – Garota até que enfim.....	336
Imagem 124– La Jeune Martyre.....	337
Imagem 125 – Prancha 77, Atlas Mnemosyne.....	341

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADA – Arquivo Diários Associados
BF – Bibliothèque Forney
BMASP – Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo
BPMA – Biblioteca Pública Mario de Andrade
BNF – Bibliothèque Nationale de France
BPESC – Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina
BPLB – Biblioteca Pública Luiz Bessa
MCSHJC – Museu de comunicação Social Hipólito José da Costa

SUMÁRIO

1. Introdução.....	21
2. A condição da imagem.....	29
2.1 <i>Da imagem e de suas questões.....</i>	29
2.1.1 Um breve adentrar ao mundo das imagens.....	29
2.1.2 Uma imagem entre visibilidade e invisibilidade.....	31
2.1.3 Uma história da arte, uma história das imagens.....	38
2.2 <i>Da Revista e de suas páginas.....</i>	42
2.2.1 Um mundo de papel impresso.....	44
2.2.2 Um império midiático.....	49
2.2.3 Uma revista, muitas páginas.....	51
2.3 <i>Da coluna, de seus textos e de suas imagens.....</i>	56
2.3.1 Uma história em 1269 colunas.....	68
2.3.2 Uma coluna para além dos traços.....	74
2.3.3 Uma imagem entre desenho e ilustração.....	82
3. O eucronismo da imagem.....	87
3.1 <i>Da imagem e de seu tempo.....</i>	87
3.1.1 Uma imagem e seus múltiplos.....	88
3.1.2 Uma imagem gravada.....	90
3.1.3 Uma somatória de experiências gráficas.....	92
3.2 <i>Da reprodutibilidade daquelas páginas.....</i>	95
3.2.1 Uma revista em sete dias.....	97
3.2.2 Uma folha de papel entre matrizes e engrenagens.....	106
3.2.3 Um mundo de tinta e papel.....	111
3.3 <i>Das Garotas, do seu desenhista e do seu tempo.....</i>	119
3.3.1 Um homem da tinta e do papel.....	120
3.3.2 Uma garota entre a moral e a ousadia.....	135
3.3.3 Um desenhista entre duas colunas.....	143
4. O anacronismo da imagem.....	148
4.1 <i>Do tempo e Da memória.....</i>	148
4.1.1 Um conto de fadas.....	150
4.1.2 Uma ciência sem nome.....	158
4.1.3 Um anacrônico.....	161
4.1.4 Uma imagem, vários tempos.....	164
4.1.5 Um conhecimento por montagem.....	165
4.1.6 Uma imagem dialética.....	169
4.2 <i>Da Ninfa, e de seus tempos.....</i>	175
4.2.1 Uma Ninfa Moderna e sua queda.....	177
4.2.2 Um abrir e um fechar de olhos.....	181
4.2.3 Uma história de fantasmas para adultos.....	186
4.2.4 Um lugar para o esquecer.....	192
4.2.5 Uma Garota entre guerra e paz.....	201
4.2.6 Um mito entre duas guerras.....	211
4.3 <i>Da nudez e de suas aparições.....</i>	221

4.3.1 Uma Vênus e suas apresentações.....	222
4.3.2 Um duplo feminino.....	225
4.3.3 Uma imagem do nu.....	228
4.3.4 Um tema da arte, um tema da imagem.....	229
4.3.5 Um banho memorial.....	230
4.3.6 Uma ninfa da água.....	236
<i>4.4 Da Primeira mulher e de seus pecados.....</i>	<i>241</i>
4.4.1 Uma outra imagem para o nu.....	243
4.4.2 Uma multiplicidade de Eva.....	251
4.4.3 Uma antecessora de Eva.....	260
4.4.4 Uma Eva bíblica.....	268
4.4.5 Um Paraíso Perdido.....	275
4.4.6 Uma Serpente.....	276
<i>4.5 Da caçadora de cabeças e de seus decapitados.....</i>	<i>286</i>
4.5.1 Um lavar com sangue.....	287
4.5.2 Um corpo erótico.....	292
4.5.3 Um erotismo diabólico e cristão.....	295
4.5.4 Uma caçadora de cabeças.....	298
4.5.5 Uma aparição dançante.....	301
4.5.6 Um corpo aberto.....	307
<i>4.6 Da imagem e do desejo.....</i>	<i>311</i>
4.6.1 Um Chapeuzinho vermelho.....	312
4.6.2 Um olhar de lobo mau.....	317
4.6.3 Uma imagem, um desejo, um poder.....	322
4.6.4 Um olhar e poder de suscitar desejo.....	326
4.6.5 Um corpo entre sua construção e sua desconstrução.....	330
4.6.6 Uma Ninfa entre vida e morte.....	334
5. Considerações Finais.....	341
6. Referências.....	347
7. Anexos.....	359

1 INTRODUÇÃO

Garota. Que brinca ou anda vadiando pelas ruas, travessa¹. Etimologicamente a palavra em língua portuguesa garota tem como raiz a palavra celta *gara*, como as primeiras variantes: *gala*, *cara*, *cala*². O significado primeiro seria pedra e rocha, em seguida passou a significar abrigo de pedra, depois, abrigo qualquer, derivaram-se a palavra em língua francesa *gare* e em língua portuguesa garagem. De abrigo atrelou-se a ideia de proteção. À raiz celta *gar* fora somado o sufixo *oto*, de pequeno. Garoto, ou garota designaria menino, ou menina, criança que ainda precisa de proteção. Uma garota seria uma ainda não mulher. Algo como um meio ponto entre criança e mulher. Uma menina que necessite proteção, travessa e brincalhona.

As ninfas eram travessas, mentiam, capturavam e raptavam homens. Segundo Homero, o primeiro ser que Apolo encontrou ao chegar à terra foi uma ninfa, Telfusa. Ela imediatamente enganou o deus. A relação de Apolo com as ninfas quase sempre foi tortuosas, de atração, perseguição e fuga. As Thriai foram três ninfas que ensinaram Apolo a manejar o arco, quando comiam mel diziam a verdade, mas na privação do alimento mentiam e rodopiavam no ar.

As brincalhonas, jovens e belas ninfas encantaram um historiador da arte no final do século XIX. Em sua tese doutoral sobre o *Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli, Aby Warburg teve seus olhos raptados pelas ninfas. Após sua tese e ainda em Florença, o jovem historiador de arte alemão trocou inúmeras cartas com um amigo holandês: André Jolles. Tal correspondência ainda é inédita, teve apenas algumas pequenas e tímidas partes despretensiosamente publicadas por E. Gombrich. As cartas tratavam de um “jogo de espírito”, de uma “brisa imaginária”. Dos poucos fragmentos publicados, desta correspondência, duas perguntas são importantes para nós. Jolles pergunta à Warburg: Mas afinal quem são as ninfas? E de onde elas vieram? A ninfa permeou o trabalho de Warburg. De seu primeiro ao último e inacabado trabalho – o Atlas *Mnemosyne* – Warburg perseguiu ou foi perseguido por ninfas.

¹ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p.971.

² Professor Doutor Francisco Silveira Bueno. *Grande Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Vocabulários, expressões da língua geral e científica – sinônimos e contribuições do tupi-guarani*. São Paulo: Editora Lisa, 1988. v.4. p.1529.

Aby Warburg foi um historiador da arte que falava com borboletas. Segundo Georges Didi-Huberman, Aby Warburg colocou a história da arte em movimento. Seus pensamentos nem de longe simplificaram a vida dos historiadores, ele criou uma tensão fecunda. “A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo de saber turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um campo de saber como os outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo”.³

Aby Warburg formula uma nova maneira de ver, perceber e trabalhar com imagens. Seus escritos do final do século XIX e início do século XX abandonam os esquemas evolutivos na análise imagética, esquemas estes em voga desde Vasari. Ele excedeu o quadro epistemológico de uma disciplina tradicional, pôs a história da arte em movimento. Inventou um *saber-montagem*. Este homem começou a escrever as primeiras páginas do que pode ser considerada uma história da arte moderna. Este *saber-montagem* enfrentou quedas, desvios, sobrevivências. Seus estudos sobre imagem foram aos poucos sendo utilizados por outros historiadores, foram aos poucos sendo difundidos e publicados. Warburg questionou a imagem, seu movimento, seu tempo... Esta pretensa tese doutoral busca perceber a imagem em uma pluralidade de tempos. Anseia montagens de imagens, de tempo.

Entre o eucrônimo e o anacrônico. A imagem interpenetrada por tempos. Tempos heterogêneos, dispares, anacrônicos e também eucrônicos. Um tempo inundado de memória e perplexo diante de novas tecnologias. O Outrora encontra o Agora. O passado reminescente parece tocar a novidade que se instaura. Diante da imagem estamos diante do tempo. A imagem e o tempo permeiam as próximas páginas. Entre imagem e tempo, temos o objeto, temos a memória, temos a reprodutibilidade.

Percepções da imagem na coluna *Garotas do Alceu*. O subtítulo aloca a questão central do trabalho. A imagem de uma coluna ilustrada que circulou em uma revista de variedades. Imagens traçadas, imagens pintadas, imagem impressa. Imagem traçada a lápis e pintada à tinta gauche pelo desenhista Alceu Penna. Uma imagem impressa pela indústria gráfica brasileira de meados daquele breve século XX. Dispares percepções de uma mesma imagem.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber movimento (O homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p.21.

A condição da imagem. Imagem e uma trajetória, a imagem e seus usos, suas abordagens, suas interpretações, suas teorias. A imagem em questão vista com olhos abertos, atividade cara à análise historiográfica. A coluna *Garotas do Alceu* de uma grande revista nacional de outrora. A revista *O Cruzeiro* fazia parte do “império de papel” criado por Assis Chateaubriand, intitulado de *Diários Associados*. Iniciou sua circulação no ano de 1928 e tornou-se, em meados daquele século, a revista de mais ampla circularidade no país. Suas seções de humor, fotorreportagens, contos ilustrados, páginas dedicadas à mulher transformaram *O Cruzeiro* na grande revista nacional de meados do século XX, fazia-se presente em inúmeros lares da classe média urbana e era direcionada à leitura de toda a família.

Dentre as conhecidas colunas de *O Cruzeiro* uma coluna de jovens mocinhas coloria e divertia suas páginas: *Garotas*. As *Garotas do Alceu* estamparam as páginas em formato tabloide do periódico de 1938 até 1964; foram editadas semanalmente por ininterruptos 27 anos no mesmo magazine. Consistia em uma coluna ilustrada de mocinhas, sobre suas vidas cotidianas, naquele Rio de Janeiro dos meados de século XX. Os textos eram vinculados aos desenhos de Alceu Penna, textos estes assinados por diferentes escritores ao longo dos anos de edição. A coluna *Garotas* era considerada a “expressão da vida moderna no Brasil”, apresentava semanalmente grupos de belas jovens vestidas segundo as últimas tendências da moda, conversando sobre os mais diversos assuntos.

O eucrônimo da imagem. Aquelas duas páginas semanais apresentavam-se ao leitor em papel e tinta. Aquela era uma imagem produzida através da indústria gráfica. Aquela era uma imagem da reprodutibilidade, reprodutibilidade que alcançou 700.000 exemplares semanais da revista, no auge da década de 1950. A *Indústria Gráfica O Cruzeiro S.A.* que atravessou grave crise, presenciou o crescimento editorial de sua grande rival – a revista *Manchete*. Periódico que ocupou seu lugar nas bancas de revistas e nas casas de brasileiros na década de 1960. Viu o surgimento e o desaparecimento de várias colunas e colaboradores. Passou por grandes perdas, entre elas a de seu dono, Assis Chateaubriand, de um de seus mais brilhantes ilustradores, Péricles Maranhão, e de uma afamada coluna: *As Garotas do Alceu*.

As técnicas da indústria gráfica são notórias nesta imagem. As rotativas imprimiram, de forma calcográfica, textos e imagens da coluna *Garotas*. A qualidade de impressão acompanhou as transformações e as mudanças dos processos gráficos. Modificação de maquinário, retículas

fora do registro, borrões ocasionados pela distribuição heterogênea de tinta, alteração na qualidade do papel empregado na impressão. Muitas foram as variáveis que acompanharam a impressão da coluna durante 27 anos de circulação. A percepção gráfica de nossa imagem, de nosso objeto, o coloca em seu tempo de produção.

O eucrônico impera na concepção e na problematização do objeto e da reprodutibilidade. A imagem investigada teve um contexto de produção. Mais do que isso, teve um contexto de criação e de circulação. O cenário era o Brasil de meados do século XX e suas jovens mulheres de classe média-alta. O comportamento, os hábitos, a moda. Os lugares de sociabilidades que se modificavam nas grandes cidades brasileiras de outrora e com eles os hábitos daqueles que ali viviam. Os dois primeiros capítulos pretendem tecer uma análise acerca deste tempo, deste contexto. A coluna *Garotas* fora produto dessa imprensa nacional e do século XX. Suas bonecas e seus textos estão permeados de design, de tendências de moda, de imprensa, de indústria gráfica, de tinta, de papel. Elementos de tempos, ou melhor, elementos do seu tempo.

Se foi feito uso do tempo na problematização do objeto e da reprodutibilidade, o distempo parece particular para uma análise inquietante da imagem, do tempo e da memória. A análise da imagem parece descolá-la de seu tempo de produção. Na imagem figuram-se mais tempos. Tempos diferentes e desconectos daqueles de sua produção. Nela, tempo e memória encontram-se, embaralham-se.

O anacronismo da imagem. A imagem vê-se diante de um embaralhar de tempos. O historiador vê seu organizado tempo desordenado. Para ver verdadeiramente uma imagem é preciso também fechar os olhos. Os questionamentos do escrever sobre imagens apresentam-se múltiplos, inquietos. Uma imagem transposta de temporalidades. Um tempo montado utilizado por Georges Didi-Huberman e principalmente pautado nas obras de Aby Warburg e Walter Benjamin. Três nomes essenciais ao presente trabalho. As imagens dialéticas de Walter Benjamin configuram-se como imagens autênticas nos escritos de Didi-Huberman. Imagem crítica, imagem em crise. Uma crise instaurada pela própria imagem. Ela alcança colocação como objeto ativo, de objeto do olhado para, um também, objeto *olhante*.

A imagem que se apresenta como encontro do Outrora com o Agora, do que sobrevive com a novidade. A aflição da imagem dialética na qual o presente pode interpretar, interrogar, criticamente o passado, ou os passados. A tentativa de uma história a contrapelo, tão instigada

por Walter Benjamin – o desmontar, o desorientar. A imagem que diante da vida humana, marca-se pela sobrevivência. O proposto anacronismo imagético de Didi-Huberman tem causado furor no meio acadêmico. Enaltecido e criticado, propõem a percepção de um tempo heterogêneo na análise imagética. Aborda a múltipla temporalidade da imagem.

A inquietação diante do anacronismo de algumas colunas *Garotas* do Alceu é concomitante. As bonecas desenhadas por Alceu Penna configuram-se como uma destas tantas imagens para as quais o anacronismo demonstra-se fecundo para analisá-las, senão para entendê-las, para questioná-las. Alceu Penna manipulou, em suas imagens tempos que não foram exclusivamente os seus. Imagens de outras temporalidades foram por ele visualizadas, manipuladas. As suas bonecas marcam seu período de produção. São declaradamente bonecas do gênero ilustrativo de *pin-ups*. Gênero ilustrativo marcadamente do século XX. Os traços, o gênero, daquelas bonecas não colocam em cheque seu período de produção. Boa parte dos leigos, ao visualizarem uma *pin-up*, a apontam como uma imagem produzida, ou referente, a um pré, durante, entre ou pós as Grandes Guerras Mundiais. Entretanto, aquelas imagens manipulam muito mais tempos. Seria uma fácil solução afirmar que nelas só existem caracteres, formas, traços, elementos, questões de seu próprio tempo de produção. Tal afirmação aparentemente resolveria muitos problemas, isentaria este trabalho de muitos questionamentos, de muita crítica. “O caminho mais curto é mais fácil, mas nem sempre é o melhor a se trilhar”.

Aquelas *Garotas* apresentam imagens de mulheres. Imagens envoltas em beleza, juventude, erotismo, sedução. Logo, são imagens que não marcam, tão somente, um caráter de novidade naquele século. Elas têm um caráter de latência, um caráter de anacrônico. O Agora e o Outrora se encontram naquelas bonecas. Seu encontrar não busca dar simples respostas a nada, ele não apazigua nosso problema. A latência é a percepção dos ecos de variados tempos contidos naquela imagem. Entre mais de mil colunas, algumas se destacavam pelo próprio lapso temporal. Colunas com imagens de mulheres, com imagens de personagens, de um tempo que não era o mesmo de sua produção. Imagens de personagens tão recorridas por imagens escultóricas, pictóricas, fotográficas, cinematográficas. Mulheres que se consolidam em uma tradição imagética Ocidental. Imagem do belo, do sedutor, do erótico. Memória, desejo e tempo.

As imagens traçadas por Alceu Penna me levaram a muitos lugares, a muitos tempos. A partir desta mesma coluna iniciei meu

percurso como historiadora. Há oito anos escrevia as primeiras linhas desse enorme e sempre incompleto trabalho. Através desta coluna comecei a entrar um mundo de imagens. Li uma porção de coisas, me deparei com uma imensa possibilidade de analisar e de pensar imagem. Foram aulas, leituras, professores. Então encontrei um livro, naquele momento não tinha encontrado uma teoria, nem um autor, apenas um livro – *Devant les images*. A partir dele, as coisas começam a mudar. Eu, iludidamente, acreditei que aquele livro resolveria para mim a análise das imagens; mal sabia eu que a última coisa que aquele livro faria seria resolver algo. A partir daquele livro, outros do mesmo autor, que na época eu nem me interessava em saber se era morto ou vivo, se somaram. *Imagen pensé a todo* me despertou. As fotografias de Auschwitz, emaranhadas àquelas bem postas palavras definitivamente me raptaram. Eu tinha decidido: analisaria e pensaria as minhas imagens de *pin-ups* através dos escritos de Georges Didi-Huberman. Naquele escritor encontrei, ou melhor, reencontrei Aby Warburg. Já tinha lido algumas informações sobre ele em Panofsky e em Ginzburg, mas com as palavras de Didi-Huberman, Warburg me pareceu muito mais interessante.

Na época, no ano de 2008, o tal Georges Didi-Huberman era um historiador da arte que tinha apenas um livro publicado em português, cuja edição já estava esgotada há algum tempo. Muitas pessoas o criticavam, algumas o elogiavam muito. Mas, o mais importante para mim é que através daqueles livros analisei minhas primeiras imagens, imagens de *pin-ups*.

Do início do mestrado ao final do doutorado, muito mudou. Neste ano de 2014, Georges Didi-Huberman já tem vários livros publicados em português. *Ser Crânio, A sobrevivência dos vaga-lumes, A imagem sobrevivente, Diante da imagem e O que vemos e o que nos olha*, este último tendo sido reeditado. No ano de 2013, foi também, editado em português uma reunião de obras Aby Warburg – *A renovação da Antiguidade pagã*.

Neste percurso, fui criticada algumas vezes por utilizar o anacronismo temporal para analisar imagens de *pin-ups*, imagens que segundo alguns não têm nada de anacrônicas. Continuei a ler e a procurar pessoas que também trabalhassem com Didi-Huberman e Warburg. Encontrei muitas, e elas sempre foram muito solícitas. Então fui procurar o próprio. Georges Didi-Huberman, além de autor, se transformou também em professor e coorientador. Definiu contornos, reorganizou e renomeou meus capítulos, me ajudou indescritivelmente a analisar algumas das imagens que estão nesta tese.

Didi-Huberman escreveu que Aby Warburg era um homem que falava com as borboletas. Ela falava, durante horas e elas o escutavam. Bem... Aby Warburg era um homem que procurava borboletas, pois sabia que elas eram inapreensíveis como imagens. O que Georges Didi-Huberman não escreveu é que ele também vive a procurar borboletas, vaga-lumes, ninfas. E é neste procurar que se corre o risco de ser perseguido.

As ninfas perseguiram Warburg, perseguiram Didi-Huberman. As ninfas parecem jamais cessarem. Sempre são capazes de nos mostrar uma outra apresentação, uma outra forma, uma outra vida. As páginas que seguem estão perseguindo ninfas. Ninfas brincalhonas e travessas que parecem embaralhar o tempo. Garotas...

2 A CONDIÇÃO DA IMAGEM

*Ouvrir les yeux? C'est un acte d'éveil aux chose.
On découvre, on s'approche, on observe.
(Georges Didi-Huberman, 2002)*

2.1 Da Imagem e de suas questões

Não constitui tarefa fácil iniciar uma história. São múltiplas as formas, as frases e os versos pelos quais eu poderia começar a escrever a minha. Dentre uma grande possibilidade de entradas optei pela que me pareceu, senão a mais objetiva, quiçá a mais ilustrativa. No percurso das leituras, das pesquisas e dos estudos, uma variedade de temas, problemáticas e fontes se cruzam. Contudo, é necessário escolher como entregar tal investigação ao leitor.

Estas não são as primeiras frases escritas por mim nesta tese, mas constituem a forma que optei para adentrar o leitor ao mundo de minha pesquisa. Faço isso pela porta que julgo mais convidativa, pelo início de minhas questões, por um breve permear pelo mundo das imagens, para então apresentá-lo ao que sempre constituiu minhas pesquisas e como certeza, nesta tese: o objeto. A condição da imagem nesta tese doutoral parte da imagem propriamente dita, para então adentrar a imagem em questão. Assim, inicio minha história narrando acerca da imagem e de meu objeto de investigação.

2.1.1 Um breve adentrar ao mundo das imagens

Da imagem. A imagem não é isso nem aquilo. A imagem é tudo isso. A proposta de tese de doutoramento tem esta singular questão. Os capítulos, as páginas e as linhas subsequentes pretendem, não responder, mas questionar e explanar sobre imagens e seus diferentes usos, abordagens, interpretações e até produções. A partir do objeto proposto – uma coluna ilustrada de meados do século XX – buscar-se-á relações e conexões entre uma gama variada de imagens de diferentes tempos históricos e de distintas técnicas de produção.

Considero a imagem minha principal questão e meu principal desafio. Escrever sobre a imagem, não sobre uma, especificamente, mas sobre várias. Faz alguns anos que dedico boa parte de minhas leituras e meus estudos ao tema. Estas leituras me levaram a perceber, não só a complexidade do tema, mas também, as formas variadas de análise e de abordagens para seus estudos. Quais relações o Ocidente, ou melhor, a

sociedade ocidentalizada, construiu com as imagens? Como se deram essas relações?

Para dissertar sobre tais questões, penso sobre quais as relações os homens vêm construindo com as imagens, ao longo dos tempos. “Somos uma sociedade da imagem” é uma afirmação que costumamos ouvir das mídias e de inúmeros estudiosos. Somos cercados por imagens, dos mais diversos tipos, nos mais diversos tempos, numa infinidade de modos e formas. Estas imagens chegam até nós através de abundantes suportes, são páginas de livros, de revistas, outdoors. Hoje, todavia, elas vêm até nós principalmente através de telas. E não são mais aquelas alhures emolduradas, são telas de vídeo, sejam elas de vidro, plasma ou *LED*. Poderia escrever que hoje impera a imagem midiática; entretanto, não são somente estas as que se mostram nestas telas de vidro. As imagens que perpassam nossas vidas não são, exclusivamente, imagens atuais, são imagens de uma infinidade de tempos. Somos diariamente interpenetrados por imagens.

Somos uma sociedade de imagens. Um dos meios de comunicação mais marcantes de nossos tempos, a televisão, é uma caixa difusora de imagens e sons. As imagens também estão nas páginas dos jornais e revistas, nas telas do cinema, nos computadores; enfim elas imperam na Internet. Lidamos diariamente com imagens, em especial com imagens midiáticas, nosso mundo é formado por elas. “Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontra-se onipresente em todos os níveis de representação da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem midiática está presente desde o berço até o túmulo [...]”⁴

O advento da fotografia modificou consideravelmente o mundo da imagem. Para Georges Didi-Huberman⁵, o museu imaginário não foi uma invenção de André Malraux, o primeiro livro de fotografia já se constituiu como um museu imaginário. Grandes homens da imagem do final do século XIX e do início do século XX debruçaram-se sobre esse transformar imagético que constituirá a fotografia. Walter Benjamin,

⁴DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, DIEFEL, 2010. p.33.

⁵ Georges Didi-Huberman abordou tais questões referentes ao Museu Imaginário de André Malraux e a chamada era da reprodutibilidade técnica das imagens na conferência intitulada *La reproductibilité de l'art et l'ouverture du champ imaginaire* realizada no dia 16 de setembro de 2013 na La Chaire du Louvre em razão do ciclo de conferências *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire, par Georges Didi-Huberman*.

Carl Einstein, Aby Warburg, André Malraux tiveram suas obras e suas questões interpenetradas por este aparato, por este reproduzir imagético. Uma história da arte e uma história da imagem modificam-se sobremaneira naquela eferescente transição de século.

Além de transformar o museu e a historiografia, a máquina fotográfica transformou o homem comum em um produtor de suas próprias imagens, também. A imagem traz a presentificação a essa ausência. Traz a felicidade desse dia que já não é mais, traz a imagem daquilo que já não somos, traz a imagem dos queridos que já não são como nas fotografias. A imagem é distância. Ou melhor, a imagem é distanciamento. “A imagem sempre está fora de nossos olhos”.⁶ No exato momento em que reconhecemos a imagem, esta desaparece. A imagem é inapreensível. Entretanto, a imagem, precisa ser, não necessariamente, de alguma coisa. Essa é uma de suas potências.

2.1.2 Uma imagem entre visibilidade e invisibilidade

A imagem apresenta a própria ausência nela contida. A imagem é marcada pela ausência desde a etimologia de sua palavra. Uma das primeiras imagens humanas foram sepulturas, traços sobre ossos, cadáveres pintados, sarcófagos, túmulos, máscaras funerárias, baixos-relevos em sepulturas, catacumbas, urnas para ossadas. Régis Debray escreveu que seria uma “[...] banalidade verificar que a arte nasce funerária”.⁷

A morte reside na própria palavra ‘imagem’ que tem como origem a palavra latina *imago*. *Imago* significava a máscara mortuária, a cera moldada no rosto do morto. Tal máscara não permanecia no sepulcro, nem era colocada nas paredes brancas de museus, que nem sequer pretendiam existir. Ela era guardada, ou melhor, exposta na casa dos familiares do morto. Assim, a religião que cultuava os que já se foram, exigia do morto que sobrevivesse pela imagem. A imagem “[...] nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou, com isso, as noções de duplo e memória. A imagem tinha o papel de recompor o

⁶ SOUZA, Eudoro de. *História e Mito*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.p.3.

⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. p.22.

homem, cujo corpo se decompõe pela morte. [...] Ela teve o caráter mágico de proteger os vivos da visão do corpo putreficado”.⁸

A imagem duplica, ela transforma-se em duplo do rosto morto, um duplo do antepassado. Ao configurar-se como imagem, ele passa a existir pela segunda vez. A imagem pode ser considerada a semelhança por contato⁹, já que era feita sob pressão, a cera era pressionada sobre o rosto do morto. Gerava com isso a noção de memória, e, por conseguinte, deu origem à palavra imagem, assim como à noção de morte. A imagem era a memória que os vivos guardavam dos mortos, não deixando de ser uma sobrevivência.

Se a imagem suscita a morte, a imagem também suscita crença. Esta crença pode estar representada de distintas formas, em diferentes imagens, de diversos momentos históricos. Debray situa três diferentes momentos na história do visível: o momento do olhar mágico, o do olhar estético e do olhar econômico. “O primeiro suscitou o ídolo; o segundo, a arte; o terceiro, o visual”.¹⁰ Mas seja qual for o motivo, para Georges Didi-Huberman, toda obra de arte está ligada, em menor ou maior grau, ao mundo das crenças. Imagens nos fazem crer e talvez mais importante do que isso, imagens são capazes de nos fazer imaginar. “Para saber hay que imaginarse. [...] No invoquemos lo inimaginable”.¹¹ A imaginação não deixa de se configurar como crença. Precisamos, pelo menos, tentar crer na imagem para então imaginá-la. Sendo pelo olhar mágico, estético ou econômico, a imagem suscita um olhar de crença, seja ela, mágica, artística ou simplesmente visual. Diante de uma imagem, acreditamos nela. Ali naquele momento, ela se torna verdade.

Se para a atual sociedade, viver é sinônimo de respirar, para os antigos gregos viver era sinônimo de ver. Perder a visão, era morrer para eles. “Nós dizemos “seu último suspiro”; quanto a eles, diziam, “seu último olhar”. Pior do que castrar seu inimigo era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista”¹², de

⁸ KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. IN: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Éditions Du Centre Georges Pompidou, 1997. p.40.

¹⁰ DEBRAY, Régis. Op.cit. p.43.

¹¹ Para saber é preciso imaginar. [...] Não invoquemos o inimaginável (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagen pensé a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. p.17.

¹² DEBRAY, Régis. Op.cit. p.23.

tal modo, na Grécia Antiga, esse objeto do ver – a imagem – estava intimamente ligado com a reprodução do real¹³.

Se na Antiguidade Grega a imagem era o simulacro, ela também era mais do que isto. Platão expulsa a imagem do reino da metafísica, expulsa a retórica e a pintura de uma lógica que constitui a razão metafísica. A imagem não corresponde à verdade na lógica platônica, pois a mesma não é passiva de ser integrada a uma dialética. O método de verdade de Sócrates, do qual Platão e Aristóteles tornar-se-ão herdeiros, obedecia a uma lógica binária que, na filosofia grega, era o único método para a busca da verdade. A verdade era diretamente relacionada ao raciocínio binário, hoje denominado de dialética. Assim, a imagem passou a ser desvalorizada em virtude de sua ambiguidade. A imagem pictórica ligada ao conhecimento sensível se opunha ao conhecimento racional e, por conseguinte, era inferiorizada.

O platonismo acaba por ‘fundar’ o pensamento acerca da atividade artística no mundo ocidentalizado, a partir de premissas tão desencorajadoras¹⁴. Platão não funda uma teoria positiva da arte, uma vez que o que escreve era uma tese onde prevalecera o pouco valor da arte. Seja como for, ele foi o responsável pela inclusão da arte em uma ordem filosófica.

Se na Grécia Antiga, a imagem não é nem a verdade nem o real, ela é a mimese. A imagem artística está inteiramente relacionada à reconstrução do real. A mimese para Platão teria a tarefa de domesticar a imagem rebelde, dando-a uma origem na ordem da natureza, ou melhor, da verdade. A imagem, ao se atrelar à mimese, restabelece a coerência com o universo.

A pintura, na teoria platônica, baseia-se em dois argumentos. Um proveniente da mimese, outro da definição do discurso persuasivo¹⁵. A pintura foi condenada não somente pelo seu caráter imitativo, mas também por ser uma imagem com efeito retórico. O poder de ilusão, próprio da imagem, também a condenava. Não obstante, somavam-se a estes dois argumentos, a sedução de suas cores que também constituíam objeto de sua sentença. Deste modo pode-se afirmar que diante da

¹³KERN, Maria Lúcia Bastos. *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação*. IN:Revista de Estudos Ibero-americanos/Pós-Graduação em História, PUCRS. Ano 1, nº.1 (jul.1975) – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1975. p.,2.

¹⁴CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 30 e 31.

¹⁵LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. E CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

imagem, a filosofia grega sabia estar diante da crença e de seu poder de sedução. Se Platão pode não ter escrito uma teoria positiva da imagem pelas inúmeras ressalvas de sua posição filosófica diante, dela, não se pode acusá-lo de ter desconhecido o poder das imagens. Platão avaliou muito bem um grande risco imagético, o poder de verdade, o poder de sedução, o poder de ilusão.

Em sua *Poética*¹⁶, Aristóteles abordou questões sobre mimeses, verdade, verossimilhança, recepção estética. Abordou questões que até na atualidade vêm sendo fundamentais na discussão sobre a imagem, a arte e o artístico. Em sua obra, a arte estaria em um conjunto de atividades que buscavam escapar da ordem e da organização, de uma racionalidade discursiva. Ela abordava, deste modo, a emoção e o prazer da ornamentação.

Sublinhar a não existência de uma teoria aristotélica da pintura, é de singular importância. A pintura não é objeto de nenhum tratamento teórico particular pelo qual se possa diferenciá-la, em sua natureza, de outras atividades miméticas. O uso das teorias aristotélicas da imagem implica em sua autonomia diante do texto escrito, uma vez que se apropria, para a pintura, de categorias que não foram escritas especificamente para ela. Contudo, se não existe uma teoria aristotélica da pintura, os textos de Aristóteles oferecem condições para uma teoria da representação visual. Oferecem, pois, se em seus escritos não se conclui uma análise sistemática da pintura, se encontram muitos elementos que possibilitam uma teoria pictórica. Deste modo, os escritos sobre a pintura da *Poética* e da *Retórica* servirão como embasamento de boa parte das teorias sobre pintura a partir do Renascimento.

Poderíamos, assim dizer, que Aristóteles funda uma teoria positiva da pintura. A imagem, então, começa a ser analisada, pensada, avaliada, a partir de qualidades que lhes são próprias, sejam elas qualidades pictóricas ou poéticas. O belo, em Aristóteles, é detentor de autonomia. Ocorre, logo, uma legitimação das liberdades artísticas próprias da produção das artes miméticas e seu prazer estético. Em Aristóteles, mimese torna-se também produção. Ela produz como a natureza o faz. Contudo esse objeto torna-se um objeto de ficção, um artefato. Que é considerado tão real quanto o naturalmente produzido, mas que não é passível de ser avaliado pelos mesmos critérios. A mimese, neste, momento, não faz a tríade com o bem, o verdadeiro e o belo. Ela é o verossímil.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo. Edipro, 2011.

Se os gregos, em especial os escritos de Platão e de Aristóteles, são fundantes para se pensar imagem no ocidente, a cristandade também o é. Primeiramente, torna-se necessário colocar que o livro sagrado dos cristãos – a Bíblia – fora difundida em língua grega. O considerado segundo fundador do cristianismo – São Paulo – era um judeu helenizado. Se os traços de uma cultura helenizada na cristandade são perceptíveis, não se pode deixar de colocar a grande influência que esta recebera do monoteísmo judaico. Jesus Cristo nascera em terras onde o judaísmo era operante. Desta religião pode-se situar a inicial proibição das imagens no cristianismo, proibição que perdurara por séculos no mundo Ocidental.

A imagem de Cristo fora feita à semelhança de Deus. A sua imagem provavelmente seja o rosto humano mais retratado e reproduzido no Ocidente cristão. Um rosto construído a base de pouco – o véu de Verônica¹⁷ – ou nenhum registro estético. A face que marca, em especial, o catolicismo é por si só uma imagem crença.

Cristo torna-se Cristo mais pela morte do que pelo seu nascimento. A morte e o ressuscitar de Cristo marcam o mundo das crenças, crença na própria imagem vista ou não vista. Marca um invisível revelador, que nos olha, que nos toca, um invisível que se tornou visível. Tal invisibilidade iniciou-se com a visão do sepulcro abandonado pelo corpo de Jesus Cristo. O corpo morto invisível tornou-se uma aparição, tornou-se, com isso, visível.

O invisível do corpo tornou-se a visão da crença. “Nada, justamente. E é esse nada – ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra –, é esse vazio de corpo que terá desencadeado para sempre a dialética da crença”.¹⁸ Maria, Maria Madalena e Pedro-Simão viram a cavidade escura de uma pedra, viram penumbra, viram pedaços de pano branco. O corpo de Cristo tornar-se invisível para assim tornar-se visível para todo o sempre. “Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada a ver para crer em tudo”.¹⁹ Foram incontáveis as imagens que buscam tornar visível aquele invisível..

¹⁷ Ver mais em: POENÇA, Eduardo (org.). *Apócrifos e Pseudo-epígrafos da Bíblia*. São Paulo: Editora Cristã Novo Século, 2004.p.734. e FRUTAZ, A. Pietro. *Verbetes “Verônica”*. *Enciclopédia católica*. Firenze: casa Editrice G. C. Sansoni, 1954, v. XII, p. 13000.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN. Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.42.

¹⁹ Idem.

A fé, no contexto do *Noli ne tangere*, está diretamente ligada à noção de visão, noção do ver. A fé, aqui consiste, em enfrentar o invisível. Entrar no vazio. E mais uma vez, a imagem e a visão são marcadas pelo distanciamento. A distância que reside entre a imagem e o olhar. A distância que reside na interpretação da própria imagem. A imagem que desaparece mediante o reconhecimento. “Por outro lado, o reconhecimento difícil, incerto, duvidoso carrega a questão da fé. Esta não consiste em conhecer o conhecido, mas se confiar ao desconhecido (e certamente não tomá-lo como um substituto do conhecido: porque isso seria a crença e não a fé)”.²⁰ Para Jean-Luc Nancy ocorre fé no esvaziamento da imagem. Fé que não tem nem precisa da confiança na imagem, pois ela está justamente em seu vazio.

Dentre vazios e invisíveis a arquitetura das Igrejas se transformará, desde a Idade Média, quase em um cemitério. O recalque do corpo perdido transformou as Igrejas em verdadeiros museus de mortos. A Igreja Cristã une o lugar de crença ao local da morte. A imagem cristã inicia-se também, deste modo, com a morte. Os sarcófagos e as catacumbas são os primeiros vestígios de imagem na cristandade. A partir do século IV, a imagem ensaia sua aparição cristã através da morte. As imagens, que não as tumbas, tiveram que aguardar quase três séculos para começarem a surgir neste universo cristão. Elas só iniciam o processo de aparição maciça nesta mesma Igreja no século VIII.

O Ocidente cristão reabilita a imagem de Jesus Cristo e, em seguida uma infinidade de imagens sacras passam a fazer parte desse novo cenário cristão que então se forma. A construção de uma imagem de Cristo foi sucedida pela imagem de sua mãe, Maria, que por sua vez fora sucedida pelas imagens dos Santos. A Igreja, deste modo, a partir do século VIII, utiliza-se da imagem, utilização que só mostrar-se-á ampliada e difundida com o passar dos séculos. A imagem mostrou ao cristianismo o imenso poder que ela suscitaria em seus fieis. Mostrou seu domínio, sua força, sua pedagogia. Se a imagem pode se configurar como crença, como tautologia, como fé, ela também se configura como poder.

Imagem. Crença. Poder. Três palavras que parecem não dissociar-se. Na antiga França, após a morte do rei, era sua imagem que representava o poder do império, e não o novo rei vigente. O novo rei que comandava o país a partir do momento da morte do antigo rei só

²⁰ NANCY, Jean-Luc. *Mè mou haptou – Noli me tange*. In: ____ *Noli me tangere: Essai sur la levée du corps*. Paris: Payard Editions, 2003. p.37-46.

mostrar-se-ia em público ou em cerimônias reais após 40 dias²¹. Por quarenta dias o novo rei governava sob a imagem do antigo. A própria imagem configura-se, deste modo, como poder político. A imagem, na vida política, era valorizada de tal maneira que na Roma da Antiguidade, apenas os mortos ilustres tinham direito à ela e, após algum tempo, os homens vivos ilustres também o tiveram. A mulher romana só adquire esse direito tardiamente, assim como o cidadão comum, no fim da era republicana.

Na França, XIV²², o Rei Sol, ilustra primorosamente as mudanças nas representações de poder, a imagem, a aparência configurando-se como novas armas. As imagens do Rei Sol foram “projetadas” em telas, mármore, bronzes, papéis, ouro, óperas e até mesmo em rituais de corte. Luís XIV utilizará o poder político na representação por imagem de um modo ímpar até então. Esta “fabricação” do monarca serviu como modelo para um sem número de reis de diversos lugares e épocas. Modelo este que foi seguido pelo Imperador brasileiro D. Pedro II²³, no século XIX, época em que a dinastia dos Bourbons já havia sido deposta na França. Assim como a imagem de Rei Sol, a imagem do nosso “monarca dos trópicos” fora moldada desde sua infância. O império criou sua imagem baseada em seu rei.

Jesus Cristo, cujo nascimento pode ser considerado marco temporal da sociedade Ocidental, teve sua aparência inventada. Todavia, tal invenção foi tão afortunada que a imagem de tal Cristo, foi apropriada e transformou-se na imagem do herói republicano brasileiro: Tiradentes, nosso herói-mártir. A imagem do herói republicano, assim como a de Jesus, foi criada posteriormente a sua morte. “A escassa documentação bibliográfica e a inexistência de retratos de época ou descrições pormenorizadas deixaram os artistas livres para criar. Sua vida lacunosa é parasitada pelo mito”.²⁴ Deste modo, a imagem do herói foi feita à semelhança da imagem humana de Deus²⁵.

²¹ DEBRAY, Régis. Op.cit.

²² BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

²³ SCHWARCZ, Lílían Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

²⁴ MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.139.

²⁵ Ver mais em: CARVALHO, Murilo. Tiradentes: um herói para a República. In: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. E em: MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Imagens foram e ainda são produzidas pelos mais diversos motivos. Encontram-se nos mais dispares locais em diferentes sociedades. Podemos pontuar que homens e mulheres seguiram produzindo imagens. Essas imagens ora foram moldadas para tornar presente a ausência do morto, ora foram pintadas para registrar animais selvagens que marcavam aquilo que o homem já não era. Os deuses, as ninfas, o Cristo, os heróis, os líderes, também foram transformados em imagens.

2.1.3 Uma história da arte, uma história das imagens

Com o Renascimento, o conceito e a criação artística começam a ser modificados. Com o pensamento antropocêntrico, o conceito de criação artística inicia-se como campo de reflexão. As imagens, sejam elas pinturas ou esculturas, passaram a ter estatuto de arte liberal. Assim o artista não seria mais um mero artesão. Inúmeros artistas, naquele momento histórico, passaram a questionar e a pensar sobre a questão da arte. Com tais questionamentos as mudanças de paradigmas tornaram-se assim possíveis. Um destes artistas, que além de fazer arte também questionou e escreveu acerca do próprio posicionamento social e cultural da atividade artística foi Leonardo da Vinci. Da Vinci reivindicou não somente ser considerado artista, e não mais um artesão, como também a equiparação da arte à poesia. Estabeleceu, assim, a alteridade da arte como forma de conhecimento que lhe era próprio. Assim, ele defendeu a igualdade dos artistas com os poetas, músicos e arquitetos. Poesia e pintura, “[...] desde Da Vinci, a comparação entre os méritos respectivos de ambas essas artes tem sido um exercício tradicional a que se dedicam todos os defensores da pintura e os amantes de quadros, ou seja, todos aqueles que decidem pegar a pena e a louvar a superioridade do pincel.”²⁶ Ou seja, utilizar-se das letras para defender a supremacia dos traços e das cores, a paradoxal atividade de utilizar-se do político para defender o pictórico.

As ideias e as discussões sobre a criação artística e o lugar social ocupado pelos pintores encadearam a produção de um primeiro escrito sobre a arte e seus artistas. Tais escritos intitulavam-se *Vidas*²⁷ e o foram escritos pelo italiano Vasari²⁸. “La primera edición de sus *Vidas*, que

²⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op. cit. p. 121.

²⁷ VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

²⁸ Ver mais em: BAZIN, Germain. *A história da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. LE MOLLE, Roland. Giorgio Vrasari l’homme des

aparecem em 1550, adopta la idea de una clasificación – que de suyo no se imponía – y obtiene una evolución que conduce de la rigidez bizantina a la expresión soberana de Miguel Ángelo [...].”²⁹ As *Vidas*, de Vasari, consistia, como seu próprio nome deixa claro, na biografia daqueles que o autor considerava os grandes nomes da pintura. No livro, constavam mais informações sobre a vida dos “grandes pintores” do que sobre suas obras propriamente ditas. A sucessão bibliográfica recebera inúmeras edições em diferentes línguas. A obra levava em consideração uma espécie de evolução na criação artística, evolução que chega ao ápice com o nome de Miguel Ângelo, que teria sido professor de Vasari.

Dele, Vasari, foi a invenção de um processo de historiografia da arte propriamente dita, e por isso pode ser considerado o primeiro historiador da arte. A história da arte, a arte, o Renascimento. Os três se inventam³⁰. Contudo a história da arte não nasce aqui. Georges Didi-Huberman questiona se a história da arte teria “realmente” nascido um dia. Da tradição historiográfica e filosófica grega à tradição de crônicas e elogios florentinos a história da arte sempre se reinventou. “O discurso histórico não “nasce nunca”. Sempre recomeça”.³¹ Vasari “começa” sua história da arte numa empreitada que constata a morte da arte antiga. A Idade Média foi a grande culpada por tal morte da arte, pelo processo de esquecimento da arte antiga. Este recomeço de Vasari foi fundante não só para a história da arte como para o próprio fazer artístico da época, como está assinalado no próprio título na primeira edição da obra. A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas as três artes para Vasari. A criação artística estava diretamente implicada em um conhecimento aprofundado de um ofício. Ele ressalta a superioridade do desenho em detrimento da cor no fazer artístico, articula a ideia do desenho à ideia de um projeto, um elemento indispensável para o fazer

Médicis. Paris: Grasset, 1996. MEUCCI, Arthur. Ensaio sobre uma revisão crítica da história da arte. In: *Estética USP 70 anos*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

²⁹ A primeira edição de suas *Vidas*, que aparece em 1550, adota a ideia de uma classificação – que em si não se imporia – e obtém uma evolução que conduz da rigidez bizantina à expressão soberana de Michelangelo. Tradução nossa. THUILLIER, Jacques. *Teoría General de la Historia del Arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p.84.

³⁰ DIDI-HUBERMAN. *Devant l’image. Question posée aux fins d’histoire de l’art*. Paris : Minuit, 1990.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p.13.

artístico. A consolidação da arte como a prática do desenho e o atrelamento destas três artes, pintura, escultura e arquitetura se associara ao que, no decorrer do século XVI, se denominava de artes maiores. Vasari também escreve sobre o que depois se denominaria de artes menores.

Se no final do século XVIII emerge a história da arte como disciplina sistematizada. O século do Iluminismo não é apenas o século da filosofia da estética, da crítica e dos museus; nele também renasce a história da arte. Em meados do século XVIII, 1755, é editado o livro *Reflexões sobre a arte Antiga* de Johann Joachim Winckelmann. O livro abordava a arte antiga, ou melhor, a arte grega. Uma das diferenças da obra de Winckelmann é que ele inicia sua análise com uma espécie de cenário para a obra. Ou seja, ele descreve a sociedade grega da época estudada, a sociedade grega antiga. Segundo ele, “O único meio de nos tornarmos grandes, é imitar os antigos”.³² Assim, a história da arte, proposta por ele, não se instaura apenas no passado, mas o invoca para analisar a sociedade de sua época. O trabalho do historiador alemão altera a forma de escrever a história da arte desde o século XVIII e instaura a obra de arte ao seu momento, local e sociedade de produção.

No mesmo século XVIII a história da arte é postulada como uma disciplina universitária. Disciplina fundamentada, sobretudo, na razão pura kantiana em detrimento da faculdade do gosto estético. Winckelmann “inventa” uma história da arte. “Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa Era das Luzes e, logo depois, da Era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegeliano – e das ciências positivas [...]”.³³ A arte e a história da arte alteram-se naquele momento. Uma nova concepção filosófica inaugura um novo ideal de arte que deixara para traz os critérios normativos clássicos. A história da arte instaurada no século XVIII e perpetuada no século XIX pautava-se significativamente por hierarquias artísticas e por distribuições cronológicas evolutivas das obras de arte. Este conhecimento aplicava-se também nas coleções museológicas que se organizavam de semelhante maneira. As obras eram distribuídas e pensadas de acordo com a temporalidade de sua produção, por isso apresentavam-se, nos museus e nos livros, de forma linear e eucrônica. Acreditava-se, naquele

³²WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975. p.40.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2013. p.13.

momento, que as obras apresentariam, nesta disposição, uma evolução que lhe era própria.

A historiografia da arte do século XIX está pautada pelos sistemas filosóficos estéticos de Kant e Hegel. Com suas concepções formalistas, historicistas e do espírito do tempo. Os escritos de Hegel, em especial seu *Curso de Estética – O Sistema das Artes*³⁴, fixara um sentido de progresso e de uma dita evolução necessariamente dialéticos que vão de uma tese a uma antítese. Ele interessava-se e conhecia muito bem arte. Em seu *Curso de Estética* faz inúmeras alusões a obras de arte, das quais tinha vasto conhecimento. Ele instaura marcadamente e universalmente nas artes. Segundo Hegel, que a produção artística está diretamente relacionada com seu contexto de produção, contexto geográfico e, sobretudo, contexto temporal. Tal instauração levaria séculos a ser notadamente desfeita na história da arte.

A partir do século XIX, historiadores da arte passaram a questionar a disposição e o entendimento cronológico linear das obras de arte, bem como a hierarquização entre artes menores e artes maiores. Estes historiadores tornaram-se responsáveis por uma abertura da história da arte que se inicia no século XIX, mas que passaria a surtir efeitos mais amplos e decisivos para a historiografia, a teoria e a filosofia da imagem do século XX.

Foi um professor universitário de história da arte e diretor do departamento de tecidos do Museu Austríaco de Artes Decorativas que contestou o estatuto de “Arte” ainda no século XIX. Alois Riegl fez um recuo da história da arte para uma história da cultura material. A história da arte proposta por Riegl vai além das pesquisas pautadas unicamente em objetos até então considerados artísticos. Diante de seus olhos, em suas histórias e em seus escritos passam objetos imagéticos em toda a sua amplitude. Em *O culto moderno dos monumentos*, obra-chave do último período de sua carreira, Riegl discorre acerca da definição de arte. “Portanto, referindo-nos unicamente às obras visíveis e tangíveis das artes plásticas no sentido amplo, que engloba todas as criações da mão humana perguntamos: o que é valor artístico? O que é valor histórico?”³⁵

No decorrer do século XIX foram muitos os homens das imagens que passaram a questionar estas fronteiras entre aquelas chamadas artes

³⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética – O Sistema das Artes*. São Paulo: Editora Martis Fontes, 2010.

³⁵ RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006. p.29.

menores e artes maiores. O tempo e sua percepção linear fora também colocado em xeque. A história da arte engloba uma interdisciplinaridade na segunda metade de século XIX³⁶. Na Alemanha, os estudos de Anton Springer abrangem psicologia, estética, filosofia, antropologia, geografia nos suas investigações acerca de arte medieval e de seus elementos decorativos. Na França nomes como Salomon Reinach constroem relações entre imagens de uma Antiguidade Clássica e representações gráficas. O cenário do findar do século XIX era outro. Uma história da arte ensaiava mais um recomeço.

Nomes como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Georges Bataille propõem um desconstruir de modelos epistemológicos ainda vigentes no final do século XIX e no início do século XX. Georges Didi-Huberman no limiar de outros dois séculos, agora do século XX com o século XXI, procura montar e desmontar uma história da arte como uma história das imagens já repensada por outros tantos nomes. A condição da imagem, neste trabalho, tem a pretensão de uma análise permeada por Warburg e Didi-Huberman. Procura-se na imagem, suas obsessões, suas sobrevivências, suas reminiscências. A condição deste trabalho é o problema que transpassa, percorre, recalca, traumatiza a imagem.

2.2 Da Revista e de suas páginas

Uma imensidão de papel impresso. Uma porção de tintas, papéis e prensas. A somatória de jornais e revistas circulados no Brasil resulta hoje em uma porção gigantesca de prateleiras, pilhas e encadernações localizadas em arquivos e bibliotecas. Foram e continuam a serem muitos os veículos da imprensa mídia impressa periódica no país. Foram jornais, revistas. Concentraremos nossa pesquisa naquela imprensa periódica feita de papel e tinta, na imprensa periódica onde noticiários e colunas misturam-se e rodam entre as engrenagens e as matrizes de offsets e rotogravuras. A indústria gráfica nacional lançou no mercado periódico um enorme montante de jornais e revistas, que se faziam e se fazem presentes em boa parte dos lares do país. Jornais e periódicos que acompanharam homens e mulheres durante viagens, passeios e até em esperas em consultórios. Leitura calma, pausada, descontraída e cotidiana, não obstante menos importante que a leitura dos grandes clássicos que, por sua vez, também circularam nas folhas periódicas.

³⁶ ESPAGNE, Michel. L'histoire de l'era comme transfert culturel. Paris: Belim, 2009.

Inicialmente, a reprodução das letras se dava da mesma forma que a reprodução da imagem. O papel com letras impressas pela tipografia data do século XV, e a imprensa periódica propriamente dita surgiria na Europa apenas no decorrer do século XVII. Nas Américas surgiria a atividade impressora, apenas um século depois de seu advento na Europa: a imprensa periódica americana ocorre então no século XVIII. Contudo, vale salientar que tais datas referem-se, sobretudo, às Américas inglesa e espanhola. A América portuguesa esperaria até século XIX para operar com a impressão tipográfica e assim, também, com a imprensa periódica. Tal atividade era proibida pela Coroa portuguesa; a vigilância sempre andara de mão com a resistência. Atividades impressoras ocorreram, sim, no Brasil Colonial, mas eram consideradas ilegais. A imprensa de forma sistematizada e legalizada ocorre apenas no ano de 1808³⁷.

O primeiro periódico brasileiro não fora impresso aqui. Tal fator não é tão estranho se pensarmos que as primeiras edições da revista *O Cruzeiro* – já no ano de 1928, mais de um século após o início da imprensa periódica no país – também não tiveram suas páginas rodadas e impressas em terras brasileiras. O considerado primeiro periódico do Brasil³⁸ – *Correio Brasiliense* – chega ao país contendo notícias e discussões políticas da Colônia, mas era escrito e impresso em Londres. De lá, aquele, hoje considerado o primeiro jornalista brasileiro – Hipólito José da Costa – redigia as primeiras páginas periódicas tupiniquins, que inicia sua circulação no mesmo ano a instauração da Imprensa Régia, 1808. Ao *Correio Brasiliense* iam, aos poucos, somando-se outros nomes. Naquele mesmo ano, em 10 de setembro, saía o primeiro periódico impresso no Brasil, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, que inaugurava a recém instalada Imprensa Régia do Brasil, pela corte portuguesa.

O mundo da imprensa periódica foi se alargando no decorrer do século XIX. Com o século XX ele alcançara contornos mais próximos dos atuais. Os jornais diários, matutinos e vespertinos atingiram local primordial na imprensa do início do século XX. A revista desvincula-se e, principalmente, diferencia-se do jornal. Aos poucos passam a existir revistas ilustradas e as revistas de variedades. A publicidade toma forma nas páginas impressas das quais hoje parece não mais querer desgarra-

³⁷MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

³⁸MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina. Op. cit.

se. As bancas de revistas assumem lugar nas principais ruas das cidades. O leitor das bancas de revistas então se configura naquele cenário. Por fim, os contornos parecem estar, se não definidos, muito bem rascunhados.

O aumento de publicações de revistas semanais e mensais no Rio de Janeiro e em São Paulo entre os anos de 1921 e 1930 apresenta-se notório. Foi registrado um total de 2.959 títulos no ano de 1930. As revistas constituem veículo periódico onde textos e imagens imperam na divulgação de um acontecimento, explicação de uma enfermidade, circulação de uma coluna³⁹. Enfim ali circulam mundos em forma impressa. Muitas revistas ilustradas extremamente conhecidas, no campo do jornalismo e da arte gráfica, até atualidade, sugeriram naquele início do século XX. Entre aquelas tantas revistas marcavam-se nomes como: *O Malho*, *Tico-tico*, *Para Todos*, *Maça*, *Careta*⁴⁰.

2.2.1 Um mundo de papel impresso

Páginas, imagens e textos. Papel, tinta e prensa. Seis palavras que elucidam o presente trabalho e suas fontes. Meu objeto de pesquisa – a coluna *Garotas* – circulou em meio a tantas outras páginas periódicas editadas no Brasil. Estas páginas tiveram o cotidiano como pano de fundo e como meio. As imagens que analiso não foram pintadas a óleo sobre tela, nem sequer foram esculpidas em mármore carrara. Foram sim gravadas com tinta em papel imprensa. Minhas fontes são revistas – pontualmente, o periódico de circulação semanal e nacional, *O Cruzeiro*. Em especial, uma coluna de humor e comportamento, *Garotas*.

O objeto selecionado, a coluna *Garotas*, não alcançava o público circulando em páginas soltas. Este era integrante da revista *O Cruzeiro*. Para iniciar meu trabalho sobre a coluna selecionada, opto por primeiro escrever algumas páginas sobre aquela grande revista ilustrada de outrora. As páginas da revista não se apresentam dissociadas das páginas da coluna *Garotas*.

³⁹ MARTINS, Maria Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos republicanos, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP, 2001.

⁴⁰ SOBRAL, Julieta Costa. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (Org). *O design brasileiro antes do design. Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

[...] Chateaubriand se preparava, no final de 1928, para a mais estrondosa promoção realizada por suas empresas até então: o lançamento de *Cruzeiro*. No final da tarde de 5 de dezembro, quando a Avenida Rio Branco fervilhava de gente que deixava o trabalho ou saía às ruas para as primeiras compras de Natal, 4 milhões de folhetos – três vezes o número total de habitantes do Rio – foram atirados do alto dos prédios sobre a cabeça dos passantes. Os volantes anunciavam o breve aparecimento de uma revista “contemporânea dos arranha-céus”, uma revista semanal colorida que “tudo sabe, tudo vê”. Muitos dos panfletos traziam reproduzidos, nos versos, anúncios que seriam veiculados na nova publicação.⁴¹

Quatro milhões de folhetos picados. O lançamento da revista *O Cruzeiro* fora minuciosamente arranjado e planejado. Foram incontáveis os historiadores, os jornalistas e biógrafos que escreveram acerca deste lançamento, que ocorreu na tarde do dia 5 de dezembro de 1928. Às 17 horas, horário de encerramento das repartições públicas e um pouco antes da finalização das atividades do comércio, uma chuva de papel picado tomou conta da Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Do alto de um edifício, foram atirados quatro milhões de pedacinhos de papel impresso picado, dando a impressão de estar nevando, a um calor de 40 graus. Por alguns instantes, em uma das mais movimentadas avenidas do Rio, “Ônibus e automóveis estancaram. Uma sintonia de buzinas encheu o ar. E milhares de transeuntes, suspensos, começaram a apanhar no ar, nas calçadas e sobre o asfalto escaldante pedacinhos de papel”.⁴² Mas a “neve” nada mais era do que uma chuva de papel impresso picado, e em cada pedacinho de papel estava estampado o anúncio de uma revista “contemporânea dos arranha-céus” e muitos dos folhetos também traziam anúncios publicitários que seriam publicados na revista.

Cinco dias antes da revista *O Cruzeiro* circular nas bancas de todo o país, ela fora promovida de uma forma jamais vista antes. No lançamento promocional, a revista, já se pretendia um divisor de águas

⁴¹ MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.187.

⁴² NETTO, Alccioly. *O Império de Papel- Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto alegre: Editora Sulina, 1998. p.36.

na imprensa periódica nacional. Os quatro milhões de papéis picados que foram jogados do alto de edifícios da Avenida Rio Branco continham uma frase impressa. O *slogan* – “A revista contemporânea dos arranha-céus”, acompanhou a famosa revista *O Cruzeiro* durante os seus mais de 40 anos de publicação. Revista cujas tiragens eram surpreendentes para o Brasil de outrora, 750.000⁴³ exemplares por edição semanal em meados da década de 1950, época em que a população brasileira não ultrapassava os 50 milhões de habitantes⁴⁴. Foi um dos mais importantes meios de comunicação de meados do século XX no Brasil.

A publicidade era marcante na revista. Desde seu lançamento na Avenida Rio Branco, era notória a presença de anúncio; no verso dos papéis picados, eles já estavam lá. Na primeira edição também, encontravam-se anúncios vendendo de tudo, quase metade das 64 páginas estavam repletas de publicidades. Eram anúncios de automóveis, hotéis, manicures, cabeleireiros, filmes, remédios. Os inúmeros anúncios publicitários revertiam em dinheiro para a revista. De maneira geral uma revista se sustenta de duas formas, pelas suas vendas – em bancas ou por assinaturas – e pelos seus anúncios publicitários⁴⁵. Quanto mais vendida, maior o número de anunciantes interessados em divulgar seus produtos e serviços em suas páginas. Assim, inicialmente, a revista fez um verdadeiro sucesso. Em 1929, a tiragem semanal do periódico chegou a 80 mil.

No dia 10 de dezembro de 1928 chegou às bancas *Cruzeiro*. O primeiro número da revista tem seus 50 mil exemplares esgotados já no primeiro dia de circulação. A revista fora vendida nas principais cidades brasileiras, de norte a sul do país, graças a caminhões, barcos, trens e até a um bimotor. Em sua primeira edição a revista já fora comercializada do Rio Grande do Sul até a Amazônia.

E a revista inicia-se assim: “Depomos na mão do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização travou a recta da Avenida Rio Branco: uma recta entre o passado e o futuro”.⁴⁶ Segue-se o texto do editorial colocando a revista *Cruzeiro*

⁴³ NETTO, Alccioly. Op.cit. p. 36

⁴⁴ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

⁴⁵ COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. *Cadernos da Comunicação Série Memória. O Cruzeiro: A maior e melhor revista da América Latina*. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora, 2002. p.25.

⁴⁶Revista *O Cruzeiro*. 10 de novembro de 1928, ano I nº 1, 1928. p.1.

como partidária de um novo, então, mundo moderno. O país e a sua capital modernizaram-se ganharam arranha-céus, radiotelefonias, correio aéreo. Era o esboço de um novo mundo. Novo mundo, novo país que conhecia sua mais nova e moderna revista semanal.

No editorial, a revista era colocada como vinculadora de cultura e educação. Diferentemente de um jornal, ela não estaria atrelada a um partido ou uma facção. A revista traria virtudes, mostraria versão educativa e estética da vida. O jornal, de modo contrário, atrelaria uma versão realista da mesma. O impresso revista fora colocado entre o jornal e o livro, em um estágio intermediário. Torna-se interessante também destacar que ela era referenciada, neste primeiro editorial, como moderna. A revista se posiciona como moderna em grande parte de suas circulações. Tem uma qualidade gráfica ímpar para época, jamais vista no Brasil, mesmo porque inicialmente era impressa na Argentina, em Buenos Aires.

“Seu nome é da constelação que, há milhões incontáveis de anos, no céu astral, e na nova moeda em que ressuscitará a circulação de ouro. Nome de luz e de opulência, idealista e realístico, sinônimo de Brasil na linguagem da poesia e dos signos”.⁴⁷ O nome selecionado para o periódico é explicado na página do editorial. Nome atrelado a constelação do Cruzeiro do Sul que estrelara céus brasileiros por incontáveis anos. Atrela-se também ao nome, a moeda corrente que percorrera transações comerciais das mais simples as mais complexas cotidianamente. À moeda e a constelação, e agora também a revista ligava-se ao termo *cruzeiro*. Vale salientar que de início a revista chamava-se apenas *Cruzeiro*, sem o artigo o. O artigo só é anexado ao título no ano seguinte da publicação, especificamente no número trinta e um.⁴⁸

Cruzeiro foi pensado para ser uma revista grandiosa, no formato tabloide (26 x 33 cm) impressa em 4 cores em papel de alta qualidade. Qualidade gráfica tal que não foi possível a impressão em parque brasileiro. Toda impressa em papel *couché* e repleta de fotografias, marcava avanços gráficos que vinha ao longo do XX acompanhando o cenário periódico nacional. Na transição do século XIX para o século XX a produção artesanal de impressos aos poucos cederam lugar aos processos de caráter industrial. Com avanços técnicos ocorre uma

⁴⁷ Idem

⁴⁸ ABULQUERQUE, Juliana e OUROFINO, Carolina. *O Cruzeiro – o primeiro ano de um projeto moderno – 1928-1929*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, RJ, 05-09 de setembro, 2005.

segmentação e uma especialização dos trabalhos desenvolvidos nas antigas oficinas. “Máquinas modernas de composição mecânica, clichês de zinco, rotativas cada vez mais velozes, enfim um equipamento que exigia considerável inversão de capital e alterava o processo de compor e reproduzir textos e imagens passou a ser utilizado [...]”⁴⁹.



Imagem 1 – Capa de *Cruzeiro*. Edição de 10 de dezembro de 1928, ano I, nº 1, capa. Acervo: BPESC



Imagem 2 – Primeira página de *Cruzeiro*. Edição de 10 de dezembro de 1928, ano I, nº 1, p.1. Acervo: BPESC

⁴⁹ LUCA, Tania Regina de. Op. cit. p.149.

O rosto de uma linda mulher num fundo azul, era a capa vistosa que abria a primeira edição. O título impresso acima do periódico em vermelho *Cruzeiro*, e abaixo dele “Revista Semanal Ilustrada”, do lado direito o preço, um cruzeiro. A primeira capa, imagem 1, inaugura praticamente uma tradição na revista: capas com imagens femininas. De 1928 até 1975, quando a revista cessa sua circulação, são muito poucas as capas não estampadas por mulher. Ilustrações de rostos femininos, depois fotografias femininas, era sempre esse tipo de imagens que apresentavam o impresso. A segunda imagem traz a primeira página da primeira edição da revista. Esta era composta pelos endereços, direção, informações e valores das assinaturas, número de tiragem, editorial e informação sobre o a próxima edição.

A revista ilustrada inovava também no conteúdo editorial. *O Cruzeiro* contava com colaboradores de porte, ótimos ilustradores, uma farta documentação fotográfica, além de constarem em seu sumário excelentes colunistas fixos. “O Cruzeiro seria uma revista híbrida, entre literatura e *fait-divers*, que apresentava os primeiros sinais de um texto jornalístico. Muito influente na imprensa escrita, a revista inovou na linha editorial, possuindo práticas de leituras diversificadas”.⁵⁰

Dirigida pelo jornalista português que a idealizou, Carlos Malheiro Dias, pode-se dizer que ela inaugura um novo estilo de revista semanal ilustrada, inauguração que abala suas então concorrentes: *Fon-Fon*, *Careta*, *O Malho* e *Maça*. Era uma revista que contemplava vários públicos, pois abordava diversos assuntos, tais como política, esporte, moda e sociedade. O impresso contou com colaboradores de porte, escreviam na revista nomes como Mario de Andrade e Humberto Campos, suas ilustrações eram assinadas por Emilio Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Oswaldo Teixeira entre outros. Seu conteúdo abrangia de política internacional a secções de cinema, rádio, teatro e moda. Em pouquíssimo tempo, meses após o início de sua circulação, se firmou como a mais expressiva revista nacional.

2.2.2 Um império midiático

Na década de 1930 o ‘império’ de comunicação de Assis Chateaubriand começou a ser chamado de *Diários Associados*. No ano de 1930, em um artigo resposta ao então presidente da república, Getúlio Vargas, Chateaubriand utilizou pela primeira vez o termo nossos *Diários Associados*, nome que designaria sua rede nas décadas

⁵⁰ ALBUQUERQUE, Juliana e OUROFINO, Carolina. Op.cit. p.1.

seguintes. Esta década foi notória para *O Cruzeiro*, aconteceram mudanças prósperas e outras nem tanto. Se o império dos *Diários Associados* era de papel, seu rei também o era. Assis Chateaubriand era o rei do papel, o rei das comunicações.

Chateaubriand soube, por meio de amigos, do projeto do jornalista português Carlos Malheiros Dias de lançar uma revista de circulação nacional, *Cruzeiro*. Por falta de dinheiro, o português abandonou o projeto, que foi retomado por Chatô após a indenização de Dias. Seriam necessários 500 contos de réis para dar vida ao impresso, todavia, inicialmente, 250 seriam o bastante. O dinheiro foi emprestado pelo banqueiro Antônio Mostardeiro, presidente do Banco do Brasil e proprietário do Banco da Província, por intermédio de Getúlio Vargas – então ministro da Fazenda.

Uma revista em papel de ótima qualidade, impressa em cores, semanal e com tiragem de 50 mil exemplares. A revista deu o pontapé inicial para a ampliação nacional da rede de comunicação criada por Chatô. Assim, a *Empresa Gráfica Cruzeiro S.A.* tornou-se propriedade do jornalista paraibano, empresa gráfica esta que, no momento de sua criação, não tinha nem ao menos um linotipo. Com o decorrer dos anos, revistas, jornais, estações de rádios foram sendo adquiridas. Tanto que, na década de 1950, o grupo de comunicação transformou-se em um fenômeno jamais visto no país.

Ainda na década de 1950, a revista passou a apresentar também uma significativa circulação internacional, com edições que chegaram a 300 mil exemplares quinzenais (sua circulação internacional não era semanal e sim quinzenal). Circulando principalmente em Portugal, Argentina, Chile e México, chegou a ser a revista mais vendida em muitos países latino-americanos. Passou a ter edições escritas em espanhol e era chamada *O Cruzeiro Internacional*, bastante semelhante ao exemplar nacional, com várias reportagens especiais desenvolvidas especialmente para esses números. A publicidade destas edições era marcada por anunciantes internacionais como Coca-Cola, Ford, Chevrolet. Outras publicidades de produtos de beleza, bebidas e turismo estavam sempre presentes. O *Cruzeiro Internacional* parou de circular no ano de 1959, quando José Portinho e Waldemar Pereira começam a intervir na revista a fim de “salvá-la” da queda de circulação.

O sucesso alcançado na década de 1950 começou a ruir no ano 1959. Naquele ano Assis Chateaubriand sofrera um derrame e ficou paraplégico; seu “Império de comunicação” foi transformado em um Condomínio Associado deixado para os filhos e “amigos”. Nesse momento, a maior parte das ações (70%) da principal revista desse

grupo pertencia a Leão Gondim, que recebeu-as em doação do primo Chateaubriand. O “império” de comunicação começou a ruir junto com seu criador e proprietário. Pouco a pouco a revista *O Cruzeiro* foi tendo suas tiragens reduzidas, suas reportagens já não eram tão grandiosas.

De 1965 a 1974, foram muitos os diretores de redação da revista; também muito grandes os esforços para fazê-la novamente um sucesso editorial, porém todas essas iniciativas estavam fadadas ao fracasso. No ano de 1974, o título *O Cruzeiro* foi vendido para Helio Lo Bianco, como pagamento das dívidas da revista para com ele. As “modernas” máquinas de impressão foram vendidas. Os arquivos de *O Cruzeiro*, considerados os melhores do ramo no Brasil, foram enviados para aquele que seria o último suspiro dos *Diários dos Associados*, *O Jornal de Minas*. Houve algumas tentativas de levar novas revistas a circular com o famoso título de *O Cruzeiro*, mas a revista definitivamente não era mais a mesma.

2.2.3 Uma revista, muitas páginas

Nos primeiros anos de publicação, a revista alcança grande sucesso de vendas. Se coloca entre as mais compradas e lidas do país. Entretanto os primeiros anos se passam e de uma revista nova nas bancas transforma-se em mais uma entre tanta. Ana Luiza Martins problematiza que são inúmeros os títulos de revistas que não ultrapassam o segundo ano de publicação. A revista estudada vai, sim, ultrapassar este segundo ano, não obstante as dificuldades e os obstáculos que foram muitos. De um sucesso editorial, a revista apresenta encalhes de uma edição já bastante diminuta. A tiragem da revista caiu drasticamente chegando a menos de 20 mil exemplares por edição no início de 1930.

Naquele início de década a revista atravessara constantes modificações. Parque gráfico trasladado, colunas e matérias modificadas e redação alterada. De início houve a mudança da sede da revista. Um edifício construído especificamente para abrigar os *Diários Associados* fora construído na Rua 13 de maio, no Rio de Janeiro. Com 8 andares mais 2 subterrâneos, o edifício abrigava *O Cruzeiro* e os então demais integrantes dos *Diários Associados* como: *O Jornal* e o *Diário da Noite*. No edifício se localizaria a redação, a sede administrativa e o parque gráfico daqueles veículos de comunicação.

A redação da revista era composta por um número ínfimo de funcionários além de contar com baixíssimos recursos financeiros. A

falta de publicidade acarretada da pouca vendagem fizera a redação entrar em decadência. *O Cruzeiro* em 1931 modifica consideravelmente suas reportagens e seus editoriais. Começara a explorar atualidades políticas, sociais e artísticas, reportagens elaboradas com as “sobras” fotográficas e com matérias dos jornais dos *Diários Associados*. A revista foi tornando-se, aos poucos, mais atraente ao público feminino. Eram desfiles de moda, em festas da alta sociedade, no banho de sol e mar nas praias cariocas. Além do mais, fotos de famosas atrizes norte-americanas eram fornecidas gratuitamente pela agência de publicidade de *Hollywood*. A essas fotos eram anexadas crônicas, traduzidas ou mesmo escritas pelos redatores. O Carnaval passou a ser um tema bastante presente no impresso.

A revista *O Cruzeiro* tinha uma característica que a permitiu explorar variada gama de informações, colunas, reportagens. Ela era uma chamada revista de variedades, segundo seus editoriais, um periódico que buscava atender toda a família. A publicação agregava a suas páginas de noticiários políticos, receitas de bolo, fotorreportagens sobre os índios da Amazônia até a cobertura completa da coroação da Rainha Elizabeth ou de um evento social, ou seja, era uma revista para agradar a diferentes tipos, gostos e estilos de vida. Aparentemente conseguiu atingir esta meta, pois sua singularidade era particular.

Dentro da reformulação sofrida pela revista no início da década de 1930 é notório o aparecimento de um nome. Accioly Netto iniciara sua extensa participação no periódico no ano de 1931. Naquele ano, o antigo redator de *O Jornal* entrara para a redação da revista. Accioly Netto escreveu um livro sobre os bastidores daquela que fora a grande revista nacional, que é quase autobiográfico. Nele, o jornalista relata e comenta as modificações ocorridas na revista e sua atuação nela, que se amplia no ano de 1933, quando se torna diretor de *O Cruzeiro*.

Ao longo da década de 1930, a revista fora revertendo o baixo número de edições e de vendas. As páginas e as matérias foram sendo remodeladas. As atualidades políticas, tanto nacionais quanto internacionais, apresentavam-se constantes. Grandes reportagens repletas de fotografias traziam ao leitor lugares exóticos e desconhecidos. Os textos em forma de novela faziam-se sequenciais e chegavam a durar dezenas de edições. As colunas abordavam assuntos femininos e humor. Enfim, a revista fora se reerguendo.

As fotorreportagens configuraram-se como uma marca da revista brasileira. Fotorreportagens ao estilo gráfico das publicadas pela *Life* e *Paris Match*. Inúmeros foram os jornalistas que assinaram as grandiosas reportagens de *O Cruzeiro*, até seu próprio dono, o poderoso jornalista

paraibano Assis Chateaubriand. Contudo, um merece destaque especial, David Nasser que começou como repórter de plantões noturnos e se tornou um dos mais importantes jornalistas da rede *Diário Associados*, onde chegou até a ocupar um importante cargo de chefia. Juntamente com o fotógrafo francês Manzon, produziu fotorreportagens marcantes para o periódico, como a do suposto disco voador no Rio de Janeiro. Em 1942, o fotógrafo francês Jean Manzon inicia seus trabalhos para os *Associados*. A ele soma-se o jornalista David Nasser e nascia a dupla das grandes fotorreportagens de *O Cruzeiro*. A marca acompanharia as páginas da revista até o cessar de sua circulação.

Dentre tantas modificações sugeridas e aplicadas por Accioly Netto destaca-se também o volume de páginas voltadas para assuntos relacionados à mulher. A historiadora Leoni Serpa coloca que aproximadamente 30% das páginas da revistas eram referentes ao imaginário feminino. Não obstante, este imaginário feminino não compunha apenas um perfil feminino, mas vários perfis.

“A revista foi uma das primeiras a se preocupar em mostrar o universo feminino de uma forma glamorosa e em dar à mulher espaços antes pouco vistos na imprensa brasileira. Esses espaços eram ocupados com belas faces, com moda e novas ideias [...]”.⁵¹ Nos 47 anos em que *O Cruzeiro* circulou em território nacional e também no exterior, constava em seu sumário um sem-número de colunas voltadas para a mulher. No sumário continha, inclusive, uma seção intitulada: *Para a mulher*. Dentre as páginas sempre relacionadas a assuntos femininos destacam-se as colunas *Da mulher para a mulher*, *Elegância e Beleza*, as exclusivamente de moda, entre outras. Por tratar de variedades, a revista abrangia vários públicos femininos: donas de casa, moças casadoiras, jovens modernas. Por tal motivo, nas páginas da revista *O Cruzeiro* não estava estabelecido apenas um padrão de mulher, e sim vários.

Da mulher para a mulher consistia em uma seção de cartas e conselhos. Segundo Carla Bassanezi⁵², estava sob a responsabilidade de Maria Teresa. Todavia, Alccioly Netto, relata que Maria Teresa era apenas um pseudônimo, que ele mesmo utilizou para assinar a coluna quando aquela passou a circular. Tratava-se de um “consultório sentimental”, pois ali eram respondidas perguntas acerca de

⁵¹ SERPA, Leoní. *A máscara da modernidade: A mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo: Editora UPF, 2003. p.26.

⁵² BASSANEZI, Carla e URSINI, Lesley Bombanatto. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: *Cadernos Pagu* (4) 1995. p. 245.

comportamento, postura e principalmente de questões amorosas. A coluna *Elegância e Beleza*, trazia conselhos sobre elegância e tinha a assinatura de Elza Marzullo. As páginas vinculavam conselhos de beleza para a mulher, que variavam de dietas e exercícios para tonificar o corpo a conselhos de maquiagens e vestimentas. Mara Rúbia Sant'Anna coloca que a beleza seria uma qualificadora de status social “[...] constituída como status, numa sociedade regida pelo mito da imagem [...] pelo belo que expunha, enalteceu pessoas e obras, exclusivamente, por serem belas”⁵³. Assinada por Helena B. Sangirardi coluna *Lar doce lar*, semanalmente trazia receitas de doces e salgados, sugestões do que servir em cada situação e para cada convidado, além de dicas sobre economia doméstica, cuidados com as crianças e educação de filhos. As famosas colunas de moda de Alceu Penna e os contos de famosos escritores da época também alcançaram grande sucesso.

As ilustrações que se caracterizam por traços de humor apresentam-se constantes no mundo do periódico impresso desde a litografia até os tempos da computação gráfica.⁵⁴ O oposto não poderia ocorrer com *O Cruzeiro* que tivera cerca de 50% das páginas dedicadas ao humor. “Em matéria de humor, era difícil dizer quem era o melhor. Tanto que o recorde de vendas nos anos 50 teve um dos fatores a inclusão de páginas que satirizavam e acompanhavam o dia-a-dia da cidade e do país, acompanhado de perto a parte editorial”.⁵⁵ Muitos foram os desenhistas e os ilustradores que durante décadas fizeram rir os leitores do periódico. “Como exemplo, podemos citar J. Carlos (1884-1950), com ilustrações e capa; Guevara (?-1965) com caricaturas; Appe (1920-1980), com caricaturas políticas; Alceu Penna (1923-1980), em páginas duplas com a série *As Garotas*; Millôr (1923), com a série *Pif-Paf* e Ziraldo (1932) [...]”.⁵⁶

⁵³ SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Aparência e Poder: Novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. p.446.

⁵⁴ PINTO, Luís Pimentel. *Entre sem bater. O humor na imprensa: do Barão de Itacaré ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁵⁵ COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. Op.cit. p.55.

⁵⁶ GAWRYSZEMSKI, Alberto. Ilustradores da revista *O Cruzeiro*. In: GAWRYSZEMSKI, Alberto (org). *O Cruzeiro: uma revista (muito) ilustrada*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2008. p.36

Um dos personagens mais famoso da revista foi *O amigo da onça*⁵⁷ o assinado por Péricles de Andrade Maranhão. O homenzinho de cabeça ovóide, vestido elegantemente, era muitas vezes cruel, preconceituoso e muito conservador. O personagem apareceu pela primeira vez na revista *O Cruzeiro*, em 23 de outubro de 1943. O desenho do ilustrador Péricles Maranhão dava vida à ideia de Leão Gondim de Oliveiras, diretor do periódico na época. Segundo Marcos Antônio da Silva⁵⁸, Gondim criou a personalidade e a estrutura psicológica do personagem e pediu para vários artistas ilustrarem o mesmo. O personagem satírico, irônico e crítico fez tanto sucesso, que passou a circular semanalmente na revista.

O *Pif-Paf* também foi uma das colunas humorísticas mais famosas de *O Cruzeiro*. Inicialmente era ilustrado por Péricles e tinha texto de Millôr Fernandes, ou melhor Vão Gôgo, como ele assinava nas colunas. Após 13 anos, em 1958, a coluna passa à responsabilidade de Vão Gogô que parou de colaborar no periódico no ano de 1963, depois de 25 anos de redação. Millôr trabalhou na redação da revista desde 1938, naquele tempo ele apenas colava letras, em 1945, ele começa assinar a coluna *Pif-Paf*, com pouco mais de 14 anos de idade.

Todas estas transformações editoriais e gráficas ocorridas na revista de fato surtiram efeitos na tiragem, vendas e anúncios.

A receita era aparentemente simples: uma resenha de noticiário nacional e internacional da semana com farto material fotográfico, textos literários, reportagens sobre lugares exóticos e aspectos pouco conhecidos da fauna e flora brasileira, colunas que abarcavam um leque variado de assuntos.⁵⁹

Suas seções de humor, fotorreportagens, contos ilustrados, páginas dedicadas à mulher transformaram *O Cruzeiro* na grande revista nacional de meados do século XX. O periódico tornou-se “[...] ao longo

⁵⁷ Ver mais em: CARVALHO, Luiz Maklouf. Op cit. e PIMENTEL, Luís. Op.cit. e ZAMMATARO, Ana Flávia Dias e GAWRYSZEWSKI, Alberto. *Entre o humor e a crítica: a abordagem de O Amigo da Onça* (1943-1974). <http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf> acessado em 24 de setembro de 2009.

⁵⁸ SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e poder do amigo da onça*. Rio de Janeiro, 1989.

⁵⁹ COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. Op.cit. p.17.

da década de 40 a maior revista de toda a América Latina, até viver seu apogeu absoluto no início dos anos 50⁶⁰. Na década de 1950, o impresso destacava-se como um dos meios de comunicação mais importantes no âmbito nacional. Considerada uma revista de variedade de grande circulação nacional, fazia-se presente em inúmeros lares da classe média urbana e era direcionada à leitura de toda a família.

O Cruzeiro na década de 1940 começou a destacar-se por sua tiragem nas edições semanais, a população brasileira não ultrapassava os 41, 2 milhões de habitantes, sendo que 56,8% dessa população era analfabeta e apenas 31,3%, urbana⁶¹. Foram muitos leitores. Foram, sem sombra de dúvidas, muitas páginas. Páginas que se dedicaram a quase tudo. Foram políticas, presidentes, partidos, rainhas. Foram economias, moedas crises e a Segunda Guerra Mundial. Pelas páginas daquela revista, leitores e leitoras de todo o país acompanharam as notícias daqueles tempos em que o alcance da televisão ainda era irrisório. Naquelas páginas homens e mulheres também puderam dedicar-se a uma leitura tranquila e amena. Eram, em sua grande maioria, páginas dedicadas a colunas de assuntos femininos e a colunas de humor. Dentre esta porção de páginas, sempre duas, em cada edição, dedicaram-se as *Garotas* do Alceu.

2.3 Da coluna, de seus textos e de suas imagens

De las dos almas em el mundo que
habia unido Diós, dos almas que se
amaban, esto éramos um de nós e
uma Garota do Alceu.

Nos éramos os namorados das Garotas
Do Alceu. Nós as tínhamos un der our
skins.

Nos amávamos as Garotas do Alceu.

Durante anos, todas as moças bonitas deste País –
dos fins de tarde nas calçadas da Praia de Icarai,

⁶⁰ NETTO, Alccioly. Op, cit. p.91.

⁶¹ Dados retirados do Estudo relativo aos 60 anos de transformações sociais no país realizado pelo IBGE. Publicado em forma de Comunicação Social em 25 de maio de 2007. Retirado do site oficial do IBGE no dia 26 de maio de 2007.

em Niterói, e das filas do Cine Metro, no Rio, aos footings das pracinhas do interior – se penteavam, se sentavam, gesticulavam, sorriam e se vestiam como as Garotas do Alceu.

E nos encantavam e nos faziam sonhar. Tanto que, muitos de nós – quase todos os que se casaram naquela época – nos tornamos, um pouco genros do Alceu.

Nós conversávamos nos bancos das praças, passeávamos pelas calçadas, beijávamos no cinema e dançávamos nas nossas festinhas, ao som da nossa canção. E depois, ganhávamos de presente um caderno com todas as letras das músicas de sucesso, com a nossa canção abrindo a coleção, fosse ela um bolero de Gregório Barrios ou um fox de Nat King Cole.

Fazer o que a televisão faz hoje, em escala cósmica, era um trabalho quase impossível para um desenhista só, mesmo numa revista que, à época, significava para o Brasil o que a TV Globo, por exemplo, significa nos tempos de agora. Mesmo porque, a mensagem impressa não tem nem a velocidade nem o impacto da mensagem eletrônica. O que aumenta os méritos da obra de Alceu Penna como ilustrador e figurinista.

Suas meninas de olhos expressivos, de gestos delicados e cheios de graça, de cinturas finas, de longos cabelos e de saias rodadas, cujo tecido era informado com duas ou três pinceladas - a gente sabia se era seda ou algodão - eram tão fortes que, me parece, os leitores conviviam com elas como se convive com um ser vivo: ninguém fica perguntando quem é o pai da criança.

Elas tinham vida própria, e tanta que Alceu desaparecia por trás delas. De resto, Alceu Penna era um homem calmo e retraído, doce e sereno, doméstico, não gostava de aparecer. E, muito cedo, tão logo o sucesso da revista O Cruzeiro

começou a se esvanecer, ele foi sendo esquecido.⁶²

Começo falando de Alceu Penna⁶³. Ele não foi o mentor da criatura, mas foi seu “pai”. Alceu Penna era considerado o pai das *Garotas* – e, apesar de não ter sido seu mentor, foi ele que deu forma e vida à ideia de Alccioly Netto. Tudo começa quando, em 1932, Alceu Penna chega na cidade do Rio de Janeiro, para estudar na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O jovem pretendia cursar Artes Plásticas, mas por reprovação familiar acaba prestando vestibular para Arquitetura. Dentro da Escola de Belas Artes acaba frequentando muitas aulas dos cursos de artes, a Arquitetura jamais foi concluída ou exercida por Penna. Ainda em sua chegada na antiga capital da República o jovem começa a procurar trabalho. Visitou muitos jornais e revistas até que conseguira seu primeiro emprego no conhecido *O Jornal*, cujo proprietário era Assis Chateaubriand. Foi na redação de *O Jornal*, parte do grupo *Diários Associados*, que Alceu conhece Antônio Alccioly Netto, então secretário de redação de *O Cruzeiro*. Alccioly Netto se tornaria amigo pessoal e padrinho de Alceu dentro do grupo liderado por Chateaubriand.

Perduraria décadas a colaboração iniciada, naquele ano, por Alceu nos periódicos de Assis Chateaubriand. Alceu desenhava para a

⁶² ZIRALDO. Texto de apresentação do catálogo da exposição “*As garotas do Alceu*”. Belo Horizonte: Palácio das Artes, julho de 1983. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/alceu/garotas.htm>

⁶³ O desenhista nasceu no dia 1º de janeiro de 1915, na pequena cidade mineira de Curvelo. Aos 11 anos, foi estudar no Colégio Interno Santo Antônio, em São João Del Rei. Segundo Gonçalo Junior, em seu livro *Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa – 1933/1980*, desde pequeno, Alceu apresentava o gosto pelo desenho. Com seus vizinhos em Curvelo, o dentista Amedet Peret e sua esposa, o menino aprendeu os primeiros rudimentos do manuseio de pincéis e de como combinar tintas para fazer aquarelas. São esses mesmos vizinhos que descobrem o daltonismo de Alceu. Aos 16 anos, Alceu perdeu o pai, e sua família começou a passar por uma crise financeira. Um ano após a morte do pai, Alceu chegou ao Rio de Janeiro, onde passou a morar com seu primo Alexandre e Maria Isabel, sua esposa. Alceu viveu por bastante tempo na casa de seus parentes, no início localizada na Rua Voluntários da Pátria e depois, na rua Visconde de Ouro Preto, ambas no bairro do Botafogo. Na cidade, iniciou o curso superior de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, que abandonaria no ano de 1937. A escolha do curso foi um meio termo encontrado por Alceu entre a vontade de seu pai e a sua. Durante 5 anos ele cursou Arquitetura, mas sempre frequentando como ouvinte o curso de Artes Plásticas.

revista, fazendo algumas capas e também matérias. Naquele momento, o desenhista começou a frequentar regularmente a Cinelândia e também a trabalhar nos Cassinos da Urca, onde fazia ilustrações em menus, cartazes e cenários. Após algum tempo, já começava a fazer fantasias e figurinos. No ano de 1935, uma fantasia criada por ele venceu o concurso de Carnaval realizado pelo Departamento de Turismo da cidade do Rio de Janeiro, o que o fez reconhecido também como estilista. Na década de 1930, ele começou a desenhar muitas publicações de histórias em quadrinhos, principalmente no jornal *O Globo*. “Entre 1937 e 1938 ilustrou para *O Globo Juvenil*, propriedade de Roberto Marinho, adaptações de obras como *O Fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, juntamente com Nelson Rodrigues, além de *Rei Arthur*, *Alice no País das Maravilhas*, entre outros.”⁶⁴

Dentre os vários trabalhos realizados por Alceu Penna o que alcançara mais destaque e o tornara um desenhista reconhecido pelo público foram as suas *Garotas*. As bonecas traçadas por ele circularam por décadas naquela que era a grande revista nacional. Antes mesmo de ser lançada a coluna já faria furor dentro dos *Associados*. Jornais cariocas e paulistas da rede dos *Diários Associados* traziam dizeres que já anunciavam a nova coluna.

‘As Garotas’ são a expressão da vida moderna. ‘As Garotas’, endiabradas e irrequietas, serão apresentadas todas as semanas em O Cruzeiro, desenhadas por Alceu, o mais malicioso e jovem de nossos artistas. ‘As Garotas’, em duas páginas em cores, constituem um dos hits de O Cruzeiro, a revista que acompanha o ritmo da vida moderna.

Alccioly Netto, no ano de 1938, encomendou a Alceu a criação de figuras femininas semelhantes às do *The Saturday Evening Post*, as *Gibson Grils*⁶⁵. As *Gibson Grils* eram desenhadas pelo ilustrador inglês Charles Dana Gibson no final do século XIX e no início do século XX, principalmente para tal periódico americano. As meninas *Gibson* eram consideradas mulheres modernas e personificavam um ideal feminino de

⁶⁴ PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. Dissertação de Mestrado em Moda, SENAC, São Paulo, 2007.

⁶⁵ BUSZEK, Maria Elena. *Pin-ups Girls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2006.

beleza na época. A partir das bonecas de Gibson, Alceu Penna deu forma e vida à ideia de uma coluna de *Pin-ups*⁶⁶ de Alccioly.

Estávamos ainda no início dos anos 30 e eu, encantado com as figuras femininas de *The Saturday Evening Post*, chamadas Gibson Girls, fui certo dia procurá-lo em seu modesto apartamento da Rua das Marrecas, na Lapa. Sugeriu que ele fizesse alguma coisa semelhante e duas semanas depois ele me procurou, mostrando-me um desenho muito original. Eram vários grupos de lindas mocinhas, vestidas na última moda, conversando. O texto na forma de diálogo e destinado ao público juvenil, deveria ser escrito por um humorista malicioso. Fiquei encantado com o projeto.⁶⁷

As *Pin-ups* têm origem nos ousados cartões-postais franceses e alemães da segunda década do século XIX. Essas características começam a aparecer nos desenhos de Raphael Kirchner, na francesa *La vie Parisienne*, e aos poucos começam a ilustrar calendários. Os cartazes de Toulouse Lautrec são um dos primeiros exemplos de *pin-ups*; naqueles pôsteres impressos em litografia no século XIX já existe a imagem de uma mulher em pose sensual. Ainda no final do século XIX, elas chegam aos Estados Unidos da América, e no início do século XX, começam a brilhar nas páginas de revistas americanas, transformando-se em um ícone do desenvolvimentismo americano. Tornaram-se muito populares principalmente após a Segunda Guerra Mundial, sendo consideradas um marco na imprensa do século XX. São muitos os ilustradores americanos se consagraram com suas *pin-ups*, como Charles Dana Gibson (1867-1944), Georges Petty (1894-1975), Alberto Vargas (1896-1982). Alberto Vargas fora considerado o substituto de Petty na renomada revista norte-americana *Esquire*. As “Garotas Petty”, e posteriormente as “Garotas Vargas”, já no início da década de 1940, eram as ilustrações de nu artístico mais famosas dos Estados Unidos da América. De tão afamadas pelas páginas da *Esquire*, as *Vargas Girls* passaram a circular na revista masculina americana *Playboy* do ano de 1957 até 1978.

⁶⁶ “Pin-ups” quer dizer literalmente garota colada na parede.

⁶⁷ NETTO, Alccioly. Op. cit. p.125.

Entre periódicos como, *The Saturday Evening Post*, *Esquire*, *Playboy*, foram numerosas as revistas que circularam com aquelas imagem eróticas femininas. A imagem da *pin-up* esta envolta a Segunda Grande Guerra Mundial. Aquela guerra estava arraigada por aquelas imagens. As bonecas, ora ilustradas, ora fotografadas fazem-se onipresentes na imprensa do século XX. Durante a Segunda Guerra a produção de imagens de *pin-ups* transforma-se em uma indústria crescente e consolidada.

Era uma mulher jovem, fresca, simpática e sedutora. Era uma beleza quase simples, popular e universal, ideal. “La pin-up est une fille simple, saine, au visage presque enfantin. Moue séductrice, grands yeux écarquillés, sex-appeal à son insu, poses suggestives sans appel à la débauche: la pin-up est sexy mais chaste”.⁶⁸ Uma apresentação idealizada de mulher com normas corporais bastante precisas: cintura fina, seios arredondados, longas pernas, bumbum empinado. A construção de um corpo erótico que sairá do mundo da prostituição e alcançara o mundo dos leitores de revistas. O corpo carnal do cabaré, ao corpo de tinta e papel da fotografia ou da ilustração. Uma imagem de fetiche. De humor ligeiro e apelo sexual inocente. O corpo erótico que sairá dos cabarés e chegará às revistas familiares de todo o ocidente. “Produite en masse dans une perspective d’erotisme universel, la pin-up induit peut-être une uniformisation du désir”.⁶⁹

Durante a guerra, os soldados eram separados de suas esposas, namoradas, amantes. A imprensa não demorara a perceber a imagem da *pin-up* como uma espécie de válvula para aqueles homens de guerra. Camille Favre⁷⁰ aponta que o humor e a leveza daquelas imagens permitiam uma excitação sem culpa por parte de seus espectadores, eram um convite sexual quase inocente, inseto de qualquer culpabilidade. Assim, o exército americano acreditava que ao menos protegia suas tropas contra a homossexualidade, dando tranquilidade à

⁶⁸ A pin-up é uma menina simples, saudável, com o rosto quase infantil. Biquinho sedutor, grandes olhos arregalados, sex-appeal quase sem querer, poses sugestivas sem cair no deboche: a pin-up é sexy, mas casta. (tradução nossa). FAVRE, Camille. *La pin-up US, un exemple d’erotisme patriotique*. In: *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien*. Numero 35. Ano 2012.

⁶⁹ Produzida em massa em uma perspectiva do erotismo universal, a pin-up induz provavelmente uma uniformização do desejo. *Ibidem*. p.243.

⁷⁰ FAVRE, Camille. *La pin-ups et ses filles: histoire d’un architype érotique*. Master 2 des Civilisation modernes et contemporaines. Université Toulouse Le Mirail, 2007.

virilidade e à sexualidade daqueles heróis de guerra. “[...] Des images de femmes dans les revues est prise au plus haut niveau, par les chef d’états-major et par le secrétaire d’État à la guerre. Les états-majors les considèrent comme des instruments essentiels au maintien du moral des troupes”⁷¹. De tal feita que, de 1942 a 1946, foram distribuídos gratuitamente às tropas americanas cerca de 9 milhões de exemplares da revistas *Esquire*.

Daniel Arasse também menciona a ajuda que aquelas imagens deram aos militares, em especial estadunidenses, durante a 2ª Grande Guerra. Segundo ele, as *pin-ups* remediaram a abstinência sexual forçada daqueles tantos homens. “Je ne sais plus qui avait dit de la masturbation que c’était ‘la main au secours de l’esprit’”⁷². Sabemos que estas imagens se multiplicaram, inicialmente e primordialmente durante a guerra. Para Arasse, estas imagens ainda são visíveis em borracharias e em oficinas mecânicas. As imagens femininas ainda acompanham homens forçadamente solitários em suas longas jornadas, seja ele um soldado na guerra ou um caminhoneiro em sua rota. A *pin-up* sempre esteve envolta, quase presa, a este mundo, a estes olhares masculinos. Ela se construiu para isso. Fez-se imagem com isto. Ela estampou cartazes de refrigerantes, reclames publicitários, maços de cigarros, narizes de aviões, colunas de revistas.

Elas se disseminaram por todo o mundo. Multiplicaram-se com a velocidade e com a técnica daquela imprensa periódica que, na época, crescia a todo vapor. A coluna *Garotas* tem justamente o intuito de trazer para as páginas da revista *O Cruzeiro* o humor, o charme e a beleza das bonecas que recheavam as revistas americanas da época.

A pin-up é um pôster de mulher. Este tipo particular de ilustração pertence ao já volumoso grupo das artes-gráficas ainda não reconhecidas pela crítica oficial e por isso carente de definições objetivas e corretas.

Neste caso, veículo e imagens ainda são confundidos. O termo pin-up tanto serve para designar o cartaz propriamente dito, como para especificar o tipo de gravura por ele veiculado: a

⁷¹ As imagens de mulheres nas revistas eram levadas ao mais alto nível, pelos chefes de estado maior e pelo secretario de Estado de guerra. Os estados maiores a consideravam como instrumentos essenciais na manutenção da moral das tropas. FAVRE, Camille. Op, cit, 2012. p.244.

⁷² Idem.

figura feminina. Não qualquer uma, mas sim, uma garota com apreciáveis dotes físicos, apresentados com maior ou menor explicitação, numa pose intencional que visa incitar e excitar o espectador masculino.⁷³

Rudolf Piper faz um estudo acerca das *pin-ups* brasileiras, que segundo o autor, é uma “arte” importada e tardia no Brasil. Porém, segundo o estudioso, já a primeira capa da revista *O Cruzeiro* caracteriza-se por esse tipo de ilustração. Em seus estudos, as ilustrações de Alceu Penna não foram contempladas, todavia, constam na tabela elaborada por ele ao final de seu livro. Piper escrevera principalmente acerca de *pin-ups* fotografadas, como por exemplo as capas de revistas como *A scena muda*, *Cinearte*, *Cinelândia*, *Cinefan*. A princípio as ditas *pin-ups* estavam mais presas ao seu suporte material preferencial, os cartazes. Ao longo de décadas começam a ganhar espaço em revistas. A revista *Life* foi a pioneira em presentear seus leitores com pôsteres desenhados pelo famoso Gibson. A revista *O Cruzeiro*, desde 1928, trouxe *pin-ups* em suas capas, as quais, desde 1933, já eram desenhadas por Alceu Penna. No ano de 1938, as *Garotas* tornaram personagens de uma coluna da revista semanal. Se as *Garotas do Alceu* não foram as primeiras imagens de *pin-ups* na revista *O Cruzeiro*, foram a primeira coluna ilustrada exclusivamente com *pin-ups* em revistas de variedades no país e pode ser considerada a primeira ilustrada exclusivamente por *pin-ups*.

Em 19 de novembro de 1938, no exemplar da revista *O Cruzeiro* de número 3 do ano XI foi publicada *As Garotas*. A primeira coluna recebeu o título de *Garotas da Praia* e teve desenhos e textos de Alceu Penna. Estava ali o primeiro número da coluna. Impresso em três cores – branco, vermelho e preto – em papel *couché*, ocupava duas páginas da revista. Trazia desenhos e textos vinculados como ocorreria até findar sua circulação. A dividia-se em nove bonecas traçadas com bastante sensualidade, três delas vestindo maiôs de duas peças, o que à época era bastante provocador. E era justamente acerca das provocações destas *Garotas* que tratava aquela coluna. A primeira coluna ilustra muito bem o que viria a ser aquela página. As historietas tratavam da vida cotidiana de jovens mulheres de classes média e alta, urbanas e alfabetizadas.

⁷³ PIPER, Rudolf. *Garotas de papel: História da pin-up brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Global editora, 1976. p. 9.

Traziam com um tom de humor, que não chegava a ser sarcástico, o diálogo destas garotas com outras garotas e alguns rapazes.



Imagem 3 – Garotas da Praia. Revista O Cruzeiro 19 de novembro de 1938, ano XI, nº 3, p.16 e 17. Acervo: MASP

Phrases e potins que o repórter ouviu, domingo último, em Copacabana, do posto 1 ao posto 6, principalmente no posto 2 1/2...

- Não elogiaste ainda meu maillot novo, Alfredo!
- Mas... se ainda não consegui vê-lo!

Trata-se de uma questão de pura physica. Nosso valor mede-se por linhas, rectas ou curvas. O delles aquilata-se pelo volume das massas que possuem, em notas ou em cheques.

- Não tens razão Fred! Ela é até muito franca. Franca demais, mesmo. Não esconde nada!

- Elegância praieira? Um problema de mathematica – “está na razão inversa de emprego de tecido e na razão directa de superficie que deixa ver”...

- Olhe, depois vá dizer que não sou econômica!
Fiz um bello maillot e mais este lenço para a
cabeça com meio metro de seda!

- E ainda apagam os funcionários do serviço de
sauvage!
- Você não diria isso se mamãe se afogasse!⁷⁴

Nos versos da coluna constam colocações e diálogos entre os personagens ilustrados. O enredo gira em torno dos pequenos trajes e dos dotes físicos das bonecas de Alceu. Entre as bonecas destacam-se maiôs, chapéus, lenços, sandálias. Enfim, os trajes sempre se estabeleceram como elementos de destaque da coluna, que também tratava de moda. Os figurinos desenhados por Alceu destacavam-se em meio às cores das páginas. A coluna também se tornou conhecida pela disseminação das tendências de moda por Alceu Penna, também figurinista. Podemos colocar que a cidade do Rio destacava-se como cenário preferencial das personagens da coluna, destacando-se a praia carioca de Copacabana. O Rio de Janeiro, que ao longo da trajetória das *Garotas* do Alceu, deixou de ser o centro político e econômico do país, perdendo para São Paulo, não deixou de ser sua capital cultural. Além do mais, as próprias personagens de Alceu contribuíram para essa visão da cidade. Visto por sua coluna, o Rio era, além de tudo, a cidade das mais belas mulheres.

Ao mesmo tempo, Alceu contribuiu para consagrar a figura da beleza da mulher carioca por meio de suas sensuais *pin-ups*. Pelas páginas de *O Cruzeiro*, o país botou na cabeça que, além de metrópole e centro gerador de cultura, hábitos e modismos, o Rio tem também as mulheres mais bonitas. Como um lugar poderia ter tudo? O Rio tinha. E Alceu revelava o lado mais bonito disso: o feminino.⁷⁵

Naquela cidade, estavam estabelecidas as principais editoras, sede de rádios, revistas e da televisão. Eram apresentados os mais conhecidos espetáculos, peças de teatros, desfiles. Enfim fundiam-se as principais

⁷⁴ PENNA, Alceu. *Garota na praia*. In: Revista *O Cruzeiro* 19 de novembro de 1938, ano XI, nº 3.

⁷⁵ GONÇALO, Junior. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: Moda e imprensa – 1933/1980*. São Paulo: CLUQ – Clube dos Quadrinhos, 2004. p.14.

atividades culturais do país, no momento em que se consolidava a formação de um mercado cultural⁷⁶. O Rio era a cidade mais divulgada do país, a cidade mais vista do território nacional. Suas praias, cinemas, cassinos, teatros eram tidos como urbanos e modernos. “O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições funcionais que articulam a modernidade com uma experiência existencial e íntima”⁷⁷.

“No Brasil, no período estudado, esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade, cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiro quanto nacionais”⁷⁸. O Rio de Janeiro era considerado uma espécie de vitrine cultural para o restante do país. No desenrolar do século XX, São Paulo já se destacava como o principal centro industrial do país. Contudo, o Rio, ainda projetava os mais famosos pintores e pintoras nacionais, os atores e as atrizes de maior renome; lá estavam as gravadoras de discos, as emissoras de rádio. Além de ali serem produzidos os espetáculos grandiosos, eram também editados os maiores jornais e as maiores revistas brasileiras. “Há em todo o país uma ideia quase mítica de que não se pode alcançar alguma notoriedade nacional sem fazer sucesso na Cidade Maravilhosa”⁷⁹.

Não era apenas a cidade do Rio a vitrine da modernidade; o homem e a mulher carioca também o eram. Nas páginas de “O Cruzeiro” estavam impressas as principais festas e bailes da cidade. A sociedade carioca ditava modas para o restante do Brasil.

⁷⁶ No período pesquisado, segundo, Renato Ortiz, visualiza-se a consolidação de um mercado cultural. Nesse momento desenvolve-se um maior interesse pela temática da sociedade de massa. Segundo o cientista político o Brasil desses anos, 1945 a 1964, realmente vive um processo de renovação cultural. O crescimento da classe média e a concentração da população em grandes centros urbanos vão permitir a criação desse espaço cultural onde bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior. A partir da década de 1960 o desenvolvimento do capitalismo e da crescente industrialização acarretou o aparecimento de uma indústria de bens culturais no Brasil. In: ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1980, p.81.

⁷⁷ SEVECENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos*. In: História da Vida Privada no Brasil vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.522.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ JUNIOR, Gonçalves. Op. cit, p.29.

As cariocas de classe média e alta, nesta época, acompanhavam (e inventavam) a moda e eram consideradas mais atrevidas e liberadas que as de outras regiões do país – a vida nas praias (*onde o amor é mais livre*), o contato com os estrangeiros, os recursos e atividades da metrópole, então capital do país, contribuíram para comportamento e modos de pensar diferenciados. Estas garotas cariocas serviram de modelo às garotas de revistas.⁸⁰

As cariocas eram consideradas as mais ousadas. Um ponto que diferenciava bastante a representação da vida cotidiana destas em comparação com a vida levada pelas paulistas era a questão climática. Segundo Cristina Meneguello, a representação da carioca estava diretamente associada à praia, ao sol, ao mar. Já a da paulista estava atrelada ao frio, à vida corrida da metrópole. Estas questões “contaminavam” a representação das relações. “Podia-se contar com charges de revistas da época enfatizando a distinção entre o namoro das cariocas, repleto de beijos, e o namoro das paulistas, com namoros sentados em bancos de praças tiritando de frio”.⁸¹

Embora constante a referência de *Garotas* de outros locais, como também de outras temporalidades – a serem mais bem abordadas no capítulo 3, os locais de sociabilidade frequentados pelas personagens, assim como as inúmeras referências bibliográficas, nos levam a crer que elas são, de maneira geral, *Garotas do velho Rio*. O Rio de Janeiro se consolidou como o principal centro social do país, ditava as normas sociais de conduta desde a chegada da família real portuguesa em 1808⁸². “Além do incremento do comércio, a vinda da Corte portuguesa promoveu a europeização do Rio de Janeiro, o que criou novas

⁸⁰ BASSANEZI, Carla Beozzo e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: Cadernos Pagu (4) 1995.p.246.

⁸¹ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p.48.

⁸² Ver mais em: MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio; civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

experiências para a “boa sociedade”.⁸³ A Coluna *Garotas* estampa, muito bem, esta mescla de condutas e costumes. Ao analisar a variedade de temas que a coluna abordou, é notável a presença de costumes ainda muito afrancesados, mas também já existe a marcante presença norte americana, bem como a consolidação e a impressão de valores e costumes mais tupiniquins e principalmente cariocas. Pois “Apesar da Revista “O Cruzeiro” circular nacionalmente, Alceu Penna desenha suas “Garotas” como cariocas, inspirando-se na cidade e no estilo de vida de seus habitantes”.⁸⁴

2.3.1 Uma história em 1269 colunas

Foram quase 3 décadas de circulação da coluna *Garotas* na revista *O Cruzeiro*. As *Garotas* eram considerada a “expressão da vida moderna no Brasil”⁸⁵. As duas páginas apresentavam semanalmente grupos de belas mocinhas, vestidas segundo as últimas tendências da moda, conversando sobre os mais diversos assuntos. Desenhada por Alceu Penna e com textos de diversos autores, a coluna ditou modas e costumes, criou um imaginário acerca do feminino que acabou por influenciar o comportamento de gerações de homens e mulheres. As *Garotas* “endiabradas e irrequietas” foram ao *Jóquei Club*, tomaram banho de mar, foram ao cinema, namoraram, leram. Eram Denises, Teresas, Carmens e Marias; muitas foram as personagens criadas pelo desenhista.

Em 28 anos de circulação somou-se um montante expressivo de páginas. Ao todo foram 1269 as colunas a circularem. Com edição iniciada em 19 de novembro de 1938 e termino em 29 de agosto de 1964, ela apresentava-se como uma constante nas páginas da revista. Foram poucos os números de *O Cruzeiro* durante este período que não contiveram em suas páginas as *polianas* de Alceu. Dentre as 1313 edições das revistas que foram rodadas durante o período da coluna, apenas 50 não contaram com as *Garotas*. Os motivos para tal ausência nestas 50 edições foram diversos. A maior parte delas ocorreu pela

⁸³ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002. p.53.

⁸⁴ PENNA, Gabriela Ordones. Op. cit. p. 24.

⁸⁵ As garotas são referenciadas como a expressão da vida moderna no Brasil por Alcioly Neto, ex diretor da revista o cruzeiro e mentor da coluna. Ver: Idem.

impossibilidade de feitura ou mesmo de envio das colunas por seu desenhista. Férias ou viagens ao estrangeiro podem ser apontadas como principais motivos. Coloco que mesmo durante nas longas viagens empreendidas por Alceu Penna para os Estados Unidos da América e para a Europa as colunas circularam. Com menor regularidade e algumas faltas mas as bonecas estavam lá, falando sobre a cidade de Nova York e as experiências em Paris ou em Portugal.

Levei vários anos pesquisando o catálogo destas 1269 colunas. Iniciada ainda no período de graduação, em 2006, a pesquisa foi concluída nos anos de doutorado, em 2012. Nestes seis anos de intermináveis páginas de revistas, foram muitos as bibliotecas, arquivos e acervos investigados: Seção de Obras Raras da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Arquivo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre. o Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, a Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual Luiz Bessa, Belo Horizonte, Arquivo dos Diários Associados e Biblioteca Mario de Andrade, ambos de São Paulo

Cada arquivo, cada acervo, cada biblioteca agregou à pesquisa um montante de visualidades e leituras de colunas e de outras páginas da revista. As intermináveis buscas pelas revistas *O Cruzeiro* parecem ter alcançado seu fim. No entanto, as dúvidas e os questionamentos nunca foram tantos. Muitas características e traços acompanharam *As Garotas* em seus 1269 episódios.

Essas 1269 histórias narradas e vividas pelas personagens de Alceu Penna muitas vezes tiveram seu enredo, se não repetidos, muitíssimo aproximados Quando estava em meio à pesquisa pensei, e até mesmo cheguei a formular, uma tabela que buscava sistematizar as colunas por temática. Seria praticamente infundado e de uma prática bastante estruturalista formular temáticas e encaixar as colunas dentro de uma tabela elaborada por mim como pesquisadora. Não ilustrarei sistematicamente, em forma de tabela, as principais colunas que circularam; somente dedicarei algumas palavras às permanências de enredos da coluna.



Imagem 4 - *Presentinho das Garotas*. Revista O Cruzeiro de 22 de dezembro de 1956, ano XXIX, nº 8, p.46 e 47. Acervo: BPESC



Imagem 5 - *Garotas vêem Garotas*. Revista O Cruzeiro de 29 de fevereiro de 1959, ano XXXVI, nº19.p. 20 e 21. Acervo: MCSHJC

Nos meses de dezembro, principalmente em seu final, eram veiculadas colunas sobre o Natal e o Ano Novo. Já em 1938, a coluna se intitulava “Papai Noel e as Garotas”. O enredo eram presentes, árvores de natal e na maioria das vezes, o Papai Noel. Os próprios títulos se repetiam, o primeiro fora o mesmo publicado também em nos anos de 1943, 1946 e 1947. Os presentes, as árvores de Natal e o Papai Noel eram seguidos pelas colunas de Ano Novo. Os réveillons eram embebidos em muito champanhe e planos para o ano seguinte. De casamento a dietas, naquelas páginas que fechavam o ano, as bonecas festejavam, bebiam e articulavam os episódios seguintes.

Nos meses de verão, saíam muitas colunas sobre praia, banho de sol e mar, que passam a ter novos significados e se transformam em práticas sociais, tornando-se um símbolo do homem civilizado já na primeira década do século XX.⁸⁶ O bronzado também é um fator mencionado na coluna.

O Carnaval sempre estava estampado em meio a fantasia e cores nas páginas de Alceu Penna. Foram incontáveis as fantasias desenhadas por ele para a coluna *Garotas*. O ilustrador dedicou grande parte de seus trabalhos a figurinos de shows e cassinos. Foi, inclusive, premiado pela prefeitura do Rio de Janeiro em um concurso de fantasia de carnaval. Então vestia suas Garotas de baiana, palhacinha, nas muitas colunas “Garotas e o Carnaval”. Bebidas, namoros e intrigas estavam ainda mais presentes naquelas páginas específicas. Se o Carnaval nas colunas era repleto de bebidas e festas, no mês de abril as dietas eram deixadas de lado. A Páscoa era sempre contemplada com ovos de chocolates e fantasias de coelhinhos.

No mês de maio eram editadas as colunas principalmente referentes ao casamento. O namoro era mais explorado pelos autores e pelo desenhista das *Garotas* no mês do dia dos namorados. Nas colunas sobre namoros e casamento pode-se perceber que, se solteira, a mulher poderia se comportar como moderna, inovadora e ousada; casando-se, essa realidade mudaria. A etapa máxima da vida de uma *Garota* do Alceu era o casamento, pois a partir do momento em que uma *Garota* se casava, ela não mais ilustraria a coluna de Alceu Penna. As mulheres casadas e sua vida de “rainha do lar” estampavam as colunas consideradas mais tradicionais da revista, *Da mulher para a mulher, Lar Doce Lar*. Provavelmente a diferença de padrões e condutas entre as

⁸⁶ FORNAZARI, Luciana. *Gênero em Revista: Imagens de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós guerra*. Florianópolis: UFSC, 2001 (Dissertação de mestrado em História). p. 44.

colunas femininas de *O Cruzeiro* estavam baseadas principalmente na faixa etária e no estado civil de suas leitoras e de suas personagens.



Imagem 6 – Foguetes e Garotas. Revista O Cruzeiro de nove de junho de 1956, ano XXVIII, n°33, p.66 e 67. Acervo: BBPESC

As festas de São João marcavam uma brasilidade nas colunas. Vestidos estampados, rendados e coloridos eram cuidadosamente traçados e coloridos. Sabe-se que muitos deles foram utilizados como modelos para execução por muitas das leitoras. Eram bandeirinhas, fogueiras e quitutes. Dentro das festas juninas estava sempre presente a festa de Santo Antônio juntamente com simpatias e pedidos para arrumar um marido, de preferência, um bom partido.

Em grande parte dos finais de ano, nos meses de dezembro e janeiro a revista *O Cruzeiro* presenteava seus leitores com as famosas folhinhas, os calendários ilustrados com As Garotas do Alceu. A utilização de *pin-ups* na ilustração de calendários é praticamente inerente ao nome da ilustração. De maneira geral, estas garotas grudadas na parede apresentavam-se em poses mais sensuais e provocativas.

De maneira geral, as colunas abordavam como tema central o comportamento, logo situo as *Garotas* como coluna de humor e comportamento. Dentro desses subitens encontramos *Garotas* falando de *Garotas*, e de garotos, fazendo compras, arrumando a bolsa, enfim, vivendo o dia-a-dia de uma jovem de classe média e alta, urbana e alfabetizada. Elas frequentavam festas, que eram geralmente bailes, aos quais muitas vezes iam desacompanhadas de adultos, o que era condenado por muitas revistas femininas. Temas políticos também

foram discutidos, entre eles a mudança da capital federal para Brasília, eleições, entre outros. As percepções de outras temporalidades também ilustraram as colunas; naquelas as *Garotas* das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 comparavam seu comportamento e sua conduta com a geração de suas avós, de suas mães e até com a geração de “*Garotas* de 2 mil anos atrás”.

As *Garotas* também viajavam, e muito. Foram para a fazenda, para Petrópolis, à Europa, aos Estados Unidos, compraram suvenires, sempre deixando uma legião de homens apaixonados por onde passavam, vestindo roupas de acordo com as últimas tendências da moda. Sapatos, calças compridas, vestidos de baile, rabos-de-cavalo, maquiagens, unhas e bolsas coloriram todas as colunas, mas de forma específica as garotas comentavam sobre moda.

Desenhadas com graça e elegância com legendas muito bem-humoradas, as mocinhas falavam dos temas mais variados, desde assuntos mundanos até científicos, políticos ou filosóficos... Em pouco tempo, “As garotas” se transformaram em verdadeira coqueluche, ditando modas e costumes para milhares e milhares de leitoras em todo o Brasil... O sucesso foi tamanho que “As garotas” acabaram permanecendo nas páginas de *O Cruzeiro* durante nada menos que 28 anos.⁸⁷

A popularidade da coluna *Garotas* torna-se perceptível através dos inúmeros relatos sobre elas. No trecho acima, de Alccioly Netto, podemos perceber o sucesso que fizeram tais páginas. O bom humor era uma marca das personagens. Dentre risos e traços pode-se perceber que a coluna contemplava a vida cotidiana de uma jovem mulher urbana de classe média e alta, alfabetizadas. As personagens criadas por Alceu frequentavam novos lugares de sociabilidade nas cidades brasileiras de meados do século XX, como as praias, clubes, bailes, cinemas, excursões. As grandes cidades brasileiras daquela época viram esses espaços de sociabilidades serem transformados e resignificados, o lazer dos jovens possibilitou um maior contato com o sexo oposto, e com ele a maior prática do flerte. O século XX foi marcado por um processo de urbanização e industrialização e uma sensação de modernidade. Essas mudanças começaram a reverberar no padrão de comportamento de

⁸⁷ NETTO, Alccioly. Op cit. p. 126.

homens e mulheres e por conseguinte, nos impressos lidos e produzidos por eles, dentre os quais a coluna pesquisada.

2.3.2 Uma coluna para além dos traços

Se Alceu Penna dava vida às *Garotas*, na maioria das vezes não foi ele quem lhes dava voz. A coluna sempre estivera associada ao nome do desenhista, não era para menos, uma vez que ele as traçou por 28 anos. Apenas uma coluna não teve desenhos de sua autoria. As demais *Garotas* saíram de seus lápis e de seus guaches. No entanto a voz daquelas personagens foram dadas por diferentes nomes ao longo de sua ampla circulação.

Na primeira fase da pesquisa realizada por mim, durante o mestrado, as balizas temporais eram colocadas entre os anos de 1950 até 1964. Tais balizas foram escolhidas em virtude da problemática selecionada na época – a civilidade. Desta feita, na minha monografia de conclusão de curso de graduação em História e na dissertação de mestrado em História ative-me a estes anos de publicação da coluna. Entre 1950 e 1964, os textos da coluna *Garotas* tiveram textos de A. Ladino e Maria Luiza.

A. Ladino, era o pseudônimo de Edgar Alencar. Segundo as palavras do então diretor da revista “[...] A. Ladino, um jornalista de muito talento, primava por um humor juvenil, mas agradável.”⁸⁸. O autor iniciara sua contribuição nos textos que davam voz às *Garotas* no ano de 1946, mais exatamente na edição de 3 de agosto daquele ano. *As Garotas dando bola...* fora a primeira coluna assinada pelo autor. A participação de A. Ladino na coluna estudada duraria anos. Foi ele que permaneceu mais tempo produzindo aqueles textos. Só abandonaria a coluna em 1957. Os textos assinados por ele durante 11 anos caracterizavam-se por versos simples, leves e muito bem humorados. Eram versos com uma maldade quase que ingênua. Suas palavras e colocações eram ligeiramente descontraídas.

[...] TUDO NORMAL

- A Marisa bebeu tanto que está dizendo asneiras!

- Ah então ela está sempre de pileque...

MÁ OBSERVADORA

⁸⁸ NETTO, Alccioly. Op cit. p. 82.

- Você viu como Iolanda fez feio na hora da bóia?
- Só na hora da bóia? É porque você não viu nas outras horas.

NATUREZA VIVA

- Agora vamos fazer uma sestazinha na Selva, topas?
- Não, querida, passo. Se, ao menos houvesse um colchãozinho de molas. [...] ⁸⁹

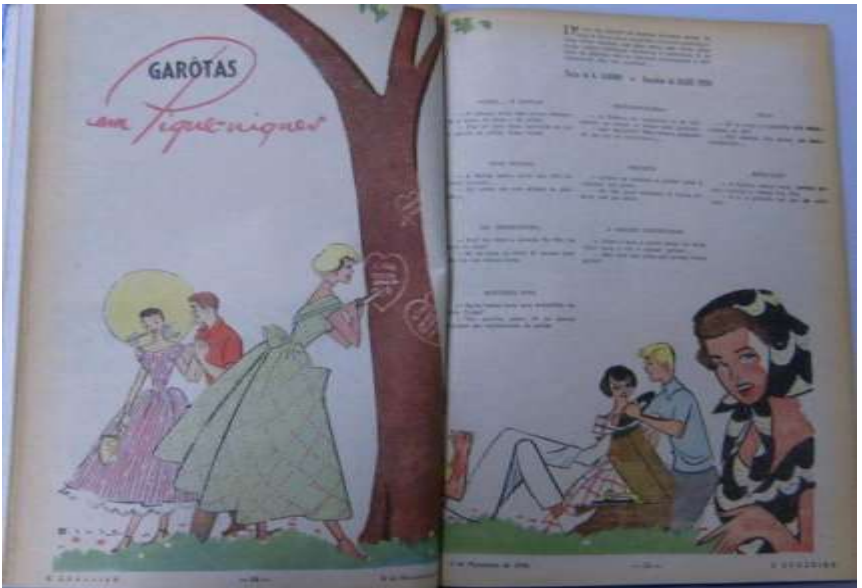


Imagem 7 – *Garotas em Pique-niques*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1948, ano XXI, n°3, p.34 e 35. Acervo: BPELB

Na coluna *Garotas em Pique-niques* publicada na edição da revista *O Cruzeiro* de 6 de novembro de 1946, temos um exemplo dos versos escritos por A. Ladino. Eram versinhos com um tom ingênuo, mas nos quais as *Garotas* falavam mal de outras *Garotas*. Eram colocações acerca do excesso de bebidas. Uma personagem comenta com a outra que a chamada Marisa teria bebido além da conta. Esta

⁸⁹ A. LADINO. *Garotas em Pique-niques*. In: Revista *O Cruzeiro* de 6 de novembro de 1948, ano XXI número 3. p. 34-35.

outra aponta que se fosse por mau comportamento a tal Marisa sempre vivera bêbada. Podemos perceber que questões acerca do mau comportamento e a falta de civilidade sempre se faziam presentes nos versinhos de A. Ladino. No entanto, tais colocações eram feitas de forma muito humorada e não chegava a ser um conselho de forma rígida.

A partir do ano de 1957 até a última edição da coluna *Garotas* em 29 de agosto de 1964 os textos ficaram a cargo de Maria Luiza. A diferença na forma como o texto era escrito e seu conteúdo se alteram substancialmente com a troca de assinaturas, apesar de as imagens não sofrerem alteração alguma. Enquanto a participação de A. Ladino era marcada por um texto leve em forma de versos rimados, Maria Luiza escreve em prosa, de forma um pouco mais seca. A primeira e única mulher ao assumir a coluna é também responsável pelo tom mais conservador que lhe fora dada no mesmo ano de 1957.

Segundo Antônio Alccioly Netto a substituição do redator da coluna acontecera em virtude da interferência de Amélia Whitaker, que era filha do banqueiro paulista José Maria Whitaker e mulher de Leão Gondim, primo de Chatô “– casamento que fora alcovitado pelo dono dos Associados. Este oferecendo à noiva um singular presente de casamento: a presidência de *O Cruzeiro*”⁹⁰. Dona Lili (apelido de Amélia Whitaker), era considerada extremamente conservadora, o que gerou muitas mudanças nas páginas da revista ilustrada.

Mas por interferência da Lili, eles passaram a ser feitos pela inexperiente Lia Castelo Branco. E as *Garotas* passaram a só falar coisas chatas, sempre em tom de conselho, até que por sugestão do próprio desenhista, as páginas foram substituídas por outras dedicadas exclusivamente a moda, onde as figuras, felizmente, não abriam a boca...⁹¹

A partir do livro do jornalista Alccioly Netto, é notório que este não simpatizava com a figura de Amélia Whitaker, nem com suas medidas em *O Cruzeiro*. Entre simpatias e antipatias, o texto tornara-se sim mais normativo no punho de Maria Luiza. A coluna modificou-se consideravelmente, as normativas tomaram tom e forma de conselhos muito mais rígidos. As regras de comportamento tornaram-se explícitas e por vezes foram até sistematizadas. Em sua dissertação de mestrado,

⁹⁰ MORAIS, Fernando. Op.cit. p.460.

⁹¹ NETTO. Alccioly. Op.cit. 82.

Gabriela Ordones Penna⁹² escreve que “A seguir começam a aparecer os textos de Maria Luiza Castello Branco. Essa fase, especialmente, será marcada por um tom mais conservador, diferentemente dos textos anteriores”.

Quanto ao nome certo da autora encontrei contradições. Enquanto Alccioly Netto relata que seria Lia Castello Branco, Gabriela Ordones Penna e Gonçalo Junior escrevem Maria Luiza Castello Branco. Em conversa com Gabriela Ordones Penna (sobrinha neta de Alceu) e Anilson Penna (sobrinho de Alceu) ambos me relataram o nome da autora como Maria Luiza Castello Branco.



Imagem 8 – “Código” das Garotas. Revista O Cruzeiro de 19 de abril de 1958, ano XXX, n°26. p.100 e 101. Acervo: MCSJHC

- 1- As casas das famílias dos “teenagets” devem ser o palco de suas festas. A presença de “chaporones” é aconselhável.
- 2- Nessas festas não devem ser servidas bebidas alcoólicas. Nada de meia-luz! Iluminação forte.
- 3- Os menores de 18 anos não podem fumar.

⁹² Gabriela Ordones Penna, jornalista, é sobrinha-neta de Alceu Penna e elaborou sua dissertação de mestrado, em moda, sobre o trabalho do ilustrador.

- 4- O automóvel só será dirigido por quem tiver habilitação.
- 5- Os jovens devem obedecer estritamente à hora estabelecida para entrar em casa.
- 6- O orçamento da família deve ser discutido por pais e filhos e elaborados em conjunto.
- 7- Os filhos devem informar aos pais e os pais aos filhos, do lugar onde se encontram quando saem de casa.⁹³

Como consta na coluna acima, as próprias temáticas da coluna passam por uma notória transladação. As normas de conduta tomam lugar das leves quadrilhas. Agora em prosa a coluna adquirira tons mais rígidos. Na edição de 19 de abril de 1958 circulou a coluna “*Código das Garotas*”. Os textos da edição marcam-se pela normativa de comportamento. Tais códigos teriam sido escritos por uma austera publicação inglesa para uso de adolescentes. Foram listados 7 códigos, segundo a própria coluna, severos para feitos por adolescentes e para serem cumpridos pelos próprios. Dentre estes códigos, o 5 primeiros seriam rígidos códigos sobre festas de adolescentes em casa. Os dois últimos itens dão um toque mais bem humorado ao texto, uma vez que colocam que pais e filhos devem entrar em consenso sobre as finanças da família e avisarem mutuamente sobre suas saídas.

As duas últimas normativas acabam por aliviar um pouco os códigos e tornar a coluna mais bem humorada. Mesmo assim ela é bastante rígida se comparada às colunas compostas pelos antigos versos, de anterior autoria. Com as prosas de Maria Luiza, a coluna passa a trazer normas sobre presentes de natal, sobre o caminhar, sobre as vestimentas de praia. A coluna torna-se, sim, mais conservadora. Tanto que no ano de 1964 ela passa não mais a configura-se nas seções de humor. As Garotas do Alceu passariam a localizar-se na nova e intitulada seção para jovens.

Dentre os muitos versos dialogados e contados pelas Garotas estiveram presentes muitos mais autores. Eles os foram vários até o ano de 1946. Antes de Maria Luiza, que estivera a frente da coluna por sete anos, e de A. Ladino – que escrevera os textos por 11 anos, destaca-se Millôr Fernandes. O autor assina os textos da coluna em dois momentos. O primeiro com o próprio nome Millôr, e o segundo sob o pseudônimo de Vão Gôgo. Os textos aparecem pela primeira vez com a assinatura de

⁹³ BRANCO, Maria Luiza. “*Código das Garotas*”. In: Revista *O Cruzeiro* de 19 de abril de 1958. Ano XXX número 26. p. 100 e 101.

Millôr Fernandes no ano de 1941. Em 18 de abril daquele ano na coluna *Mais um "test" das Garotas* ele se inauguraria na voz das personagens. Aquelas primeiras colaborações apresentaram-se de forma bastante intervalada. O seu nome era mesclado aos de Milton Brandão, Maurício Cunha, João Velho e principalmente ao próprio nome de Alceu Penna. A partir de 1944, Millôr Fernandes passaria a assinar as colunas como Vão Gôgo. Apenas no mês de novembro daquele ano suas participações seriam mais fixas e contínuas. Seu nome nos textos se mesclaria apenas com o de Alceu.

Valendo-se da inflação, algumas garotas fugiram do calor carioca e foram beber em Paris. A grande metrópole curvou-se para recebê-las. E elas se apressaram a conhecer os mais famosos lugares de Paris. "Gaffes", "boullhedes", risadas a qui-fois-quou.

Mas as garotas se divertiram muito. Porque, afinal, elas queriam é confusão.⁹⁴



Imagem 9 – *Algumas Garotas em Paris*. Revista O Cruzeiro de 22 de fevereiro de 1947, ano XIX, nº18, p. 22 e 23. Acervo: BPELB

⁹⁴ PENNA, Alceu. *Algumas Garotas em Paris*. Revista O Cruzeiro de 22 de fevereiro de 1947. Acervo: BPELB. Ano XIX número 18. p. 22-23.

Assim começara uma das muitas colunas *Garotas* escritas pelo seu também desenhista Alceu Penna. Aquele que também fora responsável pelos textos, de maneira bastante intervalada, do ano de 1938 até o ano de 1947. *Algumas Garotas em Paris* seria a segunda coluna de uma série que marcaria uma longa viagem realizada por Alceu para a Europa. Da edição da revista do dia 15 de fevereiro de 1947, com a coluna *Soyez les bien venues Garotas*, até a coluna de 5 de julho daquele mesmo ano, as colunas *Garotas* passavam-se entre França, Suíça, Itália e Portugal. Nos momentos em que ilustrador realizava suas viagens ao exterior, os textos eram, em sua quase totalidade, assinados pelo próprio.

Quando Alceu Penna não estava realizando viagens, os textos de sua coluna, eram por vezes divididos com outros autores. Anteriormente a 1942 os textos da coluna eram principalmente divididos com Lyto. Aquele era o pseudônimo utilizado por Accioly Netto. O então diretor da revista assinava os textos da coluna que encomendara a Alceu Penna desde 31 de dezembro de 1938, ano que se iniciaram as edições da coluna. Accioly Netto relata ter sido dele próprio o pseudônimo de Lyto. “No princípio o texto dos diálogos era feito por mim, sob o pseudônimo de Lyto. Depois, passaram a ser feitos por Millôr Fernandes. Mais tarde, o texto seria assinado também por Edgar Alencar e por Maria Teresa Castelo Branco”.⁹⁵ No entanto, Accioly Netto não descreve que todos estes nomes que assinaram a coluna até o ano de 1946 foram mesclados a outras autorias. Em especial ao do desenhista.

⁹⁵NETTO. Alccioly. Op.cit. 126.



Imagem 10 – *Vamos dançar Garotas?* Revista O Cruzeiro de dois de fevereiro de 1946, ano XVIII, n° 15. p. 22 e 23. Acervo: BPELB



Imagem 11 – *Garotas fans de cinema*. Revista O Cruzeiro de cinco de julho de 1941, ano XIII, n°36. p. 20 e 21. Acervo: BPELB

GRANDE DECEPÇÃO

- Ora, tive uma grande decepção no mês passado! Imagine que estava amando um rapagão bonito, de boas roupas, bem falante que me dizia trabalhar no cinema!

- E era mentira?

- Não. Trabalhava mesmo num cinema, mas era porteiro...

O ÚNICO QUE FALTA

- Aqui, onde me vês, sou um verdadeiro cinematográfico. Atributos físicos e intelectuais não me faltam. No entanto aquela sirigaita ficou com o meu papel em “O Pirata”. O que é que ela tem que eu não tenho?

- Ora, minha filha – uma coisa muito importante... bom estômago.

GRANDE SUCESSO

- Francamente, trabalhar no cinema, é mesmo com muita abnegação. Eu, por exemplo, estava animada a fazer a “estrela” de uma grande produção, mas desisti, quando soube do nome...

- Era indecente?

-Não, muito sugestivo. Chamava-se “Alô, alô... Dinheiro!”⁹⁶

Os textos de Accioly Netto também se caracterizaram bom humor e leveza. Na coluna *Garotas fans de cinema*, as personagens ora relatam a decepção amorosa em virtude da posição socioeconômica de um namorado ora queixam-se de filmes que em que deixaram de participar. Os textos em forma de diálogo, inicialmente redigidos pelos punhos de Lyto e de Alceu Penna, constituíram-se como particularidade da coluna. Maliciosos, os textos inicialmente voltados ao público juvenil fizera ler e rir homens e mulheres de todas as idades. Os textos configuravam-se como legendas das mocinhas que eram desenhadas por Penna.

2.3.3 Uma imagem entre desenho e ilustração

“No dia dos namorados, Silvino dá a Cláudia a primeira prestação de uma máquina de costura.

⁹⁶ LYTO. *Garotas fans de cinema*. In: Revista o Cruzeiro de cinco de julho de 1941, ano XIII, nº 36. p. 20 e 21.

Todo mundo estranha o presente, mas Cláudia acha a idéia genial⁹⁷. Era assim que começava um dos textos que ilustravam “As garotas do Alceu”. Nunca soube quem era Alceu Penna, mas era apaixonado por aquelas garotas que apareciam nas páginas de *O Cruzeiro* toda semana. Sonhava com elas, viajava com elas em piqueniques nas montanhas de Minas Gerais. As garotas do Alceu eram tudo. Tinham a cintura de pilão e usavam vestidos de alpaca rodados e coloridos. As garotas do Alceu andavam com óculos de gatinho e rabo-de-cavalo. Eram loiras e morenas, todas elas muito alegres. Viviam rindo da vida boa que levavam aquelas Polianas. Um dia sonhei que estava me casando com uma garota do Alceu. Ela vestia um vestido branco com uma cauda enorme e segurava um buquê de flores cor-de-rosa e verde. De repente acordei.⁹⁷

A coluna *Garotas* sempre esteve diretamente associada ao nome de Alceu Penna. Ele era o pai daquelas bonecas de papel. Era ele que, através de seus traços e suas cores, dava vida às personagens. Antes de serem as *Garotas de O Cruzeiro* elas eram *As Garotas do Alceu*. Em inúmeros relatos escritos acerca da coluna encontra-se as bonecas diretamente relacionadas ao nome de seu desenhista. O trecho fora escrito num livro de memória acerca das décadas centrais do século XX. O autor Alberto Vila escreve sobre a coluna de uma maneira romântica e quase que nostálgica. Assim foram basicamente todas as colocações e escritas que encontrei e localizei, sobre a coluna. Homens e mulheres lembram-se hoje das personagens de Alceu quase que como um conto de fadas. As associam com lindas imagens de bonecas, divertidas e um pouco travessas. Destacam sempre seu figurino moderno para a época. Mas, sobretudo, quando se lê ou escuta falar delas vem o nome de Alceu.

Dentre tantos autores, dentre tantos versos e prosas, os desenhos foram sempre de Alceu Penna. O elemento de destaque, o elemento que torna famosa a coluna não foram seus textos, mas sim seus desenhos. Outro fator determinante para esta primazia da imagem diante do texto foi que a coluna era, primeiro, desenhada e os textos eram adicionados depois. Em entrevistas realizadas com parentes do desenhista tive a

⁹⁷ VILLAS, Alberto. *O mundo acabou!* São Paulo: Editora Globo, 2006. p.260 e 261.

oportunidade de entrar em contato com as colunas em sua primeira fase de confecção, apenas desenhadas. Gabriela Ordones Penna escreve que a irmã de Alceu que morava com ele e o ajudava com as colunas afirmava o mesmo. “Segundo Thereza Penna, as ilustrações eram criadas primeiro que os textos. Era comum ele deixar prontas várias, para depois serem legendadas quando precisava viajar”.⁹⁸

Imagens e textos. A coluna *Garotas* entre o ver e o ler. Traços e letras. Ilustrador e escritor. Assim eram compostas aquelas duas páginas semanais. Dos arranjos e das distribuições de traços e letras. Ilustrações que davam vida, cor e movimento aos textos. Textos que faziam com que as bonecas falassem. Textos que alegravam, que davam um toque de humor ao traço encantado de Alceu Penna. A coluna estudada foi – e ainda é, bastante lembrada por seus encantadores desenhos, mas eles não vinham sozinhos. Vinham acompanhados por versos e prosas. Essa simples e antiga associação entre letras e imagens também se fez presente na coluna. Páginas situadas entre dois mundos. Das *polianas* ao mundo do visível. Das suas falas ao mundo do legível. Diferentes formas, diferentes mundos: uma coluna.

Texto e imagem apresentam uma longa convivência. A palavra escrita não veio substituir a imagem. Ambas as formas de expressão vêm, há muito tempo, coexistindo de forma harmoniosa. Essas duas histórias, ou melhor, essas duas formas de registros históricos, se confundem. O texto, antes de ser legível, é visível. Primeiro vemos um texto e, somente depois disso, deciframos seu código de escrita. Por isso, assinalo que pretendo abordar a coluna *Garotas*, dentro desta perspectiva, dentro deste embaralhado de traços e letras.

Entre imagem e texto, entre o visível e o legível, Louis Marin tece interessantes considerações sobre a problemática. Na coletânea *Sublime Poussin*, foram organizados os ensaios sobre Nicolas Poussin, escritos por Marin. Em *Ler um quadro em 1639 segundo uma Carta de Poussin*, coloca-se o questionamento acerca da universalidade da categoria leitura, inicialmente implicada e dirigida ao texto escrito. Lemos uma carta, um livro, mas será que, quando deparados com uma imagem, a lemos? O termo leitura deve ser também aplicado à imagem. Esses são os problemas iniciais colocados por Marin no início de seu renomado ensaio. O termo leitura relaciona-se à imagem visual.

⁹⁸ PENNA. Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2010. p.60.

Entretanto, ainda que simples figura de linguagem ou abuso de termo, não deixa de ser verdade que uma página escrita é, por um lado, leitura e, por outro, quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares comuns, superposições parciais e imbricações incertas. Esta exposição é dedicada à exploração dessas fronteiras e desses lugares – por meio da comparação implícita, contida na expressão “leitura de um quadro”.⁹⁹

Fronteiras e lugares comuns que seguem sendo discutidos pelo autor ao longo de seu texto. Lugares comuns que são pontuados por três características, ou melhor, questionamentos. Primeiramente, o caráter operatório da comparação da leitura de textos e de imagens. Em seguida, a instituição de níveis e campos teóricos que abordem similitudes e diferenças entre a leitura do quadro e do texto escrito. E, em terceiro lugar, as querelas apresentadas entre semelhanças e diferenças na leitura de quadro e de textos. As diversas ligações do legível e do visível na tela, se compõem e nos opõem diversos arranjos formados. Enfim, são colocações apontadas e discutidas pelo historiador ao longo de sua obra.

Para Marin, as relações entre textos e imagens sempre tiveram grande importância. O historiador estudou textos que, assim, de muitas maneiras, reconheceram e experimentaram os poderes da imagem. Deve-se estabelecer a radical diferença que existe entre a lógica em ação na produção do discurso e as lógicas que habitam a “visualização”. A obra de Marin sempre se baseou nessa consciência de heterogeneidade dos funcionamentos simbólicos.

Essas considerações tecidas por Nicolas Poussin e por Louis Marin podem, à primeira vista, parecer simplórias. Todavia a separação entre legível e visível apresenta singular relevância para este trabalho. Existem outras correntes teóricas, entre elas as de autores como Wolfgang Iser¹⁰⁰ e Martine July¹⁰¹ que acreditam que uma imagem pode ser lida. Diversos historiadores fazem diferentes usos dessas inúmeras teorias que abordam e analisam imagens e textos. Mas acentuo que utilizo a noção de legibilidade do texto, e a de visibilidade da imagem, assim como Louis Marin. Tal qual o historiador também acredito que

⁹⁹ MARIN, Louis. *O Sublime Poussin*, São Paulo: Editora Edusp, 2001.p.19

¹⁰⁰ ISER, Wolfgang. *O ato de leitura – uma teoria do efeito estético*, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹⁰¹ JULY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1996.

entre textos e imagens existem fronteiras e lugares comuns. E é sobre essas fronteiras e esses lugares que pretendo tecer considerações nesta parte de minha narrativa histórica.

Os textos vinculados à coluna *Garotas* não se apresentavam como explicação do material desenhado. Os textos apresentavam-se como complementares das imagens. As pesquisas realizadas visualizam que, no decorrer do tempo de publicação da coluna, mesclaram-se os termos ilustração e desenho para referir-se às imagens.

Imagens, no caso da coluna estudada, precediam aos textos, na confecção da coluna, algo nada corriqueiro. O convencional era o contrário. Usualmente as imagens funcionavam, e de certa forma ainda funcionam, como adorno do texto. Era assim com as iluminuras dos textos medievais, nos códices gravados pela prensa e posteriormente ilustrados. Era assim na imprensa brasileira de meados do século XX. As ilustrações eram feitas depois da escrita da coluna. No entanto, acredito que, no caso da coluna *Garotas*, esta norma tenha se invertido pelo fato de os desenhos de Penna “comandarem” aquelas duas páginas. Não que os textos possam ser considerados menos importantes, mas, de fato, apresentavam-se como elemento de menor destaque na coluna. Deste modo, podemos considerar que o caráter ilustrativo na coluna *Garotas* não eram das imagens e sim dos textos.

3 O EUCRONISMO DA IMAGEM

La technique en tout cas ne veut pas – seulement – dire « progrès » et « nouveauté » : elle redarde dans tous les sens du tempo.
(Georges Didi-Huberman, 2008)

3.1 Da imagem e de seu tempo

O eucronismo da imagem. Temos a imagem. Uma coluna ilustrada. Páginas que circularam em uma revista de variedades. Imagem traçada, imagem pintada, imagem impressa. Imagem traçada a lápis e pintada a guache pelo desenhista Alceu Penna. Uma imagem impressa pela indústria gráfica brasileira de meados daquele breve século¹⁰². Aquelas duas páginas semanais apresentavam-se ao leitor em papel e tinta. Aquela era uma imagem produzida através da indústria gráfica. Aquela era uma imagem da reprodutibilidade. Reprodutibilidade que alcançara 700.000 exemplares semanais da revista, no auge da década de 1950. A *Indústria Gráfica O Cruzeiro S.A.* que atravessara grave crise, presenciou o crescimento editorial de sua grande rival, a revista *Manchete*, periódico que ocupou seu lugar nas bancas de revistas e nas casas de brasileiros na década de 1960. Viu o surgimento e o desaparecimento de várias colunas e colaboradores. Passou por grandes perdas, entre elas a de seu dono, Assis Chateaubriand, e de um de seus mais brilhantes ilustradores, Péricles Maranhão, e de uma afamada coluna: *As Garotas do Alceu*.

As técnicas da indústria gráfica são notórias nessa imagem. As rotativas imprimiram de forma calcográfica textos e imagens da coluna *Garotas*. A qualidade de impressão acompanhou as transformações e as mudanças nos processos gráficos. Modificação de maquinário, retículas foi do registro, borrões ocasionados pela distribuição heterogênea de tinta, alteração na qualidade do papel empregado na impressão. Muitas foram as variáveis que acompanharam a impressão da coluna durante 27 anos. A percepção gráfica de nossa imagem, de nosso objeto, cola-o em seu tempo de produção.

O eucronismo impera na concepção e na problematização do objeto e da reprodutibilidade. A imagem investigada inseria-se num

¹⁰² HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

contexto de produção. A coluna *Garotas* foi produto dessa imprensa brasileira de meados do século XX. Dialogava, sobremaneira, com muitas revistas que lhe eram contemporâneas e que circulam tanto no Brasil, quanto na América Latina, na América do Norte, na Europa. Suas bonecas e seus textos estão permeados de *design*, de tendências de moda, de imprensa, de indústria gráfica, de tinta, de papel. Elementos de tempos, ou melhor, elementos do seu tempo.

3.1.1 Uma imagem e seus múltiplos

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados em lucros. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo, na história, interminavelmente, através de saltos comparados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o primeiro serviço para a palavra escrita. Conhecemos a gigantesca transformação provocada pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa na chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.¹⁰³

O excerto acima compõe o sempre rememorado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin. Nesta passagem Benjamin escreve acerca da reprodutibilidade da imagem e afirma que a obra de arte sempre foi reproduzível. As cópias de célebres telas consolidaram-se com um dos estudos mais praticados nas diversas

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010. p.166.

academias de artes ocidentais. A compra e venda de cópias de tais telas também se apresentam como um fator quase corriqueiro no mercado de artes. Benjamin nos chama a atenção para a questão da reprodutibilidade técnica da imagem. Reprodutibilidade esta que culmina, no desenrolar do século XIX, com o advento e a ampla utilização da imagem fotográfica. A fotografia e as inúmeras transformações ocasionadas por esta dita sociedade moderna não deixa de ser uma questão central neste trabalho de Walter Benjamin.

A reprodutibilidade técnica de imagens inicia seu processo muito antes da reprodutibilidade eficaz da palavra escrita. A imagem passou a ser reproduzível já no desenrolar da Idade Média. Se outrora, a imagem era entalhada em uma tábua de madeira e seu negativo era gravado em um pergaminho, no agora de Walter Benjamin, tal técnica havia se modificado significativamente. Juntamente com a transformação técnica da reprodutibilidade da imagem, ocorrera uma transformação no seu próprio estatuto, e sobremaneira no estatuto de obra de arte no ocidente. A obra de arte única detentora do aqui e do agora tem suas bases, se não abaladas, questionadas, com a modernidade e uma de suas mais fantásticas criações, uma máquina capaz de “capturar o real” e mais tarde reproduzi-lo.

Para Didi-Huberman tal texto de Walter Benjamin é sem dúvida admirável. Mas detém particularidades do pensamento benjaminiano que tornam o escrito complexo, inquieto e contraditório. “[...] la reproductibilité technique des images, notamment leur reproductibilité photographique, aurait atteint la notion d’art en son centre même, qui est son unicité ; elle aurait fait disparaître toute qualité d’ «original», toute aura, toute valeur culturelle...”¹⁰⁴ A reprodutibilidade técnica da imagem foi de tamanha força, nas investigações de Walter Benjamin, que este chega, ora a afirmar, ora a questionar, se a obra de arte teria perdido sua aura com a modernidade. “Uma trama singular de espaço e tempo” onde ambos interpenetrados, tecem esta aura imagética. Um espaçamento que foi tramado pelo olhar do *olhante* e não pela imagem propriamente dita. “Uma aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela

¹⁰⁴ “[...] A reprodutibilidade técnica das imagens, notadamente sua reprodutibilidade fotográfica, alcançou a noção de arte em seu próprio centro, que é a sua unicidade; ela teria perdido toda a qualidade do “original”, todo seu valor cultural...” Tradução nossa. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris : Les Éditions Minuit, 2008. p.15.

esteja”. Didi-Huberman¹⁰⁵ pontua o poder da distância no paradigma visual de Benjamin. Distância que na visualidade benjaminiana converteu-se em lonjura. Lonjura que marca um distanciamento na imagem por mais próxima que esta esteja. “Distância, se ganha de costas voltadas para a proximidade que se deixou ficar para trás; antiguidade apreende-se do lado oposto ao atual.”¹⁰⁶ Distância da imagem para com os olhos do espectador. Imagem que se situa foi de nossa visão. Imagem inapreensível, inalcançável. “Sob nossos olhos, foi de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo”.¹⁰⁷

Tal como nos colocara Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte não tem como início, mas como marco, a fotografia moderna. Antes da invenção da imprensa de tipos móveis de Gutenberg, em 1454, a imagem já era reprodutível por um complexo maquinário. Através das pranchas de madeiras a imagem encontrou, se não sua primeira forma de impressão, uma vez que esta não é datável, mas sua primeira forma de reprodução.

3.1.2 Uma imagem gravada

Podemos detectar processos de impressão nos tempos mais remotos. Eles apresentam-se como fator bastante anterior à existência humana, uma vez que os dinossauros já deixavam as suas impressões no solo. “Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent”.¹⁰⁸ A impressão, por tal motivo, apresenta-se não passível de uma datação para um trabalho histórico, visto que, além das inúmeras dificuldades de conservação do que poderia ser considerada a primeira impressão, soma-se o fato de que a impressão antecede à própria existência humana. O ato humano de fazer, de alguma forma, relevos em objetos que chegaram até à atualidade tem datação desde o Paleolítico. No entanto, decorar osso com baixo relevo, ou marcar com o dedo, a cerâmica não tem por finalidade a reprodutibilidade da imagem marcada. Apresentam-se como meras impressões sem intenção reprodutora.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit. 2010.

¹⁰⁶ SOUZA, Eudoro de. Op.cit. p. 6.

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit. 2010.p.148.

¹⁰⁸ Por toda parte, os impressos nos precedem, ou melhor, eles nos seguem. (Tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit. 2008. p.11.

A reprodutibilidade da imagem marca-se, na gravura, pela utilização de uma matriz que tenha por finalidade a produção de um sem-número de imagens, a produção de múltiplos exemplares. Quando nos referimos à gravura, falamos também de impressão, de uma marca ou de um sinal da pressão deixada por uma forma que vai gerar outra forma. Por tal motivo, muitos estudiosos e autores colocam os selos-cilindros ou cilindri-selos como a primeira matriz gravada, ou seja, como a primeira imagem reprodutível por técnica.

A gravura, seja ela oriunda das mais distintas técnicas, ao longo de séculos, desempenhou o papel de difusão e reprodução de imagens. Foi desta maneira, de forma gravada, que a imagem inicia sua era da reprodutibilidade não apenas no mundo ocidentalizado, como também, e primeiramente, no Extremo Oriente. Inicialmente em madeira, em seguida em metal e pedras; em relevo ou em plana-gravura. Muitas imagens foram produzidas e outras apenas reproduzidas através da gravura que atravessa séculos e apresenta-se de sobremaneira presente do cotidiano contemporâneo.

A palavra em língua portuguesa gravar tem origem no verbo grego *grafó* que significava não apenas entalhar, burilar e insculpir, como também pintar e escrever. Esta multiplicidade de significados atrelada ao verbo grego transpassou-se para o atual termo em língua português. A tal palavra tanto no grego antigo, quanto no atual português, vincula-se às noções de memória; suas significações ampliam-se para “reter na memória, memorizar, decorar, assimilar, perpetuar, imortalizar”.¹⁰⁹

Os abundantes sentidos atribuídos à palavra divergem quanto à extensão das atribuições do termo. Estudiosos e especialistas discutem principalmente sobre a quais técnicas reprodutoras de imagens poderiam estar atribuídas à palavra. Uns sem número deles, atribuem ao termo às técnicas dotadas de matrizes em relevo. Todavia, outros são defensores de um entendimento mais ampliado do termo, como é o caso de Antônio Costella. “Gravar é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num *condutor de imagens*, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes”.¹¹⁰

¹⁰⁹ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Op. cit. p.1007.

¹¹⁰ FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: Imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.30.

Gravar estaria ligado à reprodução de imagens através de matriz, elemento revelador e prensa. Os somatórios de experiências, de matrizes, de suportes, de prensas, de tintas, configuram-se como primordial para o desenvolvimento de cada novo advento. Adventos estes, não apenas concentrados na multiplicação de desenhos, como também de tipos, de letras, de textos. Para problematizar a materialidade e a forma de produção do impresso moderno cabe ao historiador voltar-se para trás. Voltar àquelas antigas matrizes e a partir delas perceber as atuais impressoras não como fatores isolados, e sim como integrantes de um processo longo, duradouro e muito pouco contínuo.

3.1.3 Uma somatória de experiências gráficas

Os materiais gráficos de outrora e dos tempos de agora se inserem em um vasto contexto de matrizes e técnicas. Deste modo, “Entende-se por obra gráfica o conjunto de estampas produzidas de uma mesma matriz, elaborada de acordo com algumas das técnicas gráficas e estampada por meio de um dos vários sistemas de impressão”.¹¹¹ Dentre estas múltiplas técnicas gráficas e estes muitos sistemas de impressão muito se alterou nos antigos ateliês de gravura e nos parques gráficos.

Foi a somatória destas experiências que culminou nas impressoras modernas. Muito mais relevante do que saber onde tais técnicas reprodutoras foram parar, talvez seja pensar que em sua grande maioria elas não se extinguiram. As antigas técnicas de gravura continuam a serem utilizadas ora por artistas, ora por homens de ofícios. O buril continua a esculpir o cobre e imprimir papel moeda. A xilogravura continua a ilustrar e a multiplicar a literatura de cordel do nordeste brasileiro. Uma técnica não substituíra as demais, elas coexistiram e coexistem em um espaço gráfico multifacetado e abrangente.

As técnicas reprodutoras de imagens foram, e são, diversas. No entanto, primeiramente, a chamada arte da reprodução inicia-se com a gravura em relevo. No Ocidente, o mecanismo medieval de gravação em relevo foi a mais remota forma reprodutora de imagem. A matriz gravada em madeira coloca a imagem em alto relevo. A seguinte impressão ocorre de maneira manual, ou com o auxílio de uma prensa. A xilo, (xilogravura) forma coloquial como é chamada, desenvolveu-se

¹¹¹CATAFAL, Jordi e OLIVA, Clara. *A Gravura*. Lisboa: Editora Estampas, 2003.p.12.

ainda do decorrer do século XIV. Como em tal período o papel não tinha se fixado como meio majoritário de suporte nem de textos, nem de imagens, no século XIV, a xilogravura foi primeiro utilizada na impressão de tecido.

A palavra de origem grega xilogravura expressa seu próprio fazer – *xilon* significa madeira e *grafó* grafar. A gravação em madeira, no entanto, não foi uma invenção nem grega nem mesmo ocidental. Seu inventor, e seu ano de invenção, são desconhecidos. No entanto, especialistas acreditam ser uma técnica chinesa de datação variável, muito provavelmente do século VI. No Ocidente ela chegara e foi utilizada já no século XII. Nos séculos XVII e XIV sua maciça utilização foi na formação e na reprodução da imagem sacra.

A xilogravura pode ser considerada a primeira técnica de gravura a chegar ao Ocidente. Jordi Catafal e Clara Olivia afirmam que “A gravura em madeira iniciar-se-ia no Japão no século VIII, onde alcançaria grande esplendor em séculos posteriores.”¹¹² Desenvolvida no Oriente, assim como o papel e algumas tintas, foi trazida pelos povos árabes à Europa ainda durante o medievo.

As primeiras impressões xilográficas não se davam através de prensa. “As impressões eram feitas por esfregaço nas costas do papel, a ficção constante e frequente acabava gastando, e mesmo danificando ao menor descuido, as partes mais delicadas da gravação cavada na madeira.”¹¹³ A madeira apresentava-se, deste modo, uma material pouco resistente para a gravação de imagens tal qual se fizera na época. A gravação em metal apresenta-se como uma técnica de alto grau de diferenciação em técnica da gravação em madeira. Com um suporte muito mais resistente foi necessária a utilização de utensílios e ferramentas propícios ao material trabalhado.

Na gravura em metal, diferentemente da xilogravura, a imagem passara a ser cavada em matriz de ferro de maneira a formar um baixo relevo, uma gravura em côncavo. A gravura em metal é marcadamente uma gravura em entalhe. Ao contrário da técnica em relevo, no entalhe se retiram da superfície plana as linhas representativas da própria imagem. Dentro destas linhas talhadas, rasgadas ou corroídas se armazena o revelador. O processo consiste em retirar da placa de metal as linhas que darão origem aos traços do desenho impressos na superfície do papel. Após a gravação da placa, o que ocorre é o entamento de toda a superfície, sendo nivelada com um pano o plano

¹¹²Ibidem .p.41.

¹¹³SILVA, Orlando da. Op. cit. p.44.

da matriz. Deste modo, a tinta adere dentro dos cortes. A prensa propícia para a utilização da técnica tem por singularidade a forte pressão necessária à adesão da tinta ao papel.

A prensa apropriada para a impressão a côncavo – a prensa calcográfica – foi uma invenção de Martin Schon de Colmar, especialmente para este tipo de gravura. Esta prensa era antigamente chamada de prensa *tórculo*, mesmo nome dado à prensa tipográfica do chamado modelo gutenberguiano. Em sua essência, era uma prensa composta por dois cilindros, um localizado na parte superior da prensa, e o outro na parte inferior. Os cilindros hoje de metal, antigamente eram elaborados com madeira. Nota-se uma grande variedade de prensas de talho-doce, diferenciando-se entre si pelas trações nos cilindros superiores.

De maneira bastante geral, o talho doce – gravura calcográfica – divide-se em dois grandes grupos. O primeiro, composto pelos processos calcográficos, linhas e imagens gravados na matriz metálica através da utilização de algum instrumento também metálico. As chamadas técnicas secas, como seu próprio nome revela, não fazem uso de líquido algum. O traço do entalhe, nesta técnica, é proporcionado por instrumentos de corte. A segunda técnica, por sua vez, compõe-se não de instrumentos, mas de elementos corrosivos. Tal técnica intitula-se de água-forte e nela empregam-se corrosivos líquidos tais como os ácidos. Contudo, existem gravuras onde ocorre o emprego de uma combinação de técnicas na mesma chapa.

No final do século XIX a gravura encontraria uma de suas maiores alterações desde a xilogravura. A matriz que passou a imprimir estampas não era mais produzida em relevo. A litografia introduziu na imagem e sua reprodutibilidade as chamadas técnicas da *planogravura*. Técnicas estas que ainda imperam nas gráficas por offset. A técnica inventada por Aloys Senefelder, no ano de 1796, difundiu-se ainda nos primeiros anos do século XIX, tornando a gravura muito mais acessível pela possibilidade de tiragens em grande escala.

A técnica litográfica tem como suporte da matriz uma pedra, chamada pedra litográfica. Tal pedra calcária e porosa somente encontra-se de minas da Baviera. O desenho é aplicado a tal pedra por meio de um lápis, pena ou pincel, contendo substância gordurosa. Esta substância acionada na pedra calcária, não será utilizada de forma direta na impressão da imagem. Cabe a ela apenas penetrar nos poros da pedra. Após o referido desenho, a pedra recebe um banho com uma solução de goma-arábica e ácido nítrico a fim de tornar o local do desenho ainda mais resistente à água e a área não trabalhada ainda mais hidrófila.

Inicia-se, em seguida, um período de repouso, que tem duração aproximada de 24 horas. Em seguida a solução é removida com esponja embebida em água e deve ser seca novamente com um pano. Outro pano molha a pedra com terebintina. Após tais processos químicos ocorre a molhagem da superfície da pedra, o que faz as áreas em branco repelirem ainda mais os agentes graxos. A pedra é colocada na prensa e entintada com substância gordurosa.

O processo de preparação da matriz é seguido pelo momento de impressão. A prensa litográfica constitui-se em um mecanismo bastante simples. Composta por uma cama móvel provida de uma pedra, neste caso, entintada e quimicamente tratada. O papel a receber a imagem é colocado sobre tal pedra calcária. O mecanismo de uma manivela faz com que tal presa se mova e com isso o papel é pressionado sob a matriz.

A Técnica do offset, utilizada amplamente na impressão de periódicos e livros desde a primeira década do século XX, advém da litografia. A planogravura química atinge o grande público não só através de livros, revistas e jornais, mas também por cartazes coloridos que se destacariam e se multiplicariam a partir do início século XIX – tendo sido a técnica inventada no ano de 1796. Muitos seriam os nomes a se destacar por suas produções litográficas. No entanto aqui, por razões que têm a ver com o objeto estudado, pontuo o trabalho de Toulouse Lautrec, com seus desenhos de mulheres e da vida boêmia da Paris do final do século XIX. Os coloridos cartazes de Lautrec marcam um estilo de reprodutibilidade, um suporte e também um desenho. As mulheres de papel, as mulheres em poses sensuais, que definitivamente ganhariam o ocidente no século seguinte, sob os contornos de *pin-ups*.

3.2 Da reprodutibilidade daquelas páginas

Dentre esta imagens gravadas em periódicos encontram-se as imagens das *Garotas*. Estas circularam na revista brasileira *O Cruzeiro* em meados do século XX. Época em que a reprodução imagética de periódicos nos Brasil não era mais marcada nem pela xilogravura, nem pelo buril. A somatória de inúmeras técnicas reprodutoras ocasionou o advento da litografia. Esta, por sua vez, tem seu processo intimamente relacionado aos modernos offset responsáveis pelas impressões periódicas não só no século XX como até a atualidade. Apesar dos offsets já configurarem o cenário da indústria gráfica nacional em meados do século XX, a revista *O Cruzeiro* era impressa, em sua

totalidade, através da técnica e do maquinário da rotogravura. Assim, as colunas traçadas por Alceu Penna conheceram a rotogravura como meio reproduzidor de suas imagens e de seus textos.

A coluna *Garotas* do Alceu tem suas imagens femininas contornadas e coloridas através de um maquinário da indústria gráfica que se torna condutor de boa parte dos veículos impressos no século XIX e XX. Este sucinto e incompleto histórico sobre a gravura torna-se de fundamental importância na percepção da imagem em estudo. As bonecas desenhadas pelo artista gráfico Alceu Penna são imagens gravadas, imagens em sua própria concepção, reproduzíveis. Elas não foram traçadas tendo em vista a originalidade da peça única. Não foram desenhadas em guache sobre o papel para que aquela peça única fosse o suporte preferencial da imagem.

As páginas da revista *O Cruzeiro* nos encaminham como rastro de um tempo que já se foi. As décadas centrais do século XX já não mais são. O tempo de produção, de consumo e de ampla circulação daquele periódico constitui-se num tempo passado. Boa parte daqueles que dirigiram, desenharam, escreveram e editaram aquelas páginas não estão mais presentes hoje. A falência da revista, ainda na década de 70 do século XX, ocasionou uma imensurável perda de informações técnicas, relevantes para a presente pesquisa. O compêndio midiático *Diários Associados* atravessou anos de decadência e desestruturou-se. Aquele que foi o maior grupo de comunicação no país, viu grande parte de seus jornais, revistas, estações de rádios e canais de televisão enfrentar uma crise irreversível. Dentre estes veículos comunicativos, estava a revista *O Cruzeiro*. Enfim, em 1975 a grande revista nacional passa a ser a revista *Manchete*.

No processo de falência d'*O Cruzeiro*, a revista tivera seus profissionais, arquivos e maquinários dispersados e talvez perdidos num tempo e num espaço imensuráveis. As informações publicadas, acerca do encaminhamento de tais elementos resultam nos mesmos dados. Os profissionais passaram a compor o corpo editorial de diversos veículos. Os arquivos foram trasladados para o *Jornal Estado de Minas*, então um dos últimos periódicos sobreviventes dos *Diários Associados*. As máquinas componentes do parque gráfico foram vendidas a fim de saldar a enorme dívida acumulada. O império comunicativo afundara num grande rombo financeiro. Para remediá-lo, assim como o maquinário, o próprio nome da revista *O Cruzeiro* foi vendido.

Entre profissionais, arquivos e parque gráfico, as perdas foram assombrosas. O dito arquivo da revista, resguardado pelo *Jornal Diário de Minas*, apresenta-se hoje irrisório, tendo sido considerado, à

época, um dos arquivos de meios comunicativos mais expressivos do país. Agora se converteu em acervo muito pouco expressivo. As fotos, originais entre tantos outros documentos que provavelmente um dia constituíram o referido arquivo, ou foram perdidas, ou simplesmente não são liberadas para a pesquisa.

A princípio, muitas evidências me levaram a crer que o processo reprodutivo da revista *O Cruzeiro* dava-se através da técnica e do maquinário denominado de offset. Tal processo reprodutor de textos e imagens se dá através de uma técnica planográfica – com matrizes planas – como na litografia. Muitos dos livros especializados a colocam como uma das principais responsáveis pela impressão de jornais e revistas no Brasil de meados do século XX. Sendo, respectivamente, a revista *O Cruzeiro* e os *Diários Associados* uma das principais revistas e grupo de imprensa, do país, à época, parecia-nos bastante provável a utilização de tal técnica.

Foram algumas matérias publicadas na própria revista *O Cruzeiro*, abordadas a seguir, que trouxeram fotos e informações acerca do próprio maquinário de impressão do periódico. Segundo tais matérias jornalísticas, a técnica de reprodução da revista *O Cruzeiro* não foi *offset* e sim as rotativas. Muitas dessas rotativas, cujo nome se vincula à técnica e ao maquinário utilizado, foram usadas no período de circulação da coluna *Garotas*.

Aquelas duas páginas, aquela coluna foi parte constitutiva da revista *O Cruzeiro* por 27 anos. Durante quase três décadas aquelas imagens e aqueles textos foram pensados, desenhados, escritos, montados, gravados, impressos. Semanalmente eram impressos e organizados com o restante do montante de coluna, matérias, charges, reportagens, enfim com a grande gama de variedade que consistia as páginas da revista *O Cruzeiro*. As *Garotas do Alceu* fizeram parte da revista e de seu processo gráfico; juntamente com as demais seções era pensada e arranjada no periódico.

3.2.1 Uma revista em sete dias

A revista *O Cruzeiro* na edição de seis de novembro de 1943, conta, por meio de sua famosa dupla de foto-jornalistas, um pouco do trabalho daqueles que a formulam. Se o material da revista era escrito, ilustrado, desenhado, pensado e montado por muitos, o processo de impressão de suas páginas não dependia apenas dos que as formulavam,

bem como dos que manejavam linotipos, gravavam placas, misturavam ácidos e faziam os cilindros de suas rotogravuras funcionarem. A revista era um trabalho de muitos e sua dupla, David Nasser e Jean Manzon, apresentam tal trabalho ao leitor. A revista se reconhece reprodutível.



Imagem 12 – Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.99. Acervo: ADA

SETE DIAS DE “O CRUZEIRO”

A SEMANA da revista começa no meio. Nossa segunda-feira é a sexta, quando Nassara aparece com a “charge-enquete, onde os homens de espírito e de luta dão forças ao pensamento, buscando um castigo que satisfaça: - “Eu fritava o coração e o fígado de Hitler e dava aos cachorros...” Quando o Percy Deane (aquele que ganhou uma viagem pelo Brasil com um desenho magnífico num pedaço menor que a tampa de uma caixa de charutos) traz os seus inocentes homenzinhos de contos, doces expressões em tinta suave, ilustrando as páginas de vida do Marques Rebelo, as sátiras sem muito veneno de Joel Silveira (o mesmo que descobriu um “truc” na última ceia: um milagre na multiplicação dos peixes e dos pães era a primeira aplicação prática

da teoria de desidratação dos alimentos, criação do professor Josué de Castro) e talento masculino de Dinah Silveira de Queiroz. (Dinah escreve tão bem e é tão liberta das caridades femininas, que os seus leitores-homens preferem ver nos seus tipos a masculinidade dos leitores juntos).¹¹⁴

Em *Sete dias de "O Cruzeiro"* David Nasser escreve sobre aquela revista do qual era parte integrante. Diferentemente de matérias sobre a Segunda Guerra Mundial, ou sobre os índios da Amazônia, aquela fotorreportagem era sobre um mundo no qual ele estava imerso. O mundo de tinta, papel e prensa. Aliado ao fotógrafo francês Jean Mazon, mostrou aos leitores o dia-a-dia deles e daqueles tantos profissionais que trabalhavam para fazer possível tal revista. O texto inicia narrando que os trabalhos para a publicação de mais um número da revista começavam no dia seguinte à distribuição da edição anterior nas bancas. Segundo a matéria, era na sexta-feira, que este material dos diversos profissionais começava senão, a ser feito, a ser arranjado. Os textos e as imagens contidas em um periódico, seja ele qual for, dificilmente começam a ser formulados no dia seguinte à da circulação da edição anterior. Autores, desenhistas e fotógrafos muitas vezes produziam seu trabalho de forma concomitante. No caso específico da coluna estudada, é sabido que Alceu Penna desenhava, e por vezes até escrevia, muitas colunas em um curto espaço de tempo, como, por exemplo, antes de realizar uma grande viagem. Muitas colunas eram produzidas semanas antes de serem rodadas.

O texto escrito por Nasser, e muito provavelmente encomendado por Alccioly Netto (diretor da revista), exalta *O Cruzeiro* em sua variedade de colunas, matérias e profissionais. Nassara, o desenhista e caricaturista Antônio Gabriel Nassara¹¹⁵, era destacado por suas charges. David Nasser se destacava em seu próprio texto como um jornalista que escrevera acerca da política internacional. Escreve que “fritava” o coração de Hitler no desenrolar da Segunda Guerra Mundial. Comenta

¹¹⁴NASSER, David. *Sete dias de "O Cruzeiro"*. Revista *O Cruzeiro*. 6 de novembro de 1943, ano XVI, nº 2. p.99.

¹¹⁵ Antônio Gabriel Nassara foi compositor, desenhista e caricaturista. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1910 e faleceu na mesma cidade no ano de 1996. O desenhista chega a frequentar a escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, mas não concluiu o curso. Publicou seus desenhos em periódicos como *Vamos Ler*, *Mundo Ilustrado*, *O Globo*, *Pasquim*. CARVALHO, Luís Maklouf. Op. cit.

os trabalhos de Percy Deane¹¹⁶ como ilustrador e o prêmio conquistado por ele naquele mesmo ano de 1943, no Salão Nacional de Belas Artes. Deane ganhou uma viagem pelo Brasil. Faz referência aos textos do escritor Joel Silveira¹¹⁷ e também dos escritos por Dinah Silveira¹¹⁸.

No dia em que essa gente toda aparece aqui em casa, ou manda pelos seus mensageiros os seus heróis desenhados ou imaginados, o Accioly Netto começa a preparar uma parte da revista. Os contos, os desenhos e as caricaturas. Sábado chegam as “*Garotas*” do Alceu. O desenhista Alceu, com seu traço inconfundível, sabe juntar dinheiro, como bom mineiro, e sabe ainda melhor guardá-lo. Depois das “*Garotas*”, vem “*O Amigo da Onça*”, de Péricles, criador do Oliveira Fado Trapalhão. O mapa da guerra desenhado por Belmiro Noro e explicado por Geraldo de Freitas.¹¹⁹

No seguir da matéria, o texto parece ter sido escrito por Accioly Netto. A menção do envio do trabalho dos ilustradores, dos chamados “heróis desenhados ou imaginados”, nos coloca em dúvida sobre de quem seria a autoria da frase. A própria colocação “no dia em que essa gente toda aparece aqui em casa” nos levanta a mesma questão. Por

¹¹⁶Percy de Mello Deane, artista plástico, nascido em Manaus em 1921, mudou-se para o Rio de Janeiro, para estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Executou painéis como o do Cassino da Pampulha e o mosaico do saguão do anexo da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Como David Nasser coloca na reportagem de *O Cruzeiro*, o artista ganhou como prêmio do Salão Nacional de Belas Artes, uma viagem pelo país no ano de 1943. Como desenhista, trabalhou para a revista *O Cruzeiro* e ilustrou obras de JoséLins do Rego. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

¹¹⁷ Jornalista, nascido em Lagarto (SE) em 1918. Contribuíra para periódicos como *Última Hora*, *Correio da Manhã*, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Folha de São Paulo*. Em virtude de sua obra, ganhou prêmios como o *Machado de Assis*, *Jabuti* entre outros. CARVALHO, Luís Maklouf. Op. cit.

¹¹⁸ Dinah Silveira de Queiroz nasceu em São Paulo, em 1911. Romancista e cronista alcançou grande êxito em muitos livros publicados. É dela a autoria do romance *A Muralha* do ano de 1954. Foi membro da Academia Brasileira de Letras.

¹¹⁹ NASSER, David. Op. cit. p.99.

certo, ou muito provavelmente, quem coletava, organizava e montava todo o material, neste caso dos desenhistas, era o diretor da revista e não seu jornalista- repórter. No livro escrito por Accioly Netto, acerca da revista *O Cruzeiro*, ele escreve que muitos dos colaboradores da revista trabalhavam em sua própria casa e levavam a ele seus trabalhos. Ele coloca que os materiais eram entregues para ele na redação da revista, não menciona sua casa. Todavia escreve que a relação com muitos colegas não era apenas profissional, como foi a amizade com Alceu Penna. A amizade com alguns colegas, como no caso de Alceu, nos leva a acreditar que possivelmente, desenhos e textos pudessem ser entregues a ele em sua própria casa.

Na mesma frase inicial foi citado o nome de Alccioly como aquele que organizava uma, ou aquela, parte da revista. A informação acaba por confirmar que a hipótese de que a pessoa a receber o material referido era Alccioly Netto e não David Nasser. Torna-se bastante provável que a coluna tenha sido encomendada pelo diretor da revista e estas frases nos inquietam sobre se não foram dele muitas das palavras, expressões e até mesmo frases contidas no texto assinado por Nasser.

A coluna *Garotas*, segundo o escrito, chegava aos sábados na redação da revista. Alceu Penna era referido como dotado de um traço inconfundível. Referência sempre feita por Alccioly ao desenhista. Em seguida são feitas alusões de caráter bastante pessoal à Penna, referências a ganhar e guardar dinheiro. Fator que nos leva mais uma vez nos questionar a autoria do texto visto a amizade entre o diretor e o desenhista.

“Depois das *Garotas* vem *O Amigo da Onça*”. Uma dupla que firmara destaque na revista de Chateaubriand. Ambas as colunas ilustradas contemplaram a seção de humor do periódico, tendo muitos traços concomitantes. Os personagens coloridos, divertidos e maliciosos de Alceu Penna e Péricles transformaram-se numa das figuras mais conhecidas de *O Cruzeiro*.

Sábado é dia de pagamento e almoço no restaurante árabe da Rua da Alfândega, quando diretores, redatores, tradutores, desenhistas e amigos se reúnem, numa saudação culinária ao deus do Emil Farhat: o quibe.

Segunda-feira, a luta reinicia. Chegam os flagrantos do Jockey Club, das festas de sábado, do football, e outras. Os figurinos estão prontos. O Jean Manzon e eu damos os primeiros passos para

a reportagem da semana. Não é muito fácil: “O CRUZEIRO é uma revista de que as mulheres gostam – avisa o diretor – e é preciso fazer reportagem para as mulheres”. Sucede que nós, o Jean Manzone este criado não estamos ainda habituados a fazer serviços de agrado feminino e na semana passada, a “estreia” da ópera “Butterfly” fez um ruidoso protesto telefônico contra a nossa falta de senso crítico.¹²⁰

São colocadas, em seguida, matérias e coberturas sempre presentes nas páginas de *O Cruzeiro*: Jockey Club, festas e o football. O Jockey Club sempre estava estampado naquelas páginas, eram eventos, festas, corridas, famosos. Sabe-se que muitas colunas eram ‘patrocinadas’, ou ‘oferecidas’ pelo Jockey Club do Rio de Janeiro. Por algum tempo, nas páginas da coluna *Garotas*, vinham dizeres promovendo e propagando ao leitor que as *Garotas* do Alceu eram um oferecimento de tal associação. Muitas foram as colunas que o tiveram como pano de fundo, ou como tema.



Imagem 13 – Accioly Netto na redação de *O Cruzeiro*. Foto vinculada na matéria Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.99. Acervo: ADA

Uma das modificações empreitadas por Alccioly, ao assumir a revista, foi torná-la mais voltada ao público feminino. Lembramos que a partir de meados da década de 1930, passam a configurar na revista mais colunas direcionadas à mulher – além da coluna *Garotas* – cobertura de festas, teatros e matérias sobre as divas do rádio e do cinema. O texto assinado por Nasser nos mostra como a cobrança do diretor sobre a

¹²⁰ Idem.

temática deveria ser intensa. “A revista “O Cruzeiro” é uma revista que as mulheres gostam”.

Tudo se inicia, um número de *O Cruzeiro*, na mesa do diretor. Trabalham sincronicamente, sempre com muita pressa, a pena, a cola e a tesoura. Três armas do jornalista militante... Daí é que os originais são distribuídos para as diversas secções. Textos e maquettes para a composição, ilustrações para fotógrafos.¹²¹

“Tudo se inicia...” a legenda vinculada à primeira página da fotorreportagem traz referência a construção da revista em sua materialidade. O início da formulação de *O Cruzeiro*, como conta na legenda, não ocorre na formulação dos textos por seus devidos escritores, dos traços e desenhos por seus ilustradores e nem do ato fotográfico por seus devidos fotógrafos. O início estabelecido era a formulação material de todos estes componentes arranjados. O diretor da revista, Alccioly Netto, em sua mesa na redação, montava o periódico. Uma montagem como o próprio termo exprime. Através de cola e tesoura. Cortar, colar, montar. Recortava fotografias, arranjava-as a textos, colava. O mesmo era feito com colunas que dividiam páginas e eram ilustradas com desenhos (diagramação).

Esta montagem funcionava através de um “corta e cola” não apenas do material produzido pelos colaboradores da revista *O Cruzeiro*. Alccioly Netto escreve que toda “sobra” produzida pelo jornalismo dos Diários Associados era remanejado na revista. Fotografia de eventos sociais e esportivos ganhavam novas caras e recortes e vinculava-se não apenas nos jornais para os quais foram produzidas. Outra constante na redação era a tradução, muitas vezes de matérias inteiras, de revistas importadas. Delas eram recortados os desenhos e as fotografias e arranjados a novos textos ou às próprias traduções. O “copia e cola” funcionou para suprir uma falta de profissionais na redação da “grandiosa” revista. A extensa lista de colaboradores que constavam no sumário era composta, por diversas vezes, de pseudônimos.

Na imagem número 13, Alccioly Netto encontra-se em sua sala na redação da revista *O Cruzeiro*. Nas duas paredes estão pendurados quadros de atrizes, atores, modelos e personalidades. Sua mesa de escritório está repleta de folhas. Eram textos e, principalmente, fotografias. Em sua mão, segura um papel e recorta-o com uma tesoura.

¹²¹Idem.

Alccioly formulava e montava a revista que dirigia, diretor da revista e jornalista “militante”, como a matéria o referencia, como aquele que militava e lutava na construção e formulação de *O Cruzeiro*. Foi a imagem que a revista tentava passar, de seu diretor aos seus leitores. Foi a imagem que ele, anos mais tarde, tentara passar de si mesmo.



Imagem 14 – Foto vinculada na matéria *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.99. Acervo: ADA

Na mesma legenda, as duas últimas frases fazem referência às fotografias localizadas abaixo da de Alccioly Netto. São imagens de outros profissionais que montavam a distribuição entre a parte textual e a parte imagética de *O Cruzeiro*. Ao abordar a distribuição, utilizou-se o termo “originais” para exprimir textos e imagens que precedessem sua forma impressa. As duas fotografias mostram dois diferentes homens a manejar recortes do que viria a constituir a revista. O primeiro, na imagem número 14, recorta material fotográfico sentado em uma mesa de escritório repleta de papéis, aparentemente contendo textos e imagens. Com suas mãos segura uma régua e a posiciona diante uma fotografia impressa em papel. Na imagem número 15, outro homem também segura uma régua em suas mãos. Com o corpo reclinado e de pé, apoia a régua em um painel, na parede, contendo quatro fotografias de mulheres.



Imagem 15 – Foto vinculada na matéria *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.99. Acervo: ADA



Imagem 16 – *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.100 e 101. Acervo: ADA

Assim, a revista *O Cruzeiro* mostrava ao seu leitor um pouco de seu processo de formatação e montagem. Contava com uma montagem também feita a partir de desmontagens de outras revistas. A imagem, como sempre, recebia destaque nas matérias através do nome de seus ilustradores e das colunas assinadas por eles, bem como dos artistas plásticos que muitas vezes também colaboram com ilustrações. As montagens e os recortes da revista por seu diretor eram um esforço para

torná-la atraente ao público feminino, com homens manuseando e encaixando imagens. A matéria teve por finalidade mostrar ao leitor como a revista era preparada.

As imagens e legendas das páginas seguintes mostram ao leitor o parque gráfico da revista. Cilindros, tipos móveis, ácidos, tintas, papéis.

3.2.2 Uma folha de papel entre matrizes e engrenagens

A coluna, reproduzida através da indústria gráfica, utilizava um processo de impressão para a obtenção dos múltiplos. A produção de múltiplos, tanto pela gravura, quanto pela impressão, compreende o mínimo de elementos necessários: tinta, matriz e suporte. Dentre estes três elementos fundamentais uma variante considerável pode ser compreendida. No caso da presente pesquisa, temos como suporte o papel, uma matriz cilíndrica e a tinta utilizada como fator cor pigmento.

Nas diversas secções, o trabalho é sempre intenso. Linotipos batem suas teclas sem cessar, os gravadores manejam ácidos e pincéis, os artífices da rotogravura manejam seus grandes cilindros e as impressoras de todos os feitios, das máquinas planas a grandes rotativas, fazem sua parte para o conjunto final.¹²²

A matriz que foi utilizada na impressão das colunas denomina-se “encavográfica”. Esta matriz labora com o baixo relevo, da mesma maneira que as gravuras calcográficas: como o buril. “Os elementos que serão impressos são formados por áreas em baixo relevo na matriz, que armazena a tinta que será transferida para o papel ou outro suporte mediante a pressão”.¹²³ Uma vez que as zonas impressoras se dispõem em baixo relevo, as zonas não impressoras localizam-se em uma superfície intensamente lisa. Os baixos relevos estão em gravações mais ou menos profundas em decorrência da intensidade de cor que se deseja gravar.

Os processos reprodutores que utilizam as matrizes encavográficas são diversos. A matriz ensaia sua utilização com o buril e mais tarde conhece sua formulação química: o talho doce. Do buril,

¹²² *Ibidem*. p.100.

¹²³ VILLAS-BOAS, André. O que é e o que nunca foi design gráfico. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007. p.58.

empreendido no século XVII à rotogravura, muito se modificou. Todavia, nem tudo foram rupturas, a permanência reside justamente na chapa. Desde o século XX, a rotogravura pode ser considerada o processo “encavográfico” mais conhecido e difundido por gráficas. Nesta técnica, a matriz encavada trabalha em um sistema de rolos, de onde advém o nome rotogravura. “A expressão rotogravura provém do latim, roto – roda e gravura”.¹²⁴

O processo de rotogravura moderno está densamente relacionado ao trabalho e as pesquisas desenvolvido por Karl Klietsch – boêmio austríaco (1841-1926)¹²⁵. O artista produziu, no ano de 1875, impressos por um sistema já considerado rotogravura: sistema rotativo em matriz de baixo relevo. A técnica foi inicialmente, no século XIX, utilizado em ampla escala na indústria têxtil.

O processo de impressão pode ser considerado direto, já que a matriz entintada grava o suporte diretamente, não sendo necessário o auxílio de outros componentes, como o rolo de entintamento. Uma de suas características é a alta velocidade de impressão, provocada principalmente por seu processo rotativo. A ligeira secagem da tinta – que utiliza solventes químicos – também estabelece a agilidade do processo. Uma das características práticas da técnica é o altíssimo grau de perfeição na impressão oferecendo cores vivas e marcantes bem como contraste e continuidade de cor.

Se os prós são bastante visíveis ao leitor, os contras pesaram demasiadamente nas contas de Assis Chateaubriand. Segundo relatos, o técnico americano que instalou uma das rotativas no parque gráfico dos *Diários Associados* custou muito para obter a assinatura de Chatô nas promissórias da empresa norte-americana. O alto custo do maquinário e do processo em si, como preparação da matriz e realizações de provas impossibilita ainda hoje a utilização da técnica por muitas gráficas. Uma forma encontrada pelos *Diários Associados* para tornar os gastos com o maquinário mais amenos foi a produção de material gráfico para outras empresas. “[...] *O Cruzeiro* começou a explorar melhor o potencial de suas oficinas gráficas, aceitando encomendas para imprimir publicações de foi. Tínhamos maquinário e técnicos de primeira linha que podiam ser utilizados [...]”.¹²⁶

¹²⁴ NETO, Mário Carramillo. *Produção Gráfica II: papel, tinta, impressão e acabamento*. São Paulo: Editora Global, 1997. p.141.

¹²⁵ BAER, Lorenzo. *Produção Gráfica*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p.194.

¹²⁶ NETTO, Alccioly. Op.cit. p.52.



Imagem 17 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2.p.100. Acervo: ADA. Imagem 18 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2.p.100. Acervo: ADA

Nas diversas secções, o trabalho é sempre intenso. Linotipos batem suas teclas sem cessar, os gravadores manejam ácidos e pincéis, os artifices da rotogravura manejam seus grandes cilindros e as impressoras de todos os feitos, das máquinas planas a grandes rotativas, fazem sua parte para o conjunto final.¹²⁷

Todo o material a ser impresso nas páginas da revista era primeiramente gravado em placas. As imagens ou as letras a serem impressas eram encavados numa reticula de baixo relevo no cilindro de impressão. Este processo denominava-se de “pré” impressão e consistia na gravação da matriz. No processo específico de *O Cruzeiro*, a matriz cilíndrica era geralmente gravada ou por talho-doce (processo de corrosão química) e por um linotipo¹²⁸. Este constituía em uma espécie de máquina de escrever, com teclado, que fundia textos em baixo relevo. Seu advento substituiria a utilização de tipos móveis, todavia as técnicas foram muitas vezes utilizadas em conjunto, como no caso da revista

¹²⁷ NASSER, David. Op. cit. p.100.

¹²⁸ O linotipo ou linótipo foi inventado na Alemanha por Ottomar Mergenthaler no ano de 1886. VILLAS-BOAS, André. Op.cit.

estudada. Na imagem número 17 temos um técnico utilizando o linotipo no parque gráfico de *O Cruzeiro*. Ele encontra-se sentado diante do teclado do maquinário. Um papel sob o mesmo teclado deveria conter o texto datilografado por ele.



Imagem 19 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.101. Acervo: ADA

“Numa revista, os tipos móveis são também usados, em legendas e títulos, figurando ao lado das linhas inteiras de linotipos, como irmãos muito unidos”.¹²⁹ Para além dos linotipos alguns textos eram gravados através dos tipos móveis. Eram legendas e títulos a serem montados e encaixados manualmente. Um processo de gravação não substituiu totalmente o outro na prática da indústria gráfica. Ambos coexistiam na impressão da mesma página. Os tipos móveis sendo selecionados e encaixados podem ser visualizados na imagem número 19 que ilustra a fotorreportagem.

De maneira geral, após a gravação e em seguida das provas, o cilindro era cromado, a fim de suportar uma altíssima capacidade de impressão de até um milhão de cópias. O periódico pesquisado alcança uma tiragem bastante próxima do limite deste processo reproduzível, lembrando que em meados da década de 1950, em especial na edição que divulgara o suicídio do então presidente Getúlio Vargas, o número de exemplares totalizou novecentos mil.

¹²⁹ VILLAS-BOAS, André. Op.cit. p.50.

Na produção de impressão por encavo, o processo de pré-impressão, preparação da matriz, é denominado de fotoclografia ou fotogravura a entalhe, tanto nas matrizes planas quanto nas cilíndricas. No caso específico da rotogravura, da matriz cilíndrica e confeccionada em ferro com dois eixos, cada qual em uma de suas extremidades. O primeiro procedimento consiste em torneiar o cilindro para homogeneizar sua superfície, retirando rebarbas e tornando sua forma mais acertada. Em seguida espessura e calibragem da esfericidade são medidas e controladas. Por fim, segue-se um banho eletrônico quando o cilindro tem sua superfície inteiramente revestida por uma camada de cobre. Vale salientar dois fatores. Toda a impressão em rotogravura utiliza-se necessariamente de retículas, embora esta seja praticamente invisível a olho nu no impresso.



Imagem 20 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.100 e 101. Acervo: ADA. Imagem 21 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista O Cruzeiro de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.100 e 101. Acervo: ADA

A impressão se dá basicamente com a utilização de quatro elementos: o cilindro de impressão gravado, o tinteiro, a racla e o cilindro de pressão. O cilindro de impressão gravado consiste na própria matriz gravada em baixo relevo, de forma encalcográfica. O tinteiro, de maneira geral, em forma de uma bacia, contém tina com solventes químicos que, por sua vez, ocasionam uma rápida secagem. A matriz é entintada pela rotação do cilindro no tinteiro. A racla, lâmina inclinada, retira o excesso de tinta acumulado no cilindro. O cilindro de pressão nada mais é do que uma prensa revestida de borracha.

3.2.3 Um mundo de tinta e papel

A materialidade da coluna estudada era composta por tinta e papel. A tinta era o elemento que davam forma e cor aos textos e às imagens da revista. Para tornar a revista possível e visível as tonalidades empreendidas no impresso, no caso, na coluna estudada, são efetuadas mediante uma seleção de cores, tecnicamente chamada de separação de cores. Esta separação de cores não está simples e diretamente relacionada à cor da tinta utilizada na impressora e à coloração obtida no suporte final. Os processos gráficos não empregam uma cor de tinta para cada cor obtida no processo de impressão. As cores pré-selecionadas são combinadas, oticamente, com a finalidade de proporcionar uma gama mais variada de combinações e tonalidades.

As tintas pigmento não se misturam fisicamente. Ou seja, não é a simples adição da tinta de cor magenta ao ciano que ocasiona a cor azul. O efeito da formação de várias cores simuladas pelo somatório de impressões das três cores básicas convencionou-se denominar de policromia. As cores são as correspondentes do sistema CMKY¹³⁰: ciano, magenta, amarelo e preto. Dentre estas quatro cores são

¹³⁰ Muitos gráficos costumam denominar a escala utilizada para o impresso em rotogravura e offset de Europa. Contudo, a escala Europa trabalha apenas com as três cores básicas: ciano, magenta e amarelo, o que na prática não ocorre em boa parte das gráficas. A somatória das três cores básicas, teoricamente, determinaria o preto. Todavia, como os pigmentos utilizados nas fabricações de tintas de qualidade e peças economicamente viáveis caracterizam-se por seu caráter de impureza, ambas as cores combinadas podem resultar em um preto ora amarronzado, ora esverdeado. As impurezas atingem a totalidade dos pigmentos. “Estima-se que as tintas ciano cheguem a conter 25% de magenta, o próprio magenta guarde 40% de amarelo em sua composição e o amarelo até 10% do magenta. Essas impurezas não são tão perceptíveis nos meios-tons [...]”. (BOAS-VILAS). E em meios-tons a variação de tonalidade torna-se praticamente imperceptível. Já o mesmo não ocorre com o preto – a somatória de todas as cores. Corrigir tal imperfeição de tonalidade foi possível com a adição da cor preta à escala Europa, transformando-a em escala CYMK. Das combinações resultantes das três cores básicas resultam em: síntese aditiva, cores compostas e cores complementares. A síntese aditiva – adição de cada cor básica à sua complementar resulta no branco. As cores compostas correspondem à mistura de duas cores básicas e são elas: o verde, o vermelho e o violeta. As cores complementares são resultantes da ação das próprias cores compostas. As cores pigmentos complementares apresentam-se opostas no círculo de cores.

selecionadas combinações para a seleção de tonalidades que não estas. Em boa parte dos processos impressos, inicia-se com a matriz que utiliza a cor amarela, e, seguida, magenta, ciano e por fim a cor preta. Um fator bastante relevante em todo e qualquer processo de impressa é que o papel utilizado pode alterar a cor.

O sistema de impressão CMKY tem como cores empregadas, as três cores básicas referentes à cor pigmento adicionadas ao preto, pelos seguintes motivos: “As cores escolhidas como básicas (não primárias, para não confundir com a síntese aditiva) da mescla subtrativa são o amarelo, o ciano e o magenta”.¹³¹ O objetivo destas três cores atrela-se à ocorrência de que ambas não resultam na combinação de quaisquer outras. De forma antagonica, da combinação entre estas três cores, duas em duas, ou três em três deriva uma ampla cartela de tonalidades que vai do vermelho ao preto.

As cores são aplicadas na coluna estudada quase que exclusivamente pela tinta empregada na impressão. Obviamente um fator que varia diretamente a tonalidade da tinta empregada é o papel. Como o papel utilizado na revista *O Cruzeiro* era de cor branca, podemos afirmar que, no caso específico do impresso estudado, a única variante da cor é a própria tinta. As tintas gráficas são as substâncias que servem para imprimir o que se encontra gravado em uma matriz. São resultantes da mistura de pigmentos com vernizes e produtos que auxiliam em uma rápida secagem, como os solventes químicos, pigmentos e vernizes.

Neste mundo impresso, o papel e a materialidade, o suporte, quase a coisa. A coluna apresentava-se semanalmente impressa em duas páginas, cada uma em formato tabloide do periódico, com 26 por 33 centímetros, ocupando a coluna, assim, a área total de 52 por 66 centímetros. Contudo estas páginas eram impressas em conjunto com outras em uma única folha de papel. Posteriormente elas eram separadas através do corte pela guilhotina.

“O trabalho da semana está sendo terminado. As máquinas de cortar e os grampeadores estão superlotados. Mas em outras secções já se prepara o número seguinte, e outros estão em andamento... Assim é a vida de uma revista que nunca para!”. A imagem que a revista deseja passar de si mesma é de uma produção incessante de páginas e mais páginas. No parque gráfico, após a impressão e corte das páginas ocorria a encadernação em canoa, bastante comum em revistas da época pela forma simples, rápida e barata.

¹³¹BAER, Lorenzo. Op.cit. p.194.



Imagem 22 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.101. Acervo: ADA. **Imagem 23 – Detalhe de Sete dias de “O Cruzeiro”.** Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, nº2. p.101. Acervo: ADA

Como podemos ver na imagem número 22, uma única folha de papel imprimia 8 páginas da revista. Na fotografia um homem dispõe uma régua na altura referente de uma das páginas para então, provavelmente, recortá-la. Na mesa disposta do lado esquerdo do técnico, contam páginas da revista devidamente recortadas e dobradas. Estas imagens vinculadas na fotorreportagem da revista *O Cruzeiro* foram, muito provavelmente, fotos encenadas. Não poderíamos afirmar que a foto foi tirada, diretamente, no momento em que o técnico recortava as páginas de revista. Nem que ele o fazia com a mesma precisão nem portando roupas visivelmente limpas e bem passadas, em seu cotidiano. Tanto os textos, quanto as imagens nos mostram a imagem que a revista passava aos seus leitores da época, de como era confeccionada.

O papel onde eram impressa textos e imagem da revista apresentou modificações ao longo do tempo de circulação da mesma. No ano de 1938, ano que se inicia a circulação da coluna *Garotas* e, por conseguinte, o início da baliza temporal desta pesquisa, as páginas em cores eram impressas em papel *couché*. De tal feita, a coluna *Garotas* foi impressa em papel *couché* do ano de 1938 até o ano de 1943. O papel *couché* recoberto, em ambos os lados, por uma camada de substâncias minerais. Esta camada é a responsável por sua cobertura superficial lisa e brilhante. Assim, tal papel apresenta uma qualidade de impressão altíssima.

No decorrer de 1944, as páginas da coluna estudada, bem como as demais páginas coloridas da revista *O Cruzeiro*, passaram a ser impressas em papel imprensa. O o mesmo papel onde eram impressas as páginas em preto e branco passou a também dar conta das impressões em cores. O papel imprensa utilizado pela revista *O Cruzeiro* era composto por 60% de pasta química e 40% pasta mecânica e caracterizava-se pela alvura. Não era branco, porém tinha coloração mais clara se comparado ao papel jornal. Fabricado para utilização de grandes tiragens passava por um processo de calandragem para deixá-lo mais liso.

Tanto a conservação quando a qualidade do material gráfico da coluna apresenta grande diferença em virtude do papel em que foi impressa. As edições anteriores à mudança do papel apresentam coloração muito mais clara e a conservação do próprio papel é diferenciada – exemplo imagem número 24. Se o papel imprensa rasga-se e quebra-se com extrema facilidade – exemplo imagem 25, o mesmo não ocorre com o *couché*. A qualidade de impressão da coluna no papel *couché*, também se apresenta muito superior se comparada ao papel imprensa. Naquele as cores eram e ainda apresentam-se mais nítidas. A apresentação gráfica é outra.

No período de guerra, o mundo enfrenta a crise do papel. O país viu-se diante, não apenas de uma dificuldade na obtenção da matéria prima para a fabricação, bem como na importação do próprio papel, além dos altos custos enfrentados pela indústria gráfica na compra do que constitui sua materialidade. O papel utilizado no Brasil anteriormente à Primeira Guerra Mundial era praticamente importado. A Primeira Grande Guerra, com as consecutivas dificuldades de importação, beneficia a indústria do papel brasileiro. Sendo assim, no ano de 1920, o país conta com 17 fábricas de papel. Torna-se interessante destacar que o papel era manufaturado no Brasil desde 1808, com a Imprensa Régia.

Todavia, apenas em tempos republicanos, surgem as grandes fábricas de papel. Durante a Segunda Guerra Mundial, o papel no Brasil, tanto o importado quanto o de produção nacional, passa a ser comercializado por um preço muito mais elevado em virtude da dificuldade de obtenção da matéria prima. Um texto publicado na própria revista *O Cruzeiro* de 6 de agosto de 1946 relata que o papel utilizado na impressão da revista durante a guerra era importado a um alto custo do Canadá.



Imagem 24 – *Garotas em 1500*. Revista O Cruzeiro de dois de maio de 1942, ano XIV, nº 27. p. 20 e 21. Acervo: BPEMA



Imagem 25 – *Maus pensamentos das Garotas*. Revista O Cruzeiro de três de janeiro de 1953, ano XXV, nº10. p. 92 e 93. Acervo: BPESC

Os problemas enfrentados pelo grupo *Diários Associados* para aquisição e principalmente pelo preço do papel durante a Segunda Guerra Mundial foram expressos num exemplar da revista de 1946. Em

uma nota, na edição de 6 de agosto de 1946, um texto justifica o aumento que ocorrera no preço da revista. No mesmo, foram expressos os constantes problemas nos custos das matérias-primas necessárias na elaboração da revista durante a guerra.

Aos nossos leitores

Durante os anos de guerra não foram pequenos os sacrifícios que fizemos para manter a revista “O Cruzeiro”, revista que é a de sua preferência.

Não havia matéria-prima, não havia tinta, não havia papel. Era, portanto, com ansiedade que esperávamos a chegada de cada navio, sempre supondo que nele viessem materiais de que tanto necessitávamos para lançamento semanal de nossa revista.

Foram tempos verdadeiramente duros, aqueles. Os materiais que conseguíamos eram adquiridos dificultosamente e por preços muito elevados. O papel, só podíamos receber do Canadá.

Suportamos aqueles sacrifícios mantendo o mesmo preço na capa da revista “O Cruzeiro”, embora víssemos grandemente prejudicados o nosso movimento econômico. Esperamos que, terminada a guerra, a situação melhorasse e voltássemos a adquirir os materiais por preços mais razoáveis.

Nada disso aconteceu. O que houve foi exatamente o contrário. Por motivos vários, o papel canadense não pode ser aumentado na medida das nossas necessidades e o que estamos importando dos países produtores da Europa está chegando por preços cem por cento superiores ao antigo.

Os outros materiais encareceram mais ainda e, finalmente, a mão de obra, devido à desvalorização da nossa moeda, tem sido elevada mais a mais. Chegamos, portanto, a uma situação insustentável quanto ao preço da revista “O Cruzeiro”, que verificamos não ser possível manter a Cr\$ 1,50.

Antes o dilema de reduzir as páginas e a matéria da revista ou melhorá-la cada vez mais, optamos, por estarmos certo de que continuaremos a contar com a preferência e o estímulo dos leitores.

Assim em virtude das circunstâncias já esplanadas, somos obrigados, a elevar o preço de “O Cruzeiro” para Cr\$ 2,00, a partir do número que deverá sair a 24 de agosto corrente.
A DIREÇÃO¹³²

A nota assinada pela direção trazia ao leitor um texto contendo a situação enfrentada pela revista durante a guerra. Dificuldades aliadas ao alto custo da compra de tinta e papel. A mesma nota aponta que os aumentos nos preços do papel não cessaram no pós-guerra. Em virtude das constantes altas dos insumos o texto justifica o aumento no custo do exemplar da revista. A crise do papel enfrentada no período da guerra é bastante conhecida. O texto veiculado na revista nos informa como *O Cruzeiro* enfrentou a crise e viu-se diante de um aumento de gastos repassado ao leitor.



Imagem 26 – Recado aos leitores. Revista *O Cruzeiro* de 24 de agosto de 1946, ano XVIII, nº44. p.4. Acervo: BPELB

¹³² Revista *O Cruzeiro* de 24 de agosto de 1946, ano XVIII, nº44.p.4.

A NOS LECTRICES

PAR DECISION DU MINISTRE DE L'INFORMATION « MARIE-CLAIRE »
 COMME TOUS LES HEBDOMADAIRES, NE PARAÎTRA PLUS QUE DEUX FOIS
 PAR MOIS ET SON PRIX EST PORTÉ A 6 FRANCS.

NOS LECTRICES COMPRENDRONT CERTAINEMENT CES DECISIONS
 DICTÉES PAR LES RESTRICTIONS SUR LE PAPIER ET INDEPENDANTES DE
 NOTRE VOLONTÉ.

NOUS NOUS EN EXCUSONS TRÈS VIVEMENT AUPRÈS D'ELLES ET
 NOUS SOMMES CERTAINS QU'ELLES NOUS RESTERONT FIDÈLES DANS
 L'AVENIR, COMME ELLES L'ONT ÉTÉ DANS LE PASSÉ.

« MARIE-CLAIRE » SERA DORENAVANT EN
 VENTE LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Imagem 27 – Folheto avulso, Revista Marie Claire (França) de 13 de janeiro de 1944.
 Acervo: BF

QUALITÉ

*La même qu'avant guerre
 exactement!... Une production plus
 grande mais qui n'arrive pas à satisfaire
 toutes les demandes. Nous nous en excusons.*

*Notre "Service Teinture" qui
 demeure à votre disposition entière...
 Les tissus sont introuvables,
 ce n'est pas le moment de
 faire des expériences.
 Teignez vous-même
 mais. Faites confiance
 à la marque qui vous
 assure 1° - sa qualité * inchangée,
 2° - ses conseils, 3° - la garantie de son passé.*

TEINTURE

teint les tissus **IDÉALE**

TEINTURE & LTD. PARIS 15^e - TEINTURE

Imagem 28 – Publicidade vinculada como contracapa da revista Marie Claire (França) de 20 de fevereiro de 1943. Acervo: BF

A guerra marcara a imprensa nacional e a revista *O Cruzeiro* não somente em seus textos e imagens. Foram anos com fotos e mais fotos, textos e mais textos, contendo batalhas e confrontos políticos. Eram soldados, tanques, bombas. Contudo a guerra marcou a imprensa internacional e nacional também pela dificuldade e aumento nos preços de inúmeros, quiçá de todos, os recursos. Suas alterações marcaram sobremaneira a indústria gráfica que se viu diante de dificuldades básicas. Dificuldade naquilo que a movera, naquilo do que era constituída: papel e tinta.

Na Europa, especificamente na França, a imprensa periódica atravessa restrições de circulação. Um folheto avulso que circulou na edição da *Marie Claire* de 13 de janeiro de 1944 publicou algumas decisões do Ministério da Informação da França. Todos os periódicos franceses passam a circular, no máximo, duas vezes ao mês, bem como seus preços são elevados e o número de páginas reduzidas. O comunicado esclarece aos leitores a restrição de papel vivenciada naquele momento. A *Maire Claire* França é um periódico bastante diferente da revista *O Cruzeiro* em sua totalidade. Contudo partes da revista brasileira muito se assemelham a *Marie Claire*. As colunas femininas e a própria coluna *Garotas* parecem dialogar com aquelas páginas francesas. São páginas, ou mundos, em que parece não fazer questão de marcar a guerra. São momentos em que a guerra aparentemente dá tréguas. Mas por vezes... quase sem querer... imagens ou palavras nos lembram que anos foram aqueles...

A edição da revista *Marie Claire* de 20 de fevereiro de 1943 é finalizada com aquela que parece não estar lá. Um periódico iniciado com um belo rosto feminino é recheado por conselhos amorosos, novelas, contos, dicas de beleza. Por fim, como contra capa, uma publicidade. A *teinture idéale* destaca na primeira frase de sua publicidade “A mesma qualidade que antes da guerra”. Pois bem, ela está lá. Mesclada em tinta ao papel controlado.

3.3 Das Garotas, do seu desenhista e do seu tempo

Ele era um daqueles artistas do papel. Um artista dos semanários ilustrados de grande circulação. Alceu Penna produziu sua obra sobre o cenário da indústria gráfica periódica no Brasil de meados do século XX. A coluna *Garotas* figura como um de seus trabalhos e projetos que o destacaram na época e continuam a fazer soar seu nome. Todavia, a produção e a trajetória de Alceu Penna, como artista gráfico, transborda

as páginas e as balizas de sua afamada coluna. Seus traços desenharam cartazes, anúncios publicitários, colunas de figurinos, capas de revistas, quadrinhos. Na sua consagrada coluna projetou, desenhou, diagramou, muitas vezes escreveu. Além de seu trabalho como ilustrador, as páginas da coluna nos apresentam um Alceu Penna como artista gráfico.

3.3.1 Um homem da tinta e do papel

Diferentemente de uma indústria gráfica ou de um design, representações gráficas datam de há muito tempo. Philip Meggs e Alston Purvis¹³³ situam o início da expressão gráfica nas pinturas e inscrições rupestres. Naquelas imagens, estudiosos do design identificam elementos básicos da composição gráfica bidimensional. Elementos básicos da comunicação visual: ponto, linha, plano e mancha¹³⁴. Expressos por sulcos e inscrições, ou através de tecnologias avançadas de impressão gráfica.

Todos os elementos que constituíam a coluna, também eram um projeto do próprio Alceu Penna, da tipografia dos títulos à distribuição entre textos e imagens. Ilustração, fontes, cores, montagem. Ele, como muitos outros profissionais na imprensa periódica, fez de suas imagens uma das características da revista semanal. Contou sobre comportamento, cotidiano. “Diga-se que naquele universo gráfico o ilustrador subsidiou a produção periódica, por vezes em atuação mais importante que o próprio redator. Profissional do momento a serviço da imagem, sua presença era imprescindível [...]”¹³⁵. Maria Luiza Martins sublinha a colaboração dos ilustradores tanto na reprodução das novas técnicas, quanto na qualificação da produção com seu traço. Tais fatores garantiam sua colocação no mercado já nos primeiros periódicos brasileiros.

¹³³ PURVIS, Alston e MEGGS, Philip. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹³⁴ Para Richard Perassi, ponto, linha, plano e mancha são elementos como permanências na representação gráfica. PERASSI, Richard L. *Fundamentos da Linguagem visual*(material didático). Florianópolis: SE, 2009. Para Kandinsky¹³⁴, o ponto, a linha e o plano são elementos básicos (primários e secundários). KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano. Lisboa: Editora 70, 2006.

¹³⁵ MARTINS, Ana Luiza. Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2001. p.184.

Desde os primeiros passos dados pela imprensa no país, a ilustração dividia as páginas com os textos. Desde a consolidação da imprensa brasileira como empresa ainda no final do século XIX, o livro, o cartaz, o jornal e a revista transformaram-se, não apenas em veículos propagadores de palavra, mas também em propagadores de imagens. Eram desenhos que faziam uma crítica social. As próprias caricaturas começaram a ensaiar sua atuação em periódico no Brasil na revista *Semana Ilustrada* no ano de 1860. Dentre caricaturas, charges e outros desenhos as imagens foram traçadas por artistas gráficos que muitas vezes viram seu trabalho extrapolar o próprio desenho.

A imprensa brasileira do século XX foi também resultado dos trabalhos destes artistas gráficos como K.Lixto, Di Cavalcanti, Péricles, J Carlos¹³⁶, Alceu Penna. Estes artistas gráficos que produziram projeto e materiais, que talvez hoje possamos considerar como de designer, mesmo que alguns estudiosos apontem a gênese do design brasileiro apenas na década de 1960¹³⁷, com a primeira instituição escolar chamada de Escola Superior de Desenho Industrial.

Alceu Penna adentrou o mundo do papel, o mundo da arte gráfica, o mundo do design, através do desenho. Conquistou as páginas da imprensa nacional através de seus desenhos. Ilustrando o suplemento infantil de *O Jornal* ainda no ano de 1933, com 18 anos de idade, ele marcou sua longa participação não apenas nas páginas daqueles *Diários*

¹³⁶ Julieta Costa Sobral nos traz referências ao trabalho de J. Carlos na imprensa do início do século XX, uma vez que o artista gráfico figurou na cena do impresso nacional de 1902 até 1950, ano de sua morte. Dentre muitos os artistas gráficos, ele chamou bastante atenção pela qualidade técnica e sofisticação projectual de seus trabalhos. O texto citado pontua a variedade de trabalhos assinados pelo artista gráfico. Desenhos infantis, charges, caricaturas, publicidade, logotipos. Ele foi um dos artistas responsáveis pelo projeto gráfico de inúmeras revistas como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Careta* e *o Malho*. A imprensa brasileira de outrora se viu repleta de suas atividades, de seus traços e de suas letras. O trabalho elaborado por Sobral é um de vários trabalhos acadêmicos que já foram produzidos tendo como fontes impressos considerados obras de design, anteriores a década de 1960. SOBRAL, Julieta Costa. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael. *O designer brasileiro antes do designer*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹³⁷ QUINTANA, Haenz Gutierrez. *O Designer Gráfico: um Comunicador Multimodal*. In: Revista de Estudos em Design. V.14 Nº 1. Rio de Janeiro: AEDB, 2006. p.73.

¹³⁷ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2008. p.19.

Associados, como também nas páginas da imprensa carioca e brasileira de outrora. Dali em diante seus trabalhos iriam somando páginas impressas e se diversificando. Foram trabalhos de figurinista e ilustrador para os Casinos da época. Seus trabalhos gráficos foram incontáveis. Colaborou durante anos para *A Cigarra*, *O Globo Juvenil*, *O Jornal*, *O Cruzeiro*, *Manequim*. Aos trabalhos em revistas foram somados anúncios publicitários e até mesmo ilustrações em livros infantis, como foi o caso do livreto *O Palhacinho Quebrado* no ano de 1946.

Na capa do livro de Murillo Araujo, Alceu Penna desenha um palhacinho. No trabalho de Penna como desenhista é visível a clara predominância de personagens e figuras femininas. A imagem número 29 nos mostra uma figura masculina e podemos apontar que claramente o rosto do palhacinho tem forma, traços e cores de um rosto de mulher. Por tratar-se de uma criança, o rosto não teria necessariamente elementos marcantes de masculinidades. Olhos grandes, expressivos e marcados, boca desenhada e de coloração avermelhada. O rosto do palhacinho tem elementos de infância e de um feminino.



Imagem 29 – Capa do livro *O palhacinho quebrado*, 1946. Imagem 30 – Publicidade para *Melhoral* e *Sabão Sulfurosso Ross*, sem data. Acervo: site Memória Viva

A assinatura de publicidade foi constante ao longo de sua atuação profissional. As duas publicidades na imagem número 30 mostram uma constante característica de seu trabalho. A imagem feminina de *pin-ups* marcada pela sensualidade e por muitas partes do corpo descobertas. O colo está em destaque em ambas. As cores quentes também podem ser apontadas como constantes, o vermelho, o amarelo e o preto destacam-se nas imagens.

Dentre uma porção de páginas, cartazes e capas, podemos afirmar que o trabalho que destacou Alceu Penna no âmbito da arte gráfica foi sua coluna *Garotas*. Nela, ilustrou suas famosas personagens, desenhou cenários e panos de fundo, escreveu – por diversas vezes – textos, desenhou títulos e logotipos, diagramou textos e imagens. Nos anos iniciais de circulação da coluna, época em que o próprio Alceu escrevia seus textos, a coluna era obra sua, na totalidade. A partir de meados de 1942, outros autores passaram a dividir a autoria das prosas com Alceu. Um fator relevante à análise da coluna é que imagens sempre precederam os textos. Mesmo quando ambos feitos por diferentes pessoas, era Penna quem primeira decidia a temática e após essa escolha desenhava suas bonecas, seus figurinos, seus cenários, seus adornos.



Imagem 31 – *O bolo das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 23 de agosto de 1942, ano XIII número 43. p. 28 e 29. Acervo: BPELB

A coluna *O bolo das Garotas* torna-se um excelente exemplo, ao marcar a autonomia de Penna na coluna que o afamou. Impressa em duas páginas da revista, disposta em sentido horizontal. De circulação de 23 de agosto de 1942, a coluna vincula textos, imagens, finalização e projeto gráfico, do mesmo artista. As cores quentes apresentam-se constantes na coluna e em boa parte de suas ilustrações. Assim como nas publicidades anteriormente destacadas, o amarelo e o vermelho

figuram nesta coluna. O vermelho figura-se na estampa xadrez de um avental e na listrada de outro. O amarelo colore a blusa de outra mocinha. A atuação de cores frias também ocorre neste caso, o branco em larga medida predomina nas roupagens e nos acessórios de cozinha. O azul foi empregado na estampa de duas blusas. Uma compoendo um xadrez, na boneca da parte superior da coluna, outras fazendo um floral e o fundo de um avental na parte inferior da coluna. O fundo foi composto de uma espécie de mancha amarela, como se tivesse sido pincelando azulejos amarelos na página da coluna. O título localizado no terço interior ocupa as duas páginas e era composto por duas diferentes fontes. O nome *Garotas* no título pouco variou tipograficamente nos anos de circulação da coluna. *Garotas* destaca-se em caixa alta e em letra que obedece à tipografia moderna¹³⁸ e foi impresso na cor vermelha. Em contraponto, o restante das palavras presentes no título era de tipografia ornamentada, em forma cursiva e impressa em cor preta.

O texto apresenta-se disperso na coluna. Ora divide espaço com as imagens, ora ocupa as laterais externas à direita. As imagens femininas foram colocadas de forma a quase contornarem a mancha amarela. Situam-se, desta feita, arranjadas entre o amarelo e branco do papel. A distribuição dos textos pelas páginas modifica-se consideravelmente. Em versos, os textos estavam distribuídos de forma livre, quase se movimentavam por entre as ilustrações, apresentados em oito desconectados blocos. Um era uma espécie de introdução à leitura e os demais continham cada qual um pequeno título em caixa alta. A fonte do texto é serifada em fonte romana. É interessante notar que a impressão se deu em papel *couché*. Em virtude da qualidade superior do papel, a impressão foi efetuada de forma eximia, sem distribuição ou absorção heterogênea de tinta nem nos textos, nem nas imagens.

A coluna *Bom dia Garotas*, tal qual grande parte das colunas, foi impressa em duas páginas em formato tabloide, em sentido horizontal. A coluna veiculada no ano de 1952, já marca a participação ativa e contínua de A. Ladino nos textos, em versos. Nesta coluna, o texto estava disposto em uma única página, na esquerda, e mais enquadrado do que de costume. Era composto por nove partes, sendo uma pequena

¹³⁸ O termo tipografia moderna aqui é utilizado com base na Nova Tipografia, termo cunhado por László Moholy-Nagy no catálogo de exposição da Bauhaus em 1923, devido à introdução do Movimento Moderno gráfico. Ver: TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

introdução e oito versos. Estava impresso em cor preta e com as mesmas características de fontes anteriormente destacadas.



Imagem 32 – *Bom dia Garotas*. Revista O Cruzeiro de 1º de março de 1952, ano XXIV, nº 18. p. 42 e 43. Acervo: BPESC



Imagem 33 – *Garotas e o ano novo*. Revista O Cruzeiro de dois de janeiro de 1960, ano XXXII número 10. p. 86 e 87. Acervo: BPESC

O título da coluna foi elaborado de uma forma bastante particular. As letras impressas em maiúsculas da cor azul traziam, cada qual, uma *Garota* em seu interior. Em cada uma das seis letras de bom dia estava uma garota portando um pijama, envolta em lençóis e com uma gesticularidade de quem acabava de despertar. As cores predominantes na coluna são tons azuis e róseos. O título ilustrado ocupa as duas páginas, e a ilustração propriamente dita apenas a página da direita da coluna.

Ao longo dos vinte oito anos de circulação, uma constante na coluna foi sua apresentação em duas páginas no formato horizontal. Todavia foram feitas algumas tentativas no modificar desta apresentação. Tais tentativas são evidenciadas a partir do ano de 1958. A partir daquele ano, a coluna ensaiaria outras formas de apresentação como a impressa verticalmente em duas páginas. Essa apresentação verificou em um número substancial, foram 112 colunas, até 1964. .

A coluna *Garotas e ano novo* nos mostra que apesar de sua distinta forma de impressão ela pouco difere das demais apresentadas. O que substancialmente difere das demais analisadas foi o texto. Datada do ano de 1960, o texto foi escrito por Maria Luiza, mais sério, e principalmente em prosa, modifica a anterior disposição entre imagens e textos. Se os versos pareciam encaixar e se misturar às imagens, o mesmo não se pode notar com a prosa. O texto único acaba por engessar o anterior movimento da coluna. Na imagem número 33 percebemos o texto localizado em bloco único e localizado na parte inferior da coluna.

Algumas colunas também foram veiculadas na revista contendo apenas uma página. Como exemplo, temos *Garotas sentem calor* de 17 de janeiro de 1959, umas das 14 colunas que foram impressas de tal maneira. Podemos supor que este formato foi uma forma de redução no número de páginas da coluna. Contudo, menos de duas dezenas de colunas foram publicadas em tal formato, e que nos confirma que tal redução não foi resolução definitiva da direção da revista, mas um episódio eventual.

O texto engessado em um único bloco em prosa estava dentro de um retângulo da cor amarela. Restringir o texto em uma espécie de retângulo pode ser visualizado em muitos exemplares da coluna. Esta forma de apresentação torna-se mais corriqueira a partir de 1957, com a mudança na autoria e na forma dos textos. A prosa imobiliza o texto dentro da coluna e muitas vezes o separa das ilustrações através da forma quadrada. Forma esta, na grande maioria das vezes, impressa na cor amarela.



Imagem 34 – *Garotas sentem calor*. Revista *O Cruzeiro* de 17 de janeiro de 1959, ano XXXI nº 11. p. 99. Acervo: BMASP

A ilustração da coluna vincula personagens masculinos, o que não se pode apontar como uma constante. Tais personagens apareceram de forma espaçada nos desenhos de Alceu Penna para as *Garotas*. As quatro *Garotas* e os três rapazes estão colocados portando coloridas roupas de praia. Maiôs e short cobrem os corpos das bonecas de Alceu. Curiosamente, a partir da participação de Maria Luiza na coluna, as roupagens tornam-se mais comportadas. O biquíni e a nudez passam a não mais configurar as mocinhas.

As cores escolhidas e selecionadas por Alceu Penna para seus projetos gráficos da coluna tornam-se bastante curiosos. O artista gráfico era daltônico. Conversas com familiares e leitura de outros trabalhos sobre o ilustrador não identificam o grau de seu daltonismo, nem mesmo a dificuldade ou a incapacidade de distinção de todas ou de algumas cores. Em conversa com familiares, me contaram que o daltonismo de Alceu Penna foi diagnosticado em sua infância por vizinhos que o incentivavam nos desenhos. É sabido que a maior parte dos daltônicos tem dificuldades em distinguir verde e vermelho. As cores que ele distinguia ou não, hoje são desconhecidas por seus parentes. A informação obtida foi que sua irmã, Thereza, colava uma etiqueta em

seus potes de aquarela contendo cada qual o nome da devida cor da tinta.

Todas as tintas selecionadas e aplicadas nas aquarelas de Alceu Penna eram cuidadosamente aplicadas. O ilustrador, ao pintar suas aquarelas tinha que levar em consideração que as cores que enxergava não eram as mesmas cores que seriam vistas por seus receptores. Era enorme sua preocupação em ter em cada pote de tinta uma etiqueta que continha o nome da referida cor, a cor que gostaria que fosse vista pelos leitores de sua coluna. Nos inquietava pensar como o artista utilizava cores que provavelmente nunca vira ou distinguira.

Penna não fazia a coluna propriamente dita. Esta era impressa no parque gráfico dos *Diários Associados*. Seus traços a lápis e aquarela eram estudos, eram projetos, para então tornarem-se reprodutíveis e “originais” através de rotogravuras, papel e tintas. A reprodutibilidade técnica tão bem discutida por Walter Benjamin era o que tornava a coluna possível.

Ao longo dos anos de pesquisa empreendida acerca da coluna estudada, deparei-me com a impossibilidade de visualizar ou alcançar um original de pelo menos um exemplar das *Garotas*. O que nunca me dei conta é que sempre estive frente a tal original. A finalidade da coluna, de seus textos e de suas imagens, era a reprodutibilidade. Seus desenhos não foram traçados para serem visualizados em folhas soltas e em aquarelas, diferentemente de uma tela que, ao alcançar a reprodutibilidade técnica, perde o aqui e o agora. A existência única da obra de arte perde-se mesmo na mais perfeita reprodução.

O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa da reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.¹³⁹

O aqui e o agora das colunas não estão nos desenhos das bonecas pintadas em aquarelas. Também não estão nos textos datilografados pelo escritor. O aqui e o agora de cada exemplar das colunas *Garotas* apresentam-se impressos em milhares de números da revista *O Cruzeiro*.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. Op. cit. p.167.

A reprodutibilidade talvez seja a aura da arte gráfica. A existência única jamais foi o objetivo e a finalidade desta forma de arte. O múltiplo caracteriza a imagem em questão. O múltiplo caracteriza, também, o trabalho de Alceu Penna. Um homem da imagem, um homem do papel, um homem da arte gráfica.

Um quadro sem moldura pede moldura; está sempre de alguma forma emoldurado pelos seus próprios e fatais limites de composição fechada. Ao passo que colocar moldura num verdadeiro desenho, que só participe da sua exata natureza de desenho, é uma estupidez que toca as raízes do vandalismo. Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesia, são haicais são rubaes, são quadrilhas e sonetos.¹⁴⁰

O trecho acima foi retirado do livro *As artes plásticas no Brasil* de Mario de Andrade. No livro Mario de Andrade dedica algumas de suas páginas ao item que ele denomina *Do desenho*. Ao longo das páginas ele escrevera quase que um manifesto a tal arte. Discorre de diferenças e comparações entre pintura e desenho. Exalta, por diversas vezes que o desenho fala, que ele constitui em obra aberta. O quadro teria a moldura como limite e emolduração. Sua própria apresentação material apresentaria limites, teria uma composição fechada. Segundo o artista, emoldurar o desenho seria ato de estupidez. Mario de Andrade situa as disparidades entre a pintura e o desenho.

Em lápis e aquarela sob o papel, Penna tracejava as imagens que seriam impressas através das tintas da rotogravura em papel imprensa ou em papel couché. Na edição da revista *O Cruzeiro* de seis de dezembro de 1952 foi publicada uma matéria sobre um dos trabalhos empreendidos pelo artista gráfico. O calendário das *Garotas* era anualmente vinculado à revista para presentear seus leitores. As *pin-ups* de Alceu Penna apareciam estampando folhinhas, folhinhas que deveriam ser penduradas na parede, reforçando o próprio termo que as intitulavam. As *Garotas* do Alceu saltavam das páginas da revista para se configurarem pregadas às paredes. Parede que marcara tanto a

¹⁴⁰ ANDRADE, Mario. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Livraria Martins Editora, 1965.

trajetória do termo *pin-up* como gênero ilustrativo. Foram m muitas as folhinhas ilustradas por Alceu Penna. Além dos calendários que eram vinculados a revista *O Cruzeiro* ele também assinara calendários publicitários, como foi o caso dos calendários desenhados para a Santista.

Ao longo da pesquisa tive muita dificuldade de localizar e visualizar tais calendários. As revistas que hoje configuram como acervo de grande parte das bibliotecas públicas foram doadas por leitores, ou por parentes dos mesmos. Ou seja, as revistas que hoje estão presentes nos acervos de obras raras foram revistas compradas, folheadas, lidas. Além do objeto revista, impresso no parque dos *Diários Associados*, também me deparei, na pesquisa, com impressões de leitura, com impressões de leitores. Várias das revistas que tive acesso estavam assinadas, datadas, sublinhadas, e também recortadas. A relação leitor e objeto de leitura pode ser percebida na minha atividade de pesquisa e também na minha atividade de leitora. A ausência de tais calendários em muitas das revistas pesquisadas pode ser considerada um sinal desta impressão do leitor no objeto revista. As folhinhas não foram desenhadas e projetadas para configurarem a caderno do periódico como página qualquer. Elas foram pensadas como páginas a serem destacadas por seus leitores. Para configurarem e enfeitarem as paredes de suas casas. E assim aconteceu. As folhinhas tiveram seu fim longe das demais páginas da revista.

O CALENDÁRIO DAS GAROTAS

A REVISTA “O CRUZEIRO”, tradicionalmente, no último número do mês de dezembro, apresenta seu “Calendário das *Garotas*”. Este ano, entretanto, modificará ligeiramente essa norma, dividindo a publicação em quatro números consecutivos, a partir do presente, onde figuram os meses de janeiro, fevereiro, março e abril. Também o tamanho do “Calendário das *Garotas*” foi reduzido para um formato mais cômodo. O motivo encontrado para a coleção de 1953 é – Superstições e credices – tema que abrangeu os doze meses do ano folgadoamente... Os desenhos, como sempre, são de Alceu Penna, artista exclusivo da revista, que realizou uma coleção

digna de seu renome, como pintor e ilustrador de classe inconfundível¹⁴¹.



Imagem 35 – *Calendário das Garotas* – Revista *O Cruzeiro* de seis de dezembro de 1952, ano XXV, nº8. p.70. Acervo: BPELB

A matéria da revista contemplava os calendários desenhados por Alceu Penna. Ao longo do texto vinculado às imagens fotográficas, estavam algumas linhas sobre a tradição da revista *O Cruzeiro* de presentear o leitor com os calendários desenhados por Alceu Penna. O texto iniciava-se explicando ao leitor que a forma de apresentação e distribuição do calendário modificava-se. Se até o ano anterior foi vinculado à última edição do ano, de 1952, o calendário passaria ao leitor através de uma somatória das edições do mês de dezembro. A medida acarretaria dupla lucratividade à revista. Primeiramente, pois ao invés da produção de um anexo de alto custo, páginas impressas em cor, ela distribuiria o calendário como páginas da própria revista, nas já tradicionais páginas reservadas à coluna *Garotas*. O aumento nos lucros

¹⁴¹ *O Calendário das Garotas*. In: Revista *O Cruzeiro* 6 de dezembro de 1952, ano XXV, nº8. p.70.

também pode ser vislumbrado na compra de números de exemplares da revista. As pessoas que desejassem ter o calendário das personagens deveriam não mais apenas comprar a última edição do ano da revista, e sim as quatro últimas. O formato do calendário também foi modificado. O motivo para tal modificação foi que ao invés de circular como anexo, as folhinhas passaram a constituir parte integrante da revista e de tal modo adquiriam seu formato tabloide.

O texto traz a informação do tema selecionado para ilustrar as folhinhas, ou como a própria matéria escreve, os motivos encontrados para a seleção. Superstição e credence ilustrariam os doze meses do ano. As ilustrações para tal tema foram diversas. Janeiro foi ilustrado por uma cigana feiticeira. Em fevereiro uma coringa dava desenho e textos ao calendário. Em março uma aparente baiana contava um versinho sobre figas e proteção do namorado. Uma *Garota* vestida de coelho e com um pé de coelho nas mãos ilustrava o mês da páscoa, o mês de abril. No famoso mês das noivas a temática não poderia ser diferente, a credence e a sorte estavam inseridas em uma linda noiva com uma liga azul. No mês de julho foi ilustrada uma boneca vestida de jeca que festejava o São João e pedia a Deus tirar a sorte junto à fogueira. A ferradura e a alusão a laçar um “ricaço” fizeram os desenhos e as ilustrações de julho. Em agosto foi a vez de uma *Garota* esconder-se de um gato preto. Em setembro um trevo de quatro folhas e em outubro uma coruja foram selecionadas como temáticas. Em novembro a alusão foi feita ao número 13 e a 13 namorados em questão. Para fechar o ano e o *Calendário das Garotas* um Papai Noel aparece pela metade na folhinha, em compensação seu saco de presentes está bem centralizado e sendo puxado por uma personagem.

O texto da matéria sobre o *Calendário das Garotas* contemplaria também aquele que foi seu desenhista. A menção a Alceu Penna contemplaria seu nome com uma permanência na coluna, ou melhor dizendo, nos desenhos da coluna. Seu nome também foi relacionado como um artista exclusivo da revista *O Cruzeiro*, o que sabemos que não o era. Na época, Penna colaborou para, além de outras, a revista *A Cigarra*, também pertencente ao grupo dos *Diários Associados*. No texto foi mencionado como artista de renome, como ilustrador de “classe inconfundível”. Quanto às habilidades artísticas de Alceu Penna não temos o que mencionar. Todavia, pintor, Alceu Penna nunca o foi.

O termo de pintor propriamente dito, contemplava, sim, as atividade de Penna. Era ele que com suas aquarelas, pintava, coloria suas *Garotas*, bem como, os demais personagens ilustrados por ele. Em sua atividade gráfica pintara também letras, logotipos, enfim as páginas

por ele projetadas. Contudo, a menção foi feita à pintura como obra de arte, obra executada pelo pintor, tela, quadro, painel.¹⁴² Dentre a ampla atividade profissional executada por Alceu Penna ao longo de sua vida não podemos colocar que este exercera atividade como pintor, como, também jamais desenhara suas personagens a partir de modelos vivos, como referencia a mesma matéria.



Imagem 36 – *Calendário das Garotas* – Revista O Cruzeiro de seis de dezembro de 1952, ano XXV, n°8. Imagem 37 – *Calendário das Garotas* – Revista O Cruzeiro de 13 de dezembro de 1952, ano XXV, n°9. Imagem 38 – *Calendário das Garotas* – Revista O Cruzeiro de 20 de dezembro de 1952, ano XXV, n°10. Acervo: BPELB

¹⁴² Aurélio Sergio de Buarque Ferreira. Op. cit.



Imagem 39 – Detalhe de *Calendário das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 20 de dezembro de 1952, ano XXV, nº10, p.70. Acervo: BPELB

A imagem acima nos mostra o ilustrador desenhando seu *Calendário das Garotas* a partir de um modelo vivo. Na legenda da fotografia seguem o texto “Alceu Penna, em seu atelier, desenhando algumas páginas do *Calendário das Garotas*, servindo de modelo a bailarina Irene Hozlo, uma das mais famosas belezas dos palcos cariocas, cuja plástica perfeita muito auxiliou o artista na concepção de seus desenhos”.¹⁴³ Dentre os elogios tecidos à beleza da bailarina carioca, escreve-se que esta beleza tinha auxiliado o ilustrador em seus traços e desenhos. A imagem nos apresenta a bailarina vestindo um biquíni (maiô de duas peças) e fazendo uma pose em primeiro plano. Em segundo plano, Alceu Penna, vestindo um jaleco e desenhando uma de suas personagens em um cavalete.

Muito provavelmente, a menção da imagem feita com modelo vivo ou a colocação de Alceu Penna como ilustrador pretendiam enaltecer suas obras. Todavia notamos que o ofício de ilustrador não era valorizado nem mesmo pelos veículos de imprensa dos quais faziam parte e ajudavam a dar cor e forma e para enaltecer a atividade

¹⁴³ *Calendário das Garotas*. Op. cit. p.70

profissional exercida pelo ilustrador, mencionaram-no também como pintor. E agregam à feitura de suas ilustrações uma pose de modelo vivo sendo que suas personagens não seguiam exatamente as proporções humanas.

A formação de Alceu Penna como ilustrador, não foi tão somente informal. Exercera atividade de desenho desde a infância, como tantos de nós fizemos. Contudo, ao seguir sua juventude, não abandonara seu traço nem suas aquarelas. Sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro ocorreu para que cursasse Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. E cursou, mesmo com incompletude, arquitetura. Familiares afirmam que ele frequentava muitos laboratórios e disciplinas do curso de belas artes, qual era de seu desejo cursar; não o fez por desaprovação de sua tradicional família. Sua formação informal como ilustrador foi somada a uma formação que pode ser considerada formal. Mesmo que tivesse apenas frequentando as disciplinas iniciais do curso de Arquitetura, tinha assistido disciplinas como História da Arte, elementos iniciais de desenho e iniciação em aspectos de tinta, cor e pigmento.

Foram colunas, capas, calendários, croquis, projetos gráficos. Alceu Penna não foi um homem que produzira telas ou quadros. Tal informação não diminui seus feitos, um artista do papel e da reprodutibilidade. Um artista gráfico. As *Garotas* do Alceu não eram, e não pretendiam ser, *Garotas* de carne e osso, não eram e nem sequer pretendiam ser *Garotas* de óleo em telas. Aquelas eram *Garotas* de Papel. *Garotas* impressas em papel *couché*.

3.3.2 Uma garota entre a moral e a ousadia

Por um lado, as *Garotas*, por vezes, ignoravam ou escapavam de certo padrões de recato e pudor e brincavam com as expectativas sociais com relação às “moças de família”. Podiam tomar a iniciativa da conquista ou do beijo na boca, cometer pequenas infidelidades, optar por roupas mais indecentes, despertar ciúmes em esposas, desprezar homens maduros (considerados bons partidos pelo mundo adulto, mas velho pelas moças) preferindo jovens animados. Eram capazes de ir a bailes desacompanhadas, de ser vulneráveis à paquera (capazes de “aderir”, de “dar pelota” às cantadas dos rapazes), de sair com vários rapazes ou manter compromissos com dois ou três ao

mesmo tempo, de acompanhar os desfiles militares apenas para paquerar os cadetes, de assumir que preferiam os rapazes que têm carro, de desprezar as prendas domésticas em favor das diversões, de esquecer os estudos pensando nos namoros.¹⁴⁴

As personagens de Penna não se encaixavam exatamente nos padrões propostos pelas demais revistas femininas da época, nem mesmo pelas outras colunas da revista *O Cruzeiro*. São inúmeras as colunas e revistas ditas femininas, que falam sobre mulheres e ou para mulheres no período estudado. Também são vários os trabalhos acadêmicos que investigaram esses impressos. No que se refere à normativa de comportamento feminino, a multiplicidade de revistas e trabalhos converge para os mesmos pontos, o modelo de mulher quando jovem, moça de família, e quando adulta, rainha do lar.

Periódicos como o *Jornal das Moças*¹⁴⁵, convergiam num sentido de fixar o papel feminino pautado na moral e nos bons costumes, bastante tradicional. Tanto que, mesmo vinculando reportagens e seções voltadas ao cinema de *Hollywood*, criticava-o por ser “liberal demais”. Por exemplo, uma boa moça não deveria se comportar como uma leviana, não deveria ceder aos pedidos “íntimos” do namorado.

A historiadora Carla Bassanezi encontra reverberado nas páginas das revistas brasileiras de meados do século XX, um aparente consenso social acerca da moral e dos bons costumes. Para Bassanezi tais impressos apontam um papel social idealizado para as mulheres de classe média e alta, alfabetizadas e urbanas. Aquelas eram mulheres de “boa sociedade” e deveriam comportar-se segundo os valores e a moral daquele grupo social, segundo o qual a felicidade feminina seria alcançada com a realização de um bom casamento, com a maternidade e os cuidados da casa, dos filhos e do esposo. Para atingir tal grau de

¹⁴⁴ BASSANEZI, Carla e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: Cadernos Pagu (4) 1995.

¹⁴⁵ *O Jornal das Moças* era uma das principais revistas femininas brasileiras de meados do século XX. Carla Bassanezi realizou um trabalho de fôlego acerca das revistas que circularam entre 1945 e 1964 em território nacional. Outros trabalhos de outros historiadores e de outros acadêmicos também foram escritos acerca da mesma questão no período estudado: revistas. Ver mais sobre revistas como o *Jornal das Moças* em: BASSANEZI, Carla Beozzo. *Virando as Páginas*, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

“felicidade”, primeiramente caberia à mulher um bom comportamento, para então casar-se com um chamado “bom partido”. Um bom casamento dependia, sobretudo, da garota e de sua família; a candidata ao casamento deveria ser reconhecida pela sociedade como uma moça de família, conquistando, assim, respeito social. Ao contrário das moças de família, as levianas permitiam intimidades físicas com garotos antes do casamento. As moças levianas poderiam até ser cortejadas por muitos rapazes, entretanto não alcançariam o casamento.



Imagem 40 – Garotas, maio e o casamento. Revista *O Cruzeiro* de 1º de maio de 1952, ano XXVI, nº 27. p.62 e 63. Acervo: BPESC

Quando chega o mês de maio
eu só tenho um pensamento:
Porque é que o meu noivo, o Caio,
não me pede em casamento!¹⁴⁶

E a história era mais ou menos assim... Repetia-se ano a ano. A cada mês de maio alguma edição era tomada por elas: as noivas. Uma porção de *pin-ups* vestidas de noivas. O branco vestido, o longo véu, a grinalda. A imagem número 27 nos apresenta esta porção de *Garotas*

¹⁴⁶ A. LADINO. *Garotas, maio e o casamento*. In: Revista *O Cruzeiro* de 1º de maio de 1954. Ano XXVI, número 27. P. 64. Acervo: BPESC.

noivas. A indumentária para ser noiva. A indumentária para deixar de ser *pin-up*. O casamento configurava-se como um dever social daquelas jovens. Mais do que isso, elas o almejavam, o planejavam, ansiosamente, o cobiçavam. O pedido de casamento, por exemplo, no trecho acima citado, é aguardado, desejado. Configura-se como parte da moral sequer questionada pelas ousadas personagens. Na questão do casamento as *Garotas* partilham da moral vigente, nas outras colunas, nas outras revistas da época. Neste quesito, elas eram mais uma. Deixaram sua singularidade de lado para então tornarem-se plural.

A última etapa da vida de uma *Garota* do Alceu não era a morte, mas sim, o casamento. É como se tudo, ou melhor, quase tudo, fosse possível quando solteira. A partir do casamento as mocinhas deveriam se comportar como rainhas do lar. E provavelmente, as lindas *Garotas* desatariam da mão do pai ao chegarem no altar e encontrarem o noivo. Do mesmo modo, as personagens desatariam da mão do criador, Alceu, e encontrariam as novas colunas e as novas revistas direcionadas a elas. As colunas e revistas que agora deveriam ler, as colunas e revistas nas quais, a partir do casamento, se tornariam personagens.

As colunas de noivas, os comportamentos, os conselhos. Os impressos periódicos exerceram importante papel na divulgação destes valores. Isto porque “Dentro do processo de modernização, observado pelas notícias e imagens publicitárias, é importante lembrar que a revista alcançava um número cada vez maior de pessoas, ao mesmo tempo, em diversas localidades do país”¹⁴⁷.

Ao abordar as questões sobre comportamento feminino, a revista *O Cruzeiro* não foi homogênea. Vários perfis femininos foram contemplados por aquelas páginas. No entanto, devemos pontuar que as mulheres que estamparam os textos e as imagens da revista eram de classes sociais elevadas. O cenário era urbano e elitista, as mulheres de *O Cruzeiro* pertenciam às camadas mais abastadas da sociedade.

Luciana Fornazari mostra como estes novos padrões de comportamentos ditos “modernos” encontravam eco nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Normativas de como ir à praia, de como se comportar em bailes. Segundo a historiadora, a imprensa, sobretudo a revista *O Cruzeiro*, fabricou uma subjetividade serializada na fabricação e manutenção das fronteiras sexuais. As imagens midiáticas vinculadas aquele periódico trouxeram um modelo desejável de ser homem e de ser mulher no período. “Em outros termos, uma modernidade que idealiza o

¹⁴⁷ FORNAZARI, Luciana. Op. cit. p.60.

gênero que se quer aparentar, o gênero que se quer ver”.¹⁴⁸ Buscava-se manter uma fronteira sexual bastante clara.

Na coluna estudada, as normativas de comportamento não eram assim tão estanques. Além da moral, aquelas personagens se aproximam de questões de uma sensualidade ainda bastante reprimida na época. Os preceitos disseminados pelas *Garotas* podem ser considerados singulares à época. As bonecas de Alceu Penna fumavam, iam a festas, frequentavam praias. Novos hábitos de sociabilidade feminina estavam ali escritos e desenhados. Foram editadas algumas colunas sobre o cigarro, como a “Fumaça das *Garotas*”. Nesta imagem, número 41, temos o grupo de sete mocinhas segurando cigarros. Um hábito bastante disseminado pelo cinema e pela publicidade da época, mas por muitos impressos considerado impróprio para jovens moças, era difundido pelas *Garotas*.

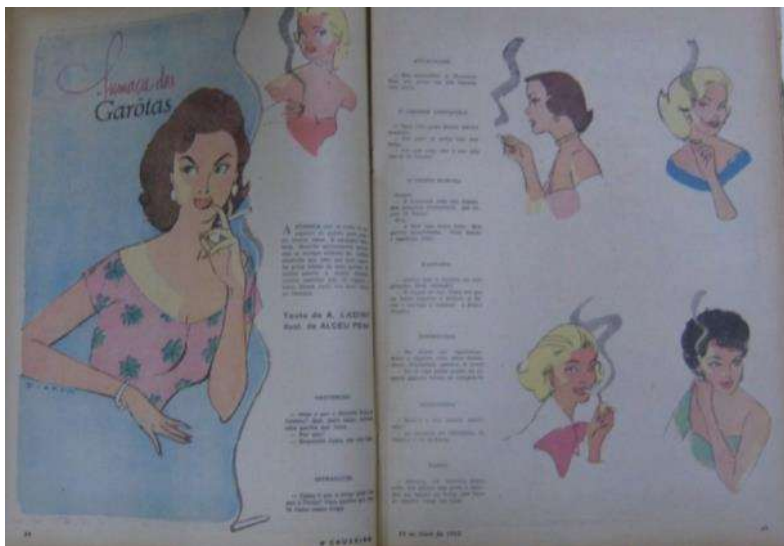


Imagem 41 – *Fumaça das Garotas* - Revista *O Cruzeiro* de 19 de abril de 1954, ano XXIV, nº25. p.54 e 55. Acervo: BPESC

A ousadia das personagens pode ser levada em consideração por seus hábitos e locais de sociabilidade frequentados por elas. A ingestão de álcool configura-se como corriqueiro em eventos sociais pelas personagens. A Coluna *Reservado para as Garotas*, imagem 42, temos

¹⁴⁸ *Ibidem*. p.127.

uma porção de jovens sentadas em uma mesa de festa, portando taças e no centro da mesa uma garrafa de champanhe. Além de bailes a ida a boates foi assinalada em algumas edições. Como em *Na “boite” com as Garotas*, imagem número 43.

As atitudes inovadoras daquelas bonecas foram ligadas por Leoní Serpa¹⁴⁹ aos tempos de mudança que se configuravam em meados do século XX. A historiadora acredita que elas buscavam mostrar uma mulher moderna. Para ela, aquelas eram as páginas mais modernas da revista, elas mostravam que os tempos eram outros. Exibiam trajes seguindo as novas tendências da moda, usavam shorts, mini saias, roupas que modelavam o corpo, e eram bastante sensuais. Além, é claro, do expressivo aumento da publicidade e consumo de produtos de beleza. Produtos como cremes hidratantes, esmaltes e maquiagens. Além do mais, elas circulavam em novos lugares de sociabilidade, como salas de cinema e praias. Elas estimulavam um padrão mais ousado, mas a historiadora pontua: direcionam-se para um público jovem e de elite.

Cristina Meneguelo¹⁵⁰ também traz referência à coluna quando escreve acerca da sociabilidade nas salas de cinema, dos namoros, da figura das amigas que fofocam juntas nas salas. Das salas de cinema como lugar que se configuravam, naqueles anos, como local de crescente liberdade. Elas tinham um comportamento que buscava ser muito próximo daquele propagado pelas divas do cinema da década de 1950.

O cinema norte-americano consistia numa importante influência não só para as *Garotas* de carne e osso, mas também para as *Garotas* de papel. As salas de cinema se multiplicavam em todo o mundo, como também no Brasil, onde a cidade que acumulava o maior número de salas era o Rio de Janeiro, em especial na Cinelândia. O universo mágico do cinema marcou aquela época, assim como o comportamento de suas divas ficaram impressas na personalidade das mocinhas. “Os padrões de moral que os filmes apresentavam, o padrão de beleza que as atrizes expressam, a exploração que a mídia faz da intimidade, [...] o que os críticos liam, o que se achava de cinema, todas estas falas funcionam enquanto produção de seu sujeito”.¹⁵¹

¹⁴⁹ SERPA, Leoní Teresinha Vieira.. Op.cit. p.54.

¹⁵⁰ MENEGUELO, Cristina. Op. cit.

¹⁵¹ Ibidem. p.69.



Imagem 42 – Mesa reservada às Garotas. Revista O Cruzeiro de quatro de junho de 1955, ano XXVII, nº32. p. 46 e 47. Acervo: BPESC



Imagem 43 – Na "boite" com as Garotas. Revista O Cruzeiro de 22 de março de 1952. Ano XXIV, nº21. p.38 e 39. Acervo: BPESC

Os padrões transmitidos pela publicidade, pelo cinema, pelos livros e pelas revistas modificam-se principalmente no Segundo Pós-Guerra. Os filmes e as estrelas de Hollywood vão aos poucos tomando o

lugar dos europeus. É notória a crescente influência americana no período citado. Cristina Meneguello aborda a questão da influência hollywoodiana na vida dos habitantes das grandes cidades, onde boa parte da população frequentava as salas de cinema. “A referência a filmes, atores e atrizes desse período ainda mostrava a vitalidade própria de Hollywood, por meio da remissão saudosa a beijos-clímax entre o “mocinho” e a “mocinha” e ao vestido de Grace Kelly ou ao *tailleur* de Gene Tierney, atentamente copiados”.¹⁵² Para Gerson Moura¹⁵³, a maciça influência norte americana no Brasil começou no início da década de 1940. Segundo o historiador, a influência econômica era bem anterior, entretanto, menos visível do que a cultural. Assim conforme já explicado, as influências nos padrões de comportamento, consumo, expressões artísticas, veículos de comunicação, conhecimento técnico e científico começam a ser mais notórias a partir de 1940.

A permissibilidade da coluna pode ser avaliada a partir de alguns elementos. A questão da juventude é bastante importante na coluna. Deve-se pontuar que as personagens criadas por Alceu Penna são jovens e, sobretudo, solteiras. Somando-se à juventude e à classe social, outro fator que desempenha importante função nessa ousadia comportada das *Garotas* é o humor. A coluna circulava na seção de *Humorismo* juntamente com colunas como *Amigo da Onça* e *PifPaf*. Diferentemente das colunas da seção *Para Mulheres*, a coluna de Alceu Penna não tinha como função trazer historietas em tom de conselhos nem ensinamentos diretos sobre condutas de uma moça de família. A principal função da coluna, embora não a única, era divertir o leitor. Era a ousadia pelo riso.

“O recurso do riso como instrumento de crítica revela uma prática muito antiga, que remontaria a um período da história da humanidade anterior à própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham peso idêntico.”¹⁵⁴ No contexto do Brasil da década de 1950, o valor do cômico não tinha peso idêntico aos aspectos sérios, todavia, se não o tinha, trazia outro valor, talvez não menos importante, o valor da permissibilidade. Na coluna, era permissível uma mocinha ter

¹⁵² *Ibidem*. p.13.

¹⁵³ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

¹⁵⁴ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 12.

vários namorados, beber, ter ressaca, não gostar de tarefas domésticas, pois elas brincavam com as expectativas sociais de boa moça.

Novamente, torna-se interessante apontar que mesmo que modernas e ousadas, para o padrão da época, o grande sonho de uma *Garota* era o casamento, um casamento com um bom partido. As *Garotas* de carne e osso não se diferenciavam muito das *Garotas* de papel neste sentido, tanto que Alceu assinou inúmeros vestidos de noivas, para ambas. Na época era uma coqueluche casar-se com um vestido de Alceu Penna. E assim era o *The end* das *Garotas* do Alceu.

3.3.3 Um desenhista entre duas colunas

Eram calças *cigarretes*, vestidos rodados, saias de seda. Eram sapatilhas, coques, rabo de cavalo. As *Garotas* eram ilustradas com saias de tafetás, colares de pérolas e sempre muito bem penteadas. O figurino foi marcante na coluna. A moda pode ser considerada um ponto marcante daquelas personagens. Neste momento, obra e autor casam-se singularmente. Penna foi um homem que se destacara sobremaneira no cenário do figurino brasileiro nas décadas centrais do século XX. Podemos pensar que ele levava sua experiência como figurinista para colorir e enfeitar as personagens de sua mais conhecida coluna. Mas, honestamente, já em oito anos de pesquisa, não acredito que uma coisa levou simplesmente a outra. Não existia um figurinista e um ilustrador. O que existia era um homem. O que existe é uma obra. Penna foi se fazendo este profissional do guache e papel a partir de uma somatória de desenhos, de interesses, de particularidades, de experiências.

Grosso modo, poderia escrever que, no cenário da imprensa brasileira, Alceu Penna configura-se inicialmente como ilustrador. Seus trabalhos como figurinista para revistas como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, tem datação posterior. Contudo, antes dos primeiros traços para as *Garotas*, ele já havia ganhado um concurso de fantasias de Carnaval na cidade do Rio de Janeiro. As suas *Garotas* sempre foram desenhadas seguindo os chamados “ditames de moda”.

A coluna de *Figurino De O Cruzeiro* foi por anos assinado por este mesmo homem que fazia rir em algumas páginas anteriores. Esta coluna de *Figurinos* circulou semanalmente na seção *Para as mulheres*, coluna que esteve presente no periódico desde o primeiro número, em 1928. Na época chamava-se *Modas* e era assinada por Rachel. Assim, a coluna de *Figurino* tivera uma existência anterior à atuação de Penna, diferentemente do que ocorrera com a coluna

Garotas. Esta outra figurinista – Raquel – seria uma correspondente de *O Cruzeiro* em Paris ou apenas mais um de tantos pseudônimos utilizados pela revista¹⁵⁵. A segunda alternativa é bastante plausível, levando em consideração o histórico da prática da imprensa brasileira na época.

A coluna *Figurinos* recebera a assinatura de Alceu Penna a partir de novembro de 1940, época em que o ilustrador estava de viagem aos Estados Unidos. *Verão Catarina* inaugura a primeira participação de Penna, que ocorreria de maneira ainda mesclada com algumas edições assinadas por Raquel até meados daquele próximo ano, 1941. A partir de então, a autoria era exclusivamente dele. A coluna de *Figurinos* consolidara Alceu Penna não só como figurinista, mas também como jornalista de moda. Na década de 1950, são inúmeras as reportagens sobre desfiles europeus e norte-americanos. Eram modelos de Jacques Fath, Christian Dior, Givenchy, Balenciaga. Modelos desenhados e comentados por Alceu. Ao longo de anos, o ilustrador apresentou os modelos dos grandes costureiros da moda, os nomes da Alta-costura.

Um número ínfimo de leitores da revista *O Cruzeiro* tinha acesso às *Maisons* da *Champs-Élysées*. Para a maioria daquelas mulheres, vestidos de Dior e os *tailleurs* de Chanel eram apresentados através dos traços de Penna. Os periódicos de moda, desde o século XIX, levavam as ilustrações com as coleções das grandes *Maisons* para diversos lugares do mundo.

Também no passado mais ou menos recente, quando os ditames da alta moda vinham somente de Paris e os outros países deviam concentrar-se em imitar ou difundir os gostos franceses, as empresas jornalísticas dedicadas à moda não desempenhavam apenas, pelo menos não todas, um papel de simples difusores de estilos inventados em outros lugares. Ao contrário, nos casos mais significativos é possível identificar um projeto cultural que não substitui, mas se coloca

¹⁵⁵ Ver mais em: BONADIO, Maria Claudia. O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna, modas e figurinos (1939-1945). IX Congresso Internacional Brazilian Studies Association (BRASA). Tulane University, New Orleans, 27 a 29 de março de 2008.p.12.

paralelamente ao papel de meros reprodutores de figurinos franceses para um público italiano.¹⁵⁶

Aquelas imagens, aquelas ilustrações não podem ser encaradas como simplórias representações de modelos franceses de outros magazines. Eram apresentações, eram outras imagens. Alberto Malfitano defende um papel paralelo entre as tendências francesas e os jornalistas de moda das revistas. Cita, para tal, o caso de Alessandro Lampugnani que, ainda no século XIX, ao transpor as tendências francesas para seu *Corriere dele Dame*, de Milão, mantinha um discurso educativo para as mulheres italianas. Ao lado das ilustrações de moda, eram publicados artigos de escritores italianos. O autor cita também o periódico *Le Ore Casalinghe*, que trazia juntamente com as ilustrações, um discurso moral e pedagógico. Alberto também chama a atenção para o jornalista, colunista das revistas. Inúmeras colunas respondiam cartas de leitoras sedentas por opiniões, das mais variadas possíveis, principalmente sobre trajes e modos. As leitoras confiavam na figura daqueles jornalistas, provavelmente, porque aqueles colunistas eram quase personagens, conhecidos e estimados.

Em *O Cruzeiro...* uma prática similar. As ilustrações não vinham sozinhas. Elas vinham associadas a textos escritos por um colunista brasileiro, no caso, Alceu Penna. Ao longo do texto, o colunista comentava os trajes, escrevia como poderiam ser adaptados à realidade, principalmente climática, do país. Além do mais, Penna escrevia sobre que tipo de corpo seria mais favorecido pelas peças, entre outras dicas. E mais do que mero escritor de coluna, Alceu transformou-se, também, em um personagem, com o qual as leitoras estabeleceram laços de afinidade e confiança. Ele era uma figura bastante conhecida e estimada por moças e senhoras das décadas centrais do século XX. Além do texto, as imagens eram desenhadas por ele. As referências eram as dos desenhos dos costureiros franceses. O traço era o dele. De certa forma, a coluna *Garotas*, segue algo bastante similar. As tendências de moda eram ali também desenhadas e transpostas pra outro cotidiano, outro corpo, outro e mais fresco tecido, uma nova imagem.

As Polianas saltavam do papel. Com tesoura eram recortadas das páginas da revista. Aos montes, eram levadas à costureira, à casa de tias, às máquinas das mães. Seus vestidos acinturados, suas saias rodadas,

¹⁵⁶ MALFITANO, Alberto. O jornalismo de moda: aplicações no campo histórico. In: SORCINELLI, Paolo (org.). *Estudar a Moda: corpos, vestuário, estratégias*. São Paulo: Editora Senac, 2008. p. 63.

suas blusas de lacinho eram então desenhados a giz sobre tecido, recortado e costurado. As roupas das *Garotas* de papel serviam de modelo para vestir as *Garotas* de carne e osso. Como, provavelmente o inverso era bastante recorrente.

Temos que levar em consideração, que naquela época, a comercialização de roupas prontas era pouco significativa¹⁵⁷. Atendia apenas a um restrito consumo de luxo ou a um setor bastante popular com peças confeccionadas em grande escala. Logo, a maioria das vestes era feita sob medida. No Brasil, inúmeras revistas eram utilizadas para esse fim. Maria Cristina Nacif¹⁵⁸ pontua a existência muito significativa de revistas importadas, sobretudo francesas como *La femme Chic*, *l'Officiel de La Couture et de La Mode de Paris*, *Marie Claire*. Entretanto, era possível comprar modelos assinados por estilistas franceses no Rio de Janeiro já no final do século XIX, início do século XX. Principalmente quando ocorre a chamada “revolução branca da moda”, segundo a matéria de Alceu Penna, publicada em outubro de 1950. Esta revolução consistia no fato de alguns costureiros franceses estarem comercializando vestidos de Alta-costura parisiense em série, com preços mais acessíveis.

Tais coleções divulgadas por Penna, no Brasil, tinham 35 modelos e seu custo variava em torno de 20 mil a 50 mil francos, o que correspondia a 1.200 e 3.000 cruzeiros, enquanto um vestido de Alta-costura, assinado por Robert Piguet, custava na mesma época 500 mil francos. Enquanto isso em Florianópolis, com 25 mil cruzeiros se podia comprar um terreno de 28 mil m² em Coqueiros, ou seja menos do que era necessário para comprar o modelo de cetim de malva, bordado de *jais* negro de Piguet.¹⁵⁹

¹⁵⁷ FERRON, Wanda Maleronka. *Fazer roupa virou moda; um figurino de ocupação da mulher*. São Paulo, 1920-1950. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

¹⁵⁸ NACIF, Maria Cristina Volpi. *Confecção de trajes e mão-de-obra no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX*. In: CASTILHO, Kathia e VILLAÇA, Nízia (orgs.) *Plugados na Moda*. São Paulo: Editora Abhemi Morumbi, 2006.

¹⁵⁹ SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Aparência e Poder: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970*. Tese de doutoramento em História defendida na UFRGS. Porto Alegre, 2005. p. 334.

Sendo assim, os vestidos usados pela grande maioria das mocinhas e das senhoras eram costurados em ateliês, aqui mesmo no Brasil. Muitas vezes por suas mães, tias e até por elas próprias, haja vista o relevante número de cursos de corte e costura existentes na época.

Penna não era um homem de tecido e agulha. Ele era um homem de tinta e papel. Era figurinista, e não costureiro¹⁶⁰. Ele torna-se conhecido e renomado por suas ilustrações e, a partir delas, começa também a desenhar “modas”, passando, inicialmente, como complemento, a escrever sobre o tema. A partir desta incisão, figura também como importante jornalista de moda. É interessante pontuar que, na década de 1950, o ilustrador passa a assinar, também, os textos de editoriais de moda fotografados.

A moda não se limita ao vestuário. Assim como modelos, traços e cores dos trajes, outros ditames são transpostos por este sistema de efemeridades, tal como o padrão de beleza desejável. As *Garotas* marcam essa imagem de uma jovem mulher que parecia se adaptar à vida prática das grandes cidades.

¹⁶⁰Ver mais em: BONADIO, Maria Claudia. FIGUEIRA, Daniela Nunes e PENNA, Gabriela Ordonez. *Interpretando Alceu: O Projeto Figurino*. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo V.1 N. 2 ago./dez. 2008. p.136.

4 O ANACRONISMO DAS IMAGENS

*Ninfa traverse tout cela comme un fantôme ou un vent de temps survivant.
(Georges Didi-Huberman, 2002)*

4.1 Do tempo e Da memória

Mnemosyne – O nome da deusa grega da memória foi a palavra escrita em uma pequena placa e colocada por Aby Warburg no alto da porta interior de sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. “No alto da porta de sua biblioteca, Warburg indicou ao visitante que ele estava entrando no território de *outro tempo*”.¹⁶¹ Aquela Biblioteca fora fundamental no projeto empreendido pelo historiador da arte alemão, ela dera expressão às ideias de *Nachleben*, de *Pathosformel*, de *Mnemosyne*, tanto, que veio a tornar-se um instituto. A Biblioteca Warburg, de Ciência e Cultura era protegida pela deusa *Mnemosyne*, que livraria os seres humanos do esquecimento.

A imagem e a memória. A imagem fantasmagórica da memória. Formas, temas, traços. Muito parece ter sobrevivido no mundo das imagens. A sobrevivência marca a longa vida das imagens. Vida marcada por reminiscências, durabilidade e permanência¹⁶², diante da vida humana. Memória e tempo imbricam-se e interpenetram-se. A sobrevivência da imagem casa tempo e memória.

Mnemosyne entre um Panteão e uma Biblioteca. Antes de ser um Atlas – o último grande trabalho de Warburg – *Mnemosyne* – fora uma deusa. A deusa *Mnemosyne*, uma das cinco filhas de Urano e de Gaia. Pelo enlace de nove noites consecutivas com Zeus, *Mnemosyne* fora mãe de nove musas: Calíope, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Tália, Urânia e Clio – a musa da história. Suas nove filhas eram as musas das inspirações poéticas¹⁶³. Os mortos que bebiam no poço de *Mnemosyne* relembram-se de suas vidas. Embebidos das águas

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Editora Contraponto, 2013. p.41.

¹⁶² Aqui devemos pontuar que a durabilidade e a permanência em Aby Warburg não se refere a uma essência de traço global, ou a um arquétipo. Huberman aborda tais “permanências da cultura” como um sintoma, um traço de exceção. Ver mais em: *Ibidem*, p.47.

¹⁶³ FARES, Josebel Akel. Memórias, cultura e memória. IN: *Intermédias 8 – Dossiê Jerusa Pires Ferreira*. www.intermédias.com.br

da memória estavam distante do esquecer. *Mnemosyne* preservava o mundo antigo do esquecimento, este era o poder sagrado da deusa.

A memória, na Antiguidade detinha importância fundamental. Numa sociedade que não era regida por princípios da imprensa, do papel, ou da supremacia da escrita¹⁶⁴, o treinar da memória era fundamental. O mundo antigo fora marcado pela oralidade, dependia das narrativas para a sobrevivência mítica, para a sobrevivência de suas memórias. Aquelas sociedades dependiam da memória ou da desmemória para formularem suas lembranças e seus consecutivos esquecimentos.

Os poetas eram aliados de *Mnemosyne* e das suas nove musas. Tanto que foi de um destes poetas a “invenção” da arte da memória. Em *De oratore*, Cícero aborda a memória com uma das cinco partes da retórica. Para tal feito, narra um episódio em que o poeta Simônides teria inventado a arte da memória.

Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem em louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado metade do poema. Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete, mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os seus convidados sob os escombros...¹⁶⁵

Os “jovens invisíveis” seriam Castor e Pólux que, ao chamar Simônides, pagam generosamente a outra metade da soma combinada por Scopas, sua parte pelo panegírico. Ao retornar ao local do desabamento, Simônides depara-se com os corpos de Scopas e de todos os seus convidados que ficaram completamente deformados. Os parentes dos respectivos não foram capazes de reconhecer os corpos de

¹⁶⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

¹⁶⁵ YATES, Frances Amélia. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p.17.

seus mortos. Assim, para entregar aos tais parentes os corpos de seus respectivos mortos Simônides identificou-os todos. A partir dos lugares ocupados pelos convidados à mesa indica quais eram os corpos de cada um dos presentes.

Após o ocorrido, Simônides intitula-se inventor do princípio da arte da memória. Através da memória do lugar ocupado à mesa por cada um daqueles homens, o poeta fora capaz de identificar todos os corpos. As fontes clássicas sobre esta arte da memória, como fora o caso do texto de Cícero, aludem não só à importância da ordem sequencial para a memória, mas também que o sentido da visão seria o mais forte de todos os sentidos. Segundo Frances Yates, aqueles antigos podiam depender de faculdades de memorização visual intensa que foram perdidas por nós.

Yates aponta que esta arte da memória, através das imagens humanas, foi transmitida a Roma pela Grécia. “De acordo com Quintiliano, havia várias versões gregas dessa história, e pode-se supor que ela constituía a introdução comum à seção sobre memória artificial de um manual de retórica. Com certeza havia manuais gregos, mas eles não chegaram até nós [...]”¹⁶⁶. Os escritos latinos conservados até a atualidade, são, por tal motivo, a sobrevivência das narrativas escritas em textos pelos antigos gregos.

O auto intitulado “inventor da arte da memória” – Simônides – atrelara não apenas memória e imagem, mas também métodos da poesia à pintura. O poeta atrela pintura e poesia à arte da memória, estando esta última calcada numa dita superioridade do sentido da visão. A poesia e a pintura eram inicialmente pensadas por meio de imagens visuais, todavia o poeta a expressava em versos e o pintor em imagens.

4.1.1 Um conto de fadas

A história começa quase como um conto de fadas. Diz uma lenda que os dois irmãos Warburg, Aby e Max, quando tinham treze e doze anos, partilharam entre si a herança do banco paterno; Aby renunciou à sua parte em favor de Max, sob a condição de que este lhe comprasse todos os livros que quisesse.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibidem. p.47.

¹⁶⁷ BAZIN, German. Op.cit. p.177.

Assim, quase como um conto de fadas, iniciava-se a monumental biblioteca do Instituto Warburg. Instituto que ainda levaria décadas para ser fundado. Inicia-se, também, o percurso de um dos historiadores da arte mais notáveis do limiar dos séculos XIX e XX: Aby Warburg. Tal historiador da arte fora referido por Jacques Thuillier “[...] como um personagem muito próspero e apaixonado pela história da arte que havia organizado [...]”¹⁶⁸ fundando na cidade em que nascera, Hamburgo, um verdadeiro instituto de pesquisa – O Instituto Warburg. O instituto liga-se sobremaneira a um dos mais formidáveis projetos que o historiador desenvolveu em vida.

O Atlas *Mnemosyne* aborda o campo das imagens rompendo suas ordens cronológicas e logocêntricas do historicismo do século XIX. Em 2011 ocorreu, no Museu de Reina Sofia, Madri, Espanha, a exposição intitulada de *Atlas Como llevar el mundo a cuestras? A referida exposição acompanhava o Seminário Internacional Ideas en fuga.*¹⁶⁹ O folheto explicativo distribuído durante o seminário comentava que o Atlas foi um dispositivo gerado e instalado na Biblioteca de Warburg, que reconhecera no campo das imagens uma densidade de significados e um poder expressivo que deveriam desestabilizar os padrões epistemológicos da disciplinada História da Arte. Aponta ainda que no início do século XXI, o Atlas deveria ser utilizado para religar significativa e relevantemente os fragmentos de um passado a de um presente cada vez mais indiferenciados. A missão de conectar passado e presente deveriam ser compartilhados não só por artistas, mas também pela disciplina da História da Arte e pelos Museus.

¹⁶⁸ THUILLIER, Jacques. Op.cit. p. 66.

¹⁶⁹ Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg. Seminário Internacional realizado no Museu Reina Sofia na cidade de Madri, Espanha, entre os dias 4 e 5 de março de 2011. Nele se convocou alguns dos maiores experts em história e teoria da imagem a fim de debater os ecos do projeto de Aby Warburg no conhecimento e na interpretação crítica da cultura visual contemporânea. O seminário foi dividido em quatro mesas e tinha como fundamental objetivo interrogar o projeto de *Mnemosyne* Warburg. Interrogar principalmente a natureza das imagens que compunham o atlas. O seminário pautou-se por algumas questões centrais que buscavam problematizar o poder retórico da imagem, sua linguagem específica, um método de análise crítica, a imagem como reminiscência e como supervivência da experiência através do tempo. IN: Folheto explicativo do seminário. Disponível em: www.museureinasofia.es

O folder¹⁷⁰ da exposição aponta que Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Aponta ainda que ele seria para a história da arte o que Freud foi para a Psicologia, já que incorporou questões radicalmente novas para uma compreensão da arte. “*Mnemosyne* fue su paradójica obra maestre y su testamento metodológico: reúne todos los objetos de su investigaciones un dispositivo de “paneles móviles” constantemente montados, desmontados, remontados.”¹⁷¹ Os painéis de Aby Warburg propunham uma constelação de imagens e uma constelação de tempos. Os painéis eram compostos de uma infinidade de fotografias de imagens. Eram “imagens de imagens” dos mais diferentes modos de produção de diversos locais e tempos históricos. “Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras, bem como recorte de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem [...]”¹⁷². Para Philippe-Alain Michaud, esta nova organização imagética elaborou um novo estilo de apresentação dos fenômenos estéticos, onde o saber se transmuda em ritmo de orientação. Eram imagens de um tempo passado que de alguma forma se mantiveram vivas no tempo presente.

Y el Coliseu, situado a pocos pasos del Arco de Constantino, recuerda constantemente a los romanos de la Edad Media y del Renacimiento que originariamente la Roma pagana, que tantos hombres sacrificó, estableció por la fuerza sus lugares de culto, y hasta hoy pervive en Roma la dualidad inquietante de la corona de vencedor del imperador y los mártires.¹⁷³

¹⁷⁰ Exposição intitulada de *Atlas Como llevar el mundo a cuestas?* E realizada entre 26 de novembro de 2010 e 28 de março de 2011 no Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Folheto publicado pelo MNCARS, Governo da Espanha, Ministério da Cultura e escrito por Georges Didi-Huberman.

¹⁷¹ Folder Atlas.

¹⁷² MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p.293.

¹⁷³ E o Coliseu, localizado a poucos passos do Arco de Constantino, recorda constantemente aos romanos da Idade Média e do Renascimento que originariamente a Roma pagã, que tantos homens sacrificou, estabeleceu pela força de seus lugares de culto, e até hoje sobrevive em Roma, a dualidade inquietante da coroa do vencedor do imperador e dos mártires. (tradução nossa). WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Impresos Cofás S.A., 2010. p.4.

Tal excerto compunha originariamente da introdução do *Atlas Mnemosyne*. Introdução escrita por Aby Warburg no ano de 1929, publicada posteriormente à sua morte. O *Atlas Mnemosyne* pode ser considerado o último grande projeto do historiador da arte alemão Aby Warburg. Projeto iniciado de 1924 – em seu regresso da Clínica Kreuzlingen - resultante de uma atividade que o pesquisador da arte desenvolveu durante boa parte de sua vida. A ideia de um Atlas, pelo historiador, era pensada desde 1905 e os painéis que compunham o atlas em questão, eram telas de madeira cobertas por tecido preto. Sobre tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos. Para Maria Angélica Melendi “Warburg pretendia construir um repertório histórico coletivo que abordasse o inextrincável laço entre o mnemônico e o traumático”.¹⁷⁴ Melendi escreve que o Atlas pretendia trazer o modelo, segundo o qual o humanismo europeu projetasse suas continuidades e apontasse suas origens. Projeto, painéis, atlas, obra de um interessante nome que modifica o fazer pesquisa em arte e imagem já no início do século XX.

No texto supracitado, Warburg nos traz a longa vida da imagem, a imagem sobrevivente. Imagem que perpassa sua época de produção, sua dita civilização e crença. Aborda, neste caso, a imagem arquitetônica do Coliseu, imagem triunfante de uma Roma pagã que não é dissolvida pela Roma cristã e, que foi, de certo modo, retomada pela cidade Renascentista. Imagem arquitetônica revista e reinventada em pinturas, esculturas, fotografias, ilustrações em uma infinidade de tempos históricos. Imagem que outrora “representou” o circo de um império agora nos apresenta e se torna cartão postal de uma cidade moderna. Imagem não fixada em seu tempo de produção, imagem que não representa um passado longínquo, mas que apresenta um novo diferente a cada dia.

Aby Warburg empreende o projeto de um Atlas *Mnemosyne* que propunha, segundo os próprios escritos do historiador, a construção de um modelo mnemônico. Mnemônico no qual o pensamento humanista europeu fosse capaz de apontar suas origens e rastrear suas permanências no século XX como continuidades latentes. Benjamin

¹⁷⁴ MELENDI, Maria Angélica. A solidez do arquivo: Entre pedras soterradas e fotografias esquecidas. IN: FLORES, Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lúcia (orgs.). Encantos da Imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010. p.96.

Buchloh assinala que, para Warburg, o rastreamento de inúmeras camadas de transmissão cultural poderiam, de certa forma, apontar uma memória social coletiva, “seu foco principal sendo a transformação de “dinamogramas” transferidos da Antiguidade clássica para a pintura do Renascimento, os recorrentes motivos da expressão gestual e corporal que ele identificou como “*pathos* fórmula” [...]”.¹⁷⁵ Aby Warburg faz de seu *Mnemosyne* um projeto de pesquisa para imagens com a utilização de um atlas composto por uma diversidade significativa de imagens para as suas investigações. Se tal proposta pode ser considerada bastante inovadora na disciplina história da arte do início do século XX pode-se situar o termo Atlas sendo utilizado há séculos.

O atlas, não como o uso compreendido pelo mundo moderno, tem uma datação bastante tardia. O nome Atlas remota à Grécia Antiga. Bem antes de referir-se a uma espécie de compilação de imagens, a palavra designava o nome de um titã. De acordo com a mitologia grega Atlas juntamente com seu irmão Prometeu pretendiam enfrentar os deuses do Olimpo. Ao enfrentar tais deuses, ele almejava assimilar seus poderes para então dá-los aos homens. Como tal investida fracassou os irmãos foram condenados na mesma medida de sua fraqueza. Cada irmão foi condenado a carregar em suas costas o peso do mundo. Mais tarde, no século XVI, o termo foi utilizado, segundo Benjamin Buchloh para a designação de um códice composto por uma espécie de organização e compilação de conhecimentos geográficos e astronômicos. O nome Atlas estaria estreitamente relacionado com a coleção de mapas de um mercador do final do XVI. Apenas no final do século XVIII e no início XIX o termo teve sua utilização ampliada para designar apresentações tabelares de conhecimento sistemático. O Atlas cumprira então com a sentença que lhe fora dada – ele carregava o mundo nas costas. O Atlas *Mnemosyne* carregaria nas costas uma memória visual viva.

O historiador da arte alemão propôs a utilização de um atlas no âmbito das artes visuais. A multiplicidade da natureza das fontes utilizadas em seu atlas e em suas pesquisas é questão latente da obra de Warburg. Questão que faz com que ainda hoje seja difícil falar de arte, de imagem, sem tocar em seu nome, ou em um dos nomes daqueles tantos que o seguiram. Suas obras, seus Atlas, sua forma de fazer pesquisa não fundam unicamente um instituto e uma biblioteca.

¹⁷⁵ BUCHLOH, Benjamin. Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive. In: *Photography and painting in the work of Gerhard Richt*. Barcelona: Libres Recerca Arte 6, 1999.11-30. p.14

Aby Warburg foi um historiador da arte do final do século XIX e início do século XX. Tal estudioso apresentou como tese doutoral – no ano de 1895 na Universidade de Estrasburgo, sobre Renascimento Italiano, o *Quattrocento*, em especial as obras de Botticelli: *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*. Nessas imagens, Warburg se ateuve, em especial, às formas das ninfas, de seus movimentos, de seus cabelos e das roupas que as envolviam¹⁷⁶. Ele buscou relações entre as formas traçadas e pintadas por Botticelli e as representações literárias e pictóricas, tanto renascentistas, quanto da Antiguidade pagã. Neste estudo, o intelectual estabeleceu conexões entre obras, práticas culturais, gostos e mentalidades dos homens e das mulheres do *Quattrocento*.

Entre a Antiguidade e o *Quattrocento* florentino Warburg vê-se diante da imagem e da memória. Uma das questões latentes nas diversas pesquisas efetuadas por Warburg ao longo de sua trajetória como historiador foi a que iniciou já em sua tese doutoral. Entender a *Nachleben*¹⁷⁷ de certas formas e expressões da Antiguidade.

Na tese doutoral, Warburg abordara a questão temporal de forma distinta de seus pares, historiadores da arte, até aquele momento. Ao analisar as obras de Botticelli, considera não apenas o tempo de feitura da imagem, bem como os tempos pretéritos das referências e dos elementos a que essa obra poderia aludir¹⁷⁸ e os tempos da presente apreciação. Desta feita, ele descola a imagem de seu tempo. Descola a imagem de um tempo único e a traspasa para uma colagem em tempos múltiplos, não mais presos a seu período de elaboração propriamente dito. O tempo da imagem não era mesmo tempo da história. A história da arte proposta por Vasari, ainda no século XVI, e por Wilnckelmann, no século XIX, tivera seus pilares modificados e sua noção de tempo suspensa.

Os questionamentos desta história da arte então vigente acompanharam Warburg durante todo o seu caminhar intelectual. A problematização de uma memória social e coletiva fora mais amplamente discutida em seus últimos trabalhos – no seu Atlas e no seu

¹⁷⁶ BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p.13.

¹⁷⁷ O termo alemão *Nachleben* utilizado por Aby Warburg significaria uma vida póstuma, uma vida pós morte, Didi-Huberman opta por traduzi-lo como sobrevivência.

¹⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image Survivant. Histoire de L'Art e Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

Ritual da Serpente. Contudo, já ensaiara estas questões na tese sobre Sandro Botticelli.

En el presente trabajo me propongo comparar los conocidos cuadros mitológicos de Sandro Botticelli, *el Nacimiento de Venus y la Primavera*, con las representaciones equivalentes a la literatura poética y teórico-artística contemporánea con el objeto de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del Quattrocento.¹⁷⁹

Os aspectos da Antiguidade utilizados por Sandro Botticelli na composição de seus famosos quadros inquietaram Warburg em sua tese. O movimento nas telas consta como primordial inquietude. Esse movimento, que se apresentava praticamente externo à tela, abordava modelos de uma Antiguidade. Na análise da tela renascentista, Warburg utilizar-se-ia de textos e imagens da própria Antiguidade.

Warburg escrevera que, na História da Literatura italiana, Gaspari entrelaça a tela *Nascimento de Vênus* ao texto de Angelo Poliziano, *Giostra*. Tela e texto abordam um Nascimento de Vênus que se assemelhavam, visto que ambos utilizaram-se de textos homéricos. O nascimento de Afrodite dos escritos homéricos expõe-se no Renascimento com similitudes e diferenças. Se a deusa emergida do mar, era uma constante nestas novas obras, Botticelli substituirá as três horas homéricas por uma figura única com um vestido coberto de flores. O movimento da tela atrela-se ao vento. Os cabelos, e roupas em constante movimento consistem para Warburg em uma corrente que dominara os círculos artísticos a partir do século XV, no norte italiano. Dentre as referências à Antiguidade analisadas por Warburg na tela de Botticelli, o historiador detecta as escolhas de elementos da Antiguidade proferidas pelo artista renascentista. “Las figuras braseadas sobre modelos antiguos nos enseñan cómo un artista del siglo XV escogía de

¹⁷⁹No presente trabalho, me proponho a analisar os conhecidos quadros mitológicos de Sandro Botticelli, o *Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, com as representações equivalentes da literatura poética e teórico-artística contemporânea com o objetivo de classificar quais foram os aspectos da Antiguidade que interessaram o artista do *Quattrocento*. (tradução nossa). WARBURG, Aby. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editoria, 2005. p.73.

una obra antigua solo aquello que le interesaba”.¹⁸⁰ Elementos de outra temporalidade, sejam eles retirados de textos ou de imagens, foram eleitos e selecionados por Botticelli para traçar e desenhar figuras que se destacariam dentre tantas no Renascimento europeu.

Dentre corpos, vestimentas, cabelos e vento, a deusa que emerge do mar foi tema constante não apenas para a literatura e para as artes plásticas, como também para a própria história da arte. Desde Vasari até a contemporaneidade, foram incontáveis os historiadores que se detiveram diante desta imagem de beleza e de mulher. Vênus, a Afrodite, deusa do amor e da beleza, parece ter embriagado homens de diversas gerações com as águas do poço de *Mnemosyne*.

Após anos da finalização de sua tese, quando ainda não tinha 30 anos, Warburg viajou para os Estados Unidos da América. No Novo México, entrou em contato com as comunidades indígenas e seus rituais. Comprou inúmeras fotografias sobre os rituais mágicos daqueles homens com víboras e inúmeros objetos, decorativos e simbólicos, que iam de cerâmicas a tecidos. Em todas essas imagens, ele verificou a forma serpentina, seja pela própria imagem da serpente, seja pela imagem de um raio em zig-zag. Durante e após os anos que esteve internado¹⁸¹ em uma clínica e tratamento psiquiátrico, Warburg desenvolveu uma teoria com base na longa duração temporal. Passou a colecionar imagens a fim de construir um espectro contínuo “(...) irizado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente”.¹⁸² É interessante pensar que as fotografias do Novo México e do Arizona estão completamente ausente no Atlas *Mnemosyne*.¹⁸³

Além de uma contribuição intelectual representativa, Aby Warburg também deixou um Instituto – que leva seu nome – e uma considerável biblioteca, que pode ser considerada uma das grandes obras de sua vida. O pesquisador da imagem pertencia a uma família de banqueiros riquíssimos e herdou uma fortuna. Segundo Giorgio

¹⁸⁰ Ibidem. p.84.

¹⁸¹ Ver mais em: BINSWANGER, Ludwig e WARBURG, Aby. *La curacion infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo editora, 2007.

¹⁸² (...) iridescente e exaustivo de representações em qual se reproduz a trama secular da memória do Ocidente. (tradução nossa). BURUCÚA, José Emílio. Op.cit. p.29

¹⁸³ MICHAUD, Philippe-Alain. Op. cit.

Agamben¹⁸⁴, Aby Warburg, filho mais velho, cedeu sua primogenitura ao irmão mais novo, Max, e pediu em troca, liberdade para comprar todos os livros que quisesse. Assim, essa herança transformou-se em pesquisas e em livros. Sua biblioteca data de 1909 e seu instituto de 1926. Ambos ficaram instalados na cidade de Hamburgo até 1930 – um ano após a morte de Warburg. Em função da situação política alemã – o nazismo e suas implicações para uma família de banqueiros *judeus* como os Warburg, o instituto e sua respectiva biblioteca foram transladados para a cidade de Londres, local onde se encontra até hoje.

4.1.2 Uma ciência sem nome

Enfim, Aby Warburg deixa suas obras, sua biblioteca, seu instituto e muitos nomes que continuaram a trabalhar a partir de sua perspectiva. Talvez mais do que isso, para Carlo Ginzburg¹⁸⁵, ele deixa um “método warburguiano”. Em seu artigo *De Aby Warburg a E.H. Gombrich*, Ginzburg trata justamente desse possível método e de seus problemas “[...] que foi central nas pesquisas e reflexões de Aby Warburg, retomado e de várias formas resolvido, por seus continuadores: a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”.¹⁸⁶ O historiador italiano, Carlo Ginzburg, se refere, em seu artigo, a vários nomes que, como ele, de alguma maneira utilizaram-se de tal método de pesquisa. Atemp-se a como esses estudiosos abordaram e, sobretudo, preencheram as lacunas deixadas por Warburg. E por fim, propõe um paradigma indiciário para a história.

O historiador italiano Carlo Ginzburg trabalhou no Instituto Warburg nos anos de 1960. Naquele momento, em Londres, escreveu o artigo *Notas sobre um problema de método*. Ele mesmo apresentou, em 1979, seu modelo de paradigma indiciário, que apontaria os sinais do passado a serem rastreados pelo investigador. No artigo *Sinais: raízes para um paradigma indiciário* foi colocado o problema epistemológico de tais indícios. Segundo Ginzburg, as primeiras versões práticas de seu paradigma surgem na Europa no final do século XIX com três diferentes homens.

¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg y La ciencia sin nombre. In: *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Editora Anagrama, 2008.

¹⁸⁵ GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas de um problema de método. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.42.

Giovanni Morelli desenvolve uma “técnica” para distinguir as telas de arte falsas das originais, através da análise de pormenores, pelas características menos vistosas da obra. Arthur Colam Doyle cria o personagem Sherlock Holmes, o detetive que observava as minúcias dos crimes que investigava. Sigmund Freud, no início do século XX, cria um método de desvelamento de conflitos, escondidos nas obscuridades da psique humana. A partir das imbricações teóricas destes três estudiosos, Ginzburg postula seu paradigma indiciário. Em *O queijo e os vermes*, *A história noturna*, entre outros, o historiador busca captar índices, sinais muitas vezes não tão perceptíveis do fio de suas histórias. Entretanto José Emilio Burúcia aponta uma importante divergência do paradigma aplicado por Ginzburg, daqueles aplicados por Moreli, Doyle e Freud. Para aqueles, o índice apresentava-se como fim, uma vez que suas investigações tinham fundo policial. Todavia para o historiador, neste caso para Ginzburg, o índice é o início, a ponta do rastro que o pesquisador deve seguir.

Para o historiador argentino, José Emílio Burúcia, o atual interesse pelas obras de Aby Warburg, explica-se, a partir, de três pontos da obra do pesquisador alemão. A ideia do Renascimento como tempo inaugural da modernidade, a abordagem da etnologia que busca compreender as práticas mágicas das sociedades arcaicas do presente e, por fim, um método de pesquisa para a história da cultura. Burúcia aponta as pesquisas de Warburg como procedimentos de busca e interpretação usados e inventados pelo mesmo, denominando-o de um método warburguiano.

Se Carlo Ginzburg e José Emílio Burúcia nomeiam o legado de Warburg de método, Giorgio Agamben trabalha sob outra perspectiva. O filósofo – também italiano – nomeia tal legado de ciência, uma ciência, segundo ele, sem nome. O termo para designar o pensamento e a pesquisa iniciada por Warburg fora primeiramente utilizado por Robert Klein¹⁸⁷. Klein creditou a Warburg a criação de uma disciplina que, como outras tantas, existem mas não tem um nome. Tal crédito fora utilizado de forma hilária, mas trazido à tona por Agamben no ensaio *Aby Warburg e la ciencia sin nombre*¹⁸⁸. Agamben coloca que a disciplina fundada pelo historiador da arte alemão é inominada e se questiona se ela é suscetível de receber um nome, e então qual seria este possível nome. Ao fim de seu ensaio redigido em 1975 – após ter

¹⁸⁷ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível. Escritos sobre o renascimento e arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.

¹⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. Op.cit.

passado um ano trabalhando no Instituto Warburg – ele parece chegar a uma possível resposta. “La ciencia que habrá recogido entonces en su gesto el conocimiento libertador de lo humano merecerá realmente ser llamada con el nombre griego de *Mnemosyne*”.¹⁸⁹ *Mnemosyne* seria então o nome da ciência inventada por Warburg.

Ciência, disciplina ou método, Aby Warburg inaugura uma forma de fazer e de pensar a pesquisa de imagens. Forma esta pensada, esquematizada, desesquematizada, aplicada, criticada por tantos outros estudiosos da imagem que o seguiram. Os três autores acima citado – Ginzburg, Burúcia e Agamben – escreveram sobre os chamados “herdeiros” warburguiano. Cada qual escreve sob sua perspectiva, mesmo porque, ambos não deixam de ser herdeiros dessa forma de olhar, pesquisar e pensar.

Dentre estas maneiras de ver, perceber e questionar a imagem, Giorgio Agamben¹⁹⁰ situa três formas (vertentes) diversas. A primeira – de seus seguidores ‘iniciais’ e diretos do Instituto – centra a iconografia na história da arte. O foco no paradigma indiciário e suas aplicações define a segunda vertente, que aborda a imagem como indício, sinal, um lugar colocado. Por fim, a terceira, aborda a imagem detentora de acontecimento, de livre arbítrio, sentimentos, vida – seria a chamada ‘ciência sem nome’.

Dentre vários pesquisadores que atuam nestas diferentes vertentes de análises, trago alguns, a título de exemplo. A da iconografia seria habitada por nomes como de Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich. A do paradigma indiciário nos mostra trabalhos como o desenvolvido por Carlo Ginzburg. E a “ciência sem nome” tem o expressivo nome do francês, filósofo e historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman.

Passamos então a tal nome. Georges Didi-Huberman é autor de uma vasta obra sobre imagens. Mas do que isso, tem, no seio de suas abordagens, problemas e questões que o ligam singularmente ao nome de Aby Warburg. Segundo o próprio Didi-Huberman, Aby Warburg “[...] fue el fundador de la propia materia disciplinaria iconológica y que inició su revolucionaria obra dentro de la historia del arte con una tesis sobre *el Nacimiento de Venus* e *La Primavera* de

¹⁸⁹A ciência que havia recolhido então em seu gesto o conhecimento libertador do humano merecerá realmente ser chamada com o nome grego de *Mnemosyne* (tradução nossa). Ibidem. p.149.

¹⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire: écrits sur l’image, la dance et le cinema*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

Botticelli.”¹⁹¹Obras posteriormente analisadas e estudadas por Didi-Huberman, e que segundo o autor, foi durante este estudo de Warburg de 1893 que surge um conceito decisivo para todas suas pesquisas posteriores: o *Pathosformel*.

4.1.3 Um anacrônico

Se o *Pathosformel* é o conceito que mais se destaca na obra de Aby Warburg, o conceito que mais se sobressai em Georges Didi-Huberman e faz mais furor no meio intelectual é o anacronismo temporal que, segundo o historiador, seria um meio fecundo para abordar a imagem – artística, ou não. “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”¹⁹². Didi-Huberman faz considerações sobre as diferentes temporalidades contidas em imagens. Para tal, a imagem por mais contemporânea que seja está permeada de memórias, e quiçá de obsessões de passados. Ao olhar traços e cores se pode perceber significações muito além das contidas no cenário vivido pelo autor da obra. Logo, quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo. A vida da imagem é mais longa do que a vida humana. Ela tem mais memória, mais passados, mais presentes, mais futuros, ela tem mais tempos. Mais tempos que se acomodam e se montam de maneira a embaralhar o tempo do historiador – o eucrônico.

Outro termo amplamente abordado por Didi-Huberman é montagem. Montagens que devem ser construídas com base nas semelhanças das imagens, semelhanças que pertencem à ordem do inverificável. A partir dessas semelhanças, pode-se construir uma montagem de diferentes imagens. Imagens que, por semelhança, se toquem. Montagem que nos permita perceber, através das imagens, as multiplicidades e as singularidades do tempo. Para Jacqueline Wildi Lins, “O que Didi-Huberman realmente propõem é uma escrita da história como imagem dialética feita mediante a montagem de tempos anacrônicos, pois as diferentes temporalidades presentes na imagem

¹⁹¹[...] foi o fundador da própria matéria disciplinaria iconológica e que iniciou sua revolucionária obra dentro da história da arte com uma tese sobre *o Nascimento de Vênus e a Primavera* de Botticelli. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venos Rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Madri: Editota Losada, 2005. p.38.

¹⁹²Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.p.31.

referem-se às diferentes modalidades do olhar.”¹⁹³ Esta seria, justamente, a proposta colocada pelo autor, a imagem dialética dotada de um presente remanescente. “Y la *imagen dialéctica* sería la imagen de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de presente *reminiscente*”¹⁹⁴. A chamada situação anacrônica pertencente à imagem desencadearia a imagem dialética dotada de uma infinidade de tempos. E é esta tecla que muitos historiadores da arte e estudiosos da imagem continuam a tocar. A tecla do presente reminescente, do anacronismo temporal, da imagem dialética. Tecla que vem sendo constantemente tocada pela história e por aqueles que a fazem de ofício. Como é o caso de Rosângela Miranda Cherem que escreve “Sendo a história caracterizada como uma operação anacrônica, diante de um objeto escavado que se impõe, produz-se um presente reminescente”¹⁹⁵.

A forma de pensar a imagem de Didi-Huberman descola da forma que vinha sendo, e ainda é, pensada por muitos outros autores. Vera Pugliese¹⁹⁶ acredita que Didi-Huberman propõem uma revisão epistemológica da historiografia da arte. Historiografia da arte, que segundo ela, vem sofrendo uma crise epistemológica há, pelo menos, 30 anos. Pugliese segue seu ensaio perpassando entre conceitos, fazeres e propostas do filósofo francês.

“Yo diría que la imagen es aquí *el ojo de la historia* por su tenaz vocación de hacer visible”¹⁹⁷. A imagem que se faz visível. Talvez esta

¹⁹³ LINS, Jacqueline Wildi. Arte, Imagem e Memória: reunindo as peças da inelutável cisão do ver. IN: FLORES, Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lúcia (orgs.). *Encantos da Imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010. p.96.

¹⁹⁴ E a imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como sua figura de presente *reminiscente*. (tradução nossa) DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006. p.117.

¹⁹⁵ CHEREM, Rosângela Miranda. Seis questões para pensar a relação entre história e arte. IN: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera. *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p.425.

¹⁹⁶ PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. IN: I Encontro de História da arte IFCH Unicamp, 2005. *Anais do I Encontro de História da arte IFCH Unicamp*. Brasília: IFCH – Unicamp, 2005. V.3. p.208 – 216. p.210.

¹⁹⁷ Eu diria que a imagem é aqui o olho da história por sua tenaz vocação de fazer visível. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004. p.67.

simples frase diga o indizível, diga de forma simples e clara com toda a potência do verbo ver. Verbo sob o qual a imagem repousa e se situa. A imagem ativada pelo verbo ver. A imagem que parece abrir fenda para quem a olha, para quem a disseca, para quem a imagina. “Para saber hay que imaginarse”.¹⁹⁸ Cabe ao historiador ver a imagem. Cabe, frente a ela, detectar seus sintomas, formar suas montagens, perceber seus anacronismos. Se a imagem se faz visível, cabe ao historiador saber ver, cabe ao historiador saber imaginá-la. Saber por muitos esquecidos, mas, por tantos outros, lembrado e exercitado a cada imagem, a cada trabalho, a cada fenda.

Minha proposta aqui é debruçar-me sobre aqueles que souberam, ou que de alguma forma exercitaram esse verbo “ver”, verbo aqui conjugado pelo Modo Historiográfico em uma infinidade de tempos verbais. Verbo que, há algum tempo vem tendo seu referente ampliado. Se, de alguma forma, ele já esteve atrelado à dita imagem artística, libertou-se de suas amarras e abrigou sob seus olhos uma infinidade de formas de imagem. Uma infinidade de imagem, uma infinidade de formas de ver.

Em outras palavras, se outrora a imagem artística fora a única categoria analisada pelo historiador, por muito tempo ela já não impera sozinha nos estudos deste. Os estudos da chamada cultura visual vem contribuindo de singular maneira para a ampliação do horizonte de imagens trabalhadas pelo historiador. O próprio Aby Warburg, tão falado neste texto, fora um dos contribuidores dessa ampliação de horizontes. “Na época, a originalidade de seu método constituiu em relacionar as imagens e documentos escritos, interrogar as obras por seus sentidos e funções. Nessas conexões estabelecidas, Warburg insere tanto obras eruditas como objetos de caráter popular, elucidando assim a cultura visual”.¹⁹⁹

Segundo Maria Lúcia Bastos Kern, “A história cultural não estabelece distinção entre arte maior e menor, valoriza os monumentos públicos, o design, a fotografia, a cultura de massa, que até então não eram focalizados pelo historiador da arte”.²⁰⁰ O historiador que pesquisa

¹⁹⁸ Para saber, é preciso imaginar. (tradução nossa). *Ibidem*, p.17.

¹⁹⁹ KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP – São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: CI Editora, 2007. p.72.

²⁰⁰ *Ibidem*. p.76.

imagens, atualmente, se vê diante de uma grande possibilidade de objetos. Jean-Claude Schmitt faz uma interessante apologia da importância das ditas imagens cotidianas, para o fazer historiográfico. Ele escreve que as imagens comuns, talvez sejam, as mais representativas de uma época. “Todas as imagens interessam a este, inclusive aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época”.²⁰¹ E frisa que a imagem pertence ao território de caça do historiador.

4.1.4 Uma imagem, vários tempos

Do tempo. A imagem pertence ao tempo. Pertence, todavia, não a tempo único, organizado e limpo. Ela pertence ao tempo múltiplo, desorganizado e impuro. O tempo do impuro, o tempo do dialético, o tempo do anacrônico. O tempo da sobrevivência. Das sobrevivências operantes como fantasmas. Fantasmas que marcam os que já foram e os que ainda são. “A imagem é um operador temporal da sobrevivência.”²⁰² A imagem conjuga-se como sobrevivência, ela embaralha-se e situa-se sobre uma infinidade de planos. Uma extraordinária montagem de tempos impuros que embaralham tempos e imagens. Estas imensas possibilidades de montagens atuam em temporalidades heterogêneas que formam os anacronismos.

Ao abarcar imagens como objeto de estudo, adentramos a um campo de imensas possibilidades. Didi-Huberman faz considerações sobre diferentes temporalidades e memórias contidas nas imagens. Para tal, a imagem, por mais contemporânea, está permeada de memórias, e quiçá de obsessões por passados. Telas, ilustrações, gravuras são interpenetradas por diferentes representações²⁰³ de diferentes passados,

²⁰¹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007. p. 11.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.119.

²⁰³ Representação sendo aqui entendida a partir das premissas de Roger Chartier que também se dá a partir da problemática da imagem. “A relação de representação, assim entendida, como correlação de uma imagem presente e de seu objeto ausente, uma valendo pelo outro, sustenta toda a teoria do signo do pensamento clássico, elaborada em sua maior complexidade pelos lógicos de Port-Royal”. CHARTIER, Roger. *À beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002. p.75.

uma vez que o passado como tal não constitui objeto da história, mas os vestígios que dele restaram. Ao olhar traços e cores, pode-se perceber significações muito além das contidas no dito cenário vivido pelo autor da obra.

Quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo. Pois, assim como nós, os indivíduos cujas obras estudamos tiveram diferentes experimentações temporais, memórias e contato com diferentes passados. Diversas temporalidades e múltiplas representações. Os artistas manipulam tempos que não são os seus. E a imagem é um dos muitos objetos em que reverbera essa pluralidade. Segundo o autor, toda imagem pode ser vista e analisada em um “distempo”. Toda obra de arte, assim como toda imagem, tem uma vida antes de nós e tem uma sobrevivência maior do que a humana.

A imagem, para Didi-Huberman, corresponde a mais do que aquilo que mostra. Ela extrapola o seu visível. Ela permanece viva e estabelece relações com quem vê. Se o sujeito olha a imagem, esta também detém o poder de olhá-lo. Este poder de afetar o observador torna-a um objeto composto de complexidade e vivacidade. As imagens podem impor sua visualidade. Podem abrir-se aos olhos do espectador como uma fenda. Ela se abre e se fecha, marcando seu distanciamento. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”.²⁰⁴ Olhar, pra Didi-Huberman, traz consigo névoa e informação. O ato de ver esta imagem está interpenetrado de relações entre o sujeito e a imagem, entre o observador e o observado.

4.1.5 Um conhecimento por montagem

O termo montagem é amplamente utilizado por Georges Didi-Huberman, montagens que devem ser construídas com base nas semelhanças das imagens, semelhanças estas que pertencem à ordem do inverificável. Didi-Huberman utiliza-se de Walter Benjamin e de sua doutrina da semelhança como aparato, as semelhanças da ordem das configurações sensíveis. A partir delas, pode-se construir uma montagem de diferentes imagens que, por semelhança, se toquem. Montagem que nos permita perceber, através das imagens, as multiplicidades e as singularidades do tempo. “Montar no es asimilar. Solo un pensamiento trivial nos sugiere que, si está al lado, debe ser

²⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

igual. Solo una propaganda publicitaria puede tratar de hacernos creer que un coche y una chica son de la misma naturaleza por la simple razón de que los vemos juntos²⁰⁵.

Quand on bat les cartes, on se trouve em effet dans une operation qui met le hasard. Mais votre coeur ne bat pas par hasard, ni vos paupières, ni les ailes d'un papillon. Et si l'on veut battre tambour, il vaut mieux être dans le rythme. Il y a donc, dans le simple énoncé de vos exemples, trois aspects différents du montage: aléatoire, vital, rythmique. Eh, bien, les trois aspects travaillent ensemble dans ce qu'on peut appeler une <connaissance par les montages>. L'atlas d'images *Mnemosyne* conçu par Aby Warburg repose sur une corpus d'environ mille images réparties sur soixante dix-neuf planches: il y a évidemment, dans ce choix, quelque chose d'arbitraire et même quelquefois d'hasardeux, quelque chose où l'on sent l'occasion plus que la nécessité.²⁰⁶

Neste conhecimento por montagem imbricam-se aleatoriedade, vitalidade, ritmo. O amálgama destes três aspectos constituiria tal conhecimento. Aby Warburg, na elaboração de seu *Atlas Mnemosyne*

²⁰⁵Montar não é assimilar. Só um pensamento trivial nos sugere que, se está ao lado deve ser igual. Só uma propaganda publicitária pode nos fazer acreditar que um carro e uma garota são da mesma natureza pela simples razão que os vemos juntos. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2004. p.223.

²⁰⁶Quando se bate as cartas, nos colocamos, com efeito, em uma operação de acaso. Mas seu coração não bate por acaso, nem suas pálpebras, nem as asas de uma borboleta. E se quisermos bater um tambor, é melhor que ele estejam ritmo. Temos então, com este simples exemplo, três aspectos diferentes da montagem: aleatória, vital, rítmica. Bem, os três aspectos trabalham conjuntamente com o que podemos chamar de um “conhecimento por montagem”. O atlas de imagem *Mnemosyne* projetado, feito, por Warburg repousa sobre um *corpus* de cerca de mil imagens divididas sobre 79 pranchas: existe, evidentemente, nesta escolha, qualquer coisa de arbitrário e mesmo qualquer coisa de arriscado, qualquer coisa onde se sente a ocasião, mais que a necessidade. (tradução nossa) DIDI-HUBERMAN, Georges. Las condition des images par Didi-Huberman. IN: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011. p.92-93.

teria alcançado este conhecimento por montagem, ao organizar em 79 pranchas, imagens e textos dos mais diferentes tipos que foram montados e encaixados mediante escolhas. Fotografias de Roma, afrescos de Rafael, xilogravuras antissemitas, imagens esportivas. O embaralhar de cartas, este jogo de livres associações, estes dados aleatórios. “C’est ce qui donne à l’atlas de Warburg son caractère énigmatique voire”.²⁰⁷ Entre todas estas articulações montadas, algo produz efeito sobre nosso conhecimento inteligível. As aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem modificações. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar.

Estes novos conjuntos rítmicos propostos nos mostram um mundo de imagens. “Ce sont les montages sensibles que servent souvent à poser de nouvelles d’intelligibilité”. Montagens sensíveis que nos colocam diante de uma nova inteligibilidade, novas obras, novos ritmos, nova visibilidade, novas imagens, novas montagens. As imagens agrupadas naqueles painéis móveis, montadas e desmontadas estão permeadas de anacronismos, encontros de temporalidades, sobrevivências. Didi-Huberman entende o mapa como forma visual de conhecimento²⁰⁸. O que o historiador da arte alemão propunha era uma nova maneira de pensar a história. O método de montagem de imagens.

É possível, inclusive, aproximar seu método às experiências das vanguardas artísticas que foram contemporâneas a ele, mas, também, associá-lo com os próprios métodos de Walter Benjamin em suas *Passagens*. Neste projeto, a história está fundada numa temporalidade não linear, pois, para ele, “a história não é uma simples questão cronológica, mas sim um redemoinho, um debate da ‘vida’ na longa duração das culturas.”²⁰⁹

Podemos aproximar o trabalho de montagem elaborado por Aby Warburg em seu Atlas *Mnemosyne* com o *Livro das Passagens* escrito

²⁰⁷ E o que dá ao atlas de Warburg seu caráter enigmático mesmo. Idem.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

²⁰⁹ TAVARES, Marcela Botelho. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, 2012. p. 81.

por Walter Benjamin. Neste, onde Benjamin estabelece seus pensamentos em trechos, também existe uma certa forma de montagem. São escritos sobre uma diversidade de temáticas que aludem à modernidade. Excertos fragmentados são como reflexões daquele mundo já sem o devido valor da experiência, daquela imagem já desprovida de aura. “No *Livro das Passagens*, onde Benjamin projeta, de uma forma fragmentária e ambiciosa, a reflexão sobre a modernidade, o desenvolvimento do conceito de imagem atingiu seu brilho mais intenso”.²¹⁰

Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar las misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido a de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refunda la historia en un movimiento “a contrapelo”, es apostar en un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* – la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática – el objeto y el momento heurístico de su constitución. No sorprenderá ver a Benjamin largo de todo el *Libro de los Pasajes*, reivindicar el montaje como método y como forma de conocimiento.²¹¹

²¹⁰ CANTINHO, Maria João. *O vôo suspenso do tempo: um estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiate.html>.

²¹¹ Mas é mais de montagem ou de remontagem que seria preciso falar consecutivamente para qualificar as mesmas operações históricas: as montagens como procedimento supõe, em efeito, a desmontagem, a dissociação prévia do que constrói, do que, em suma, não faz mais que remontar, no duplo sentido da anamneses e da recomposição estrutural. Refunda a história em um movimento “a contrapelo”, é apostar em um conhecimento por montagem que faz do não saber – a imagem aparecida, originária, turbulenta, entrecortada, sintomática – o objeto e o momento heurístico de sua constituição. Não surpreenderá ver Benjamin, por todo seu livro das Passagens, reivindicar a montagem como método e como forma de conhecimento. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p.174.

A montagem como método e como forma de conhecimento fora reivindicada por Benjamin em seu *Livro das Passagens*. Georges Didi-Huberman ressalta em sua obra que montagem aparece como uma operação de conhecimento histórico, uma vez que também caracteriza o objeto do conhecimento. A dita operação permitiu a Walter Benjamin, e permite aos historiadores desmontar a história e montar um conjunto de tempos heterogêneos. Uma “sobrevivência com sintoma”, uma “latência com crise”.

Este “conhecimento-montagem”, estabelecido por Aby Warburg e ensaiado por Walter Benjamin no seu *Livro das Passagens*, inaugura uma nova forma de apresentar uma história. Uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas seria o amálgama de ambos os trabalhos. As imagens montadas por Warburg em seu Atlas e os textos escritos e montados por Benjamin em suas *Passagens*. Georges Didi-Huberman também nos aponta para trabalhos elaborados por muitos artistas que adaptaram seus pontos de vistas e abordaram a montagem e a desmontagem em seus trabalhos. “Una vez más, el montaje ocupa papel central: los fotomontajes de John Heartfield en los años treinta y más recientemente las *Historia(s) del cine* de Jean-Luc Godard y el trabajo de artistas como Walid Raad o Pacal Convert”.²¹² Segundo o filósofo, o próprio tempo se faz visível nestas montagens de imagens.

4.1.6 Uma imagem dialética

Assim teremos, talvez, uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de, em efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossa maneira de vê-la; na medida em que nos olha, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse

²¹²Mais uma vez, a montagem ocupa papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta e mais recentemente as *História(s) do cinema* de Jean-Luc Godard e o trabalho de artistas como Walid Raad ou Pacal Convert. (tradução nossa) DIDI-HUBERMAN. *Atlas: como levar el mundo a cuestras?* Texto de apresentação escrito por Georges Didi-Huberman no flooder da exposição homônima realizada no Museu Reina Sofia, Madri, Março de 2011.

olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para construí-lo.²¹³

Imagens dialéticas como imagens autênticas. Imagem em crise, uma imagem que critica a própria imagem e principalmente nossa maneira de vê-la. Ao olharmos uma destas imagens, ela critica nossa própria maneira de vê-las. Ela se torna objeto ativo e não uma imagem meramente apreciável. O ato de ver transfigura-se para um ato de interatividade entre o objeto e o sujeito, de modo a ambos tornarem-se observadores. Na medida em que estas imagens nos olham, elas nos obrigam a olhá-las verdadeiramente.

As leituras de Walter Benjamin são emblemáticas no trabalho de Georges Didi-Huberman. Dentre estas leituras e utilizações de Benjamin nas obras de Didi-Huberman, podemos citar os escritos sobre as imagens, entre eles os que abordam a imagem dialética e a imagem crítica. Podemos citá-las como centrais para o entendimento da imagem na obra de ambos os autores. Ao longo de sua alta produção, Walter Benjamin, tal como Aby Warburg, não criou um pensamento sistemático acerca da imagem. Bem como sua produção escrita, lampejos acerca da imagem podem ser notados em um sem números de ensaios e escritos de forma não sistematizada.

Lampejos de imagens, breves e não sistemáticas conceituações podem ser encontradas na leitura de sua vasta obra. Seu *Livro das Passagens*, ensaios como o *Sobre o Conceito de história* e a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, bem como em sua pretensa tese doutoral *A origem do drama barroco alemão*. Nesta vasta constelação de imagens, destaca-se o conceito da imagem dialética que, por sua vez, não se apresenta de forma fechada ou precisa. Este conceito central atinge não apenas suas inquietações acerca da imagem, como também suas inquietações acerca do próprio tempo.

O *Livro das Passagens* em sua vasta gama de montagens traz muitas colocações e inquietações de Walter Benjamin, acerca da imagem. Uma das principais inquietações apresentadas no livro consiste na discussão acerca da imagem a sua problematização diante do tempo. “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma

²¹³ DIDI HUBERMAN, Georges. Op.cit.2010. p.172.

constelação [...]”²¹⁴ As imbricações temporais são sublinhadas por Benjamin. O encontro de passado e presente, ou melhor, do Outrora com o Agora, marcam uma concepção temporal não cronológica. A imagem marca-se por este encontro de tempos, de tempos não homogêneos nem lineares.

A imagem é o encontro do que sobrevive com a novidade, da permanência com a ruptura, do Outrora com o Agora. O Agora que interrompe o Outrora. As tensões entre passado e presente. A imagem dialética seria uma interpretação crítica do passado efetuada pelo presente. O presente que se faz fundamental no problematizar do outrora. O passado, na concepção de Walter Benjamin, não constitui um ponto fixo em uma linha. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”²¹⁵ Esta imagem do passado para Benjamin marca-se como relampejo. O passado não se constitui como elemento imóvel. O passado é uma imagem que se aproxima para afastar-se, que se aproxima para mostra-se distante.

A elaboração sobre as imagens de Walter Benjamin estabeleceu novos modelos temporais. Modelos que, por sua vez, iam de encontro a uma concepção progressista e positivista da história. A imagem dialética possibilita o encontro do Agora com o Outrora. “Como afirma Walter Benjamin, a imagem dialética é uma imagem crítica, pois se constitui como a interpretação “crítica do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente – é isso mesmo que produz a história”²¹⁶ Para ele, apenas estas imagens dialéticas, estas imagens críticas, constituem as verdadeiras imagens. Estas são imagens que não se fecham mediante aos olhos de quem as vê, são imagens que permanecem abertas, inquietas, instáveis.

Benjamin alerta que, a partir destas imagens, pode ocorrer a possibilidade de construção de um novo olhar histórico, um olhar que possibilite uma história a contrapelo. História a contrapelo que operaria a falsa continuidade temporal na história. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “Agoras””²¹⁷ Esta relação entre Agora e Outrora se dá num

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.504.

²¹⁵ BEJMANIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: ___ *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010. p.224.

²¹⁶ CANTINHO, Maria João. Op. cit. p.3.

²¹⁷ BEJMANIN, Walter. Op cit. 2010. p.229.

clarão, apresenta-se como a relação do instante com o fóssil, do clarão com a latência. São justamente tais relações que, para Benjamin, marcam a atualidade desta imagem. Uma imagem que tem o poder de desmontar e desconstruir a história.

“Tomar a historia a contrapelo” sería, en síntesis, una expresión particularmente *horripilante* del movimiento dialéctico necesario para la recuperación – para la completa reestructuración – de un problema capital, en la historicidad como tal. El desafío para Benjamin era actualizar modelos de temporalidad menos idealistas y a la vez menos trivial es que los usados por el historicismo heredado del siglo XIX.²¹⁸

O desafio empreendido por Benjamin, de atualizar os modelos de temporalidades da história, compreendia escrever uma história que contrariasse violentamente o sentido do pelo. A imagem dialética desmontaria a história – a desorientaria. A imagem desmontaria a história, como se desmonta um relógio. “La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. Ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar”.²¹⁹ Este desmontar, este paralisar, esta suspensão traz um efeito de conhecimento que não seria alcançado de outra forma. O desmontar do relógio para Didi-Huberman pode ser compreendido em um duplo regime do verbo desmontar. “Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió”. Desta feita, por um lado, o desmontar do relógio figura uma quebra turbulenta, seu total cessar. Por outro, o desmontar possibilitaria discernimento, uma desconstrução estrutural. Esta dialética

²¹⁸“Tomar a história a contrapelo” sería, em síntese, uma expressão particularmente horripilante do movimento dialéctico necessário para a recuperação – para a completa reestruturação – de um problema capital, na historicidade como tal. O desafio, para Benjamin, era atualizar modelos de temporalidades menos idealistas e, por sua vez, menos triviais do que as utilizadas pelo historicismo herdado do século XIX. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Geoges. Op. cit. 2008. p.137-138.

²¹⁹A desmontar como se desmonta um relógio, é dizer, como se desarma minuciosamente as peças de um mecanismo. Neste momento, o relógio, certamente deixa de funcionar. (tradução nossa). Ibidem p.173.

da suspensão possibilita o relógio acertar o compasso com uma outra temporalidade.

Certamente, os adivinhos que interrogam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá, talvez, ter uma ideia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo.²²⁰

O tempo heterogêneo apresenta-se como uma das principais e sempre rememoradas contribuições dos estudos de Walter Benjamin. Seu amplo e desmontado estudo sobre as imagens marca a concepção do tempo que a constitui. “[...] Desvendar o estatuto da imagem é reconhecer outro estatuto temporal, pois, como vimos, uma imagem surge de uma dialética temporal, um “intervalo feito possível”, é presença e ausência, é o “dever que muda e a impossibilidade plena do que permanece”.²²¹ Passado anacrônico e presente remanescente imperam nesta concepção imagética.

Segundo Georges Didi-Huberman toda imagem pode ser vista e analisada em um “distempo”. Toda obra de arte, assim como toda imagem, tem uma vida antes de nós e tem uma sobrevivência maior do que a humana. Tem também preocupações e intenções que antecedem e procedem ao próprio trabalho executado pelo artista. Em muitas imagens pode-se perceber uma espécie de dobra temporal, como se diferentes e longínquos tempos ali se encostassem. E fizessem, praticamente, um nó na “linha do tempo”.

Ante una imagen – tan antigua como sea – el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que

²²⁰ BEJMANIN, Walter. Op. cit. 2010. p.231.

²²¹ TAVARES, Marcela Botelho. Op. cit. p. 31.

reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.²²²

A vida da imagem é mais longa do que a vida humana. Ela tem mais memória, mais passados, mais presentes, mais futuros, ela tem mais tempos. Mais tempos que se acomodam e se montam de maneira a embaralhar o tempo do historiador. O historiador que busca concordâncias temporais, percebe homens como produto de seu tempo e, do mesmo modo, suas obras. “Ele defende o anacronismo como meio fecundo de se entender as obras do passado, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte sob ângulo da *euchronie*, isto é sob ângulo conveniente do artista e seu tempo”.²²³

Essas imbricações temporais não constituem características exclusivas das imagens que analiso. Tampouco uma percepção minha. Inúmeros teóricos estudaram e teceram textos acerca deste chamado “anacronismo imagético”. Dentre eles, podemos começar com um nome: Georges Didi-Huberman. É dele o livro que aborda exclusivamente o tema, *Ante el tiempo*. E, se não foi dele a ideia inicial, foi a partir de sua obra que ele analisou e situou os teóricos que antes dele a tiveram.

²²² Ante uma imagem, por mais antiga que seja- o presente não cessa jamais de se reconfigurar, por menos que o desligamento do olhar não tenha cedido todo o lugar ao costume enfatuado do “especialista”. Diante uma imagem – tão recente, tão contemporânea quanto seja – o passado não pára de se reconfigurar, dado que esta imagem apenas torna-se pensável numa construção da memória – quando não da observação. Enfim, diante de uma imagem, temos que reconhecer humildemente o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que diante nós ela é o elemento de futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente têm mais memória e mais futuro que o ser que a olha (tradução nossa). DIDY-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2008

²²³ KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP – São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: CI Editora, 2007.

Se a questão do anacronismo torna-se central nas análises e discussões de uma filosofia da imagem proposta por Georges Didi-Huberman, esta mesma questão apresenta-se como dotada de problemáticas e questionamentos dentro da disciplina histórica e mesmo nas discussões atuais de história da arte no Brasil.

4.2 Da Ninfa, e de seus tempos

Memória. Desejo. Tempo. A imagem que marcou a história da arte warburguiniana, as belas aparições drapeadas que enfeitiçaram o olhar de Georges Didi-Huberman, as divindades menores sem poder institucional. Belas, inquietas, eróticas. O poder do movimento, da dança, da fascinação, do desejo, da memória, do tempo... O perigo inquietantemente erótico.

Ninfa, Aura, Gadiva... Où vont-elles donc, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire et du temps, du vent et du drapé, du deuil et du désir)? Quel est donc le but de leur pas dansant? Où s'arrête leur grâce fondamentale? Il n'y a pas de poser la question ainsi. Car *Ninfa* ne va jamais "quelque part". Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours ce surgissement dévoile un éternel retour.²²⁴

O perigo do belo e do traumático. O próprio olhar didi-hubermaniano, por alguns instantes, por alguns parágrafos, paralisou-se sobre uma certa parte desta questão. Sobre as aparições desta ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas. Arria Marcella, de Théophile Gautier, Aurélia, de Nerval, Hérodiade, de Mallarmé... Memória e desejo reunidos na mesma aparição.

A nossa "moderna ciência das imagens", aquela história da arte remexida e remontada por Aby Warburg, nasce interpenetrada pela

²²⁴ Ninfa, Aura, Gadiva... Para onde vão elas, então, todas as ninfas desse sutil panteão (panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, da angústia e do desejo)? Qual é, então, o objetivo de seu passo dançante? Onde estanca sua graça fundamental? Esta questão não deveria ser posta dessa maneira, pois a Ninfa não vai jamais a "qualquer parte". Não há porque colocar questão. Ela sempre surge no presente do olhar, seu surgimento sempre revela um eterno retorno. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Paris: Gallimard, 2002. p.11.

própria figura, pela própria potência da ninfa, a ninfa sob uma de suas mais belas aparições, a ninfa renascentista de Botticelli, diante de um enigmático movimento exterior à tela. Madeixas e tecidos têm o movimento fixado na imagem. As ondas no cabelo, o drapeado nas vestimentas, um vento que jamais cessou de soprar diante das estonteantes Ninfas warburguianas. A heroína de um tempo distante, que se movimenta, se move e nos olha. Move-se constantemente entre ar e pedra, fluida como o vento, pálida e dura como o fóssil. Aparição que mescla tempos e perpassa encarnações, como em um sonho.

Quando e onde a ninfa cessará suas aparições, suas encarnações? Ela se remodela, se redefine, se transforma, se esconde. Desde a Antiguidade, vem ensaiando uma diversidade de posições, posturas, cenas. Nas pinceladas precisas de Botticelli, a ninfa ensaia um *Nachleben* no Renascimento. Em seu célebre nascimento, a ninfa perdeu grande parte da potência de seu erotismo. Em *O nascimento de Vênus* Didi-Huberman a vê e analisa como um corpo belo, nu e impenetrável, a beleza dura, fria, lisa e mineral de Vênus. *Ouvrir Vênus*²²⁵, de 1999, abordou a impenetrabilidade do corpo feminino daquela que fora a grande ninfa warburguiana, a célebre ninfa de cabeleira dourada e olhos verde-azulados de sua tese doutoral. Nu transcendido, sublimado, perfeito, ideal. A Vênus, a Afrodite, a grande deusa do amor, fora apresentada pelo pintor humanista do *Quattrocento* sob a faceta da Vênus celestial, sobre a qual tanto escrevera Kenneth Clark²²⁶. A Vênus *naturalis* com sua vulgaridade perturbadora foi, ao menos no início de *Ouvrir Vênus*, deixada de lado.

A “dessexualidade” petrificada desta imagem de Vênus, o nu vestido de mármore que conquistara o olhar e as palavras de Didi-Huberman em sua obra de 1999, parece ter incomodado, angustiado o autor. Três anos depois, o nu feminino volta a ganhar os problemas e as palavras do mesmo autor. O nu e o corpo feminino foram carregados então de um erotismo e de uma sensualidade abrupta, estonteante. A Vênus, a grande deusa do amor, perdera lugar para uma divindade menor, uma jovem, uma ninfa. Era mais uma de suas encarnações.

A *Ninfa Moderna*, de 2002, aborda o erótico, a sensualidade, o desejo na imagem do corpo feminino, como ponto de partida, como

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

²²⁶ CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

imagem e como montagem,²²⁷ as figuras femininas da Antiguidade e do Renascimento, as imagens que tangem as obras e as produções de Aby Warburg. A ninfa, como a aura benjaminiana, declinou com os tempos modernos. Didi-Huberman problematiza e observa duas sutis facetas dessa imagem, desse declínio: o drapeado e a queda. A encarnação renascentista da ninfa, numa sexualidade que não se reflete, mas se transfigura num corpo inclinado, significa sua queda. Se na Antiguidade ela fora majoritariamente apresentada em sua verticalidade, a ninfa triunfa horizontalmente no Renascimento, onde se deita. Se o movimento foi primordial para a análise de Warburg, também foi na obra de Didi-Huberman, sobre sua ninfa moderna. A ninfa da tese de Warburg, a ninfa de Botticelli – *O Nascimento de Vênus e a Primavera*, foi analisada como elemento do patético, o *Pathosformel*, sublinhando o movimento.

4.2.1 Uma Ninfa Moderna e sua queda

O movimento abordado por Didi-Huberman foi outro. Sua ninfa estava imersa no movimento da queda, uma espécie de filme imaginário numa queda progressiva da ninfa. Em tal filme, a ninfa fora dissociada, lentamente, de sua nudez. A nudez da ninfa fora revestida pelo tecido que, no começo, timidamente a velava. O movimento de queda agrega o drapeado, o tecido que envolve a ninfa, como se, sutilmente, o tecido que envolvera e protegera o corpo da jovem, lentamente caísse ao solo. A queda do tecido desnuda a jovem mulher e o tecido se transforma, se transfigura, em outra matéria, mas com o mesmo movimento, transforma-se em objeto autônomo, em uma espécie de trapo, de um incrível lençol drapeado... E é neste drapeado, tão poético e tão pouco evidente, que o filósofo e historiador da arte encontra sua ninfa moderna. No escorregar de um tecido, no transforma-se em trapo. Um pedaço de trapo caído ao chão... O tecido ganha autonomia visual, vida própria.

Contudo, o mesmo movimento de queda acompanha a ninfa, seu corpo, sua nudez. O livro perpassa obras como *Vênus e Marte* de Botticelli, *Vênus, Marte e Cupido* de Piero di Cosimo, além de outras de Tiziano. Aborda, sobretudo, as texturas e as formas dadas aos tecidos. Suas aparições, suas apresentações, até a forma, que alcança na tela *Tarquínio e Lucrezia* de Tintoretto, na qual o corpo feminino apresenta-

²²⁷ O termo Montagem é aqui utilizado segundo Aby Warburg e Didi-Huberman. Ver mais em: DIDI-HUBERMAN. Op. cit. 2013.

se envolto, “literalmente” preso, a um trapo. Ao observar inúmeras telas, o autor confirma uma cara questão warburguiniana: o papel do drapeado como ferramenta do patético²²⁸. O tecido de frequente aparição nas obras renascentistas, onde, sobretudo, a nudez e o tátil foram postos em cena como face do sensível.

Récapitulons brièvement le film de notre hypothèse, son mouvement general: l’antique *Ninfa* warburguienne, cette créature de la survivance qui courait de tableaux en reliefs à l’époque humaniste (Botticelli, Donatello), ralentit son pas et finit par choir au seuil de la représentation moderne (Titien, Poussin). La voici désormais *couchée* dans les angles des tableaux mythologiques – bientôt affalée, dans le coucheries libertines de Boucher ou Watteau, avant la pornographie des nus de Courbet ou de Rodin -, mais aussi *cachée* dans les restes, dans les plis, dans les haillons de as propre déchéance. Le mouvement de as chute est tout à la fois sexualisé et mortifère. Il finira, c’est déjà prévisible, dans le rebut et dans l’informe.²²⁹

Didi-Huberman procura a aparição drapeada no mesmo mármore branco que a revelara na Antiguidade. Numa capela cristã, na obscura igreja de Santa Cecília de Trastevere, em Roma há uma bela e intrigante escultura, cuja forma fora dada por Stefano Maderno, que tivera sua carreira iniciada como restaurador de esculturas da Antiguidade. Naquela obra funeral de 1600, o drapeado da Antiga Ninfa triunfa, uma anti-ninfa, uma jovem santa. É a elegância suprema e magnífica do

²²⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2002.p.21.

²²⁹Recapitulamos brevemente o filme de nossa hipótese, seu movimento geral: a antiga Ninfa warburguiniana, essa criatura da sobrevivência que corria de quadros em relevos da era humanista (Botticelli, Donatello), diminuiu seu passo e acabou por cair no chão em sua representação moderna (Ticiano, Poussin). E daqui em diante, deitada nos ângulos dos quadros mitológicos– brevemente deixa-se cair nas histórias com cunho sexual de Boucherou ou Watteau, antes apornografia dosnus de CourbeteRodin-mas também escondido nos restos, nos plinçados, nos trapos como a própria decadência. O movimentodaqueda é ao mesmo tempo sexualizadoe mortalizado. Ele acabará, já é previsível, na escórea e na não forma. (tradução nossa) DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2002.p.25.

drapeado. Uma referência ao paganismo greco-romano, como um véu, um tecido que cobre um corpo pudico²³⁰. Um corpo que agoniza.

O corpo pudico, a morte, o drapeado. O movimento da imagem funeral remete diretamente a uma antiga fórmula, um *Pathosformel*²³¹. A obra ateu-se ao corpo da queda, à Santa Cecília²³², à Sainte Martine²³³, à Ludovica Albertoni²³⁴.

O mesmo drapeado, em corpos ambivalentes, ressalta características distintas e próprias, operando, do pudico ao erótico, como um operador de conversões, como um espectador da queda. O drapeado caído, a onipresença da forma, acompanhou faces quase pudicas diante da morte, das ligeiramente adormecidas e sensuais até aquelas marcadas pela desordem do desejo.

O movimento absoluto do tecido, a forma do drapeado acompanhou a ninfa em sua quase onipresença dentro da escultura funeral Ocidental, como as ninfas triunfantes, exuberantes e eretas dos sarcófagos greco-romanos, ora em forma de musas ou mesmo em sua aparição como ninfa. Sempre drapeada, sempre bela, sempre erótica. Elas estavam lá, embelezando os sarcófagos, protegendo o corpo do morto dos elementos externos que, cedo ou tarde, iriam corroer a carne.

A ninfa didi-hubermaniana²³⁵ simula o declínio, o movimento de queda na miséria contemporânea. Aqui essa imagem de ninfa recorre a outro autor da montagem²³⁶: Walter Benjamin. Como cenário, não mais

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2002. p.26.

²³¹ Sobre o conceito de *Pathosformel* ver mais em DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013. p. 167 – 176. E em WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: __. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p.435 – 446.

²³² Stefano Maderno, Escultura de *Santa Cecilia*, 1600, mármore. Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

²³³ Niccolò Menghini, *Sainte Martine*, 1635, mármore. Roma, Santi Martina e Luca.

²³⁴ Gian Lorenzo Bernini, *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*, 1671, mármore. Roma, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri.

²³⁵ Quando escrevo a Ninfa Didi-hubermaniana refiro-me às Ninfas abordadas pelo autor em seu livro *A Ninfa Moderna*.

²³⁶ Ver mais sobre o conceito de montagem em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona:

o mar simploriamente espumado de Botticelli, mas o cenário benjaminiano por excelência. As ruas como um terreno do dialético²³⁷, como imagem e memória de longa duração de uma cidade, de uma cultura. O lugar da desordem, por assim dizer, capaz de nos oferecer um olhar do construído e do desconstruído. Uma rua de Paris como a capital do século XIX²³⁸, ou de Marseille, ou de Roma.

A ninfa de Warburg e a rua de Benjamin. Foi desta maneira que o texto crítico, doce e poético de Didi-Huberman narrou a cidade, a ninfa, o drapeado e a queda. O filósofo e historiador da arte encontrou a ninfa em um local pouco evidente. As ruas de Paris, as ruas ácidas, as ruas frias, o tecido drapeado que envolve agora outros corpos, mas ainda corpos caídos. Através das fotografias e da inenarrável contribuição benjaminiana, Didi-Huberman, buscou a rua com toda sua espessura histórica, como um lugar dialético, com todas suas fachadas, seus edifícios, inundada por um movimento complexo, capaz, não de nos orientar, mas de nos desorientar, um terreno do anacrônico do tempo também dialético. A rua aqui funciona como uma imagem que nos dá acesso a esse presente das sobrevivências.

Benjamin²³⁹ e Baudelaire²⁴⁰ possibilitaram ver uma cidade, Paris, como um local de moda e “desmoda”. Uma cidade moderna, sobretudo uma cidade da arqueologia da rua. Do reminescente feito de toda uma série de imagens fotográficas. As fotografias da série *Barrage* do jovem fotógrafo Steve McQueen possibilitaram a Didi-Huberman olhar a cidade e a ninfa a partir de outra montagem, ou outra remontagem. Mas esta série que abordara a cidade não foi a única. Didi-Huberman também ensaiou seu olhar pelas fotografias de Denise Colomb, Alain Fleischer, Eugène Atgent. Viu o drapeado nos trapos, como forma de sobrevivência, como forma do dialético. O mesmo drapeado das ninfas da Antiguidade e do Renascimento estavam lá, a embrulhar os corpos

Ediciones Paidós Ibérica, 2004. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Las condition des images par Didi-Huberman*. IN: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L’experience des images*. Paris: L’eu editions, 2011. DIDI-HUBERMAN. *L’image survivante. Histoire de l’art rt temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2002.p.47.

²³⁸ BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. IN: __ Obras Escolhidas vol.I. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política. São Paulo: Brasiliense, 1994

²³⁹ BENJAMIN, Walter. Op. cit. 2006.

²⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

nas ruas daquelas grandes e modernas cidades, dispostos naquela paisagem urbana. Um verdadeiro drapeado nas ruas, uma espécie de memória dos trapos.



Imagem 44 – Barage. Steve McQueen, 1998, fotografia. New York-Paris, Galerie Marian Goodman

Os plissados foram montados e remontados de forma a organizar ideias, problematizações, questões. Drapeado, tecido, véu, trapo, cobertor, esgoto, a propagação de uma operação de plissados. A sarjeta é vista como uma faceta da rua parisiense. O que se denota como não lugar, não pessoa, quase entre o limite de coisa e não coisa. A fotografia da cidade, da sarjeta, dos trapos, da água que corre e corta a rua, formando um verdadeiro drapeado. É a antropologia visual da sobrevivência.

4.2.2 Um abrir e um fechar de olhos

“Pour ouvrir les yeux, il faut savoir les fermer”.²⁴¹ A prática histórica pode ser considerada uma dupla prática, onde talvez fosse preciso uma dupla atividade, de abrir e fechar os olhos. Saber abrir os olhos para o olhar atento e cuidadoso, cara atividade histórica. A interminável tarefa de descobrir, aproximar-se, observar. Olhar ao redor, identificar a imagem, situá-la em seu tempo e contexto. Por outro lado,

²⁴¹ Para abrir os olhos é necessário fecha-los. (Tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit.2002. p.127

saber fechá-los para melhor olhar, para olhá-los verdadeiramente, o que faz da história da arte uma disciplina da ordem do poder do inverificável. Segundo Georges Didi-Huberman, para bem compreender e olhar o objeto de tempo é necessário saber abrir e fechar os olhos. Talvez tenha sido essa a grande atividade ensaiada por Warburg ao longo de seus estudos, seus artigos, seus ensaios, seus atlas. Enfim, em toda a trajetória de *Nachleben*.

A chamada “ciência sem nome”, assim denominada por Giorgio Agamben²⁴², inicia-se ainda no século XIX. O jovem historiador da arte defende, no ano de 1893, a tese sobre Botticelli, *O nascimento de Vênus e As Primaveras*. Após os drapeados, as madeixas, os tecidos, de Botticelli, o olhar de Warburg percorreu outras imagens. Trinta anos mais tarde, entre uma infinidade de textos e de imagens, telas, revistas, moedas e livros, Warburg “fecha os olhos” e começa a montar e remontar imagens. Associar e dissociar imagens, uma com as outras. Um grande quebra-cabeça, mas sem peças recortadas, apontando acerto e erros. Um quebra-cabeça, não de encaixe – talvez de desencaixes – de livres associações, de montagens sintomáticas e não verificáveis, como o próprio termo utilizado por Warburg, um *abgeschnurte Dynamogramme* (diagramas inconexos). Neste quebra-cabeça, as imagens de um passado que, grosso modo, tenham perdido seu significado, sobrevivem como pesadelos ou espectros, mantendo-se assim, suspensas, na penumbra. O *olhante*, entre o sonho e a vigília, segundo Agamben, ou entre o abrir e o fechar os olhos, segundo Didi-Huberman, confrontam-se com aquelas e voltam a dá-lhes vida, sentido, lugar. Voltam a possibilitar entendê-las e as fazerem olhá-lo novamente. O exercício warburguiniano fundamental talvez seja este, destacado, de maneira singular e plural, por esses dois autores. O sono e a vigília, o abrir e fechar os olhos.

Entre los esbozos recuperados por Didi-Huberman en sus rebuscas en los manuscritos warburguinianos, además de diversos modelos de oscilación pendular, hay un dibujo a pluma que muestra a un funámbulo que camina sobre un eje sostenido en un equilibrio precario entre otras figuras.²⁴³

²⁴² AGAMBEN, Giorgio. Op. cit. 2007.

²⁴³ Entre os esboços recuperados por Didi-Huberman em suas buscas nos manuscritos warburguinianos, mais que diversos modelos de oscilação, encontrou um desenho a bico-de-pena que mostrava um equilibrista caminhando

Entre movimentos pendulares, espectros, montagens e remontagens colocam-se os painéis negros de Warburg. Mas afinal... “Quem são as ninfas e de onde vieram?” foi a pergunta colocada por Jolles a Warburg em 1900. Talvez caiba encaixar em um painel negro a questão colocada a Warburg com outra, elaborada por Georges Didi-Huberman em 2002. Mais de um século depois, outro historiador da arte abre e fecha os olhos sobre a questão tão cara a Warburg. E ao colocar-se tal questão, talvez tenha formulado uma maneira de responder a Warburg. “Para onde foram as ninfas do Panteão?”. Estas montagens, estas duas questões, formulam nosso problema.

Bem, voltemos à pergunta colocada a Warburg, ou melhor, voltemos à resposta elaborada por ele. “Según su realidad corporal, puede haber sido una esclava tártara liberta (...), pero según su verdadera esencia es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio”.²⁴⁴ Abrindo os olhos, vemos a imagem em questão, a ninfa em movimento, seu branco drapeado esvoaçante, um caminhar em descompasso, quase um flutuar dançante. A gestualidade dos pés a empurrar o chão, os braços a segurar uma bandeja arredondada de frutas que chega a nos parecer um escudo. Uma imagem que pula da própria tela pela leveza, pela dissonância, a ninfa de Warburg, a ninfa de Domenico Ghirlandaio.

Uma deusa pagã no exílio. Memória, desejo, tempo. Essa segunda parte da resposta corresponde à analogia, à questão posta por Didi-Huberman. A ninfa seria a deusa da Antiguidade pagã, aquela divindade menor, que perambula no tempo, que faz todos os tempos contemporâneos, que faz de outro tempo uma espécie de exílio. Não no sentido de expulsão da pátria ou desterro, um lugar que não é o seu por excelência, mas que pode e é habitado, visitado, requisitado. Um local onde se viva em considerável solidão, uma solidão desejada, que marque descompasso com um todo, com o coletivo, o *Nachleben* dos deuses pagãos. A resposta em sua totalidade, entretanto, denota tarefa ensinada

sobreum eixo sustentado em um equilíbrio precário, entre outras figuras. (Tradução nossa). AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-texto, 2010. p.37.

²⁴⁴ Sendo sua realidade corporal, pode ter sido uma escrava tártara liberta (...), mas segundo sua verdadeira essência é um espírito elemental, uma deusa pagã no exílio. Tradução nossa. Frase de Warburg, resposta dada para a pergunta formulada por Jolles. In: AGAMBEN, Giorgio. Op.cit. 2010.p.39.

nebulosamente pelas linhas didi-hubermanianas, o saber abrir e fechar os olhos.

Então, quem seria a ninfa? Uma deusa pagã no exílio. Divindade menor sem poder instituído, objeto da paixão amorosa por excelência. Espírito elementar (criaturas espirituais) ligada à água. Giorgio Agamben escrevera sobre as ideias, conhecidas e utilizadas por Aby Warburg: o Tratado de Paracelso. O estudioso renascentista que se ateu a questões de medicina e astrologia também pensara sobre estes espíritos, como o chamava, elementais, tais como gnomos, silfos, salamandras. As ninfas seriam então um destes espíritos, com características singulares, próprias. Mesmo semelhante fisicamente às mulheres, esta não teria surgido de Adão e Eva.



Imagem 45 – Fragmento de O Nascimento de São João Batista. Domenico Ghirlandaio, Afresco, 1486., Santa Maria Novella, Capela Tornabuoni, Florença

Uma outra carne – diferente da originária de Adão – sutil e espiritual. Tem razão e linguagem, corpo e espírito. São mais que animais e menos que os humanos. Contudo não tem alma... São humanas e espirituais, mas não partem de nenhuma das duas premissas. Comem e bebem como os homens, movimentam-se como os espíritos. Criaturas particulares, uma mistura entre duas naturezas diversas – algo

como um “doce e ácido”. Sua gestualidade, sua linguagem, suas vestes e sua sabedoria a tornam visivelmente humanas. Não têm alma, não são imortais. A dicotomia das ninfas consiste na ausência daquilo que torna o humano, humano, a ausência da alma e presença da morte. A ninfa morre.

A ninfa, a jovem e bela mulher em idade de se casar, ou casada com outro. Divindades menores, por isso, mortais... “Com o nome genérico de ninfas, são chamadas as divindades femininas secundárias na mitologia (...). Essencialmente ligadas à terra e à água, simbolizam a própria força geradora daquela”.²⁴⁵ Seres que habitavam primordialmente os campos, quase sempre estavam próximas as fontes. Eram amadas e carnalmente desejadas por deuses e homens. Eram a apresentação imagética da leveza, da fluidez, com seus vestidos de tecidos transparentes e drapeados. Belas madeixas compridas, soltas ou presas em tranças ou em elaborados coques a gosto florentino.

O objeto de paixão amorosa por excelência pode abandonar seu estado de criatura elementar pela própria paixão da alma e do espírito, tal qual a antiga tradição grega²⁴⁶. A união da ninfa com um homem, em uma relação mais densa, mas não necessariamente mais intensa, que a puramente sexual, produziria alma na ninfa. Um filho transformaria a ninfa em humana. Unindo-se de maneira estável a um homem, ela adquiriria alma.

Em Paracelso ou em antigas tradições clássicas, a ninfa estaria estritamente relacionada ao reino de Vênus e às paixões amorosas. Para aquele médico renascentista a sociedade de ninfas seria o que ele chamava de Monte de Vênus. A própria Vênus seria, em síntese, uma ninfa imortal. A busca amorosa como ofício, como missão, a sedução do homem, de quem é imagem. A imago que seduz. “A historia de la ambigua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes”.²⁴⁷ Um amor de um imago, um objeto de certa forma irreal. A ninfa se destaca como a imagem da imagem, como algo a ser transmitido de geração para geração, que vincula a dispersa, leve e movimentada tarefa de encontrar-

²⁴⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-epistemológico da mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. p.172.

²⁴⁶ Ver mais em: SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des anciens*. Paris: Odile Jacob, 2003.

²⁴⁷ A história da ambígua relação entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens. Tradução Nossa. AGAMBEN, Giorgio. Op.cit, 2010. p.44.

se e perder-se, do pensar e o não pensar, a ninfa como a cifra do *Pathosformeln*.

4.2.3 Uma história de fantasmas para adultos

La definición del atlas como “historia de fantasmas para adultos” encuentra aquí su sentido último. La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes porque es en la imaginación donde tiene lugar la factura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición.²⁴⁸

História de fantasmas para adultos, as montagens de imagens. *Mnemosyne* – a placa, a deusa, o atlas, no grande trabalho, nas grandes placas negras. Ali, naquele refúgio de todas as imagens, também se movimentaram ninfas, não como humanos, mas como espíritos, a heroína de Warburg, a figura feminina, misteriosa. Falar de ninfa, de *Mnemosyne*, e de Warburg seria impossível sem citar a prancha número 46 do Atlas. Talvez ali se consiga visualizar um pouco daquelas ninfas que rodearam os trabalhos desse historiador da arte, desde o final do século XIX, ninfa tão presente nos textos warburguínianos. A ninfa é a heroína que enfeitiçou o olhar do fundador da história da arte moderna. Entre montagens, sobrevivências, *Mnemosyne*, *Pathosformeln*, a ninfa sempre esteve lá, também como aparição drapeada, com o movimento e a singularidade plural que lhe é própria. Entre escritos, telas, afrescos, relevos, cunhagens e fotografia. Vinte e sete imagens... retomam gestualidade, movimento, penteado, drapeado da sempre bela e jovem ninfa.

A prancha 46 foi totalmente dedicada a elas. *Ninfas <Eilbringitte> en el círculo de Tornabuoni* nos traz 27 imagens entre relevos, esculturas, pinturas, desenhos, páginas impressas de códices, moedas cunhadas, afrescos, fotografias. Todas estas imagens circundam a deusa pagã no exílio, a ninfa de longos e drapeados vestidos branco que se movimenta livremente na tela *O Nascimento de São João Batista*

²⁴⁸ A definição do atlas como “história de fantasmas para adultos” encontra aqui seu sentido último. A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens porque é na imaginação onde tem lugar a cisão entre o indivíduo e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, às vezes, a tarefa de sua dialéctica recomposição. (Tradução nossa.) Ibidem. p.53.

de Domenico Ghirlandaio. A maior imagem afixada na prancha negra foi a tela; ao seu lado, um detalhe da mesma, detalhe tão importante à incessante atividade imagética de Warburg. Do outro lado, outra tela *A Virgem e o menino*, de Filippo Lippi, tem, em seu fundo, o nascimento de São João Batista com uma figura de similar gestualidade e brancas vestimentas.



Imagem 46 – *Prancha 46*, Atlas Mnemosyne. In: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Op. cit. p.85.



Imagem 47 – *Medalha de Giovanna Tornabuoni*. Niccolò Fiorentino (?). 1486.
 Imagem 48 – *Detalhe de Vênus e as três graças trazendo presente a uma jovem dama*.
 Sandro Botticelli. Afresco, 1485-1490. Museu do Louvre, Paris. Imagem 49 – *Detalhe de*
Visitação. Domenico Ghirlandaio. Afresco, 1485-1490. Capela do coro maior, Santa
 Maria Novella, Florença. Imagem 50 – *Retrato de Giovana Tornabuoni*. Domenico
 Ghirlandaio. Tempera sobre painel, 1488. Colección Thyssen-Bornemisza, Madri.

O historiador retoma uma análise feita a partir das telas de Botticelli ainda na tese doutoral, a deusa da primavera como a ninfa Simonetta. O retrato a óleo de Giovana Tornabuoni, do também Domenico Ghirlandaio e o verso e o reverso de uma moeda cunhada com a mesma personagem. Mais dois afrescos de Botticelli parecem ainda contornar a imagem de Giovana Tornabuoni. Em *Vênus e as três graças dando um presente a uma jovem dama* esta teria os traços da mesma Giovanna e em *Um jovem conduzido a assembleia das sete artes liberais* o mencionado jovem seria Lorenzo Tornabuoni. Tornabuoni se casou com Giovanna quando esta tinha 18 anos e dois anos mais tarde, a jovem mulher morre no parto. A família Tornabuoni, tinha, a partir de relações de casamento e de ordem comercial, afinidades e convivência com os Medicis florentinos. Estes encomendaram o retrato de Giovanna pós-mortem a Ghirlandaio. Mas a imagem, como imago de Giovanna, parece percorrer várias telas da época. A prancha de Warburg dedicada às ninfas parece estar envolta no trauma desta ninfa morta.

A ninfa de Warburg parece a ninfa morta por excelência. A Imagem da bela e jovem mulher que morre antes de deixar de ser... Antes de deixar de ter a beleza, a juventude e o próprio caráter de ninfa abandonados. A ninfa que deixaria de ser ninfa após gerar um filho da relação sexual com um homem. Voltemos ao excerto escrito por Warburg em sua tese. Talvez aquela tenha sido a primeira, ou uma das primeiras vezes, que o jovem historiador da arte utilizaria a palavra que envolveria seu trabalho por anos. Na terceira parte de *O nascimento de Vênus e as Primaveras*, de Sandro Botticelli abordou as origens externas da composição dos quadros. Entre estas ligações externas das telas, Warburg apontou outra ninfa, outra jovem morta – Simonetta Vespucci – que teria sido representada na florida deusa da Primavera de *O Nascimento de Vênus*. Mulher de Marco Vespucci e amante de Giuliano de Médici, morre aos 20 anos. “[...] Botticelli para fijar en una imagen alegórica la memoria de Simonetta, entonces éste se habría visto obligado a prestar atención a los elementos representativos propios de la pintura.” Ele se utilizou de detalhes individuais de Simonetta agregados a elementos de sua imaginação, a figuras precisas daquele mundo pagão. Warburg nos traz uma passagem de Vasari, onde poderíamos supor que Botticelli terá conhecido Simonetta.



Imagem 51 – Detalhe de *O Nascimento de Vênus*. Sandro Botticelli. Tempera sobre tela. 1483 - 1485. Galeria Uffizi, Florença. Imagem 52 – *Retrato de uma jovem mulher*. Sandro Botticelli. Tempera sobre tela. 1480 - 1485. Städelches Kunstinstitut, Frankfurt. Imagem 53 – *Retrato de uma jovem mulher*. Sandro Botticelli. Tempera sobre tela. 1476- 1480. Gemäldegalerie, Berlin. Imagem 54 – *Simonetta Vespucci*. Piero di Cosimo. Tempera sobre tela 1480. Musée Condé - Castelo de Chantilly, Chantilly.

A relação da Ninfa como a bela jovem morta também fora feita por Poliziano, que, em um poema de 1473 escreve sobre outra mulher morta ainda na juventude, Albiera degli Albizzi, e a compara com uma ninfa de Diana.

O perfil da deusa da Primavera dialoga diretamente com os dois demais quadros pintados por Botticelli. Warburg aponta que em *O Nascimento de Vênus* a Primavera teria as feições de Simonetta, além de

ter sua imagem idealizada como de uma ninfa. Chama-nos a atenção para elementos como o longo colo, a forma quadrada da cabeça, a linha de perfil, o nariz, a boca. O historiador da arte agregou ainda outra obra a esta análise, a tela de Piro di Cosimo, onde Simonetta fora representada como Cleópatra, no momento em que era mordida pela serpente. O historiador da arte escreveu que Botticelli tinha predileção pelas jovens ninfas de beleza serena.

Ao findar sua tese, Warburg já ensaiara sua prancha 46 do Atlas *Mnemosyne*. Ele escrevera sobre um fragmento de afresco atribuído a Botticelli, atualmente pertencente à coleção do Louvre, mas procedente da Villa Careggi. Descreve a imagem como *As três Graças guiadas por Vênus e aproximando-se de Giovanna degli Albizzi*. A imagem apresentaria o momento em que Vênus presenteia Giovanna no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni. Ali, já apontava a conexão do afresco com as medalhas cunhadas com a imagem da jovem mulher no verso e com cenas da antiguidade no reverso.

A ninfa warburguiniana, tal como sublinhada por Agamben, salientava-se por suas originalidades e repetições, entre forma e matéria, cuja origem e o devir seriam o tempo. O tempo... A Antiguidade, o Renascimento e a contemporaneidade lado a lado, de forma a embaralhar o tempo eucrônico, de forma a nos possibilitar infinitas ninfas desta infinita montagem de temporalidades múltiplas. A ninfa não esteve restrita apenas à prancha 46 no Atlas *Mnemosyne*. Como lhe é característico, a bela aparição movimentou-se como espíritos por muitos dos painéis negros de Warburg. Em uma das últimas pranchas de seu Atlas – na prancha 77 – Warburg já havia proposto uma ninfa moderna em imagens publicitária do século XX.

A atividade de Georges Didi-Huberman consistiu em procurar a ninfa em imagens que pudessem ser montadas com as de Aby Warburg. Encontrou-a em esculturas da Antiguidade, em obras do Renascimento, em pinturas de Poussin, em esculturas funerárias do século XVII. Achou, então, sua pouco evidente ninfa moderna imersa ao movimento de queda, na miséria contemporânea. Nas fotografias das mazelas das grades e modernas cidades.

O elo entre as ninfas de Warburg e as de Didi-Huberman: o movimento. A divindade menor de ambas têm os mesmos movimentar de tecido, os mesmos plissados, os mesmos drapeados. Didi-Huberman diz ter pensado em outra versão da ninfa moderna, em outra extensão possível. Estes dois homens pensaram a história da arte como um saber poético, inverificável, repleto de montagens. A heroína do *Nachleben*

perambulou pelos trabalhos destes dois homens de forma a montar e a desmontar elos nunca fixos. Na imagem da ninfa, para além do movimento, o belo e o traumático. A ninfa seria um vento do tempo sobrevivente. Em seu sopro... memória, desejo e tempo.

4.2.4 Um lugar para o esquecer

A ninfa. Divindades menores sem poder instituído, mas de irradiante e verdadeiro poder de fascinação. A ninfa e suas díspares aparições. Singular e plural, inquietantes. Entre queda e drapeado, tracemos a ninfa naquilo que talvez mais configure sua imagem: o trauma. O belo corpo feminino. Uma das grandes imagens da ocidentalidade na longa duração. Nossos grandes museus estão repletos delas. As belas aparições femininas. Doces e eróticas. Um passeio por entre as paredes do Louvre nos deixa perplexo de o quando esta imagem perdura no tempo e na memória. Talvez, tão presente quanto ela – a imagem do belo feminino, exista apenas outra imagem - a imagem da morte. A imagem que fizera da imagem, imagem, a imagem imago.

Entre entradas e saídas de museus, entre o abrir e o fechar de livros, entre o folhear as páginas de revistas, dois corpos. Dois grandes corpos. O corpo erótico e o corpo morto. Quais seriam as conexões, os possíveis diálogos, as relações postas por estes dois corpos? O belo, o prazer, o desejo. A morte, a dor, a putrefação. Existiria, talvez, algo que vincularia estes dois grandes corpos? A exposição *Anjos bizarros* realizada em 2013 no Museu D’Orsay trazia em uma das tantas paredes os seguintes dizeres, em um texto explicativo “La beauté est selon lui l’instrument grâce auquel la Nature poursuit son objectif de maintien de l’espèce sacrifiant à sa volonté le bien être des individus, dupés par le plaisir charnel et vaincus par la mort”.²⁴⁹ A mulher fatal como alegoria do conceito da Natureza como uma força cruel, destrutiva e perversa quando se vai mergulhar em seus segredos. Natureza tipicamente sádica, o tema que subverte o mito da boa mãe natureza.

A beleza, o desejo, o erótico, o prazer e a morte. A bela imagem feminina parece estar interpenetrada pela culpa, pela dor, pelo traumático. Fora a mulher e sua beleza, a geradora, a culpada pelo mal

²⁴⁹ A beleza é, segundo ela mesma, o instrumento através do qual a Natureza persegue seu objetivo de manter a espécie, sacrificando as vontades, o bem entre os indivíduos, enganados pelo prazer carnal e derrotados pela morte. (tradução nossa) Texto vinculado a painel explicativo na Exposição *Anjos Bizarros* ocorrida no Museu D’Orsay em 2013. Paris.

disseminado no mundo. Nossa primeira mãe não deixa de ser uma destas mulheres. Eva, a bela Eva que seduziu Adão e nos expulsou do paraíso. A linda e dançante Salomé que encantou Herodias e exibiu a cabeça decapitada de São João Batista. A Vênus que oferece Helena a Páris e desencadeou a Grande Guerra de Tróia. Onde estaria este corpo desejoso, esta mulher fatal, o prazer carnal? A mulher disseminou o mal pelo mundo? E porque ela parece jamais cessar de chorar pelo seu próprio trauma?

Mas afinal quem foram as ninfas e de onde elas vieram? Para onde foram as ninfas do Panteão? As aparições que fazem de todos os tempos contemporâneos. Então quem seriam as ninfas? Objetos de paixão amorosa por excelência. Memória, desejo e tempo. Um doce áspero. Divindades menores sem poder instituído. A ausência da alma e a presença da morte. Como ofício, a busca amorosa. Como missão, a sedução do homem. Singular e plural. Um ser pertencente ao Reino de Vênus. Mas... A ninfa morre. As célebres ninfas, as heroínas do *Narcheleben* warburguiniano. Mas podemos pensar que as duas grandes ninfas de Warburg – Simonetta e Giovanna – eram mulheres mortas. Estavam mortas mesmo no momento da feitura daquelas imagens que as imortalizaram. Aquelas imagens são imagos.

Procuramos então a ninfa talvez no mais eventual, no corriqueiro. Localizemos a ninfa em sua mais célebre e vulgar apresentação – o belo corpo feminino. Num local popular e de ampla circulação – nas páginas de revistas. Uma ninfa, uma mulher, uma boneca. Uma *pin-up*. Imagem característica do século XX. Uma bela jovem, um corpo sinuoso e erótico. Uma imagem de imprensa. Uma imagem que marcou, sobretudo a Grande Guerra. Não a Grande Guerra Mítica, as Grandes Guerras Mundiais do século XX.

O gênero ilustrativo destaca-se, sobretudo, durante a Segunda Grande Guerra Mundial. As revistas eram levadas para os campos de batalhas pelos soldados. Em suas páginas as belas *pin-ups*. Se Helena foi a grande musa da Guerra de Tróia, as *pin-ups* foram as musas da Segunda Guerra Mundial. “La Seconde Guerre Mondiale represente dans l’histoire de la pin-up un moment de cristallisation. Cette période peut être qualifiée d’âge d’or de la pin-up puisque celle-ci envahit rapidement tous les lieux possibles sous différents formats et supports”.²⁵⁰ Durante a Guerra elas não cessaram suas

²⁵⁰ A Segunda Guerra Mundial representa, na história da *pin-up*, o momento de cristalização. Este período pode ser qualificado como a idade de ouro da *pin-up*, uma vez que ela invade rapidamente todos os lugares possíveis em seus

apresentações. Como suporte, tiveram, de páginas da imprensa periódica, a pele humana, a lataria de aviões. Ora vestidas com uniformes da marinha, ora estavam como uniforme do exército, ora enroladas em bandeiras estreladas. A princípio um marco da imprensa norte-americana, ganha várias nacionalidades, várias adaptações, dispares apresentações. Elas estavam por todos os lados e por todos os lugares. Estampavam maços de cigarros e a pele humana em forma de tatuagem. Tanto que alcançaram sua extrema apresentação: os aviões de guerra.



Imagem 55 – Pin-up Avião de Guerra.<http://www.folievintage.fr/annees40/les-pin-up-du-nose-art/>

As belas aparições. As lindas e sedutoras bonecas também foram à Guerra. Elas estavam lá. Aparentemente no local do esquecer. No momento de prazer individual que acalmara o corpo desejoso do soldado no campo de batalha. Nas páginas impressas elas participaram da Guerra de uma maneira inimaginável. Inimaginável e simples ao mesmo tempo. Elas estavam ali ilustradas e fotografadas. A força desta imagem foi

diferentes formatos e suportes. (tradução nossa). FAVRE, Camille. Op. cit., 2007. p. 39.

tamanha que chegou a ser pintadas em aviões da força aérea, em aviões de Guerra. O apogeu entre o corpo erótico da *pin-up* e os escombros de guerra fora Hiroshima. “Cette association femmes sexy et objet de guerre trouve son apogée avec la présence de pin-up sur les bombes larguées par les avions. Rita Hayworth (1918-1987) aurait été dessinée sur les bombe atomique lançée sur Hiroshima”.²⁵¹ Aviões destinados a enviar homens para matar outros homens. Aviões destinados a enviar bombas para aniquilar trincheiras, campos de batalhas, cidades... Ali a imagem de uma boneca. A imagem de um belo corpo feminino. O corpo ideal ao lado do corpo mutilado do soldado no campo, do civil. O corpo erótico de papel ao lado do corpo morto de carne, osso e sangue.

Elas eram o local do esquecer. Elas eram a imagem do esquecer. O esquecer, o respirar em tempos difíceis. O papel delas era o de dar alívio ao corpo. O papel delas era o de fazer aquele que as via arejar a cabeça, seja no campo de batalhas ou em casa, rodeado por noticiários com as duras imagens, daquela dura Guerra. A matéria de roupas ou de esportes no meio ao noticiário de filhos que matam, de filhos que foram mortos. O lugar do frívolo, o lugar do fútil, mas o lugar tão necessário.

As páginas de revistas traziam as imagens dos campos de batalha, dos bombardeios, de cidades aniquiladas, de centenas, milhares de homens mortos, de valas comuns. Como se de repente o corpo e a vida humana não valessem mais nada. Era um monte de corpos esfacelados, desfeitos, amontoados. Estas eram as grandes imagens da imprensa periódica durante a guerra. Mesmo no Brasil, as imagens dos confrontos ocorridos na Europa, naquela Segunda Guerra, foram notícia. Estas foram muitas... Estavam lá no cinema, no rádio, nas páginas dos jornais e revistas. Dentre esta porção de textos e imagens sobre a Guerra, muitas outras páginas estavam praticamente alheias a tudo aquilo que acontecia. Eram as páginas dedicadas a roupas e sapatos, às receitas de bolo, às etiquetas, às dietas, às maquiagens. Eram páginas dedicadas a um grupo de belas mocinhas que contavam o cotidiano leve daquela jovem mulher. As *pin-ups* que ilustravam semanalmente nas páginas da revista *O Cruzeiro* a boa vida ‘moderninha’ das brasileiras de classes abastadas.

Imagens nos fazem crer e, talvez mais importante do que isso, imagens são capazes de nos fazer imaginar. “Para saber hay que

²⁵¹ Esta associação entre a mulher sexy e o objeto de guerra encontra seu apogeu com a presença da pin-up sobre as bombas largadas pelos aviões. Rita Hayworth (1918-1987) foi desenhada como pin-up nas bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima. *Ibidem*. p.49.

imaginarse. [...] No invoquemos lo inimaginable”.²⁵² A imaginação não deixa de se configurar como crença. Precisamos, pelo menos, tentar crer na imagem para então imaginá-la. A imagem invoca imaginação. Diante dela somos capazes de tecer mundos possíveis, mundos sensíveis, mundos marcados pela distância da própria imagem. A imagem aqui estudada vincula-se ao olhar, ao olhar curioso do espectador, no caso, do pesquisador. “Puesto que una imagen está concebida para ser mirada por otro – arrebatarse para el pensamiento humano en general, el pensamiento de fuera [...]”.²⁵³ A imagem, desde seu processo de feitura, vincula-se ao olhar. Ao olhar do outro, seja quem for este outro, um olhar que escapa a ela. O de fora, o de fora da imagem, para adentrar seus territórios, suas linhas, seus traços e suas cores é necessário ser fisgado. E, no momento em que a imagem o olha, no momento em que a imagem envolve o observador, ela o faz imaginar.

As imagens femininas da coluna de Alceu Penna nos levam à percepção de díspares formas perceptíveis imaginárias. Pois bem, por ora, ao ver as *pin-ups* desenhadas por Alceu Penna, pode-se imaginar como se dava a representação figurativa de mulheres em veículos midiáticos de larga escala de circulação no Brasil, nas décadas centrais do século XX. Imagina-se como seria aquela sociedade brasileira rodeada por duas grandes guerras mundiais, seus prós, seus pós e suas respectivas crises e rompantes de crescimento. Imagina-se a cidade do Rio de Janeiro durante os *anos dourados*. Imagina-se como seria a vida de jovens mulheres urbanas daquela época. Imagina-se como se comportavam aquelas garotas. Imagina-se como os homens e as mulheres daquela sociedade se imaginavam, se construía e se identificavam, por vezes até se estranhavam, mediante aquelas imagens.

No entanto, não acreditamos, não cremos e nem sequer imaginamos que as mulheres traçadas por aquele artista gráfico representavam as mulheres que percorriam as ruas cariocas de outrora. Existiam dois tipos, duas formas de garotas. Eram as *Garotas* de papel e as garotas de carne e osso, segundo a própria intitulação dada por Alceu Penna. Mesmos que as narrativas das colunas e das demais páginas da revista *O Cruzeiro* nos tentem enfeitiçar, estas *Garotas* não constituem nem figuram as mesmas personagens da vida real. As bonecas de Penna

²⁵² Para saber é preciso imaginar. [...] Não invoquemos o inimaginável (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. p.17.

²⁵³ Uma imagem está concebida para ser olhada por outro – arrebatarse para o pensamento humano em geral, o pensamento de fora. *Ibidem*. p.23.

não podem ser pensadas como uma espécie de espelho que refletia as mulheres da época. As *Garotas* de papel não se configuravam como um reflexo perfeito das garotas de carne e osso. Tal concepção aponta o oposto do que sugeriria uma semiologia positiva. A representação aqui não fora utilizada nem em sua semiologia positiva, nem sequer em sua base estruturalista. As imagens não são analisadas mediante um sistema de signos. O que aqui se pretende questionar é a própria representação. Ela que está diante do muro²⁵⁴.

Se a representação de uma semiologia não foi invocada para análise das imagens, supõe-se que estas apresentem uma possibilidade de mulher, mundo feminino, vida urbana, comportamento jovem a partir do imaginário daquele artista gráfico. Contudo, as imagens das *Garotas* do Alceu, podem invocar uma disparidade temporal. Elas foram sim produzidas em meados do século XX. Elas são imagens daquele período histórico. Alceu Penna foi um artista gráfico de seu tempo. Tal premissa torna-se clara mediante as análises imagéticas. Se as imagens podem assinalar anacronismos, elas também assinalam eucronismos.

Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hijos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un “artista contra su tiempo”. También debemos considerar a Fra Angelico como un artista del *pasado* histórico (un artista de su tiempo, que fue el Quattrocento), pero igualmente como artista del *más-que-pasado* memorativo (un artista que manipula tiempos que eran los suyos).²⁵⁵

Tal qual apontara Geoges Didi-Huberman, acerca de Fra Angelico, procuro permear minhas questões acerca do anacrônico nas imagens estudadas. Didi-Huberman sublinha que Fra Angelico fora um artista do seu tempo, o Quattrocento, um artista de um passado histórico.

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2008. p.35.

²⁵⁵ Tal visualidade exige que a examinemos pelo o ângulo de sua memória, é dizer, de suas manipulações de tempo, cujos filhos nos descobrem melhor a um artista anacrônico, a um artista “contra seu tempo”. Também devemos considerar Fra Angelico como um artista do passado histórico (um artista de seu tempo, que foi o *Quattrocento*), mas igualmente como artista do *mais que passado* memorativo (um artista que manipula tempos que não eram os seus). (tradução nossa). Ibidem.p.43.

Desta feita, considero que o artista gráfico, cujas imagens investigo, foi sim um artista de um passado histórico determinado. O século XX assinalara os desenhos das *Garotas do Alceu*. Elas são nitidamente ilustrações de *pin-ups* que se situam temporalmente no limiar dos séculos XIX e XX. Um gênero ilustrativo muitíssimo empregado pela imprensa da época.

Contudo, os tempos memorados e manipulados por Alceu Penna em suas imagens não foram exclusivamente os seus. Os objetos visuais elaborados por ele são passíveis de uma análise que extrapola seu tempo de produção. Se Alceu Penna foi um artista gráfico de um passado histórico, ele também foi um artista de um mais-que-passado. Manipulou, visualizou, idealizou e lidou com imagens de outras temporalidades. Se as suas bonecas atrelam-se ao gênero de *pin-ups* elas também são imagens que apresentam mulheres. Mulher e beleza são contempladas nos desenhos de Alceu Penna como também o foram em uma imensa possibilidade de outras imagens e díspares tempos.

A imagem figurativa da mulher como representativa e dotada de beleza permeou e por vezes até perseguiu a imagem da arte ocidental. Muitas foram as famosas representações utilizadas pelas artes visuais de beleza feminina. As mulheres construídas em traços, desenhos e cores foram muitas. Foram incontáveis. Personagens clássicas percorreram as telas, pedras, bronzes e papéis. Foram Vênus, Ninfas, Helenas, Evas, Cleópatras, Odaliscas. As incontáveis personagens atravessaram tempos, percorreram séculos no imaginário ocidental. Em outra época, estas personagens percorreram visibilidades e legibilidades. Escritas e descritas em *Ilíada*, *Odisseia*, clássicos de Plutarco e até mesmo na *Bíblia*. Estas personagens foram também muitas vezes esculpidas em mármore, pintadas a óleo, impressas por prensas. Mais tardiamente, numa era da reprodutibilidade técnica, estas mulheres alcançaram o cinema. Imagens que talvez mais a glorificam e disseminam estas personagens nos tempos de agora.

Foram sem números de apresentações. Muitos foram os artistas que fizeram destas mulheres também suas personagens, entre os situamos o artista gráfico Alceu Penna. Em nossa pesquisa foi analisada uma quantidade significativa de fontes. Localizaram-se algumas colunas das *Garotas do Alceu* que percorreram e adentraram outra temporalidade, outra temporalidade aqui entendida na forma mais corriqueira do termo. Colunas que narravam contos e apresentavam *Garotas* que não se diziam daquele século XX. Estas colunas que aqui foram analisadas, problematizadas, dialetizadas, criticadas.

Entre colunas, ilustrações, versos e prosas, as Garotas situaram-se em díspares situações, em díspares temporalidades. Entre colunas sobre a Páscoa ou sobre as praias cariocas, emaranhavam-se outras que se destacavam ao meu olhar por um lapso de deslocamento temporal. O desenhista, por vezes, traçou imagens de mulheres de um tempo que não era o seu. Foram imagens de mulheres fortes em uma tradição ocidental da imagética do belo, do sedutor, do erótico. Em 28 anos de circulação semanal da coluna foram alguns títulos, algumas imagens, que contemplaram estas personagens de outras temporalidades. Imagens que cruzavam, embaralhavam o tempo.



Imagem 56 – Publicidade de Van Cleef & Arpeles. Vinculada no Álbum de Inverno de Vogue France 1945-1946. Acervo: BF

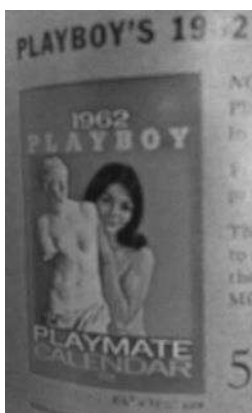


Imagem 57 – Publicidade do Calendário Playmate 1962. Vinculado na Revista Playboy Americana. 1961. Fonte: BNF

Pois bem, esse revisitar a um passado histórico não pode ser apontado como uma singularidade da coluna estudada. Muitos outros periódicos traziam personagens que remetiam a um passado. A imprensa periódica francesa tivera esta referência ao passado em muitas de suas páginas. A publicidade da joalheria *Van Cleef & Arpeles*, vinculada no álbum de inverno da *Vogue França* 1945-1946, trazia, em primeiro plano, a imagem de uma bela mulher aos padrões do periódico do século XX. Na mesma imagem, em segundo plano, figurava a imagem de uma mulher da aristocracia francesa, provavelmente do século XVII. O slogan dizia “A arte e a beleza são de todos os tempos”. A revista *Playboy* americana também se utilizou desse passado em suas publicações. Na imagem número 57 temos o reclame do calendário do ano de 1962. Nele o busto nu de duas mulheres: uma modelo daquela década e a estátua grega em mármore da *Vênus do Milo*.

O anacronismo imagético nas imagens estudadas, bem como em outras, não se situa no rememorar imagens de outros tempos históricos. A simples alusão a uma Antiguidade, ao Medievo, ou seja, a um tempo que já foi, não transforma traços em anacronismos. O recorte efetuado pela pesquisa – as colunas que abordam outras temporalidades – não exclui nem mesmo recorta o anacronismo das demais páginas desenhadas pelo artista em questão. A seleção temática de imagens foi uma opção em detrimento da pesquisa e das inquietações que as mesmas me suscitaram ao longo de anos.

As bonecas, as imagens, as colunas que abordavam estes diferentes tempos históricos sempre me chamaram atenção, em minha longa jornada de pesquisa junto à revista *O Cruzeiro*. Eram as páginas que, quando encontrava dentre tantas outras, mais me despertavam inquietudes. Diante do arquivo, diante daquelas páginas, diante daquelas imagens, eu as olhava. E hoje, acredito que elas também me olhavam. Diante daquela imagem, deparava-me com um paradoxo temporal, num tempo em que o anacrônico era por mim lido como algo a ser evitado e cuidadosamente tratado. Como historiadora em formação, ainda não adentrava confortavelmente o mundo das imagens. Nunca havia sequer escutado a expressão “anacronismo imagético”. Mas aquelas imagens, por algum motivo, se abriam como fenda diante a mim.

Aquelas colunas vinculavam distintos tempos. Se elas traziam mulheres de outras temporalidades, também traziam as mulheres do século XX. Entretanto, não existira dicotomia entre estas temporalidades. Uma jamais excluiu a outra. Ali naquelas páginas, elas não trabalhavam em oposição. Elas eram mulheres de outras

temporalidades e mulheres do século XX. A ausência dicotômica causada por estas imagens não causa apaziguamento. Talvez por tal motivo, elas tenham me chamado tanta atenção. Talvez por tal motivo, elas, durante anos, me incomodavam tanto. Aquelas imagens com sua ausência dicotômica causavam e ainda causam inquietação em minha pesquisa. Talvez estas imagens não queiram, nem pretendam resolver nada, sua potência esteja, talvez, em sua irresolução.

Semanalmente, as páginas de *O Cruzeiro* estavam repletas daquelas notícias de guerra, daquelas imagens de guerra. Dentre tantas imagens, dentre tantas guerras, existiam páginas que parecia estar alheias a tudo aquilo que acontecia no mundo, naquele momento histórico. Foram 1269 colunas que circularam entre 1938 e 1964. Entre 1939 a 1945 ocorreu a Segunda Grande Guerra Mundial. De 1269 colunas não temos sequer uma imagem de guerra, nenhum dizer que remeta àquele grande conflito, nenhuma imagem. Tal como as revistas de moda brasileiras e mesmo europeias, a coluna não tocou no assunto... Preferiu mostrar bailes, praias, cinemas, passeios e outros tempos. E outros tempos, outras Garotas, outras guerras.

4.2.5 Uma Garota entre guerra e paz

Durante a Segunda Grande Guerra Mundial temos duas colunas que abordaram a aquela Grande Guerra Mítica, a Guerra de Tróia. A *pin-up* dera forma às três deusas e colocara Páris diante de sua grande escolha.

No casamento de Peleu com a deusa Tétis, foram convidados todos os deuses salvo Éris, a deusa da discórdia. O não convite de Éris ao casamento rendeu a discórdia. A deusa Éris escreveu “A mais bela” em uma maçã de ouro. As três deusas: Vênus, Hera e Atena disputavam a maçã, o título. Uma escolha, um título: a mais bela. Qual das três seria a mais bela. Zeus não quis ser o juiz para não se colocar em situação desarmoniosa com as duas deusas que não ganhassem o título. Como juiz fez-se Páris, o príncipe de Tróia. Na disputa, cada uma das três deusas o oferece diferentes presentes para ser escolhida como a mais bela entre todas as deusas. Atena oferece à Páris o poder na batalha e a sabedoria. Hera o oferece a riqueza e o poder. Afrodite o oferece, nesta chantagem mítica, o amor da mulher mais bonita do mundo.

Mais uma vez, a bela aparição. O belo corpo feminino. O grande trauma. Páris faz sua grande escolha. A escolha que parece ter perseguido os homens na sociedade ocidental. Entre o poder na batalha e

a sabedoria, a riqueza e o poder e o amor da mulher mais bonita do mundo. A beleza fora a escolha do príncipe troiano. O amor carnal, a beleza feminina. Páris dera a Afrodite o título da deusa mais bela. Em troca ganhara o amor da mulher mais bela do mundo: Helena.



Imagem 58 – Detalhe de Garotas na Mitologia. Revista O Cruzeiro. 28 de março de 1942, ano XIV, nº 22, p. 20 e 21. Acervo: BPMA

Isso foi noutras quadras melhores, quando os deuses desciam à terra, misturavam-se aos mortais, divertiam-se com eles, ajudavam-nos nas suas desventuras. Já então as garotas existiam e faziam as suas...

(A história foi a seguinte... Houve uma festa de arromba no Olimpo. Naturalmente não se convidou a Discórdia. Esta irada, atirou uma maçã de ouro pela janela do salão “para a mais bela”. As candidatas principais eram Vênus, Minerva e Juno. Paris era o juiz).

- “Mas em que encrenca fui me meter! Também, se me saio dela, vou cortar todas as macieiras do mundo. Esses frutos desde Adão, concorrem para a desgraça do homem...”²⁵⁶

A bela e estonteante Helena, Filha de Leda e Zeus e casada com o rei de Esparta, Menelau. Páris ganhara Helena e leva-a para Troia, fuga de Menelau. Como resposta: uma guerra – a Guerra de Troia. A Grande Guerra mítica, a guerra narrada, a guerra cantada, a guerra escrita, a guerra pintada. A guerra que não cessou suas aparições. E ali em meados do século XX, em plena Segunda Grande Guerra Mundial, fez-se contemporânea.

Mais uma guerra, mais um trauma, mais uma maçã. Uma maçã de ouro e uma escolha: a mais bela. A mesma história narrada e desenhada por Alceu Penna. A imagem de um concurso de beleza tão comum naqueles meados de século XX. Um concurso de Miss Universo. Cada uma das três deusas com uma faixa que não assinalava seu país procedente, e sim seu nome, o nome de uma deusa. Três belas jovens em traje de banho querendo ser a escolhida do jurado Páris. Um homem de costas. Um homem de costas na imagem, de costas para nós. Seus olhos pertencem ao mais belo, ao mais traumático. A escolha que acarretaria a mais memorável de todas as guerras.

As três deusas gregas apresentadas como Misses. As mais belas deusas do Panteão apresentadas como as mais belas mulheres do século XX. A coluna que tratara com modos de Antiguidade, temas contemporâneos. Dizia e contava sobre as mulheres de sua época de produção, ali a Antiguidade e a Modernidade se embaralhavam. Célebres monumentos à beleza, instaurada e lembrada em mulheres que aludem a uma Antiguidade Clássica. A Antiguidade e o século XX parecem confundir-se com outros tantos tempos históricos na coluna de Penna. As imagens situam-se em tempos díspares, múltiplos e confusos.

Marcadamente, a busca da beleza feminina apresenta-se na coluna selecionada e marca a busca desta beleza em uma tradição ocidental da imagem. A beleza nas imagens analisadas configuram-se como mesclas de apresentações de tempos, como a beleza buscada pelos artistas do renascimento florentino aludem à Antiguidade Clássica. Seria, neste caso, a sobrevivência warburguiana, a impureza temporal notada e sublinhada por Aby Warburg. O ideal da beleza

²⁵⁶ PENNA. Alceu. *Garotas na mitologia*. Revista O Cruzeiro. 28 de março de 1942. Ano XIV, nº22. p.20 e 21.

buscado na Antiguidade inugura tempos e artes renascentistas. E como tal, perduraram não apenas no imaginário, como nas imagens ocidentais. A sobrevivência do ideal clássico de beleza pode ser também notada na sobrevivência de suas deusas e ninfas. Mulheres e suas muitas e novas apresentações imagéticas.

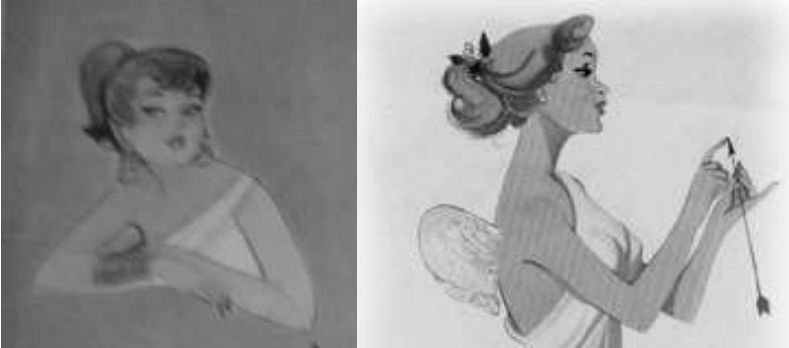


Imagem 59 – *Detalhe da coluna Garotas de há 2.000 anos!* Revista O Cruzeiro de 19 de maio de 1956, ano XVIII, nº30. p. 78 e 79. Acervo: BMASP. Imagem 60 – *Detalhe do Calendário de Alceu Penna para Santista*. Data desconhecida (provavelmente entre 1940 e 1955). Acervo:

<http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/alceu/garotas.htm>



Imagem 61 – *Le jugement de Paris*. Revista Vogue (France). Fevereiro de 1948. Acervo: BF



Imagem 62 – Sommaire Revista Vogue (France). Fevereiro de 1948. Acervo: BF

Este “belo”, interpenetrado por dispares tempos, faz-se visível em outras tantas colunas assinadas por Alceu Penna. A coluna *Garotas de há 2.000 anos!* Também apresentava este belo num embaraçar de referências. Se por um lado, são chamadas ao diálogo referências clássicas do belo feminino, ninfas gregas, por outro, estas imagens clássicas femininas são desenhadas com um penteado bastante emblemático da juventude do século XX. Não era a primeira vez que Penna desenhara uma ninfa grega com um chamado “rabo-de-cavalo”. Em um calendário ilustrado para a Santista, na mesma década de 1950, foi desenhada uma imagem bastante semelhante.

O julgamento de Páris também foi apresentado pela revista Vogue França em sua edição de fevereiro de 1948. Naquele momento a Segunda Guerra já tivera um fim. O julgamento de Páris estampava as páginas da revista como um entre tantos mais-que-passado sempre representados, ou melhor, sempre apresentados. Como podemos ver na imagem número 61, ao julgamento fora dada uma apresentação bastante diferente das clássicas. No entanto, nem sempre era assim em tal periódico. Na imagem número 62 temos o sumário da mesma edição, que mostra a imagem de mulher em uma tapeçaria medieval. Tal apresentação pode ser considerada bastante tradicional. É interessante perceber que o passado era muito utilizado pelos periódicos do século XX, em especial um passado distante, cujos traumas e cicatrizes já

estavam mais curados. Se o passado era sempre revisitado, as formas deste apresentar eram muitas.

Voltemos à imagem 58, ao julgamento de Paris de Alceu Penna, o mesmo juízo abordado por Aby Warburg na prancha 55 de seu Atlas. Vemos, entre as imagens abordadas por Warburg na prancha, pinturas, gravuras, desenhos, afrescos. A tela de Anton Raphael Mengs apresentamos as três belas deusas despídas. Vênus, Minerva e Juno pudicas e um, também nu, Páris portando uma vermelha e longa capa. Em sua mão a mesma maçã da discórdia e uma simples e complexa escolha, a mais bela. A escolha que levará à guerra.

Três belos corpos femininos. A Vênus central enfrenta frontalmente ao expectador da imagem e a Páris, o infeliz juíz. O encara com a face segura de sua beleza e da escolha do jovem homem. A Vênus de Alceu Penna tem os detalhes de seu corpo censurados por um, chamado à época, biquini de duas peças. A Vênus de Anton Raphael Mengs apresenta o gesto de uma Vênus pudica, celestial, a mão esquerda esconde a região pubiana. Contudo ambas apresentam a mesma gestualidade. Apoiam a mão direita na cintura, formando com o cotovelo um triângulo na região da cintura. Uma gestualidade que chega a me convencer de sua segurança e, quiçá, audácia diante daquele jogo de deuses com os humanos. A mesma certeza, o mesmo gesto, a mesma guerra, ou seriam duas guerra diferentes?



Imagem 63 – *O Juízo de Páris*. Anton Raphael Mengs. Óleo sobre tela, 1757. Museu do Hermitage, São Petersburg

Como fundo, como paisagem, o branco do papel imprensa. O branco fundo desta coluna me atormentara por anos. Uma imagem sem fundo, sem terra e sem céu. Uma imagem quase sem contexto. Mas talvez o contexto daquela imagem não devesse ser procurado em uma suposta outra imagem ilustrada por detrás das curvas bonecas, mas no próprio elemento que o fundo sempre marcara. O próprio papel imprensa. O mesmo papel que servira de suporte para toda aquela revista. O contexto estava ali em minhas mãos durante todos os anos, durante todos os instantes, durante todas as minhas indagações. Quem sabe eu tenha demorado demais para ter me dado conta. O contexto era o próprio papel, era aquele mundo de papel. O contexto era a própria revista. E o era, pelo menos; hoje, aos meus olhos, o é.

Aquele pequeno mundo praticamente dedicado ao esquecer, aquelas duas páginas dedicadas ao cotidiano, à frívola vida de uma jovem mulher de classe abastada. Mas talvez os olhos de Georges Didi-Huberman tenham, ao longo de tantos anos, ao longo de leituras, ao longo de encontros e de desencontros, ensinado uma bela lição aos olhos teimosos e cansados da mesma imagem. “[...] Nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo”²⁵⁷ Uma coluna sobre a grande guerra mítica em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial. E a coluna *Garotas* nunca tratara da guerra, algo tão mundano, grosso modo tão desinteressante aos olhos maquiados e ágeis de uma jovem garota. Entender o poder do tempo... O poder da imagem no tempo. Uma simples e importante lição.

Importante ao ponto de eu jamais conseguir olhar qualquer imagem do período sem ao menos pensar em tal questão: a guerra. A imagem do esquecer a guerra. E talvez esta imagem do esquecer também nos diga algo muito pertinente sobre a guerra. Às vezes é necessário somente cinco minutos. Às vezes é necessário pintar com um lápis de cera uma linha, quase imaginária, por detrás das pernas, para os outros e para si mesmo. Uma meia de nylon, algo tão simples, tão corriqueiro, tão supérfluo, tão superficial, de nylon, material que era caro e de difícil acesso durante a guerra. E sua ausência se sentia no corpo. Ou melhor, sua ausência se sentia na pele. Na superficial pele. A pele. Para Didi-Huberman, a superfície de aparição dotada de vida. Para Valéry, o mais profundo. E é aí, neste instante que percebemos que a coisa começa a nos olhar.

²⁵⁷ DIDI-HUBERMAN. *Cascas*. In: Revista Serrote. Volume 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p.127.

O número 22 do Ano XIV da revista *O Cruzeiro* era a edição que estava nas bancas de todo o Brasil no dia 28 de março de 1942. Um número, um exemplar, uma revista. Páginas repletas de disputa e de guerra. Aquela não era uma revista atípica, aquele não era um número atípico. Seguia sendo assim, já por três incessantes anos. Como capa, a fotografia colorida do rosto de uma bela e jovem mulher. Sumário, editorial, páginas e mais páginas. Já nas páginas 16 e 17, a guerra começa a se enroscar. “Aqui passaram os germânicos” diziam as grandes letras maiúsculas de forma a ressaltar a matéria repleta de destroços. Eram imagens de ruínas, imagens de ruínas nos vários sentidos do termo...

Primeiro eram imagens de uma ruína pela própria guerra. Pelos destroços causados pela mão humana. Pelas mãos que cumpriam ordens. A ordem de aniquilar o outro, o outro no sentido mais amplo e dolorido do termo, seus homens, suas cidades, seus territórios. Um homem que era o outro, era o inimigo por razões de estado, por razões de política, destruir o que era mais caro ao outro.

A fotorreportagem se consagrou, no Brasil nas próprias páginas d’*O Cruzeiro*, com fotografias, legendas e textos, como título: “Aqui passaram os Germânicos”. Ao olhar aquelas quatro fotografias temos a certeza de que “ali passou a guerra”. Duas páginas, frente e verso da mesma imagem. Tal como aquele frente e verso da moeda de Giovanna Tornabuoni na prancha número 46 do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Nas imagens daquela moeda tínhamos como anverso o perfil da Ninfa Giovanna, e como verso uma imagem referente à Antiguidade – Vênus Virgo. Naquela página da revista temos no anverso uma imagem da guerra e no reverso também. A Antiguidade, todavia, não foi remorada com uma deusa através de traços e formas renascentistas. A Antiguidade estava também no anverso e no reverso daquela imagem. E seu rememorar se dava ali através dos escombros da mesma guerra. Guerra que parecia destruir tudo, até a própria memória.



Imagem 64 – *Aqui passaram os Germanos*. Fotorreportagem vinculada à revista *O Cruzeiro* de 28 de março de 1942, ano XIV, n°22. p.16. Acervo: BPMA. Imagem 65 – *Aqui passaram os Germanos*. Fotorreportagem vinculada à revista *O Cruzeiro* de 28 de março de 1942, ano XIV, n°22. p.17. Acervo: BPMA

A imagem do reverso e do anverso me saltara aos olhos. A Antiguidade foi ali reescrita, recriada, reinventada. Apresentada agora em formas de escombros de guerra. A legenda da primeira página dizia quase em prantos, lamentava “Em cima – As ruínas de Cirene, mencionadas na Bíblia, espriam-se sob o olhar das tropas britânicas. As colunas assinalam o templo de Apolo, vendo-se ainda o templo de Ártemis – Bombas da R.A.F. explodem em depósito de munição alemã, camuflados [...]”²⁵⁸ Mas aqueles não eram os depósitos de munições alemães camuflados, era um sítio arqueológico. Era um quase solo sagrado, não por ter sido mencionado na Bíblia. Aquele solo continha ali o rememorar arqueológico de um tempo que já se foi, ou melhor, de um tempo que ainda estava ali e de certa forma ainda está. Aquele solo continha ali o templo que por mais uma vez foi transformado em ruína. A ruína da ruína. A primeira fora resultado do tempo – a perenidade material. A segunda, duas vezes ruína, a ruína da ruína, fora resultado da guerra – a perenidade humana.

²⁵⁸LONGES, De Frank. *Fotorreportagem Aqui passaram os Germânicos*. In: Revista *O Cruzeiro* de 28 de março de 1942. Ano XIV n° 22.p.16.



Imagem 66 – Detalhe de *Garotas na Mitologia*. Revista *O Cruzeiro*. 28 de março de 1942, ano XIV, nº 22, p. 20 e 21. Acervo: BPMA

O Templo de Ártemis foi bombardeado pelas tropas britânicas a fim de destruir as munições alemãs, mas fora destruído muito mais. Neste mesmo exemplar da revista, no momento dedicado ao esquecer, Ártemis resistira ao bombardear de seu Templo, ela como boa deusa guerreira, uma deusa da caça, soubera correr... Correr e pular. Pulou duas páginas de papel. Pulou e sobreviveu. Na mesma coluna *Garotas e Mitologia* ali sobreviveu a jovem e ágil Ártemis, como seu nome romano: Diana.

“(A bela Diana, a lua, era também – nas horas vagas – a deusa da caça.)- Qual! Esse negócio de caçar na floresta não dá futuro. Vou treinar esse bicho para caçar na cidade algum coronel!”²⁵⁹ Artémis pousando em uma mítica floresta com seu sempre companheiro de caça – o cachorro. Mesmo cachorro que a acompanhara em suas mais célebres apresentações escultóricas. O cabelo preso de uma autêntica Ninfa warburguiniana leva como adorno a Lua, da qual também fora deusa. O belo rosto maquiado. A vestimenta drapeada grega leva o detalhe da moldura da página, forma que remetemos imediatamente à Antiguidade ou ao rememorar-la. Forma que adonara de vasos a mosaicos gregos. Forma que adoranara uma reforma urbana européia do século XIX e a lixeira de uma estação de trem nos arredores de Paris. Forma que, por ora, servia de margem de moldura, ora de simples adorno.

²⁵⁹ PENNA, Alceu. *Garotas e mitologia*. In: In: Revista *O Cruzeiro* de 28 de março de 1942. Ano XIV, nº 22. p.20.



Imagem 67 – Fachada de um prédio em Paris. Imagem 68 – Mosaico Pergamnum Museum. Berlim.

O apresentar novamente os grandes mitos gregos. Apresentá-los novamente naquele momento de destruição. Momento em que os próprios vestígios materiais do povo, da chamada civilização, que construiu, contou, e escreveu todos aqueles mitos, estavam sendo destruídos. Destruídos por aquela guerra. Um mundo dividido em dois partidos, dois lados, dois interesses. Entre nazismos, campos de concentrações, entre os aliados e suas bombas uma guerra. Uma guerra de seu tempo. Mas aqui as memórias dos gregos nos fazem lembrar que talvez não existisse nada tão humano, nada que sobreviva tanto à atividade e à vida política e mesmo humana, quanto a própria guerra. A guerra, seus destroços, suas ruínas, suas vítimas. Lições que todas as épocas parecem também nos ensinar. E muitas delas, muitas das imagens de guerra que telas de diferentes tempos nos mostram, foram imagens da grande Guerra de Tróia: a Grande Guerra Mítica.

4.2.6 Um mito entre duas guerras

Os destroços de Troia e a Segunda Guerra Mundial. Um pouco mais de ano após a coluna sobre mitologia, a coluna *Garotas* parece voltar para a mesma questão. No dia 24 de julho de 1943 foi editada *Três Garotas e Páris numa sinuca*. Uma coluna totalmente dedicada a Troia, às três deusas e à escolha de Páris. Uma imagem simples, quase que didática, traz à tona, mais uma vez, aquela que parece a grande questão. Uma coluna que pretendia tratar da mulher moderna rodeada por mulheres de outras temporalidades.

Os detalhes que margeavam os mosaicos da Antiguidade parecem ainda emoldurara coluna. Uma margem de Antiguidade. Uma margem

de uma imagem da Antiguidade. E sob tal margem, um típico vaso grego. Daqueles facilmente encontrados nos grandes museus, nos livros didáticos, em toda e qualquer imagem que remeta ao período. Sob a mesma moldura, um escudo dourado com um negro sol e um capacete de um lutador. O mesmo que adornara a capa bordô de Páris na coluna de 1942.

A margem ornamentada nos lembra daqueles gregos que fizeram tantas magníficas imagens. Gregos que construíram mosaicos gigantescos a partir de pedacinhos de pedra. Os gregos e as suas imagens, tão grandiosos e tão detalhistas. Um mosaico que cobria toda uma superfície, um piso, seja ele de uma casa ou de um templo. O mosaico e suas margens, o ornamento que diziam onde começava e onde terminava a coisa, o adorno. A margem aqui serve como um suporte de elementos gregos. O vaso, o mito, o templo, o escudo. Imagem que insiste em que os gregos também se fizeram através da guerra. Da conquista do território, da cultura, do outro. Questões tão contemporâneas e tão antigas. Parecem atravessar tempos, imagens, páginas.



Imagem 69 – *Três Garotas e Paris numa sinuca*. Revista O Cruzeiro de 24 de julho de 1943, ano XV, nº 39, p. 40 e 41. Acervo: MPMA

Sob as margens de uma espécie de mosaico, a jarra de barro, o escudo e um templo. Entrando em tal templo nos deparamos com três

belas e jovens mulheres. Uma loira de cabelos presos, túnica cinza azulada e um longo véu plissado bordô. De pé por de trás de uma cadeira, o corpo vestido e desenhado de forma frontal, mas seu olhar não nos olha. O olhar acompanha o movimento da face que gira levemente para a esquerda. Abaixo, apoiada sob a borda do memorial mosaico e de um escudo temos outra jovem. Uma jovem mulher de cabelos presos e castanhos sentada sob suas dobradas pernas. Seu corpo está vestido, mas não inteiramente coberto. Uma espécie de véu cobre a parte de frente do belo corpo apresentado a lado naquela página de revista. Suas pernas, seus ombros e uma parte do torço estão provocadamente desnudos. Mas, aquela boneca também não nos olha. Seus olhos acompanham o movimento de seu alado rosto, tal como a disposição de seu corpo.

Entre aquelas duas belas bonecas uma bela e estonteante aparição. Uma Vênus completamente nua. Seu corpo esta milimetricamente posto sob uma cadeira. Seus gestos cobrem as partes de seu corpo a serem censuradas. A perna direita sobrepõe-se à esquerda. A mão direita segura um objeto em forma da mítica concha que esconde seus seios. Os cabelos soltos e ondulados são, por algum motivo, negros. Mas Vênus não seria loira? Loira como nos foi apresentada por Botticelli? Bem, a Vênus de Alceu Penna neste momento é morena. A imagem da nua Vênus, disposta eroticamente em cadeira, parece nos querer seduzir. Seus olhos nos olham, quase nos enfrentam, com certeza nos seduzem. Como se não bastasse a estonteante nudez de seu magro, mas curvilíneo corpo, como se não bastasse o objeto em forma de concha. A forma como aquela boneca nos olha não nos deixa dúvida da escolha de Paris. Paris como um expectador enfeitiçado. Paris como um homem seduzido por algo tão simples quando a beleza feminina. Vênus que o prometera e lhe dera a beleza. De certa forma também lhe dera um amor. Um amor que não veio impune. Um amor de mulher pelo qual não foi preciso apenas raptar, foi necessário lutar. Aquela não foi apenas uma luta, foi uma Guerra.

O texto vinculado naquela imagem fora composto em versos. Eram as quadrilhas de Vão Gôgo que compartilhava as imagens desenhadas por Alceu por alguns anos. O célebre humorista e também ilustrador Millôr Fernandes assinara inúmeras colunas *Garotas* sob aquele pseudônimo. Nove quadrilhas com um humor quase ingênuo, mas com a questão muito bem posta, que já havia sido colocada desta maneira, de forma mais resumida, pelo próprio Penna em coluna do ano anterior.

1

Paris – Senhoras, os seus encantos
A mais bela é um tesouro
A mais bela ganhará
Uma rica maçã de ouro.

2

Juno - Sou sincera, “seu juiz”,
Sou boa, sou caridosa:
Tenho maneiras gentis
E sou até virtuosa.

3

Paris – Senhora, triste é dizer
Nada vale aquilo que tem.
Virtude assim, pode crer,
Não dá camisa a ninguém

4

Miss Minerva, me diga
Agora o que tem de bom.
Mas, por favor, não prossiga
No mesmo, idêntico tom.

5

Minerva - Tenho cabeça, cultura,
Inteligência e mais
Entendo de arte pura
E de ciências gerais.

6

Paris- Cultura também não serve,
Não vale nenhum vintém
Se precisarmos de verve
Contratamos Einstein.

7

Por favor, senhora Vênus.
Filha diletta da lua,
Mostre mais e fale menos
Agora que a deixa é sua.

8

Vênus - Para falar mesmo a verdade
“Seu” presidente da mesa.
Tenho só vivacidade
E um “bocado” de beleza.

9

Paris – Isso, isso é que importa
Leve esse prêmio morena.
E escute, que ninguém ouça.
Vamos de tarde ao cinema?²⁶⁰

Troia... a mesma história, a mesma maçã e a mesma escolha: a mais bela das três deusas. Vênus, no texto, não lhe oferece a vivacidade e a beleza. A bela e loira Helena não figura-se em nenhuma das colunas *Garotas* sobre Troia. A beleza naquelas páginas figurava na bela imagem de Vênus, ora loira, ora morena. Primeiramente apresentada e coroada como uma Miss. Um concurso de beleza e de dotes. Algo que parece não ter mais lugar, pelo menos dessa forma, no século XXI. E algo que, de certa forma, também não tivera lugar na Antiguidade greco-romana. Mas aquela coluna apresentava a mitológica escolha de Páris como a escolha de um jurado em um concurso de Miss. Tanto que o que figurava na imagem de Vênus era uma coroa e não uma maçã.

A coluna editada no ano de 1943 coloca a historietta mais próxima da Antiguidade. Era como se ela se passasse naquele próprio outro tempo, como se o mito estivesse, quem sabe, um pouco ainda mais distante. Como se fosse necessário o distanciá-lo ainda mais. A escolha do jovem, Páris, que se figurava longínqua daquela imagem. Ele estava no canto superior direito da outra página. O texto dividia e tornava de certa forma longe as deusas e o jovem espartano. Páris fora apresentado como um rosto, uma máscara e uma maçã. Um rosto quase feito, adornado por maquiagem retocado pelo pincel, ou melhor, pela caneta e pelo guache. Olhos pintados, sobrancelha delineada, uma barba muito bem, até cuidadosamente, posta. Na parte superior da cabeça uma máscara. Uma máscara que fora tirada da face, mas que de certa forma ainda estava lá. Uma mão segurava a cabeça com uma gestualidade que sugeria pensamento. A outra mão segurava a maçã. O pensamento, a dúvida e a maçã. Seus olhos também nos desviam o olhar. Ele não nos olha, não nos encara. Parece que aquele homem, aquele boneco, já soubera o destino de sua escolha.

Ele escolhe a beleza vivaz de Vênus. Nenhuma das colunas assinalara que Vênus lhe prometera o amor da mulher mais bela do mundo. Vênus prometera uma Helena. Não bastava apenas a beleza de uma deusa. A beleza distante de uma deslumbrante deusa. A beleza

²⁶⁰VÃO GOGO. *Três Garotas e Paris numa sinuca*. Revista O Cruzeiro. 24 de julho de 1943. Ano XV, nº 39. p.40 e 41.

deveria ser tocada, desejada e, de certa forma, consumida. O elemento do qual Vênus era deusa, o elemento que Vênus prometera a Páris, o amor, e não o era qualquer amor, era o amor da mulher mais bela do mundo. E vemos, mais uma vez a curiosidade do verso daquela imagem. A coluna que ocupara as páginas 40 e 41 daquela edição a aparecia ora como reverso, ora como anverso de uma mesma história, uma história de amor.

As páginas 39 e 42 traziam uma comum e açucarada novela daqueles meados de século XX. Novelas que se faziam sobremaneira visíveis nas páginas das revistas de variedades e das revistas femininas do Brasil na época. E essas historietas de amor não estavam restritas àquelas páginas, muitas as seguiam. As chamadas colunas dedicadas às leitoras. Colunas de conselhos, uma espécie de consultório sentimental. A famosa *De mulher para mulher* aconselhara semanalmente as leitoras do periódico durante anos. Conselhos sobre casamento, noivado, vida conjugal, traição, entre outras. No entanto, existia uma diferença que marcava a novela das secções de cartas. Uma diferença, ou um abismo. Se os conselhos escritos para a leitura continham sobremaneira um tom de moralidade e de uma suposta realidade, o mesmo não se encontra nas páginas daquelas novelas. Aquelas eram histórias românticas, quase açucaradas. Nada tinham de praticidade. Eram histórias de amores proibidos, histórias de um tenente coronel que carregava as sacolas de uma jovem mimada, Kelly.



Imagem 70 – *O Amor é um intruso*. Revista O Cruzeiro de 24 de julho de 1943, ano XV, nº 39. p. 39. Imagem 71 – *O Amor é um intruso*. Revista O Cruzeiro de 24 de julho de 1943, ano XV, nº 39. p.42. Acervo: ADA

Uma história de amor narrada por Mosser Mauger e ilustrada por Earl Cordry, era uma espécie de adaptação, com a gentileza do termo. Era uma tradução de uma revista estadunidense. O famoso corta e cola tão utilizado pelos editores do periódico brasileiro. Mais uma das adocicadas historietas cheias de mocinhos e de jovens moçoilas casadoiras. Aquelas duas páginas de amor funcionaram como verso e reverso da coluna que de certa forma também tratara de amor.

Um amor muito menos açucarado. Um amor sem bobas mocinhas e jovens apaixonados. A coluna *Garotas* tratou de uma história, que por vezes me pergunto se seria mesmo uma história de amor. Aquela era uma história de guerra. E se ali existia amor, era mais carnal, quase ácido. Entre a guerra e o amor, as duas páginas ilustradas por Alceu Penna tratavam de beleza. Questão tão cara àquela Antiguidade, questão cara sobremaneira ao século XX. Antes do amor, a beleza era a grande causa da Guerra de Tróia. E de certa forma, a beleza também era umas das grandes questões daquelas bonecas, daquela revista e daquela época. O amor como trabalhado na coluna *Três Garotas e Páris numa sinuca* e na novela *O amor é um intruso* pode ser analisado quase que em forma de oposição. O verso e o anverso de algo que seria o mesmo sentimento.

A edição de *O Cruzeiro* de 24 de julho de 1943 não tratava apenas de romances adocicados e de colunas de belas mocinhas. Por entre páginas sobre o cinema hollywoodiano, receitas de bolo e dicas de emagrecimento estavam mais matérias, mais imagens daquela incessante guerra. “A contra defensiva na Rússia”. Fotos e mais fotos, como textos apenas algumas legendas, como se não restasse muito a escrever sobre aqueles bombardeios, aquelas batalhas que preenchiam as folhas da revista já por alguns anos. Revista que se altera com a própria guerra. Revista que dividia na mesma edição corpos construídos e corpos destruídos por aquela mesma sociedade.

Aquela foi uma época de construção de corpos. A época que construíra, de papel e de plástico, corpos perfeitos, corpos bem delineados, desenhados, construídos. O século XX consagrou-se pelas suas *pin-ups* e pelas suas *Barbies*. As bonecas pararam de ser suporte apenas das brincadeiras infantis. As bonecas pararam de ser desejadas apenas pelas crianças. As bonecas alcançaram corpos de mulheres adultas, corpos desejáveis por homens, por mulheres e também, e porque não, por crianças.

A boneca de plástico fora criada apenas do ano de 1959. Enquanto nossas bonecas de papel atravessaram todo o século XX, suas guerras e seus destruir de corpos.

A construção de corpos perfeitos em papel ganhara outros suportes, como os já citados aviões de guerra. Mas uma questão interessa em relação a este período seria o construir e o aniquilar de corpos.

O século XX aniquilou corpos. Aniquilou, e mais do que isso, registrou esse aniquilar de corpos. A máquina fotográfica, inventada do século XIX registrou a assustadora desmontagem de corpos do século XX. Uma Primeira Guerra Mundial deixara uma multidão de mutilados, de amputados. Corpos sem pernas, sem braços. Pedacos de corpos perdidos em campos de batalhas. Homens que voltaram para casa com os corpos desfeitos pelas batalhas, pelas armas, enfim, por outros homens. Aquela ainda fora uma guerra de trincheiras. Uma guerra de restos de corpos.

Os anos contemplados pelas nossas colunas sobre Tróia, foram anos marcados por uma maciça destruição de corpos. Neste intervalo de tempo, foram instaladas as câmaras de gás para asfixia em massa em *Auschwitz*. Uma multidão de corpos mortos fora a principal matéria formada pelos campos de concentração. E como desaparecer com os corpos, como desfazer aqueles corpos humanos? A resposta é dolorosamente simples: queimá-los. O confuso é pensar neste lugar de barbárie como lugar de cultura, lugar alterado pela, às vezes, incompreensível tarefa humana de lembrar e de transformar essa lembrança em uma espécie de lugar “visitável” como um campo de concentração e extermínio. Esse “*Auschwitz* como *Lager*, lugar da barbárie, sem dúvida foi transformado em lugar de cultura, *Auschwitz* “museu do Estado”, e assim é melhor. A questão está toda em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço de público exemplar.”²⁶¹

O sumir com uma infinidade de corpos, o desfazer-se de corpos em uma época que não pára de construir corpos idealizados. O nazismo, de certo modo, constituiu-se também num aparato construtor de corpos e mentes ideais. As *pin-ups*, seus belos corpos percorreram todo aquele século XX. Alguns podem colocar que aquelas imagens de bonecas, que alcançaram o mundo pelos soldados norte americanos, logo estavam do outro lado da mesma guerra. Mas a questão é que talvez devêssemos pensar não em uma guerra com dois lados, mas a guerra com suas

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit. 2013. p.105.

batalhas e seus bombardeios. Uma guerra como um aparato de destruir corpos humanos.

As quatro fotografias trabalhadas por Georges Didi-Huberman no livro *Imágenes pensé a todo: memoria visual del holocausto* e retomadas no pequenino livro *Cascas*, são fotografias, documentos do horror daquela capital da morte. Aquelas quatro imagens que dizem pouco, e ao mesmo tempo, dizem muito. “Las cuatro fotografías de agosto de 1944 *no dicen* <toda la verdad>, por supuesto (hay que ser muy inocente para esperar eso de lo que sea las cosas, las palabras o las imágenes) [...] breves instantes en un *continuum* que ha durado cinco años, sin embargo”.²⁶² Um *continuum* de morte, de dizimação de povos. O instante do fogo. *Continuum* e instante de desconstrução de corpos.



Imagem 72 – Inceneração dos corpos em fossas ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz. Anônimo (membro do Sonderkommando de Auschwitz), agosto de 1944, Oswiecim, Museu do Estado de Auschwitz-Birkenau (negativos nº 277-278)

²⁶²As quatro fotografias de agosto de 1944 não dizem ‘toda a verdade’, certamente (tem que ser muito inocente para esperar isso das coisas, das palavras ou das imagens [...] breves instantes de um *continuum* que durou cinco anos, no entanto) (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2004. p.65.

A construção de corpos perfeitos e a destruição de corpos humanos. Algo que marcou sobremaneira o século XX. Algo tão presente e algo tão passado. A construção e a desconstrução de corpos e seu aterrorizante anacronismo, sua aterrorizante sobrevivência. Algo tão simples e tão inadequado. Algo tão possível e tão impossível. Algo tão perto, uma terrível proximidade temporal de menos de 100 anos. E algo tão longe.

Os gregos foram muito competentes neste destruir e construir corpos. Também aniquilaram o corpo, a carne e o sangue humano e construíram belos corpos de pedra. A perfeição na forma esculpida, forma humana perfeita, mas impenetrável como o mármore. Corpo duro, rígido e imortal. Mas, corpo que, como imagem por excelência, marcara a morte. O corpo como o próprio elemento traumático. A ninfa e sua queda. A mulher que chora e nos seduz. Este quase estado doce áspero do feminino. A imagem do esquecer e a imagem do lembrar. A mulher que gera inclusive o trauma, inclusive a culpa. Mulher que produz o leite e o sangue. As belas e jovens ninfas mortas de Aby Warburg. O corpo erótico e o corpo morto. O perigo do belo e do traumático.



Imagem 73 – Prancha 55, Atlas Mnemosyne. Imagem 74 – Prancha 42, Atlas Mnemosyne. In: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Op. cit. p.101 2 p. 77.

A prancha sobre as ninfas do Atlas *Mnemosyne* talvez aqui se encostasse a outras duas. Talvez aqui pudéssemos colocar, pudéssemos montar três pranchas, uma ao lado da outra. A prancha 46, a 55 e a 42. Como sendo esta montagem uma parte daquela grande trajetória da

cultura Ocidental pretendida por Warburg e sempre nos rememorada por Georges Didi-Huberman. A prancha da estonteante ninfa. A prancha sobre o Juízo de Páris. A prancha sobre a lamentação. A ninfa, a jovem mulher, o movimento, o drapeado. Páris diante de sua escolha e de seu próprio prêmio – a beleza feminina. E a mulher diante do corpo do morto, uma *Pietá* no choro e no sepulcro. A mulher: a beleza, a culpa e a lamentação. Mas afinal, para onde foram as ninfas do Panteão?

4.3 Da Nudez e de suas aparições

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.²⁶³

A Afrodite de Praxíteles perdera-se nos tempos. A escultura da deusa do amor adentrando o banho fora concebida e executada por um dos considerados maiores artistas gregos do século IV a.c.. O que dizer deste desaparecimento, se tantas outras Afrodites seguiram sendo esculpidas, traçadas, pintadas, gravadas? A deusa do amor assinala a beleza na Antiguidade Clássica. Contudo, se a escultura de Praxíteles desapareceu, como escreveu Kenneth Clark, muitas outras esculturas de Afrodite, que a antecederam e que a sucederam, sobreviveram no tempo. Kenneth Clark desenvolveu seu trabalho acerca do nu feminino a partir das duas Vênus descritas por Platão em *Symposium*: a *Venus Celestis* e a *Venus Naturalis*. Do desenvolver das análises coloca que “Estas duas concepções básicas nunca chegaram a desaparecer por completo, mas visto que a arte envolve a aplicação de leis, a distinção entre as duas Vênus desenvolve-se muito lentamente”.²⁶⁴

A organização deste nu feminino se deu de forma a desenvolver uma suposta oposição. *Venus Celestis* não tinha mãe, era apenas filha de

²⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.47.

²⁶⁴ CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956. p. 76.

Urano. Sem mãe, não há matéria. Sua imagem, sua figura, estava envolta a uma quase total imaterialidade, era uma beleza quase divina, uma forma contemplativa do amor. A *Venus Naturalis* era filha de Juno e Júpiter, assinalava uma materialidade e sua forma terrena, uma forma ativa do amor. Uma beleza realizável no mundo corpóreo. Ambas Vênus, apesar de diferentes, coexistiram.

Vênus em sua apresentação, ora Vulgar ora Celestial, aponta uma sobrevivência no mundo das artes e no mundo das imagens. Uma sobrevivência inundada por modificações. Uma imagem que sobrevive de maneira a retornar também de maneira distinta, transformada. Como a noção de sobrevivência de Didi-Huberman e o como o conceito de *Nachlebende* Aby Warburg, o nu feminino sobreviveu, como uma espécie de vida póstuma; ele não volta tal qual era. Lynda Nead sublinha esta permanência que se desconfigura e se figura, uma permanência imbricada por transformações. “He afirmado que el desnudo femenino es un símbolo de los efectos de transformación de la alta cultura. Permanece como un paradigma de la estética de lo bello”.²⁶⁵ Talvez possamos dizer que, tal quais os vaga-lumes, as Afrodites não desaparecem nem red desaparecem. Tal quais os pirilampos, elas sempre estiveram lá.

4.3.1 Uma Vênus e suas apresentações

A Afrodite, a Vênus, parece ter sido calcada numa questão: a imagem da mulher entre o seduzir e o gerar. Duplo que não necessariamente se opõe, um duplo na imagem feminina. As primeiras Vênus cultuavam a fertilidade, os contornos de seus corpos e os traços de seu rosto foram modificando-se. As estatuárias com imagens femininas anteriores ao século VI a.c. destacam-se, segundo Kenneth Clark, por aquelas que melhor destacavam atributos associados à fertilidade e aquelas cujos corpos já estavam sujeitos, ao que autor denomina, de uma disciplina geométrica. Tal disciplina geométrica, como nomeada por Clark, apresenta o corpo feminino com feições mais delgadas se comparadas à protuberância de estatuárias como a de *Venus de Willendorf*. A estatuária datada do segundo milênio antes de Cristo destaca proporções, volumes, traços e formas que sublinham elementos relacionados à fertilidade. A estatuária grega de Afrodite, por sua vez, marcara a sedução e a beleza na imagem. Despidas ou coberta por

²⁶⁵ NEAD, Lynda. Op. cit. p.52.

túnicas, as Afrodites destaca-se como apresentações de corpos femininos desejáveis.

Torna-se válido apontar que a arte escultórica do corpo feminino na Antiguidade, em especial na Antiguidade Grega, não antecedeu o corpo escultórico masculino. O corpo do homem, em especial o corpo nu, fora antes projetado, executado, fora antes mesmo concebido por sua noção de perfeição e de belo. A Vênus perdida Praxíles, a Vênus de Cnido, pode ser considerada uma das primeiras estatuárias gregas de corpo feminino nu. Existe discurso bastante conhecido narrado por Plínio acerca de uma rejeição do povo de Cós pela estátua que fora concebida, por Praxíles, para aquela cidade. Então, a imagem da deusa desnuda fora comprada por cidadãos de Cnido e o povo de Cós ficou com uma versão da mesma estátua vestida. Kenneth Clark escreve que não se sabe se a historieta narrada por Plínio é ou não verdadeira. Ambas as imagens perderam-se no tempo. Da vestida não se tem sequer vestígio, nem mesmo do projeto. Da desnuda foi-se a original, mas ficaram inúmeras cópias. De ambas, sobreviveram a beleza, a sensualidade e o desejo. Foram muitas as Vênus que as seguiram. Por vezes lembrada, por vezes esquecida, Vênus sobreviveu. Após um aparente desaparecimento no medievo, a figura triunfaria no adentrar do chamado Renascimento Europeu.

Vênus sofrera o destino de qualquer tema artístico que tenha perdido o respectivo significado. Passara da religião para o entretenimento, do entretenimento para a decoração: e, por fim, desapareceu. Quando emergiu de novo, tudo o que o homem produzia tinha mudado de configuração: roupas, edifícios, escrita, sistemas de pensamento e ética; e o corpo da mulher também mudara. Uma nova convenção [...] fora inventada para combinar com o corpo de Eva o caráter humilde adequado à nossa primeira e infeliz mãe [...].²⁶⁶

O embelezar e o gerar constituíram-se unidades, uma unidade dividida e esfacelada. Divisão esta que aponta suas amarras, suas impossibilidades e possibilidades. Aponta o duplo.

A Vênus da Antiguidade, marcadamente nua, fora desencontrando lugar nos séculos subsequentes. Nos séculos da chamada Idade Média, o cristianismo operante pautava-se no

²⁶⁶ CLARK, Kenneth. Op. cit. p. 94.

iconoclasmo. Estas figuras femininas atrelavam-se a ídolos pagãos que além de se associarem a uma escultura profana, eram também considerados moradas de demônios que tomavam forma de belos seres humanos. Estas imagens passaram a ser proibidas em detrimento do segundo mandamento cristão, que tolhia imagens associadas aos ídolos pagãos. Não obstante, devemos também levar em consideração que as deusas da Antiguidade, por apresentarem-se, grande parte das vezes, nuas, alcançaram uma associação diabólica que perdurara por um período considerável de tempo. A moral cristã condenara o nu e com ele a beleza desnuda de Vênus. Vênus, em sua forma clássica, desapareceu das principais apresentações escultóricas e pictóricas naquele mundo que se transformara. A beleza de Vênus, muito provavelmente, no decorrer do medievo esteve em forma, elementos, detalhes, como sintomas não tão facilmente detectados.

Uma nova imagem feminina fora formulada: Eva. Os primeiros traços de corpos humanos nus foram sendo tracejados e ensaiados. Adão e Eva podem ser considerados os primeiros nus de arte no medievo. O nu estaria associado a uma tradição puritana da vergonha do corpo desnudo. “Os nossos primeiros pais, acusados pelo seu pecado, se retraem e se encolhem.”²⁶⁷ A Eva nua, aos poucos, elaborou uma nova forma feminina. Pecado, culpa, vergonha, nudez trinfavam nas formas da primeira de todas as mulheres.

Se arte cristã glorificara a beleza casta da mãe de Jesus Cristo, condena a “nossa primeira mãe” pelo pecado original. Maria foi a mulher que, mesmo gerando um filho em seu próprio ventre, libertou-se do primeiro pecado. Entre Maria e Eva, a imagem feminina, entre a apresentação do pecado e a readmissão cristã da santidade. Por séculos, diante das telas a imagem da mulher estava associada a um duplo, pecadora ou santa, ou mais apropriadamente, pecadora e santa, trauma e desejo. As imagens femininas, formuladas por uma arte e por sua dita história, abarcaram este dicotômico perfil de mulher. O feminino constitui-se em duplo. As artes plásticas, por vezes, exaltaram a mulher santa, a deusa, a fertilidade, a gestão. O caráter divino de Maria, de gerar e dar a luz ao menino Jesus sem a mancha do pecado original.

As “Madonne e Bambini” são hoje incontáveis nas Galerias e nos Museus de todo mundo. À primeira vista, elas, em sua grande maioria, parecem contemplar um período e fase de certa maneira remarcados, dentro dos livros de história da arte. Nas salas dos Museus, elas, as *Madonas*, parecem ser também uma invenção Renascentista. Todavia, o

²⁶⁷ Ibidem. p.247.

Medievo parece estar repleto delas. Eram elas que adornavam as Igrejas, seus retábulos, seus altares, seus afrescos, suas estatuárias, seus vitrais. Esta produção constante de mãe com o menino não se viu inventada nem inaugurada com o Renascimento, tão pouco com o cristianismo. Fora ela, Maria, uma das primeiras imagens cristãs a serem produzidas. Mas a Virgem Maria também expõe aspectos do belo. Em suas apresentações, a mãe de Jesus Cristo sempre foi jovem e dona de um admirável e irretocável rosto.

4.3.2 Um duplo feminino

A imagem da Virgem marca uma duplicidade não dicotômica da imagem. A mulher, talvez não fosse ou “o gerar”, ou “o seduzir”. Talvez o fosse os dois, na mesma apresentação, na mesma imagem, na mesma personagem. Comecei então, quase a perseguir Marias, Marias que me saltassem aos olhos por algum elemento erótico, já que o elemento do belo era facilmente encontrado em qualquer imagem da dita Santa. Estranhamente, neste vasculhar e perseguir imagens, o erótico não me saltava aos olhos através da imagem da Virgem, mas daquele menino que ela tinha nos braços. O erótico estava ali, nos olhos desejosos do menino Jesus Cristo.

Aquela imagem feminina que atravessou como Santa por todo um Medievo, que condenava a beleza e o erotismo de Vênus, por vezes apresentava-se muito mais erótica do que várias apresentações escultóricas da deusa completamente nua. Os olhos do menino Jesus olhavam desejosos para aqueles seios, que por vezes mais pareciam uma moderna prótese. As apresentações cristãs por vezes contornaram o belo. Sempre bela e sempre doce – a Virgem. A bela mãe de um Jesus Cristo morto com um corpo caído, mas com contornos musculares que mais pareciam de um deus grego. Quando criança, lembro-me, de, por vezes, questionar minha avó materna sobre o corpo contornado e desejável daquele Jesus Cristo morto, minha imagem daquele homem, muito provavelmente a primeira imagem do Cristo Morto. Diante daquela imagem eu por inúmeras vezes questionei minha avó, uma senhorinha católica que sempre me respondia que na época de Cristo não existiam carros e os homens caminhavam muito, por isso aquele Jesus era assim, musculoso, contornado e, talvez, não aos olhos da minha avó, muito desejável.

A Igreja cristã tentou abster-se da imagem por séculos. Mas parece que o poder da imagem apresentou-se mais forte que o próprio

poder da Igreja. A Igreja inventou então uma de suas mais fortes imagens: Verônica, a verdadeira imagem. Fez Jesus Cristos, fez Maria, fez os Santos. Aquelas apresentações eram quase sempre belas e eram muitas vezes desejáveis. Mesmo nossa mulher em questão, Maria, sendo a imagem da doce e sempre virgem mãe de Cristo, jamais se absteve do belo. E, quiçá, por vezes, viu-se envolta em algum tipo de erotismo.

A mulher mãe, a que gera no ventre seu filho, também não é imagem que se remeta primeiramente nem ao medievo, nem às produções cristãs. O recalque desta imagem perpassa toda uma imagética ocidental. A mulher entre esta dupla geração e sedução não pode ser considerada uma invenção da cristandade. A Antiguidade também se encontra repleta de deusas impregnadas pelo duplo – gerar e seduzir.

A separação por vezes “árdua” entre a sexualidade e a fertilidade parece estar entre duas figuras cristãs: Eva e Maria. O mundo antigo fora repleto destas deusas-mães que não eram dessexualizadas por completo. Contudo, devemos pensar que Afrodite jamais representara fertilidade. Amor e beleza parecem ter andado lado a lado enquanto a fertilidade pertencia a outra deusa, a outro caráter de divindades. As mitologias do Mundo Antigo também eram repletas destas deusas-mães. “Gaia, Hera, Deméter, Réa ou Ísis, grandes deusas-mães. Mitos, ou melhor, símbolos que nos enviam à terra: nascer, sair do ventre da mãe; morrer, retornar à terra. Segurança, abrigo, calor, alimento, amor. No cristianismo, a mãe-Igreja”.²⁶⁸ A potencialidade geradora da terra sublinha o nome de todas estas deusas. A potencialidade feminina de gerar.

A dualidade imagética feminina, entre Evas e Marias, entre Vênus Celestiais e Vênus Vulgares. A imagem feminina por muito tempo se apresentou nas amarras da dualidade. Dualidades que não necessariamente remetiam-se às mesmas qualidades, especificidades, culpabilidades. Todavia, para Didi-Huberman, a Vênus Celeste de Botticelli porta toda uma culpabilidade que ressoa os tempos e as referências das imagens de uma antiga filosofia, portadora de todas estas idealizações.²⁶⁹

Retomemos Maria e Eva para problematizarmos uma questão imagética muito bem posta em meados dos séculos XX. Falemos de imprensa. As imagens femininas, na imprensa brasileira daquela época, por vezes parecem repletas da dualidade entre estas duas imagens

²⁶⁸ Ibidem. p.102.

²⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Vênus Rajada. Madrid: Editora Losada, 2005.

cristãs. Foram inúmeras as revistas, almanaques e colunas que apresentaram imagens femininas. Por vezes estas imagens esmeravam-se em uma dupla potencialidade de poderes: a maternidade e a sedução. Esta duplicidade viu-se construída por uma imprensa tradicional entre a mulher casada e a mulher solteira, entre a mulher dessexualizada e a mulher sexualizada.

Essa visão de cunho mítico e místico define a função da mulher: identificada pelo místico, como santa ou como Maria, Mãe de Cristo, a mãe-esposa dessexualizada é o sustentáculo da ideologia Deus-Pátria-Família, e se opõe à pin-up, à star hollywoodiana, que também se mostra nos almanaques, figura desestabilizadora da família, por isso devidamente recalçada.²⁷⁰

Vera Casa Nova aponta que, nos almanaques brasileiros da primeira metade do século XX, a mulher fora principalmente colocada no papel de mãe e esposa. O papel da mulher como mãe também fora sublinhado por boa parte das revistas de variedades e das revistas femininas daquele tempo. O *Jornal das Moças*, a revista *Cláudia*, a própria revista *O Cruzeiro*. A imagem da mulher mãe-esposa como sustentáculo da Pátria e da Igreja fora propagada. Conselhos de como manter o casamento. Receitas de bolos, almoços e lanches para as crianças. Dicas para tirar manchas de roupas. Ensinamentos sobre a educação dos filhos. Todos estes fundamentos educativos formavam uma imagem feminina, imagem de uma mulher idealizada. Imagem de uma mulher de revista.

No entanto, as revistas não se atinham somente a uma única imagem de mulher. Em uma quase oposição à dona-de-casa, à mãe-esposa, a esta figura, segundo Vera Casa Nova, quase dessexualizada, encontrava-se outra imagem feminina. E é sobre esta outra mulher que vamos deter: as *pin-ups*, as *stars* de Hollywood. Também uma imagem de mulher de revista. As *Garotas do Alceu* estavam muito longe de uma imagem desprovida de sexualidade. Conselhos sobre casamentos, economia doméstica e educação dos filhos não são localizados naquelas páginas. Aquela coluna trazia textos e imagens que vinculavam uma

²⁷⁰ CASA NOVA, Vera. Comunicação, discurso e semiótica: dos almanaques a... 2º edição revista - Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010. p.108.

mulher jovem, de classe abastada e, de certa maneira, para os padrões da época, ousada²⁷¹.

4.3.3 Uma imagem do nu

A figura do corpo nu, a nudez, fora tratada por Kenneth Clark como tema da arte. O diretor da *National Gallery* e supervisor da *Royal Collection* ostentou ao longo da vida de lorde, abrangente influência na vida pública e cultural britânica. Ele diferenciou dois termos em inglês: *naked* e *nude*. Para Clark, o despido, *naked*, seria aquele que estaria desprovido de roupa, “[...] a palavra implica a ideia de certo embaraço, o impudor que a maioria das pessoas sente nessa situação”.²⁷² Contudo, o termo nu não abrangeria tal sintoma de mal estar. Tal palavra projetaria um corpo nu “consciente de sua própria razão de ser”, equilibrado.

O estudo de anatomia afigurara-se, desde o Renascimento, como um dos três princípios fundamentais para o estudante de arte. Estes estudos anatômicos compreendiam, o estudo da figura humana ensinado nas academias renascentistas. Contudo, assistir a lições de anatomia em escolas e academias de artes foi, e ainda o é, privilégio de muitos poucos. Desta feita, tais ensinamentos, desde o século XVII, passaram a configurar e a serem disseminados ainda pelos livros de desenho impressos, os grandes manuais de ensino de arte. “Las tecnologías avanzadas de la imprenta han creado un nuevo género de publicaciones de masas: el manual, hágalo usted mismo, de clase del natural, barato y de amplia circulación”.²⁷³ Estes livretos de instruções passo a passo ilustram bem como os ensinamentos acerca do nu feminino, vão, aos poucos, deixando de ser exclusividade das instituições de arte para então alcançar um mercado cultural mais amplo.

Esta ampla circularidade não se torna apenas notória nos ensinamentos, nas lições acerca da figuração do corpo humano, da anatomia e do nu. Os suportes e os locais de circularidade destas imagens também se viram expandidos. Livretos, pôsteres, quadrinhos,

²⁷¹ Pontuamos que esta ousadia - ou esta liberdade feminina - circulara em uma revista de variedade voltada para a família nas décadas centrais do século XX. De tal feita, pensemos em uma ousadia possível para o momento histórico e para o meio tradicional em que circulou.

²⁷² CLARK, Kenneth. op. cit. p.25

²⁷³ As tecnologias avançadas da imagem criaram um novo gênero de publicações de massa: o manual, o faça você mesmo, de classe do natural, barato e de ampla circulação. (tradução nossa). NEAD, Lynda. Op. cit. p.84.

revistas. O nu feminino alcançara um mercado cultural irrestrito, ele tornara-se forma de consumo cultural, chegando a alcançar a cultura de massas. O nu passa não apenas a afigurar a “grande-arte”. Ele toma lugar nas imagens de *pin-ups* e nas fotografias pornográficas, principalmente no decorrer do século XIX. No século XX estas imagens iriam ampliar mais ainda seus veículos de propagação, alcançando programas de vídeo, o cinema, a televisão, programas de computador e a internet.

A imagem do corpo nu extremamente sexualizado não pode ser apontado como uma exclusividade desta ampliação do nu feminino para o fenômeno da cultura de massa. Existem algumas narrativas acerca do desejo sexual e da excitação ocasionada por estas imagens. Em uma história, Plínio e Quin dissertam sobre um expectador masculino que ia secretamente a um santuário de uma estátua para poder responder sexualmente ao objeto visto. “La a excitación sexual (y más precisamente la gratificación sexual) puede ser una respuesta posible a un objeto de arte, pero es de una índole inapropiada. La excitación se produce, en parte al menos, por la transgresión y la desviación de las normas [...]”²⁷⁴. A contemplação pública de obras de arte não visa à excitação sexual do expectador da mesma. Estas imagens de nu como imagens de arte não foram produzidas para causar tal furor sexual no observador. Ela fora produzida como objeto do belo e não necessariamente objeto de prazer. Contudo a vida e o poder das imagens são imensuráveis.

Outro exemplo são as historietas medievais trazidas por Jean Claude Schimit no livro *O corpo das imagens*. Imagens, ora de deusas, ora santas, que praticamente seduzem seus expectadores homens ao ponto deles darem à imagem sua aliança ou a pedirem em casamento. A imagem que tem por finalidade o apelo sexual e as imagens que tem por finalidade a contemplação de arte. Mas o expectador tem essa autonomia.

4.3.4 Um tema da arte, um tema da imagem.

As imagens femininas traçadas por Alceu Penna, em sua coluna para revista *O Cruzeiro*, fazem alusão não apenas a um enorme

²⁷⁴ A excitação sexual (e mais precisamente a gratificação sexual) pode ser uma resposta possível a um objeto de arte, mas é de uma índole inapropiada. A excitação se produz, ao menos em parte, pela transgressão e desvinculação das normas. (tradução nossa). Ibidem. p.142.

repertório imagético de outras tantas mulheres traçadas, pintadas, esculpidas pela arte, como também fazem referência à imagem de um nu feminino latente neste repertório imagético. Um passado latente consiste na dialética da imagem. Esta imagem feminina nua pode ser considerada, uma de tantas outras, memórias erráticas de imagens que retornam constantemente. Imagens e formas que sobrevivem, que relocam e atravessam tempos.

As imagens de Vênus sobreviveram sintomática e fantasmaticamente à sua própria morte. Didi-Huberman alerta que a sobrevivência aponta para um passado latente, de larga duração. Todavia, a sobrevivência não funciona como um mecanismo de “fósseis vivos”, “formas regressivas”. O passado latente apresenta-se, no presente, em formas intermediárias entre o passado e o presente.²⁷⁵ As imagens femininas de Penna marcam a sobreposição de diferentes tempos na mesma imagem. Marcam um presente, século XX, detentor de díspares passados. Marca uma ilustração de boneca *pin-up*, uma imagem da indústria gráfica de meados do século XX, transpondo tempos na sua temática e na sua apresentação. Uma temática clássica da arte: a nudez. O corpo nu faz alusão a Vênus e suas díspares apresentações.

A *pin-up* do século XX se assinala como a imagem do desejável, do belo corpo contornado, por vezes nu. Elas eram bonecas. Mas, eram bonecas aprisionadas ao papel e aprisionadas à parede. Gosto de pensá-las como imagens de calendários de borracharia. Pois elas o eram, e talvez jamais tenham deixado de ser, eram eróticas e por vezes foram nuas. As bonecas desenhadas por Alceu Penna, as *Garotas*, compunham um cenário, digamos que mais comportado, que as paredes das borracharias. Uma revista de variedade “para toda a família” solicitava um pouco a mais de pudor e digamos que um pouco mais de roupa.

Mas, por vezes, aquelas bonecas apresentaram-se nuas. Uma nudez quase sempre velada. Mas sempre erótica.

4.3.5 Um banho memorial

O banho, a nudez, a água. Se a nudez pode ser considerada um tema de arte, o banho pode ser apontado como uma espécie de cenário primordial. Desde as antigas, nas estátuas de Vênus pudicas, nas incríveis telas de Ingrés, nas fotografias de revistas masculinas, o banho

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p.67.

parece estar interpenetrado por esta sensualidade feminina. E as palavras de Didi-Huberman, mais uma vez nos mostram caras: tempo, desejo e memória. A nudez e a analogia com água, com o banho e com a sensualidade. A água e o banho como elementos do feminino e do erótico.

O belo corpo da ninfa, da jovem mulher, envolto em toalhas. O drapeado das túnicas, o drapeado das toalhas. Desejo, sensualidade, sedução, parecem perseguir estas belas aparições femininas, estas belas aparições drapeadas dispostas a seduzir. Homens e mulheres se banham, sempre se banharam. Contudo, a apresentação imagética do banho converteu-se em uma aparição feminina, aparição que suscita desejo e sedução. Para Giulia Sissa, “la sensualité est un désir de susciter, prolonger et partager le plaisirs d’autre: de plaire, de faire jouir et de se faire désirer, Sensualité signifie séduction. Sensuel est l’enfant aux membres de femme, qui décoche ses flèches et vous fait tomber amoureux.”²⁷⁶ Para a autora, uma sensualidade é uma história do desejo, uma história da cultura, uma antropologia marcada pela longa duração. Uma história envolta em hábitos, corpos e em direitos, nos quais o desejo era pensado e de certo modo vivenciado.

Este corpo feminino que se banha forma parte destes corpos desejosos e sensuais. Corpos femininos esculpidos e formados por um imaginário masculino. Partimos então dela, de mais uma bela ninfa, da Vênus de Praxíteles. A bela Vênus da Antiguidade exibia e escondia seu corpo com a gestualidade de seus braços e de suas pernas. Uma Vênus pudica, Vênus que censura sua nudez total, mas que não se tornou menos erótica pela gestualidade. O jogo velado da Vênus pudica parece ter perdurado pelo imaginário erótico ocidental. Nossa sociedade ainda pautava a sensualidade a elementos marcados por aquela Vênus, em seu velar, em seu revelar.

Uma evidente sobrevivente da Vênus de Praxíteles, a Vênus Capitolina, nos apresenta a Vênus nua saindo de seu memorial banho. Seu corpo repleto de carnes e curvas, um penteado elaborado, digno de uma deusa grega ou de uma ninfa warburguiniã. Seu corpo frontal e seus olhos que não nos olham devido ao leve e sutil movimento de seu rosto. Ao lado do corpo feminino de mármore, um vaso e uma toalha.

²⁷⁶ A sensualidade é o desejo de suscitar, prolongar e dividir o prazer do outro: de agradar, de fazer desfrutar, de ser desejado, Sensualidade significa sedução. Sensual é a criança ou os membros de mulher, que entregam suas flechas e faz você apaixonar. "SISSA, Giulia. Op. cit. p.23.

Nossa Vênus acabara de sair de um momento que se fez tão particular, tão feminino e tão sensual: o banho.



Imagem 75 – Estátua de "Vênus Capitolina". Cópia da a partir da de um original de Praxíteles (século IVa.c.). Mármore. Museu do Capitolini, Roma

O *banho das Garotas* aborda um tema bastante presente no imaginário e na imagem ocidental. A coluna que de certo modo percorre esse imaginário do feminino não poderia deixar de abordar o banho. A coluna composta por sete bonecas envoltas em bolas de sabão, toalhas e água. As duas garotas do canto superior esquerdo e superior direito se secam com uma toalha. Da nudez, apenas indícios. Seus colos nus apontam uma nudez total velada pela toalha que se estende, modifica a materialidade pinçada e transforma-se em papel. E o papel transforma-se em água... A água que banha os corpos das outras cinco bonecas desenhadas por Penna. Elas estão envoltas pela espuma e a água, e são estes dois elementos que censuram os corpos das *pin-ups*. Ao expectador, restam sete belos rostos, sete belos colos de insinuante nudez. Se a nudez foi velada, as bonecas avivam sua sensualidade ao arranjar seus cabelos, no saber se maquiar, no enxugar-se suavemente com uma toalha, ao banhar-se sorridentemente em águas, no sutil e presente movimento da imagem.



Imagem 76 – Banho das Garotas. Revista O Cruzeiro de 31 de janeiro de 1942, ano XIV, nº14. p. 20 e 21. Acervo: BPELB



Imagem 77 – "Shampoo" das Garotas. Revista O Cruzeiro de oito de setembro de 1956, ano XVIII, nº 46. p. 30 e 31. Acervo: BPESC

Na coluna “*Shampoo*” das *Garotas* mais um conjunto de bonecas no momento do banho. Quatro delas, dispostas na porção esquerda da imagem, têm seus corpos também censurados. Aqui, os quatro corpos foram censurados pelos azulejos que costumeiramente revestem as paredes do banheiro, mas que aqui censuram os corpos de bonecas. A nudez é notada ainda em indícios, costas nuas. Na porção direita da imagem temos uma *pin-up*, bastante magra, com o corpo envolto a uma toalha. Com a cabeça abaixada, parece passar xampu em seus cabelos.

Dentre banhos e toalhas talvez possamos colocar a água. Pela tradição judaico-cristã, a água significa a origem da criação, a água como elemento ligado ao feminino, a criação, ao início de todas as coisas. O “Men” do hebraico significa água sensível, o útero, a matriz de criação, a mãe. Contudo se água é a vida, também é a morte. A Bíblia é repleta de poços e de oásis, locais de encantamento, de vida. Rios e chuvas atrelam-se à fertilização. A chuva foi vista por diversos povos quase como um elemento mágico de origem divina, que traz a fertilidade como benevolência dos céus. O Antigo Testamento está embebido, quase mergulhado pelas divinas águas. Água fresca oferecida ao hóspede no seu momento de chegada, ou a água que lava os cansados e fatigados pés. A água continuaria presente no Novo Testamento ao fazer crescer as flores, ao descer suavemente das montanhas. A água fora transformada em vinho no primeiro milagre empreendido por Jesus Cristo, fora utilizada para o batismo e assinalada como elemento de bênção. Contudo se a água associava-se ao bem também se associou ao mal, as terríveis águas agitadas do mar que engoliu e afogou terras e humanos.²⁷⁷ Hesíodo separa a água pelo sexo. As águas femininas seriam as serenas e calmas águas doces e estagnadas. As águas masculinas seriam as salgadas e furiosas do oceano. O escritor grego aponta ainda que o amor e sua invenção foi o elemento que uniu estas duas águas.

Entre o bem e o mal, entre origem e fecundidade, ora feminina, ora masculina. A água como contada pelos poetas germânicos assinala magnitude e sensualidade. A água suave e leitosa, doce. Como elemento da libido, do amor, da união. A água como apontada por Novd, como o líquido do qual deveriam se ocupar os homens de letras sensíveis. A água que fertiliza a terra, um elemento primordial de fecundação. O corpo erótico é o corpo da água por excelência, é o corpo líquido, o líquido do gozo, da ejaculação, do prazer, do acarinhar.

²⁷⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 1988. p. 15-22.

A água feminina como Vênus. A Vênus que nasce, emerge dessa quase magia líquida entre terra, céu e mar... “De la copulation du Ciel et de la Terre, plus précisément du mélange du sperme d’Ouranos et de l’eau mousseuse de la Mer, prend naissance Aphrodite, la déesse qui echante et subjuge tous les vivants, mortes et immortels”.²⁷⁸ O esperma e a água do mar dão vida à deusa do amor e da beleza. O nascimento da deusa pintado por Botticelli, escrito por Homero, por Angelo Poliziano.

Doze corpos de *pin-ups* imersos em água e espuma. Belas apresentações femininas envoltas em elementos caros a Vênus e a Afrodite, elementos do belo e elementos do amor. Doze corpos entre água, espuma e toalha. Dentre água e espuma emergira a deusa grega Afrodite, nascida da água espumada do mar. Abordada por Roland Barthes por sua magnitude. “Em primeiro lugar aparenta uma inutilidade; depois, sua proliferação abundante, fácil, quase infinita (...), uma essência sadia e potente, uma riqueza de elementos ativos originados de um pequeno volume”.²⁷⁹ Dentre a espuma, a água, emergia a deusa grega; emergia também, de proliferação mais abundante e quase infinita, as *pin-ups*. Da essência do belo, da sensualidade, do amor à água parece ter proliferado suas essências, também nas belas aparições traçadas por Alceu.

A Vênus parece ter sobrevivido entre águas e banhos. As revistas masculinas não cessam de usar esta apresentação, simples, sutil e antiga. A edição da *Playboy* americana, em seu primeiro ano de circulação, nos exhibe um pôster de uma jovem nua ao sair sensualmente de seu banho. A gestualidade censura suas partes íntimas. Uma fotografia que, para os modelos das atuais revistas masculinas, mais esconde que exhibe. A toalha não mais se apoia no vaso de cerâmica, mas seca as molhadas madeixas soltas da jovem.

O curvilíneo e voluptuoso corpo consiste em uma permanência daquela revista masculina americana que se consagrara no século XX. A revista *Playboy* notabilizou-se por seus famosos *playmates*, pôsteres que traziam em duas páginas, imagem da garota do mês, o que ajudou a transformá-la na revista masculina mais influente daquele século. A imagem número 30 pode ser considerada, além de uma *pin-up*, também uma *playmate*. O pôster central era, e ainda o é, um dos principais

²⁷⁸Da copulação do Céu e da Terra, mais precisamente da mistura do esperma de Urano e da água espumosa do mar, nasce Afrodite, a deusa que encanta e subjuga todos aqueles que vivem, mortais e imortais. (tradução nossa) In: SISSA, Giulia. Op.cit. 2011. p.24.

²⁷⁹ BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p.41

atrativos daquela revista. Muitos deles traziam suas belas jovens com a nudez envolta em toalhas, gestos que consagram-se dentro de uma longa duração imagética.



Imagem 78 - Pôster integrante da revista *Playboy* (USA). p. 50.51, 1953. Acervo: BNF

4.3.6 Uma ninfa da água

Na fluidez e na beleza da água, dentre suas ondas e suas conchas, emergiu a mais bela deusa do panteão. A deusa da beleza e do amor, a deusa emergida das águas. A água como elemento benéfico da juventude e da beleza. Voltamos à superfície, voltamos à profundidade da pele. A pele velha é a pele na qual resta pouca água, a pele seca. A pele jovem é a pele hidratada por excelência, é a pele da lisura, a pele fresca, firme e lisa. Sentimos espontaneamente todos os elementos da substância carnal como distendidos pela água, instalados nesse ideal hidratado, irrigado de pureza e frescura que só a água pode produzir²⁸⁰.

A água, a espuma, a Vênus, a mulher que fascina e seduz. A bela aparição da ninfa, sem poder institucional, mas de irradiante e verdadeiro poder de fascinação. As sereias, o corpo erótico das ninfas dos rios. Ninfas aquáticas, a bela aparição feminina, tempo, desejo e

²⁸⁰ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p.85.

memória. A bela sereia que seduz e que mata. Os homens encantados com as belas aparições cantantes, as belas jovens que se movimentam, não em vento, mas em águas, envolvem os homens de amor e de morte. Randazzo²⁸¹ aponta a sereia como o ser de natureza aquática, com o instinto cruel do feminino, como detentora da força instintiva da natureza.

A ninfa da água, metade humana e metade peixe. A mitológica sereia também foi abordada pelas ninfas de papel de Alceu Penna. A metade humana das sereias de Penna era revestida de uma nudez penetrável, sinuosa e carnal. Como de praxe, o ilustrador apresenta a personagem no plural que lhe era caro. Alceu Penna parece ter recusado a apresentação imagética feminina única. Apresentava suas *Garotas* em bando. Como sereias, desenhou nove bonecas. Duas delas estavam majestosamente, em suas duas metades, impressas na página esquerda. Duas belas e delicadas sereias nuas, as mãos de uma cobriam os seus seios, e parte do seio da outra, o restante coube ao traço ofuscar. Longas madeixas onduladas em movimento, uma loira e outra castanha. Corpos bastante magros, aos padrões da época e, principalmente, aos padrões dos corpos de *pin-ups*, também apontavam uma premissa dos desenhos de Penna. Magros mas não menos desejosos, eles eram sinuosos, bem recortados, de um delgado finamente sensualizado. A metade peixe, uma amarelo-dourada, caudas escamadas que partiam dos quadris e afunilavam para então terminar em recortes e drapeados.

As quatro demais sereias só apresentavam-se em sua parte humana. Parte humana nua cuja censura de corpos fora promovida pela água azul que ocupava quase todas aquelas duas páginas de papel. Duas loiras, duas castanhas, duas morenas e uma ruiva, todas elas com uma pele alva, branca, elemento quase incômodo, se pensarmos na diversidade do país em que foram pensadas, desenhadas e publicadas. Uma diversidade contemplada pela aquela incessante busca de um ideário de beleza europeu. Um ideário branco em um país também feito de mulatas, negras, índias.

Dentre caudas e torços nus, as nove ninfas aquáticas de Penna, como as nove musas gregas, eram calcadas pela beleza velada e buscada por aquele mundo cosmético que parecia, e ainda parece, hipnotizar a aparência feminina. As unhas arredondadas, compridas e vermelhas como seus lábios. Longos cabelos cuidadosamente articulados em

²⁸¹ RAZZARO, Sal. A criação de mitos na publicidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

movimentos precisos. Os olhos expressivos e pintados, dignos de uma boneca. Belas ninfas, perigosas sereias.

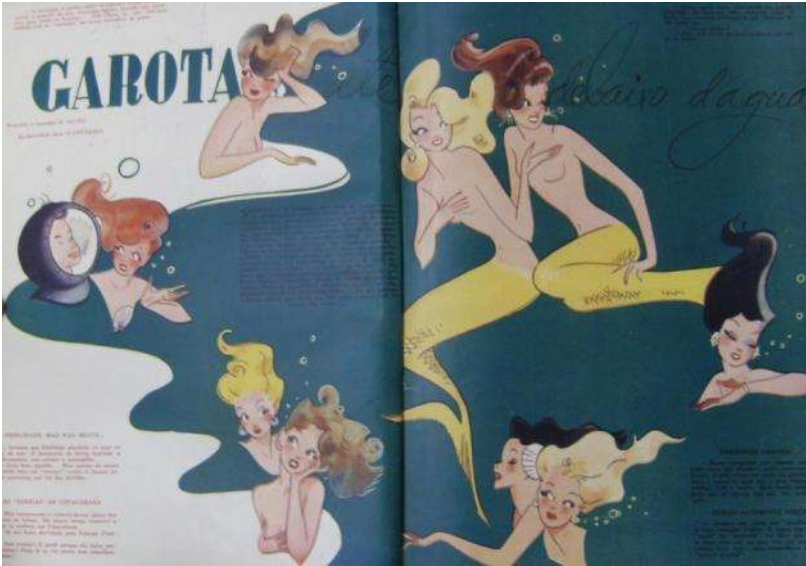


Imagem 79 – *Garotas até debaixo d'água*. Revista *O Cruzeiro* de quatro de outubro de 1941, ano XIII, n° 49. p. 28 e 29. Acervo: BPELB

O texto, também assinado por Alceu Penna, narra ao leitor uma historietta da mitológica sereia da Odisseia. Aparição contemplada no canto doze da Odisseia, de acordo com o mito grego, seriam demônios marinhos, metade mulher e metade peixe ou pássaro. A sereia que, com seu doce canto e com a sua beleza, encantava e hipnotizava os tripulantes dos navios que passavam próximos a elas. Os navios eram movidos para próximos dos rochedos onde colidiam e afundavam. Os corpos daqueles homens eram, literalmente, devorados por aquelas ninfas aquáticas. Ulisses, em seu homérico retorno à Ítaca natal preocupa-se em como driblar as cantantes aparições. “Vem, ó ilustre Odisseu, grande glória dos Aqueus. Para teu navio a fim de escutar nossa voz. Nenhum homem a bordo de sua nave negra passa por nossa ilha sem escutar nossa doce voz; então ele vai embora, cheio de gozo, e sabendo muitas coisas”.²⁸² Ulisses então elabora uma maneira para driblar o feitiço das sereias. Ele tapa seus ouvidos, e os ouvidos dos

²⁸² HOMERO. *Odisseia*. Canto XII. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010.

demais homens da embarcação, com cera para não poderem escutar o maravilhoso canto. Como precaução pede que amarrem seu corpo no mastro do navio, assim privado de força não poderia sucumbir às belas e más ninfas.

Garotas até debaixo d'água

Sereias... a mitologia está cheia de lendas suaves ou tenebrosas, a respeito desses entes encantadores, metade mulher, metade peixe, que se serviam de cantos melódiosos para lançar confusão no ânimo dos navegantes, que acabavam naufragando entre os rochedos agudos dos estreitos... Até que um dia, as filhas de Calliope encontraram homens astuciosos que “toparam parada”...Ulisses encheu os ouvidos com cera para não escutá-las, e Orfeu, com sua lira, acabou por desmoralizá-las publicamente diante dos Argonautas em peso... E assim desapareceram as sereias – ou melhor, as do mar... Na terra elas continuam sedutoras e maléficas, fazendo que nossas fortunas soçobrem diante de certas vitrines que exibem “renards argentées”, diamantes, pérolas, ou simplesmente vestidos e chapéus-modelos... Ao que parece, é dessas sereias que Alceu nos fala hoje, embora com os corpos das outras...

Papéis que se invertem

- A mitologia é mesmo muito mentirosa! Conta coisas incríveis a respeito de nós, inocentes sereias, dizendo que cantávamos para atrair homens... Pois olhem, se não tivermos cuidado com as “cantadas” de certos mocinhos da praia...

Fidelidade mas não muita...

- Garanto que fidelidade absoluta, só aqui no fundo do mar. O juramento de sereia equivale a um documento, com retrato e estampinha...

- Está bem, querida... Mas apesar de nunca ter ouvido falar em “sereios”, venho te buscar antes da quaresma, por via das dúvidas...

As sereias de “Copacabana”

- Não compreendo o critério desses juizes dos concursos de beleza. Há pouco tempo concorri a um que se realizou em Copacabana...

- Já sei, foste derrotada por Solange França...

- Isso mesmo! E perdi porque ela tinha pernas bonitas! Onde já se viu sereia com semelhante coisa!

Técnica de salvamento...

- Sabes, agora estou namorando um guarda salvas de Ipanema. Não imaginas como é bonito esse cearense queimado de sol. Somente tenho medo que...

_ - ...que te abrace?

- Não. Que me dê um soco no queixo por força do hábito...

Presentes amáveis...

- Esses submarinos são mesmo camaradas! Cada navio que afunda, ganho presentes maravilhosos. Ainda ontem me coube na partilha um relógio à prova de água que é uma verdadeira maravilha. Útil e bonito. Mas recebi também um bonito par de sapatos que não me servem para nada...

Elogio altamente poético

- Imagine que ontem um “granfino” me fez os mais rasgados elogios. O rapaz que possui um “yacht” da “pontinha”, me disse que da cintura para cima eu era um anjo cem por cento e da cintura para baixo uma maravilhosa garoupa ao “maitre d’hotel”!

O texto de Alceu Penna apontou ainda outra tradição grega, que conta sobre os primeiros a derrotarem os magníficos seres. Boa parte dos cinquenta tripulantes gregos do navio Argos driblou a perdição das Sereias graças aos cantos de Orfeu como fora narrado nos cantos I e II de Argonautas, por Apolônios Rhodes.

Kafka também escreveu um pequeno texto sobre o mito. Chamado de *O silêncio das Sereias*; atribuía o sucesso de Ulisses a razões diferentes das apontadas por Homero. Ulisses vencera nem pela cera, nem pela corda que o amarou no mastro. Vencera sim pelo silenciar das Sereias, que naquela ocasião pararam de cantar porque julgavam que só com o silêncio poderiam vencer aquele adversário com um rosto repleto de felicidade. Ali, naquele momento, Ulisses só pensava em ceras e correntes e então não escutou o silêncio das ninfas

aquáticas que desapareceram diante sua determinação. Elas não queriam mais seduzir, mas capturar o brilho dos olhos do herói grego pelo maior tempo possível²⁸³.

Na mitologia germânica existia uma pluralidade de ninfas. As que habitam as fontes, os rios e os lagos: as Náíades e as Pagéias. As protetoras das árvores: as Hamadríades e as Dríades. As que viviam nos vales e nas selvas: as Napéias. E as que habitavam as montanhas: as Oréades. As que percorriam o alto-mar: as Oceânidas. As Nereidas eram as belas ninfas que viviam nos mares internos. Pela etimologia, a palavra Nereidas significa “as filhas de Nereu”, sendo a palavra derivada de Nereu, e o sufixo –ides, que expressa descendência. Elas eram divindades marinhas, filhas de Nereu e Dóris e netas do Oceano.

Criaturas dotadas de beleza inconfundível, admirável e nobre, as sereias germânicas habitavam o fundo dos mares. Penteavam seus longos cabelos, sentavam em tronos. Mostravam e exibiam suas sensuais e sedosas madeixas em águas onde nadavam como delfins e trintões. Tais como as ninfas aquáticas de Alceu Penna, eram marcadamente vaidosas e circulavam com os seios nus. Suas vidas consistiam em tecer, fiar, pentear-se e cantar. Personificavam as ondas do mar, seriam cinquenta ou cem.

As sereias de Alceu Penna desapareceram dos mares mediterrâneos após a desmoralização pública por parte dos gregos. Contudo, continuavam a existir em outros mares, ou melhor, em outras terras. As *Garotas* do Alceu seriam umas dessas sereias míticas sempre belas, sempre sedutoras, sempre más. Em vez de devorar os corpos dos homens, devoravam agora suas fortunas com supérfluos de suas vaidades marcadamente femininas.

As tentadoras sereias apresentadas em forma de bonecas de papel marcavam-se também pela sempre nudez feminina. A nudez de Vênus, a nudez de Eva, a nudez de Lilith. Segundo as antigas escrituras do Zohar as nereidas estariam relacionadas à Lilith, primeira mulher.

4.4 Da Primeira mulher e de seus pecados

A Eva não deixa de ser uma Vênus cristã, coberta, ou melhor, despida por pecado, erotismo e sedução. A Eva da coluna *A tal Garota Eva* figura numa imagem construída de passados múltiplos. Pela tradução judaico-cristã, a Eva não foi feita da terra, foi formada a partir

²⁸³ KAFKA, Franz. *El silencio de las sirenas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

da costela de Adão, criou-se a mulher para preencher uma insuficiência do homem. Desta feita, as figuras masculina e feminina não poderiam ser tratadas com igualdade, elas formam uma oposição perante a esta metafísica ocidental. O Adão, na narrativa bíblica, sublinha o homem como sujeito primário. Eva, por sua vez, sinaliza a função feminina secundária. Todavia, segundo Lynda Nead, se Adão e Eva apontam esta posição feminina secundária, apontam também, uma carência “original” masculina.

As primeiras apresentações de Eva consistiram na reformulação do corpo no feminino pela arte da cristandade. Clark ressalta que, em Bizâncio, apareciam corpos nus em artesanatos ainda no século XI, época em que as imagens de temas sagrados eram expressamente proibidas. A partir do século XI, Adão e Eva passaram a ser expressos mais assiduamente. Wiligelmo esculpe sua Eva nos relevos da fachada da catedral de Módena. “Tão objetivo ao contar a sua história que deu Adão e Eva uma serenidade chocante; mas quase cinquenta anos mais tarde, na fachada de S. Zeno, em Verona, as figuras são ainda blocos sem expressão”.²⁸⁴ Estas primeiras imagens de Eva traziam corpos e faces com tímida expressão, corpos geralmente envergados. A expulsão do paraíso, a acusação da serpente e de Eva uniram esta figura feminina a Adão.

As portas de bronze executadas pelo Abade Bernward, para a igreja de Hildesheim, no início do século XI, podem ser consideradas as primeiras obras de uma chamada arte medieval, em que o corpo nu torna-se articulado. Os corpos encenam a dramaticamente a criação. “Adão acusa Eva e Eva acusa a serpente, com um gesto de espantosa verdade”.²⁸⁵ Segundo Clark, durante os dois séculos seguintes, as imagens de Eva são colocadas como um corpo repleto de vergonha, como um “acidente infeliz”. As curvas suntuosas de Vênus desaparecem nas imagens daquelas primeiras Evas. No decorrer do século XIII e início do século XIV, os corpos nus vão ganhando formas com referência às da Antiguidade. Muito provavelmente, se tratavam de alguns estudos fragmentados de obras antigas. No início do século XV, notam-se mais costumeiramente corpos nus seguindo os modelos de uma Antiguidade, corpos nos quais, se torna notória a apreciação dos artistas por um ideal de beleza clássico. No final do século XV e decorrer do século XVI, especialmente na Itália, Eva alcançaria

²⁸⁴ CLARK, Kenneth. Op. cit. p.246.

²⁸⁵ Ibidem, p. 247.

contornos de Vênus. Não apenas ela como outra infinidade de nus femininos que começavam a ser ensaiados.

4.4.1 Uma outra imagem para o nu

Entre a virgem e a pecadora, entre a fertilidade e o erotismo, entre Eva e Maria. As *Garotas do Alceu* enquadram-se como Evas. E elas o foram, se vestiram, ou melhor, se despiram como Evas em inúmeras colunas. No cristianismo, em especial aquele desenvolvido durante o medievo, a mulher situava-se nesta dupla imagem: a culpada pelo pecado original e a mãe de Jesus Cristo. Até o século XI, a tradição cristã medieval identificara a figura feminina ao pecado de Eva que, por sua vez, estendeu-se a todas as mulheres. Segundo Georges Duby²⁸⁶, apenas no decorrer do século XII nota-se uma expansão dos cultos marianos.

Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressas pelo culto das deusas-mães. A terra é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos, sob o solo ou na água profunda. É o cálice da vida e da morte.²⁸⁷

A imagem feminina fora relacionada à deusa mãe, à fertilidade, à terra. Todavia, a fertilidade feminina também se aliou a uma forma luxuriante. A terra nutre, mas ela também se alimenta de morte. Uma permanência nas apresentações de imagens femininas no mundo ocidental. Uma dualidade pode ser percebida além das telas do medievo, do renascimento e da arte moderna. No cotidiano, tais imagens também alcançaram ampla circulação e apresentação. Nas páginas de revistas, as imagens da mulher-mãe em oposição à sedutora configuraram cenários.

Maria e Eva. Uma dualidade feminina que não pode ser considerada dicotômica, necessariamente. As imagens de Maria não escaparam dos parâmetros do belo em suas construções medieval ou renascentista. A primeira mãe dos cristãos foi Eva, e não Maria. Entre o pecado e a salvação, entre o trauma e a lamentação, entre o sangue e o leite. Essas duas personagens, essas mulheres, estas duas imagens, nos

²⁸⁶ DUBY, Georges. *Helôisa, Isolda e outras damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²⁸⁷ *Ibidem*.

colocam diante de dois fluidos femininos. O corpo da mulher expõe sangue e leite. O corpo do homem também é formado de sangue; se cortado, sua pele ejeta sangue, jorra sangue. O sangue da vida é o mesmo sangue da morte. Mas o sangue feminino expelido, aqui é outro: o sangue mensal, o sangue que corre do ventre, o sangue menstrual. O sangue que se opõem ao leite, as duas substâncias sexuais essencialmente femininas. Substâncias que salvam e condenam a humanidade. “Alors, le valeur nourricière du lait de Marie était sauver l’humanité pécheresse des premières menstrues d’Ève”²⁸⁸. Mas não esqueçamos que Eva e Maria são essencialmente mulheres entre o gerar e o lamentar de um trauma.

As personagens da coluna estudada poderiam ser enquadradas como uma destas mulheres marcadamente sedutoras, envoltas pelo erotismo. Jovens, solteiras, extremamente belas, vaidosas. Elas ainda não expeliam leite, seu líquido era outro, elas ainda ejetavam o sangue menstrual pecaminoso de Eva. Elas por vezes pareciam enfeitiçar os homens. Homens que, na coluna, ao contrário de inúmeras outras páginas de revista de meados do século XX, apareciam como uma espécie de “sexo frágil”. Eles eram enganados por aquelas personagens. Elas os enfeitiçavam com sua beleza para alcançarem seus objetivos. Eles, meros coadjuvantes das historietas em que elas narravam. Elas eram as personagens principais. Em nenhum momento as *Garotas do Alceu* foram enquadradas como mães, como educadoras e como amálgama da família. Elas eram destacadas por outras qualidades femininas.

A Eva judaica, tal qual a Pandora na mitologia Grega, disseminaria o mal e o pecado pelo um mundo. A mítica primeira mulher, seduzida pelo diabo em forma serpentina, desobedece a ordem divina. Adão e Eva, pela tradição judaico-cristã e pela posterior tradição islâmica foram o primeiro homem e a primeira mulher criados por Deus. Segundo o Gênesis, Adão fora criado a partir da terra à imagem e semelhança de Deus. “E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele criou”.²⁸⁹ O homem ou Adão, segundo a Bíblia e o Alcorão, foi a primeira imagem criada. Em seguida, como segunda imagem,

²⁸⁸ Então, o valor nutritivo do leite de Maria veio salvar a humanidade pecaminosa da primeira menstruação de Eva. (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Blancs soucis*. Paris: Minuit, 2013. p.50.

²⁸⁹ BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin, Estevão Bettencourt, Gilberto Silva Gorgulho. São Paulo: Editora Paulus, 2002. Edição Ecumênica. Gênesis.

sugira a mulher: Eva. Assim, para a tradição judaico-cristã e islâmica, a primeira imagem feminina fora a imagem de Eva. Eva teria sido criada a partir da imagem do homem.

Eva sucumbe ao mal, desobedece a Deus e come o fruto proibido. Após comer a maçã, a mulher priva toda a humanidade da perfeição, do paraíso, da imortalidade. A noção de pecado fora instaurada com Eva. Após a atitude instauradora do pecado humano, Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden. Tiveram ciência de que andavam nus e passaram a se vestir para esconderem seus corpos, agora pecaminosos.



Imagem 80 – *A tal Garota Eva*. Revista O Cruzeiro de 21 de fevereiro de 1942, ano XIV, nº17.p. 28 e 29. Acervo: BPMA

“- Pensar que Adão era um romântico... Quando me viu pela primeira vez exclamou: Até que enfim um parceiro para jogar cartas!”

“- Adão! Adão! Não te esqueças De regar a parreira ou eu ficarei sem Vestidos!”

“- Porque que Adão e Eva eram um Casal mais feliz do que os atuais?”

“- Porquê não tinham sogras.”

Dificuldade para Adão saber... qual
das serpentes era Eva...

Eva era uma senhora que andava sem
Chapéu, sem blusa e com saias com-
binando com os dois...²⁹⁰

As *Garotas*, ao longo de suas colunas, foram inúmeras vezes colocadas como Eva. Ora personificadas como a própria personagem, ora colocadas como filhas da mesma. A primeira de todas as mulheres era também, segundo Alceu Penna, a primeira de todas as *Garotas*. A Eva, a partir da narrativa da coluna, foi também uma *Garota do Alceu*. Era *A Tal Garota Eva*. A coluna apresentava ao expectador seis bonecas nuas, tendo apenas suas partes íntimas escondidas através de folhas de parreiras. Torna-se interessante notar que Eva fora personificada, nesta coluna, em seis mulheres. A primeira mulher apresentou-se nos desenhos de Alceu Penna para esta coluna em uma multiplicidade, na figuração de seis corpos femininos. Vislumbra-se nas seis Evas traçadas por Alceu Penna a nudez pecaminosa e erotizante. No entanto, a nudez não se apresenta assinalada como um ato vergonhoso. O que marca os corpos nus das seis mulheres é o erotismo e a sedução. Apesar de terem as partes íntimas de seus corpos escondidas por folhas de parreiras, nenhuma das *pin-ups* buscam esconder seus corpos com gestualidade alguma. A imagem de maior destaque que ocupa praticamente toda a página esquerda encontra-se em posição como se estivesse sentada, ou apoiada em algo. Pernas cruzadas posicionam-se de maneira a lembrarmos de como uma mulher vestida cruzaria suas pernas com etiqueta e civilidade naquela década de 1940. Seus braços aparecem em posição a mencionar que estavam apoiados na mesma superfície onde o quadril estava, numa cadeira, num tronco de árvore, numa pedra.

Estas seis Evas traçadas por Alceu não destacam gestualidade que escondam seus corpos. As Vênus pudicas levavam a mão a tapar a genitália, ao contrário, o que esconde tal parte destas Eva são elementos externos a seus corpos. A folha de parreira está ali, com as mesmas formas que as apresentadas por inúmeros pintores. O pintor, gravador e desenhista alemão Lucas Cranah, o Velho, elaborou inúmeras apresentações de Adão e Eva. Suas imagens, da Renascença Germânica

²⁹⁰ PENNA, Alceu. *A tal Garota Eva*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de fevereiro de 1942. Ano XIV, nº 17. p.28 e 29.

abordaram o chamado *Donaustil*, um estilo bastante particular. Suas obras tinham abordagem católica, uma vez que executou um sem número de encomendas para tal grupo religioso. Curiosamente, ao longo de sua vida, Cranah manteve extrema amizade com um de muitos personagens retratados com seu buril: Martinho Lutero.



Imagem 81 – *Adão e Eva*. Óleo sobre madeira, Lucas Cranah, 1528, Galleria degli Uffizi, Florença. Imagem 78 – *Adão e Eva*. Óleo sobre painel, Lucas Cranah 1526, Courtauld Institute of Art Gallery.

A Eva de 1528 de Lucas Cranah²⁹¹ segura com a mão esquerda a maçã e a folha de palmeira de forma a esconder parte de seu corpo, o “pecado” de seu corpo. No entanto, outra imagem de Eva do mesmo

²⁹¹ Lucas Cranach nasceu no ano de 1472 e faleceu no ano de 1553. Foi pintor considerado renascentista. Além de pinturas, produziu gravuras e xilogravuras. Pintor da Antiga Corte da Saxônia, se fez conhecido principalmente em virtude de sua produção de retratos. Amigo próximo de Martinho Lutero, pintou muitos temas religiosos, fato estranho, uma vez que Lutero condenara a utilização de imagens pelo cristianismo. Como artista renascentista, entre seus temas clássicos de pintura destacam-se *Adão e Eva*, *As Três Graças*, *A fuga para o Egito*.

Lucas Cranah do ano de 1526 fora apresentada sem tal gestualidade de censura do corpo. Na imagem de 1526, Cranah apresenta uma Eva cuja genitália esta coberta por uma das folhas de um arbusto. Esta Eva não esconde seu corpo com gestualidade alguma.

O corpo nu das *Garotas dos Alceu* tivera partes censuradas pela folha de parreira. Folha que, segundo o Gênesis, teria escondido as parte de Adão e Eva após eles terem cometido o pecado de comer o fruto proibido e se dado conta de sua nudez. As imagens de Adão e Eva na arte ocidental são múltiplas e artistas apresentaram sua nudez de díspares possibilidades. Ora uma nudez absoluta, ora uma nudez censurada por folhagens ou através da gestualidade. Os gestos, ou as folhas, cobriam a vulva da personagem feminina. No entanto, na imagem analisada, as folhas, ou os gestos, cobrem também a porção central do seio de todas aquelas Evas. O cobrir de partes do corpo implica a censura de mostrar uma nudez completa. Com partes do corpo censuradas as seis *Garotas* não apresentam embaraço algum diante da nudez.



Imagem 79 – Adão e Eva ou A queda. Albrecht Dürer. Buril 1504. Museu do Louvre, Paris

Além de tintas e telas, Adão e Eva também percorreram a arte do papel. O papel como suporte da imagem evoca percepções e visibilidades extremamente diferentes das ocasionadas pela tela ou pela

peça de madeira. O distanciamento da parede e da moldura proporciona um olhar afastado, o expectador vê a pintura de longe, ao menos ela pode ser vista assim. Como escreve Teixeira Coelho no catálogo da exposição *Luzes do Norte* realizada no museu do MASP, o desenho e a gravura são a arte da proximidade por definição, tal gênero requer vista próxima. Grandes obras exaltaram o papel, muitas vezes desapreciado. Hoje, os museus modernos fazem também desse suporte, seu acervo, matéria constituinte de suas exposições. Contudo, este reconhecimento do papel e da gravura, também envolveu perdas. Os papéis gravados por xilogravura, buril, água-forte hoje estão dispostos nos museus de maneira distanciada, emoldurados e presos a paredes, o papel perde um dos principais sentidos de sua materialidade. Não se pode tocar, sentir sua folha entre os dedos. A preservação para uma posterioridade nos impede da experiência total desta arte. O papel, também, aproxima a coluna estudada das gravuras de Dürer. A gravura e o impresso pressupõem um expectador que pegue o suporte da imagem com as mãos.

Albrecht Dürer trabalhou em buril e gravou em papel uma das mais conhecidas imagens de Adão e Eva. Impressa de maneira calcográfica ela exemplifica a eximia obra de um dos mais influentes artistas do renascimento alemão – que por sua vez influenciou diretamente o trabalho de Lucas Cranah. “Dürer é indiscutivelmente, o perfeito buril de todos os tempos”.²⁹² A xilogravura, a água-forte, a ponta-seca e o buril fizeram da gravura o verdadeiro ganha-pão de Dürer. Dentre muitas gravuras, uma de nosso extremo interesse, destaca-se como um dos buris mais famosos do artista: Adão e Eva.

Nesta gravura, Dürer dialoga diretamente com duas esculturas célebres: *Apolo de Belvedere* e *Vênus de Médici*. Em sua viagem à Itália, Dürer tivera contato com as estatuárias originais. A Antiguidade Clássica foi diretamente revisitada na imagem da nudez de Adão e Eva, de Dürer. Os corpos dos dois personagens são um ótimo exemplo dos estudos acerca da proporção humana e do corpo que vinham sendo realizados pelo artista. A rigidez dos corpos nus de Adão e Eva torna-se marcantes. A postura adotada por ambos não marcam leveza nem movimento. Os corpos posicionam-se de maneira quase rígida, movimentos muito bem marcados e precisos. A própria forma dada aos

²⁹² COELHO, Teixeira. TORRES, Pascal. Catálogo Luzes do Norte. Desenhos e gravuras do renascimento alemão na coleção Barão Edmond de Rothschild / Musée du Louvre. Curadoria: Pascal Torres. São Paulo: Comunique Editorial, 2012. p.73.

corpos marca tal rigidez, são corpos bem contornados, com rigor técnico.

Apesar de corpos rígidos, as feições daquele primeiro homem e daquela primeira mulher acentuam uma beleza serena; uma feição quase inocente perpassa aquelas faces. Seus corpos confortavelmente nus afirmam uma não consciência, ou um não incômodo, pela nudez. Relata uma fase anterior à realização do pecado original. Tal quais os corpos pintados por Lucas Cranah e Alceu Penna, são elementos externos que cobrem as partes de Adão e Eva. As folhas de parreira estavam ali muito provavelmente por duas principais questões. A primeira, por questão principalmente religiosa, a de não retratar os órgãos genitais. A segunda sinaliza a identificação pictórica da imagem: a folha cobrindo o corpo, um reconhecimento da imagem de Adão e Eva.

Na gravura de Dürer, o casal é rodeado por muitos animais. Um papagaio, na porção superior da imagem traz uma placa com o nome de Albert Dürer e o ano de produção, 1504. Beatriz Benini²⁹³ faz alusão ao papagaio como uma ave conhecida pelos europeus não só pela sua proveniência, da África e do Oriente, como também pela sua capacidade de imitação da voz humana. O papagaio destacava-se das outras aves por sua capacidade de falar. Além do mais, suas chamativas plumagens colorida fazia alusão a lugares longínquos, a locais intocados pelo homem europeu. Uma lebre de costas para a cena, um pequeno ratinho cuja cauda quase encosta um dos pés de Adão, um gato disposto entre as duas figuras humanas, um boi na porção inferior direita, um veado e um cabrito. A multiplicidade de animais remota não apenas ao Éden bíblico, como também a uma própria particularidade do artista. Dürer caracterizou-se também como um mestre na figuração de animais. Na mesma imagem, a flora é triunfante, árvores, folhagens, arbustos, frutos. As figuras de Adão e Eva integram magistralmente o cenário edênico gravado no cobre por Dürer. Não notamos nenhuma feição de fuga de seus corpos, nem dos elementos de fauna, nem dos elementos flora. Eles estão dispostos confortavelmente naquele amontoado de árvores e bichos.

Além de uma visão paradisíaca de um mundo não acometido pelo pecado, um elemento de quebra figura na imagem. A serpente insinua o pecado. Insinua a tentação. Insinua o futuro daqueles dois personagens. Tal quais as folhas, a serpente caracteriza sobremaneira a imagem de Adão e Eva.

²⁹³ BERRINI, Beatriz. *Utopia, Utopias. Visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSC, 1997.

Os corpos rígidos da gravura Adão e Eva de Albert Dürer pouco dialogam com a livre disposição dos corpos desenhados por Alceu Penna na coluna *A tal Garota Eva*. No desenho traçado por Penna, os corpos não apresentam sintoma qualquer de rigidez. As seis imagens de Eva de Penna apresentam-se livres nas duas páginas de papel que foram dispostas. Apenas uma das bonecas figura-se na posição ereta, entretanto seu corpo foi desenhado com contornos extremamente curvilíneos, sendo a forma curvilínea comum a todas as seis personagens. Os corpos extremamente curvos chegam a aludir as formas serpentinadas. As Evas de Alceu Penna portam-se tais quais serpentes. A forma serpentina repete-se nas curvas dos quadris, nas curvas das cinturas, até mesmo nas curvas dos loiros e longos cabelos, ora soltos, ora presos.

O esplêndido cenário paradisíaco desenhado por Dürer e Cranach pode ser apontado como uma quase constância em apresentações de Adão e Eva. A coluna *A tal Garota do Alceu*, entretanto, obedece a uma constância, uma característica, da própria coluna ilustrada. As árvores, arbustos, a rica composição de animais não figuraram na apresentação de Eva da coluna *Garotas*.

4.4.2 Uma multiplicidade de Eva

Eva estava intensa e inteiramente ligada a Adão. Podemos notar que, em grande parte das esculturas, gravuras e pinturas, Eva divide espaço com a figura de Adão. Dentre Eva e Adão figuram, costumeiramente, a maçã, a fruta proibida, e a serpente, uma quase alegoria do Diabo. Alceu Penna, na coluna de 1942, desenha Eva sem seu parceiro. Conta, através da imagem, uma história de muitas Evas, sem nenhum Adão. Em complemento à imagem feminina, podemos apenas notar a maçã, segurada pelas mãos de uma das tantas *Garotas* em forma de Eva, e da serpente, que auxilia os tipos a darem título à coluna. Alceu Penna parece ter escolhido desenhar apenas a figura feminina, na forma de protagonista de sua coluna. Seleciona também os elementos que figuram as formas de pecado na expulsão do paraíso. A maçã, a serpente, Eva, uma espécie de tríade pecaminosa feminina. Tríade que faz alusão a uma figuratividade erótica.

A multiplicidade de Evas desenhadas na coluna *A tal Garota Eva* nos remete aos retábulos de Hieronymus Bosch. A Eva figura em boa parte de um repertório imagético de maneira a sublinhar seu caráter singular, sua unicidade. A unicidade que afirma que foi ela a primeira de

todas as mulheres, foi ela que cometeu, em companhia da serpente e de Adão, o ato pecaminoso de comer o fruto proibido. Naquele momento, ela não estava com mais nenhuma outra mulher, mesmo porque não existia, na terra, mais mulher alguma. Só passaria a existir mais mulheres no momento posterior à expulsão do paraíso, com a reprodução de Adão e Eva. A coluna de Alceu Penna, ao apresentar seis Evas, leva-nos a questionar se todas elas seriam Evas ou se aquela imagem não estaria relacionada com a expulsão do paraíso. Mas os gestos, as imagens e os textos nos confirmam que aquelas eram sim seis Evas e que encenavam um Jardim do Éden, e talvez se referissem a uma expulsão do paraíso.



Imagem 804 – *O jardim das delícias*. Hieronymus Bosch, Tríptico de óleo sobre madeira, 1500-1505. Museu do Prado, Madri



Imagem 81 – *Detalhe do tríptico O jardim das delícias*. Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, 1500-1505. Museu do Prado, Madri

O pintor e gravador holandês Hieronymus Bosch, no retábulo *O jardim das delícias*, pintado no final do século XV, traz alguns elementos que o aproximam da imagem de Penna. O formato tríptico de Bosch marca uma forma de imagem produzida para ser instalada em uma Igreja. Como suas imagens sugerem, o quadro nunca fora exposto em Igrejas e altares. *O jardim das delícias* fazia parte de uma coleção particular, no Palácio da dinastia dos Orange, em Bruxelas²⁹⁴. O tríptico traz três cenas. À esquerda, o paraíso, um jardim fantástico, uma fonte da vida, com as figuras humanas de Adão e Eva; a cena sugere remeter-se ao momento da criação do homem e da mulher. No centro, Adão e Eva encontra-se com Jesus Cristo, forma humana de Deus. À direita um inferno, um purgatório. A cena central é aqui a que mais nos interessa. Esta imagem confunde nosso olhar, confunde nossa maneira de ver. Ao vê-la, não sabemos para onde devemos olhar. Essa imagem, cronologicamente produzida durante o Renascimento, parece lembrar muito mais o movimento Surrealista, moderno. A imagem se aproxima das obras de Salvador Dali, conquanto seu pintor fosse contemporâneo de Leonardo Da Vinci e Rafael.

Uma porção onírica de imagens, as historietas parecem contadas através das múltiplas imagens que contém a cena central do tríptico. Uma espécie de jardim fantástico. A imagem poderia encenar o momento posterior à expulsão do paraíso. Poderia também remeter-nos à ideia de um mundo que não tivesse sido tocado pelo pecado, um mundo sem maçãs mordidas. O cenário fantástico faz alusão ao Éden, um paraíso terreno, um mundo que coloca o ideal e o estranho lado a lado. Um paraíso terreno desprovido de pecado, e ao mesmo tempo, permeado por ele. Um sonho pecaminoso envolto pela luxúria, por uma sexualidade ativa.

Na porção central, a imagem é repleta de cores claras e intensas. Na cena, uma espécie de lagoa repleta de mulheres nuas, são mais de duas dezenas de mulheres nuas. Cinco mulheres negras estão em volta de uma grande quantidade de mulheres brancas, loiras e de longas madeixas. A água e as figuras femininas loiras nuas fazem menção a

²⁹⁴ O tríptico *O Jardim das Delícias*, segundo um cronista italiano – Antônio de Beatis - esteve no palácio dos príncipes de Nassau na cidade de Bruxelas, seguramente entre 1517 e 1518. Provavelmente fora encomendado por Henrique III de Nassau (1483-1538), ficando neste palácio até o reinado de seu neto William. A obra foi confiscada por Dom Fernando de Toledo, em 1567 e em 1591 foi adquirida por Filipe II da Espanha. Em 1953 foi levada ao Palácio do Escorial, em Madri.

Vênus e a seu nascimento da água. Muitas figuras femininas nuas ressaltam uma sexualidade ativa, um erotismo fulgurante. Ao redor do lago, homens nus montados em animais parecem rodear aquela porção de mulheres. Maçãs marcam presença na figura, mas nenhuma delas está mordida. Mulheres apoiam maçãs intactas em suas cabeças e em seus corpos por toda parte do painel central. A cena aponta dualidade entre um mundo dos sonhos e uma parábola, entre contos bíblicos e historietas de tradição popular.

Frutas gigantescas, homens cavalgando em inúmeros animais, pássaros peixes, animais extremamente estranhos. As proporções anormais parecem fazer alusão a outro mundo, a um mundo fantástico. Uma imagem totalmente destoante, bizarra, mas de incomum beleza, parece situar-se em uma linha tênue entre paraíso e fantasia. Uma liberdade dominante. O comportamento daqueles homens e daquelas mulheres parece escapar da moral. O prazer e a felicidade parecem reinar no paraíso pintado por Bosch. A culpa e o mal não atingem a parte central do tríptico



Imagem 82 – Detalhes da coluna *A tal Garota Eva*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de fevereiro de 1942, ano XIV, nº17. p.28 e 29. Acervo: BPMA

As inúmeras Evas que dividem as duas páginas da coluna *A tal Garota Eva* parecem assinalar esse mundo fantástico incrivelmente intocado pelo pecado e envolto pela luxúria. A multiplicidade de Eva faz-nos também supor que a imagem remeta-se a um mundo incrível, fantástico. Ora, faz-nos acreditar ser o mundo sequente à concepção do pecado e à expulsão do Jardim Éden. Ora, faz-nos crer ser um mundo onde o pecado não fora cometido. Como se todas aquelas Evas fossem mulheres que habitavam o Jardim do Éden bíblico ou o *Jardim das delícias* de Bosch.

A imagem feminina na porção superior da página esquerda da coluna *A tal Garota Eva*, imagem número 80, posa de costas, apoiada no chão, sentada sob suas pernas, parecendo cruzá-las. A mão esquerda sob

o joelho esquerdo, a mão direita erguida à face, levantando um fruto, a maçã. Uma maçã intacta figura na coluna. A fruta proibida não foi mordida. Seria como se o pecado ainda não tivesse sido cometido. Em contrapartida, os corpos já têm suas “vergonhas” cobertas por folhas de parreiras. Todavia, a ocultação das “vergonhas” explicar-se-ia pelo simples fato de que a folha de parreira identificaria as imagens como imagens de Eva. Se não fosse pela folha, aquelas sete imagens femininas nuas poderiam identificar um nu qualquer. Alguns identificariam a Vênus, outros nem isso. A reinvenção de nu pela Idade Média como praticamente a invenção da imagem de Eva se fez, também, pela folha de parreira. Aponto que, nas apresentações das primeiras Evas em relevos, como colocara Clark, não nota-se folha alguma, os corpos nus daquelas Evas cobriam as regiões pubianas pelos gestos de vergonha daquela primeira mulher, que se apresentava quase agachada de forma a representar quase uma corcunda.

A companhia de Adão, a nudez, e a folha de parreira identificam um grande repertório de imagens de Eva no Ocidente. Mais uma vez, sublinho que a imagem analisada não foi traçada para ser exposta em paredes de um museu. As imagens produzidas por Alceu Penna para a coluna *Garotas* foram desenhadas tendo como expectador, um público bastante diferenciado daquele do Renascimento, tal qual o público de Bosch. Os leitores da revista *O Cruzeiro* compreendiam as mais diversas realidades sociais, econômicas e culturais.

Talvez o paraíso que Alceu Penna desejasse retratar fosse um mundo repleto de suas atrevidas *Garotas*. E assim ele o fez. Aquele paraíso traçado por Penna era composto por sete de suas personagens. Aquele artista gráfico não construiu apenas um paraíso, não desenhou apenas uma coluna que fazia menção a Eva. Mas em todos os seus paraísos edênicos subtraiu Adão e o jardim. Manteve-se fiel à serpente, à maçã e, é claro, à Eva.

A maçã intocada e a multiplicidade de Eva fazem alusão a um paraíso perdido, ao jardim fantástico de Bosch. Uma parábola de um mundo não acometido pelo pecado de Eva. O erotismo, uma sexualidade ativa, envolve todas as sete Evas. Os corpos longínquos e curvilíneos, quadris voluptuosos, cinturas delgadas, seios fartos e arredondados marcam a figuratividade corpórea. Os corpos, apesar de muito delineados e curvilíneos, são corpos extremamente magros, fazendo alusão a uma estética da magreza já ensaiada naquele século XX.

As Evas de Alceu Penna são loiras; entretanto, ao contrário das imagens pintadas por Bosch, seus longos cabelos loiros apresentam-se

na maior parte das vezes presos. Penteados prendem as longas madeixas de quatro daquelas bonecas. Loiras como a apresentação Renascentista de Vênus, duas Evas de Alceu Penna estão com seus cabelos soltos de modo a dar impressão de movimento. As imagens das personagens estão extremamente adornadas em sua nudez. Olhos expressivos em seus delineados, bocas vermelhas, rostos corados, unhas pintadas. Elementos que enaltecem o belo figuram em todas as personagens. Seus corpos e faces marcam uma estética do belo, uma estética do erótico. Elas figuram Eva, que por sua vez figura a nudez sedutora de Vênus. A deusa da beleza, do amor, do desejo sexual transmite a luxúria, o erótico.

Aquelas poderiam ser várias Evas. Mas, também poderiam ser apenas uma. Uma Eva em diferentes cenas, uma Eva em diferentes tempos, uma Eva em diferentes temporalidades. Não são raras as imagens que apresentam inúmeras temporalidades. Os antigos totens são ótimo exemplo de uma imagem contendo várias temporalidades. Outro exemplo é a coleção de quatro telas pintadas por Botticelli, *l'Istoria de Nastagio degli Onesti*²⁹⁵ no ano de 1483. As telas contam a historieta escrita em 1351 por Giovanni Boccaccio e foram analisadas de maneira ímpar por Georges Didi-Huberman²⁹⁶. O jovem Nastagio teria sido rejeitado pela mulher que acabara de desposar; as quatro imagens marcam um vai e vem de cenas, entre fuga, aprisionamento e morte, onde tudo parece se repetir.

Imagens que contém diversas temporalidades não são poucas num repertório ocidental. Dentre elas, as que apresentam Eva também se fazem significativas. O pecado instituído por Adão e Eva e o Juízo Final foram muitas vezes montados em uma única tela, ou papel, de forma a se encaixarem fato e cenas. Hieronymus Bosch, em outros trípticos, contemplou esta junção de cenas.

O tríptico *O juízo final*²⁹⁷ compõe-se basicamente por três grandes cenas. Ao centro o Juízo Final propriamente dito, com a punição dos condenados. Nas laterais foram tratados respectivamente o

²⁹⁵ Historia de Nastagio degli Onesti referem-se a quatro telas pintada por Sandro Botticelli no ano de 1483 com técnica mista sobre tabla. As três primeiras cenas (telas) conversavam-se hoje no acervo do Museu do Prado de Madri, uma pertence a coleção particular.

²⁹⁶ Georges Didi-Huberman analisa tais telas no livro *Vênus Rajada*, obra já mencionado nesta tese.

²⁹⁷ O tríptico *O Juízo Final* chegou a ser denominado de autoria de Hieronimo Bosch, mas no ano de 1862 fora reatribuída a autoria da imagem a Bosch. A imagem chegou a fazer parte do chamado tesouro do Império Austro-Húngaro e foi doado à Academia de Viena no ano de 1822.

pecado original, na porção esquerda, e o inferno na porção direita da imagem. O pecado original apresenta-se em três distintas cenas. A primeira, na porção inferior, refere-se a criação de Eva a partir do corpo de Adão. Eva era carne de sua carne segundo os dizeres de Adão na Bíblia. Adão está deitado no gramado do Éden, enquanto Eva ajoelhada ao lado de Deus, em uma figura humana bastante próxima a de Jesus Cristo renascentista, figura-se de mão dada ao criador. A segunda cena, talvez seja a mais interessante. Na porção central da imagem, em meio a uma copa de uma árvore, uma figura feminina com uma cauda de serpente tem uma maçã mordida em sua mão, ela parece tentar Adão e Eva. Eva segura uma maçã ainda intocada por seus dentes, num momento anterior à efetivação do pecado. A serpente foi substituída por uma figuratividade feminina, imagem que nega a unicidade de Eva no paraíso terreno. A mulher tem cauda serpentina, uma figura mágica, híbrida. A terceira cena sublinha a expulsão do paraíso. Uma espécie de anjo com asas corre atrás dos pecadores.

O tríptico *O juízo final*²⁹⁸ compõe-se basicamente por três grandes cenas. Ao centro o Juízo Final propriamente dito, com a punição dos condenados. Nas laterais foram tratados respectivamente o pecado original, na porção esquerda, e o inferno na porção direita da imagem. O pecado original apresenta-se em três distintas cenas, onde cada qual parece corresponder a um tempo.

Uma imagem bastante próxima foi pintada por Bosch mais de 30 anos depois. Na porção esquerda do tríptico, *El carro de heno*, as três cenas apresentam-se novamente. O tríptico dedicado ao pecado tem, em sua lateral esquerda, a criação do mundo e aquele considerado o primeiro de tantos pecados que se seguiriam. Na parte superior da lateral, Deus cria Eva. No centro da lateral, novamente uma figura híbrida, meio serpente, meio mulher, tenta Adão e Eva. Na porção inferior, um anjo expulsa Adão e Eva do paraíso, após terem cometido o pecado original.

Esta justaposição de temporalidades em imagens de Adão e Eva não é percebida apenas em trípticos, em telas. O famoso afresco, *O Pecado Original*, pintado por Michelangelo na Capela Sistina também contempla essa diversidade de tempos. Além de madeira, tela e gesso, outro suporte aparece: o papel. A imagem do Jardim do Éden das *Três*

²⁹⁸ A imagem chegou a fazer parte do chamado tesouro do Império Austro-Húngaro e foi doado à Academia de Viena no ano de 1822.

*riches heures*²⁹⁹ de Jean Duque Berry, também apresenta o juízo final em várias temporalidades.



Imagem 837 – Detalhe do tríptico *O juízo final*. Hieronymus Bosch, óleo sobre madeira, cerca de 1482. Akademie der Bildende Kunst, Viena



Imagem 848 – Detalhe do tríptico *El carro de heno*. Hieronymus Bosch, Óleo sobre madeira, 1516. Museu do Prado, Madri

²⁹⁹*Très riches heures* trata-se de um livro de horas desenhado e escrito durante o século XV. A obra, com 512 páginas, é repleta de iluminuras e manuscritos.



Imagem 85 – *O jardim do Éden como círculo*, Jean Limboubourg. A imagem faz parte do livro *Les très riches heures de Jean Duque de Berry*, tinta sobre papel, 1412-1416. Musée Condé - Château de Chantilly, Chantilly

Na primeira cena, a da esquerda, Eva está nua e segurando uma maçã em uma das mãos. Ela parece conversar com uma mulher cujos cabelos enroscam-se numa árvore fazendo clara menção a uma serpente, por sua forma. A tal mulher, muito provavelmente seja Lilith, seduzindo e tentando Eva. Na segunda cena, a da porção esquerda inferior da imagem, Eva parece seduzir Adão, para que ele, então, coma a fruta. A terceira cena aborda o castigo de Deus para os dois pecadores. E a quarta e última cena traz a expulsão do paraíso. Adão e Eva, agora conscientes da própria nudez, escondem suas “vergonhas” com folhas. Eles estão fora do jardim do Éden, suas imagens já se encontram na parte exterior do círculo, fora de uma espécie de bolha que fecha e protege o paraíso criado por Deus. As quatro cenas da imagem fazem alusão a um fluxo temporal, existe antes e depois naquelas imagens, elas são sucessivas.

Podemos pensar na imagem da coluna *A tal Garota Eva* como uma imagem contendo uma gama variada de tempo. Mais precisamente sete tempos. Talvez não fossem seis Evas, mas apenas uma. Talvez possamos pensar em uma Eva e vários tempos, e várias cenas.

4.4.3 Uma antecessora de Eva

Talvez a imagem das seis garotas Evas nos faça questionar a unicidade de Eva. Talvez ela não tenha sido a primeira de todas as mulheres. Talvez ela não fosse única mulher no Éden. Estas dúvidas me levaram a uma possível resposta. Levaram-me ao mito de Lilith. Esta sim, a possível primeira companheira, esposa de Adão. Ao contrário de Eva, criada a partir de uma costela de Adão, Lilith teria sido criada, tal como o primeiro homem, a partir do barro.

O texto bíblico passou por imensas edições, um volume expressivo de textos foi cortado por estas sucessivas montagens. Contudo, os trechos cortados não tiveram seus registros totalmente apagados. Os escritos judaicos e sumérios, por exemplo, preservaram os escritos de Lilith como a primeira de todas as mulheres. O próprio Gênesis nos dá pistas de uma mulher que antecederia a Eva.

“Criou Deus, pois o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a”.³⁰⁰ O trecho bíblico torna categoricamente contraditório que o homem tenha sido criado antes da mulher. O trecho sublinha que Deus criou homem e mulher no mesmo momento. Encontram-se versões que problematizam a possibilidade de um Adão andrógono, como consta no livro *Lilith Lua Negra*³⁰¹, que fora explicado em alguns textos rabínicos. Contudo, não é acerca desta questão que vamos nos ater aqui.

A exemplo do que foi feito com todos os animais, parece plausível ter sido criado um casal, um homem e uma mulher. Lilith seria uma figura bastante conhecida na tradição judaica. Ela não teria se submetido à dominação masculina. Não aceitava a forma de relação sexual imposta por Adão, com ele por cima. Esta primeira mulher teria se rebelado e fugido para o Mar Vermelho.

Com a fuga de Lilith do Éden, cabe a Deus criar uma nova mulher. Uma mulher agora criada a partir das costelas de Adão. “E disse o homem: Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne”.³⁰² O escrito aponta a referência de uma mulher anterior a Eva. Eva fora uma tentativa de positivar a imagem feminina, uma vez que se submete a Adão. Contudo, logo cometera o grande pecado, o pecado original e Eva transformou-se em nossa mãe, uma mãe rebelde,

³⁰⁰ BÍBLIA. Português. Op. cit. p.8.

³⁰¹ SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

³⁰² BÍBLIA. Português. Bíblia Op. cit. p.9.

pecadora e impura. Como resposta ao extremo pecado, inicia-se o Novo Testamento Bíblico. Como figura central Jesus, o filho de Deus. O messias que veio livrar a terra do pecado com o seu sacrifício. Então surge outra mulher: Maria. Enfim uma figura feminina que será posta na tradição cristã como elemento de salvação.

Lilith não ficou conhecida como a mãe da humanidade. Ela rebelou-se contra Adão e contra Deus. Ela fora feita para ser a grande mãe, a primeira das mulheres. Mas, parece ter abdicado de seu posto em favor de Eva. Posto que, depois, parece ter sido roubado pela tal Maria, mãe de Jesus Cristo, mãe de Deus.

Lilith se fez Rainha da Noite. Fora transformada em um demônio feminino. Como imagem, não poderia ser diferente: uma mulher sedutora. Com seus longos cabelos, saía à noite a procura de homens que dormissem sozinhos. Ela gerou filhos, mas não filhos como os de Eva, Lilith gerou demônios. Existe um sem número de lendas acerca da figura mítica, demoníaca e sedutora. Durante muito tempo, foi creditada a ela a morte de recém-nascidos. Ela seria, também, a Rainha de Sabá, que visitou Salomão, a mãe de Caim e dos vampiros. Enfim, a Lilith fora creditado o demoníaco. Lilith teria se transformado em serpente para se vingar de Adão.

Algumas das imagens trabalhadas nesta tese trazem serpentes quase humanas. Meio mulher, meio serpente, uma Lilith. Estas imagens nos apontem que talvez Eva tenha sido tentada por outra mulher, uma mulher que tenha adotado a forma de serpente. A imagem do Jardim do Éden das *Très riches heures*, apresenta uma figura cuja parte superior é visualmente feminina, a imagem contém rosto, face, braços, tronco e uma extensa cabeleira. O cabelo parte da cabeça e forma a parte inferior da figura, uma espécie de cauda serpentina. A cauda não tem textura de réptil, mas de cabelo humano. De serpente, a figura apenas tem a forma. As serpentes pintadas por Hieronymus Bosch nos trípticos *O juízo final* e *El carro de heno* trazem uma imagem bastante semelhante. Metade mulher, metade serpente. No entanto, a cauda não tem apenas forma serpentina, apresenta a textura e as cores da pele do réptil.

Imagens que sugerem a transformação de uma possível Lilith em serpente não são poucas. A apresentação mulher-serpente fora marcada em inúmeras imagens. Contudo, tais imagens não se limitaram a uma datação fechada, homogenia e eucrônica. Na própria fachada da Catedral de *Notre Dame* de Paris, em um dos muitos relevos, detecta-se este híbrido entre mulher e serpente. Na imagem de cerca de 1116 traz

Adão, Eva, a árvore do conhecimento, e em sua copa um busto feminino com corpo de cobra.

Uma mulher com um corpo serpentino. Esta não pode ser considerada a única apresentação feita de Lilith. Imagem gravada, esculpida, desenhada e pintada desde tempos sumérios obteve uma pluralidade de formas. Uma mulher com seu corpo rodeado por uma serpente também pode ser considerada uma delas. Uma quase domadora de serpente.

A primeira de todas as Garotas. A coluna publicada em 10 de julho de 1948 tinha textos de A. Ladino e desenho de Alceu Penna. O título e o texto aponta a primeira de todas as Garotas sendo Eva. A imagem também faz clara alusão a nossa primeira e infeliz mãe. A quase total nudez, as folhas de parreira a cobrir parte dos seios, a maçã na mão direita, a serpente. Novamente Adão não fora contemplado no desenho de Alceu Penna. Triunfantes tempos: a maçã, a Eva, a serpente. A tríade pecadora feminina fora selecionada por Penna a fim de apresentar o pecado original. A figura feminina traçada na coluna parece domesticar a serpente. Com a mão esquerda ela segura a cabeça da víbora com um gesto que aproxima a cabeça do bicho a sua.



Imagem 90 – A Primeira de todas as Garotas. Revista O Cruzeiro de 10 de julho de 1948, ano XX, nº11. p.62 e 63. Acervo: BPELB

Os olhos expressivos da boneca olham para o rosto da serpente. Cílios longos e olhos azuis são bastante adornados, delineados na cor preta, como era tendência naquela década de 1940. A boca aberta e os lábios pigmentados pela cor vermelha. A maquiagem sobre as faces faz-se presente principalmente nos olhos e nos lábios, tornando-se bastante perceptível. A pele da face é repleta de luminosidade. O destaque da beleza reside sobre os olhos, com pestanas e delineados e na coloração dos lábios. A mulher ali se apresenta bela também por conter adornos, tal qual a maquiagem. Era sublinhada uma beleza construída e conquistada através do uso de cosméticos, uso bastante difundido pela imprensa Ocidental naquele momento histórico.

O corpo da dita Eva está sentado sobre a perna esquerda, tendo a perna direita levemente esticada. A gestualidade do corpo esconde a genitália feminina. Apenas a parte central dos seios foi coberta por folhas de parreira. Como aquela se tratava de uma revista de variedades das décadas centrais do século XX, a nudez encontrava-se, de certo modo, velada. Certas partes do corpo eram, senão escondida pelos gestos, cobertas por elementos externos, como é o caso da folha de parreira nas imagens referentes à Eva. O corpo feminino apresenta-se magro e muito curvilíneo. A parte do abdômen e da cintura é extremamente delgada. Seios e quadris são volumosos e curvilíneos, proeminentes, remetendo à carnalidade e à sensualidade humana. Na imagem do corpo da boneca, em especial na sua pele, nota-se o uso de retícula. A cor não é plana, é repleta de luminosidade que sugere a incidência solar. A tonalidade da pele é clara com predomínio de nuances amareladas ou ocre; contudo a pele absolutamente lisa, plana e luminosa parece ter sido polida. Os cabelos são totalmente soltos e volumosos. Uma cor plana, preta, fora utilizada nas madeixas cujos contrastes curvilíneos estão muito bem definidos. Como adorno, um brinco de flores e uma maçã, ambos com cores altamente saturadas, magenta e vermelho. A maçã intacta na mão da dita Eva destaca-se não só pela saturação de sua cor, como também pelo brilho conferido a ela.

A imagem é visivelmente planificada e bidimensional de forma a fazer alusão a uma artificialidade. A imagem feminina é marcadamente uma boneca; diante da imagem não nos questionamos estar diante de uma mulher de carne e osso, aquela é nitidamente uma boneca de papel. A forma curvilínea predomina na imagem; o corpo, os gestos, o cabelo, tudo parece fazer menção à forma serpentina da víbora. A imensa serpente foi colorida com tonalidades próximas à da pele feminina. O amarelo extremamente dourado foi arranjado com tonalidades de ocre e

castanhos amarronzados. A extensão de seu corpo tem textura geometrizada, são vários losangos que fazem clara alusão a escamas. Tal qual a boneca, a serpente tem a boca aberta, e o interior da mesma é vermelho. Os olhos da cobra também apresentam longos cílios, e olham para a face da mulher. A figura da cobra e a figura feminina parecem interagir perfeitamente. A cauda da serpente enrosca-se na perna direita da mulher, mas não parece causar desconforto algum. O corpo humano e o corpo da víbora estão em extrema sintonia, como se um completasse o outro. Como se fossem aliados, como se fossem um só. A serpente parece ter seduzido a mulher, mas essa também parece ter seduzido a serpente.

O fundo da imagem é praticamente inexistente. Algumas folhas de parreira aparecem livremente dispostas na porção média e superior da imagem. A coloração parda, do papel imprensa envelhecido, predomina no fundo da imagem

A imagem apresenta-se em um retângulo horizontal, tendo as formas das páginas abertas da revista em formato tabloide. Na parte superior do lado esquerdo situa-se o título da coluna. A parte inicial do título, “*A primeira de todas as*”, é composto por letra cursiva, sendo a primeira letra de maiúscula e as demais, minúsculas, impressas em azul claro, sem contornos. A continuação do título, sendo o mesmo o nome da coluna, está grafado e impresso na cor preto com letras do caráter maiúsculas do primeiro ao último tipo e com tipos longilíneos. A tipografia é com serifa, linhas grossas e de espessura considerável se comparada ao tamanho do tipo. Do lado inferior direito da imagem consta indicação de autoria da imagem e do texto. Os termos texto e desenho foram impressos na cor preta e possuem, ambos, a primeira letra em caráter maiúsculo e as demais em caráter minúsculo. Os respectivos nomes dos autores da coluna apresentam-se em maiúsculo do primeiro ao último tipo.

O texto da coluna concentra-se na porção inferior do retângulo horizontal, estando organizado em forma de prosa em três grandes blocos. Em sua totalidade impresso na cor preta e em tipos com serifa. Na parte mais inferior do retângulo, em cada um das páginas, conta o nome da revista grafado em letras maiúsculas, o número das referidas páginas, 62 e 63, e a data da edição do impresso, 10 de julho de 1948.

A imagem e os textos da coluna *A primeira de todas as Garotas* fazem alusão à temática Eva. Contudo, a imagem pode se aproximar de uma imagem de Lilith pintada por John Collier no ano de 1892. A dúvida se a mulher dominara a serpente ou se a serpente dominara a mulher faz-se ecoar nas duas imagens. Um corpo feminino

extremamente curvilíneo envolto por uma serpente em uma quase harmonia de formas, uma quase harmonia de gestos, uma quase harmonia de imagens.



Imagem 86 – *Lilith*. John Collier, 1892, óleo sobre tela. The Atkinson Art Gallery

A tela pintada a óleo traz um corpo alvo circundado por uma gigante serpente escura. O sexo feminino foi censurado pelo gesto, mas não da própria mulher, e sim da serpente. Os seios estão completamente à mostra. Os longos, volumosos e ondulados cabelos são loiros. Expressam uma noção de certa liberdade, devido ao caráter de soltura. A imagem de Collier não tem a marca da bidimensionalidade ilustrativa. Na tela, a imagem foi desenhada e pintada de forma a sublinhar sua tridimensionalidade; a profundidade da imagem feminina, da serpente e da espécie de um jardim ao fundo é notória.

O gesto da Lilith de Collier, a segurar a cabeça da víbora é bastante similar ao gesto da Eva de Penna. A cabeça da serpente suspensa e presa com a mão esquerda de forma a quase encostá-la no

rosto. A imagem da Lilith tem os olhos fechados, mas sua face faz menção uma sensação de bem estar, quiçá de prazer.

O texto da coluna *A primeira de todas as Garotas* fora escrito em prosa. Característica bastante diversa dos demais textos assinados por A. Ladino, autor que costumeiramente escrevia os textos da coluna *Garotas* em versos. A prosa passaria a ser uma premissa nos textos da coluna apenas a partir de 1957. Mesmo em prosa, o texto desta coluna obedece a predicados marcantes da redação de A. Ladino, muito leve e bem humorada. A personagem central, Eva, fora dotada de malícia e esperteza, como uma boa *Garota*. Uma jovem mulher, com uma vaidade característica. Tal como uma *Garota*, a Eva de A. Ladino, não é má. Contudo, não pode ser considerada “boazinha”. Ela detinha características muito humanas, tal qual a curiosidade.

Adão, o antigo Adão, e não o Júnior, não era velho naquele tempo. E sendo o único, era de fato o tal, o bonitão. Ausentara-se por um momento para dar um telefonema urgente. Eva ficou toda em ânsias. Pela primeira vez o barbudo a deixava sozinha naquele luxuriante jardim que era o mundo nascente. Enfim só! Eis o instante por que tanto torcia a endemoninhada garota. Afinal as delícias do Éden não eram somente as beijocas cinematográficas de Adão. E a primeira de todas as *Garotas* saiu às carreiras, vestida pelo último figurino, que também era o primeiro... Tal como nascera. E por onde passava cantavam pássaros, urravam feras, macacos guinchavam, riachos murmuravam, choviam flores. Toda a natureza se abria em festa a sua passagem. Por fim Eva topou com a serpente, a tal da maçã. E deu-e a melancolia. A serpente quis seduzi-la. Mas a garota, muito fina, respondeu-lhe.

- Serpente, não!

E começou o terrível bate-papo. Por fim Eva aceitou a maçã, depois que a serpente lhe disse ao ouvido um segredo qualquer. Também assim! E a primeira garota comeu um pedaço do delicioso fruto. Que maravilha! Se Adão provasse!... Tratou de procurá-lo. Mas antes, mirou-se no espelho das águas e achou de melhorar a indumentária com folhas de parra, como se fosse para um baile

Municipal. E o jovem barbudo caiu na infração como um patinho – Coitado do Adãozinho.

E foi assim que a primeira garota envenenou a vida do primeiro homem, estragou com o cartaz das serpentes, das quais assimilou os gestos maliciosos e os venenos terríveis e deixou o Criador numa posição esquerdíssima, obrigada ao primeiro despejo, sem qualquer consulta às leis do inquilinato.

Mas, você, garota de hoje, de que está rindo? Qual de vocês não faria o mesmo naquele tempo? Não atire a primeira pedra. Eva, no começo da terra, deixou-se iludir, enganou seu companheiro e o Criador. Vocês, garotas de hoje, em menos de cinco minutos seduziram todo o serpentário do Butantã e continuaram como uns anjinhos, enganando Deus e o mundo...³⁰³

O enredo do texto conta a narrativa bíblica de uma maneira bastante singela e com marcas daquela modernidade de meados do século XX. O paraíso continuava a ser paraíso, a serpente continuava a ser serpente. Mas alguns aspectos foram atualizados, características tais como “cinematográfica” foram utilizadas para definir os beijos entre Adão e Eva. Um telefone fora utilizado como desculpa para a ausência de Adão. O criador fora colocado como locatário do jardim e Adão e Eva como inquilinos. As folhas de parreiras utilizadas por Eva, para cobrir suas partes, foram chamadas de folhas de parra e comparadas a uma fantasia carnavalesca do Baile Municipal.

Tudo começa quando Adão abandona o paraíso para dar um telefonema. Eva pela primeira vez vê-se sozinha no jardim do Éden. No início do texto Eva já fora adjetivada de endemoniada, antes de ter cometido qualquer infração. A nudez fora marcada como o primeiro figurino – como nascera –, que até aquele momento era o último. O texto dá características de como seria aquele paraíso terreno, composto por abundante flora e fauna. A serpente, a tal da maçã, tenta seduzir Eva, mas inicialmente não obtém o resultado desejado. Depois de uma extensa conversa, a serpente conta a Eva um segredo. Então Eva morde a maçã e fica maravilhada com o fruto. Sai à busca de Adão, para que

³⁰³ LADINO, A. A Primeira de todas as Garotas. Revista *O Cruzeiro* de 10 de julho de 1948. Ano XX, nº 11. p.62 e 63.

ele também prove a maçã. Neste trajeto ela se “veste” com uma folha de parreira, que fora chamada de parra e comparada a uma fantasia de carnaval. Ao encontrar Adão, Eva o convence a provar o fruto. Por fim, o chamado Criador, vê-se obrigado a realizar o primeiro despejo, a expulsão do paraíso. Segundo o texto, sem sequer consultar as leis do inquilinato.

A prosa culpa Eva por ter envenenado a vida do primeiro homem e de ter estragado o cartaz das serpentes. Das serpentes Eva teria assimilado alguns predicados como os gestos maliciosos e o terrível veneno. Para finalizar a redação, A. Ladino, parece estabelecer um diálogo com o leitor, ou melhor, com a leitora. Inicia tal conversa pontuando o caráter humorístico de sua prosa. Uma vez que sua leitora estaria rindo do texto, questiona-a se na mesma situação, não teria tomado as mesmas atitudes que Eva, que no começo da vida terrena teria se deixado iludir e enganado seu companheiro e o Criador. E com um leve toque de humor, acusa suas leitora., as garotas de hoje, de, mesmo parecendo uns anjinhos, continuar enganando Deus e o Mundo. E depois de terem assimilado veneno e malícia, seduzem o serpentário do Butantã em minutos.

A Eva mencionada pela coluna, por seu texto e por sua imagem, é também uma *Garota* do Alceu. Milênios separavam a *Garota* Eva da *Garota* de hoje em dia. Se a extensão temporal, de certo modo, apontavam a lonjura daquelas duas personagens, muitas características as aproximavam. Além da beleza, das longas madeixas, do corpo praticamente escultural e sinuoso, características psicológicas apontavam que aquelas duas personagens não estavam distantes, o que as marcava era a lonjura. Como oposto da lonjura, a proximidade se faz presente por características como o potencial de sedução, de convencimento, do engano.

4.4.4 Uma Eva bíblica

Foram muitos os mitos de origem, os mitos de começo. Foram muitos, foram fantásticos e foram incríveis. Explicar o começo de algo nunca é fácil. Quanto mais explicar o começo da Terra, o começo de uma humanidade com seus deslizes e deleites. Questiono-me por quantos séculos perdurarão teorias como as do *Big Bang*. Entre incontáveis mitos de origens situa-se um escrito que alcançou ampla e quase que irrestrita circulação. Atravessou milênios. Continua a ser rememorado, narrado, lido, reinterpretado. Um mito da oralidade que se viu adaptado a uma nova realidade da palavra escrita. Foi editado e

traduzido um sem número de vezes. Um mito que se fez livro. Como livro, transformou-se no mais editado de todos os tempos. Conheceu diferentes tipos de suporte, foi de cerâmica, de papiro, de pergaminho, de papel, reproduzido pelo punho humano, pela calcogravura e enfim, inaugurando a imprensa de tipos móveis de Gutenberg. Hoje um livro, mas sempre um mito, mito que explicou para homens e mulheres, de uma imensidão de tempos, a origem e o começo de seus mundos. Mito que data de um mundo, que de tão distante, talvez nem exista mais. Enfim, O Livro, a Bíblia.

O Antigo Testamento bíblico, narra a criação do mundo, de um mundo quase perfeito, um paraíso. Narra, em sequência, a criação do homem e em seguida a criação da mulher. A criação do homem antecedente à criação da mulher foi bastante discutida e questionada em virtude da figura de Lilith. Neste momento, abordo a Bíblia como é editada nos dias de hoje. Nesse escrito, Adão e Eva, o primeiro homem e a primeira mulher, viviam no Jardim do Éden. Um mundo sem maldade, sem vergonha, sem faltas, sem perdas. Um mundo totalmente divergente daquele encontrado por qualquer ser humano em qualquer momento histórico. A maldade no mundo não podia ter sido culpa de Deus, não do Deus daqueles que narravam, escreveram e editaram tal escrito.

A maldade, a mortalidade, a falta foi escrita como resposta a uma desobediência humana. Por culpa humana, não de Deus, homens e mulheres não nasciam mais em um mundo paradisíaco. Essa falta humana, esse pecado, resulta na expulsão do Jardim do Éden. Entre os castigos dados por Deus às suas desobedientes criaturas humanas estava a vergonha e a consciência do corpo nu. No capítulo III do livro de Gênesis, intitulada de *O relato do Paraíso*, foi narrada a historietta que explica a perda do paraíso em virtude do pecado humano. Tudo começa com o mais astuto dos animais: a serpente. Em seguida, aparece a figura de Eva, que fora indagada por tal ofídio.

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer todas as árvores do jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas o fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “Não,

não morreréis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal. A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe o fruto e comeu. Deu-o também à seu marido, que com nela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. Eles ouviram o passo de Iahweh Deus que passeava no jardim à brisa do dia e o homem e sua mulher se esconderam da presença de Iahweh Deus, entre as árvores do jardim. Iahweh Deus chamou o homem: “Onde estás?” disse ele. “Ouvi teu passo no jardim,” respondeu o homem; “tive medo porque estou nu, e me escondi.” Ele retomou: “E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer!” O homem respondeu: “A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!” Iahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi.”³⁰⁴

A serpente, “o maldito entre os animais domésticos e todas as feras selvagens”, indagou a Eva de quais árvores ela e seu marido poderiam comer. Eva relata ao animal que só não poderia comer o fruto de uma daquelas tantas árvores, o fruto da árvore que estava no meio do jardim. O motivo de tal impedimento seria a proibição de Deus, e segundo o mesmo, comer o fruto proibido poderia levá-la à morte. A serpente fala que comer tal fruto não levaria Eva à morte, e sim abriria seus olhos e a transformaria em uma espécie de deus versado sobre o bem e o mal. A mulher, seduzida pela serpente, o homem seduzido pela mulher. “Tomou o fruto e comeu”.

Na historieta narrada por A. Ladino em *A primeira de todas as Garotas* a serpente tenta seduzir Eva, mas inicialmente não alcança êxito. Ao contrário do que coloca a Bíblia, na prosa da coluna a serpente não fala a Eva que comendo o fruto ela e Adão não morreriam. Tal convencimento se dá em virtude de um segredo qualquer contado pela serpente à Eva. Neste texto, a característica ora atribuída à Eva era

³⁰⁴ BÍBLIA. Português. Op. cit. p. 37.

muito comum às personagens das garotas, a de alcoviteira. Após a primeira mordida, a *Garota* Eva fica maravilhada com o fruto e segue a procurar Adão, para que ele também o experimente. Neste ponto, a história parece seguir a ordem bíblica.

Após terem comido o dito fruto seus olhos se abriram. A primeira percepção de Adão e Eva foi a de seus corpos nus. A percepção da nudez e a consequente vergonha marcam os olhos daquele primeiro homem e daquela primeira mulher. Sua atitude diante da nudez fora a vergonha. A consciência do corpo despido faz homem e mulher cobrirem, primeiramente, seus órgãos reprodutores. Tal qual uma Vênus pudica, Eva cobre suas partes. Todavia, cobre suas “vergonhas” não como uma toalha ao sair do banho, como fizera a deusa. Eva leva uma folha de figueira a cobrir a parte do corpo que a expõe, a parte do corpo que a envergonha. A folha de parreira que cobre Eva faz-nos remeter a Platão, à nudez censurada de Vênus Pudica.

A consciência do corpo nu também fizera parte das duas colunas *Garotas* que trataram exclusivamente sobre Eva. Em *A tal Garota Eva* um verso afirmava a parreira como provedora das vestimentas de Eva. “Adão! Adão! Não esqueças de regar a parreira ou ficarei sem vestido”.³⁰⁵ A necessidade de utilizar as folhas de parreira como vestido denota o corpo já coberto da mulher. Na coluna *A primeira de todas as Garotas*, antes mesmo de sair à procura de Adão para que ele provasse o fruto, Eva já tinha se dado conta de sua nudez. “Mas, antes, mirou-se no espelho das águas e achou de melhorar a indumentária com folhas de parra, como se fosse para um baile Municipal”.³⁰⁶

A nudez vergonhosa de Adão e Eva faz com que Deus perceba que ambos comeram o fruto da árvore proibida. Foi a vergonha que homem e mulher sentiram de seus corpos que delatou sua atitude. A primeira atitude diante da consciência do corpo nu fora a vergonha que entrega o ato falho do homem, da mulher e da serpente a Deus. O fruto proibido, a serpente, a Eva tornam-se quase que uma tríade pecaminosa, enquanto o homem, segundo seu próprio relato a Deus, apenas comera o fruto que sua mulher lhe deu, mulher que o próprio Deus quis colocar a junto a ele. Assim, a não nomeada maçã, a serpente e a mulher tomam a atitude que instaura o pecado original. Instauram uma tríade pecaminosa e feminina que será transformada em imagem na Idade Média e não cessará de ser apresentada.

³⁰⁵ PENNA, Alceu. *A tal Garota Eva*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de fevereiro de 1942. Ano XIV, nº 17. p.28 e 29.

³⁰⁶ BÍBLIA. Português. Op. cit. p. 8.

Para punir a serpente, Deus diz “caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias da tua vida. Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar”.³⁰⁷ A forma rastejante das serpentes fora dada como forma de punição divina, rastejar e colocar a força do corpo sob seu ventre e comer poeira foi uma das respostas, a sua maldição, a maldição pela sedução que ela exercera sobre a mulher. A hostilidade entre serpente e mulher também se constituiu como uma destas respostas, mulher e serpente passariam a não mais conviver pacificamente. Uma desejaria aniquilar a vida da outra. Porém, a ligação entre mulher e serpente por uma história da imagem nos leva a crer não em uma hostilidade e sim em uma ligação. Um pacto de pecado, um amálgama da sedução que perduraria milênios. A serpente transformara-se no duplo medo e sedução, pavor e erótico.

A punição dada a Eva foram as dores do parto e a situação de dominação que o homem exerceria sobre ela. “Multiplicarei as dores de tua gravidez, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá a teu marido e ele te dominará”.³⁰⁸ O homem fora culpado de escutar a voz da mulher, seu erro fora ter sido seduzido, como se ele não tivesse cometido um pecado completo, mas fora conduzido por Eva a cometê-lo. No entanto, em nenhum momento a culpa de Eva fora reduzida por ela ter escutado a serpente. Sua culpa era dupla “Pois ela [Eva] pecou duplamente, contra Deus e contra o homem. Também foi duplamente punida, não apenas por Adão, pela dor física, mas pela sujeição ao poder masculino”.³⁰⁹ Eva pecou contra Deus por ter comido a fruta proibida e contra o homem por ter seduzido e o convencido a pecar.

“Porque escutaste a voz da tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira de comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimento dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos.”³¹⁰ O depender do solo fora uma das pragas. Todavia ao homem não fora rogada a dor nem a dominação. E todas as respostas ao seu pecado, de certa maneira, estendem-se à mulher, pois ela também passaria a sobreviver do solo. “Com o suor do teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.56.

³¹⁰ Idem.

Pois tu és pó e ao pó tornarás.”³¹¹ A vida eterna fora tirada de homem e mulher. Eles morreriam e transformar-se-iam em pó.

A punição pelo ato falho de comer o fruto proibido fora tratado nas colunas *Garotas* de forma bastante sucinta. Apenas fora sublinhada a posição desconfortável assumida por Deus mediante o pecado realizado por Eva. Sua atitude faz com que o Criador expulse Adão e Eva do paraíso, ou melhor, os despeje. Eva... “deixou o Criador numa posição esquerdíssima, obrigada ao primeiro despejo, sem qualquer consulta às leis do inquilinato”³¹². A situação de Adão e Eva no paraíso fora mencionada como uma situação de aluguel. Um paraíso alugado ou emprestado pelo Criador, para o primeiro homem e para a primeira mulher.

O homem chamou sua mulher “Eva”, por ser mãe de todos os viventes. Iahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. Depois disse Iahweh Deus “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” E Iahweh Deus expulsou do jardim do Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. Ele baniu o homem e colocou, diante do jardim do Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida.³¹³

A expulsão do Jardim do Éden e a sobrevivência dependente da terra. Homem e mulher passariam a estar diante do bem e do mal. A imagem pictórica construída sob os personagens Adão e Eva não contempla este último excerto do Gênesis III. Adão e Eva vestidos com túnicas de pele feita por Deus não se apresentam em pinturas ou esculturas acerca da expulsão do paraíso. Adão e Eva são pictoricamente apresentados em sua nudez. Uma nudez sublinhada por seu caráter de vergonha e desnudamento em suas primeiras imagens, na Idade Média e, posteriormente, uma nudez marcada pelas formas clássicas do nu. O corpo de Eva marcara uma nudez erótica.

³¹¹ Idem.

³¹² LADINO, A. A Primeira de todas as Garotas. Revista *O Cruzeiro* de 10 de julho de 1948. Ano XX, nº 11. p.62 e 63.

³¹³ Ibidem.

As Evas desenhadas por Alceu Penna para as colunas *A tal Garota Eva* e a *Primeira de todas as Garotas* tem os corpos censurados pela folha de parreira, que segundo o Gênesis, fora a primeira censura do corpo humano nu. O texto da coluna também marca a folha de parreira como este primeiro objeto de censura. Com um tom de humor, Alceu Penna aborda a folha de parreira como o primeiro vestido da *Garota Eva*. A menção à folha de parreira como vestido de Eva soma-se a outra colocação acerca do nudismo no texto. “Eva era uma senhora que andava sem chapéu, sem blusa e com saias combinando com os dois...”³¹⁴.

De acordo com o Gênesis, e a uma tradição judaica, cristã e mesmo islâmica, o corpo de Eva simbolizaria o pecado, ela seria “[...] a origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite”.³¹⁵ Eva transformou-se em pecado e em sombra. No entanto, muito mais que Maria, Eva fora mãe. A mãe de toda uma humanidade. A maternidade de nossa primeira mãe fora obscurecida por sua potência pecaminosa. Ela apresenta-se rodeada por pecados e defeitos da natureza feminina. Nos escritos do Gênesis ela fora acusada pelo grande pecado que parece ser carregado por grande parte de sua apresentação, uma “acusação contra os defeitos da natureza feminina, esses vícios cujas vítimas são os homens”.³¹⁶ O defeito feminino de transgressão fizera de Eva a primeira das rés. O homem fora colocado no Gênesis, antes que pecador por desobedecer às leis de Deus, como vítima da maldade feminina, pois se Adão pecou o fez por influência de Eva. Na imagem bíblica, Eva apresenta a tentação levando Adão a cometer o maior dos pecados.

Eva torna-se imagem, imagem que vincula pecado. O pecado de Eva articula culpa associada à sua atitude corpórea. Sua imagem fora atrelada aos prazeres da carne. Talvez sua culpa tenha se transformado em certo poder de imagem feminina. A sedução e erotismo da primeira de todas as mulheres parecem ter sido positivados por seu pecado. Tal qual Eva, as personagens da coluna estudada apresentam o corpo envolto nos prazeres da carne. Tal qual Eva, elas não se apresentam como boas moças. Elas são ardilosas, apresentam certo grau de maldade. Se aquela considerada a primeira de todas as mulheres fora na Bíblia condenada por Deus duplamente pecadora, tivera no Gênesis III papel

³¹⁴ LADINO, A. *A Primeira de todas as Garotas*. Op. cit. p.62 e 63.

³¹⁵ PERROT, Michelle. *Os excluídos da história. Operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988. p.168.

³¹⁶ DUBY, Georges. Op.cit. p.56.

de protagonista. Eva e a serpente destacam-se na narrativa, enquanto Adão talvez fosse mero coadjuvante. A coluna *Garotas* era editada semanalmente por imagens femininas. Tanto que, ao tratar de Eva, as imagens não fazem nenhuma referência a Adão.

Contudo, nos textos que acompanhavam os desenhos, foram feitas inúmeras menções à figura de Adão. Para Adão, restam os textos. Alceu Penna tirou-lhe o direito e o poder das imagens. E só lhe fora dada voz no primeiro de todos os diálogos, em que vibra com a possibilidade da companhia de um parceiro para jogar cartas.

4.4.5 Um Paraíso Perdido

Nas escrituras bíblicas, nas colunas estudadas, em um sem número de imagens e textos, a imagem de Adão e Eva é indissociável da ideia de um paraíso. O Jardim do Éden era um paraíso terrestre, paraíso não acometido pelo pecado original, um paraíso bíblico. No entanto aquele não fora o primeiro dos paraísos criados, senão por Deus, por uma de suas mais incríveis criaturas: o homem.

Platão, com sua mitológica Atlântida, ensaiava visões paradisíacas. Em sua República, narra uma ilha fantástica cuja feição fora difundida primeiramente entre os gregos e, em seguida, entre todo um mundo ocidental. Aquele paraíso platônico adentrava o ideário de uma sociedade perfeita e igualitária, bastante diferente do paraíso bíblico, povoado apenas por um único homem e uma única mulher. O paraíso de Platão adentra uma antiquíssima tradição egípcia. Tal tradição fora escrita pelo poeta grego Solon, por volta de 600 a.c. e ali encontram-se as bases, as referências de Atlântida. Um exército de tal ilha teria invadido o Mediterrâneo e sido derrotado pelos atenienses. Essaderrota teria ocasionado o posterior desaparecimento da ilha em meio ao oceano Atlântico. A ilha imensa composta por um Estado militar e uma sociedade extremamente comercial, tinha a capital, tal como Atenas, fundada pelos deuses. Tal qual o Éden, Atlântida não era obra humana, mas divina.

Aquele antigo mito grego não ficou restrito ao imaginário daquela alhures sociedade. O Ocidente viu-se acometido por ela. Foram muitas as buscas apreendidas atrás de vestígios de tal ilha mágica. Foram muitas as investigações sobre suas possíveis localizações geográficas. Mais de 2 mil anos após a lenda, um fator parece a ter renovado: a descoberta da América. A lendária Atlântida se vê renovada e

reinventada, trabalhos científicos e literários irão discorrer e cruzar-se em paraíso da Antiguidade e terras recém-descobertas.

Atlântida e a América iriam povoar, renovar e traçar outro antigo paraíso: o Jardim do Éden. O Renascimento Europeu iria desenhar e pincelar incessantemente o Éden. Nesta nova apresentação, o paraíso perdido pelo pecado original se reinventaria com elementos da Atlântida perdida na Antiguidade e com a América encontrada pelo homem do Medievo, que com este grande achado colocava seus pés na chamada Idade Moderna³¹⁷. Muitas das imagens do Éden produzidas no renascimento trazem elementos desta nova terra recém-descoberta. A gravura *Adão e Eva* de Albert Dürer traz um paraíso com papagaios e uma exorbitante natureza tropical, novos traços e novos elementos àquela velha imagem paradisíaca. O passado com seus lendários mitos junta-se ao anseio de terras futuras e ambos passam a configurar um novo paraíso. “O Éden bíblico – visão retrospectiva – e um espaço futuro de felicidade – imaginação prospectiva – parecem atestar que as experiências profundas e marcantes da humanidade estão inscritas no inconsciente do ser humano”³¹⁸.

Estas imagens marcam a busca do ser humano por uma espécie de terras projetadas por deuses, ou por Deus. Terras fantásticas, onde imperaria a harmonia, clima quente e agradável, exuberante natureza, riqueza. Enfim a terra prometida. Uma terra que não tivesse sido acometida pelo pecado original, uma espécie de idade da inocência. Como se fosse possível recriar, ao menos na imagem e nos sonhos, aquela terra onde o homem fora feliz.

4.4.6 Uma Serpente

A história bíblica de Adão e Eva, a história de um paraíso edênico e sua posterior perda não estaria completa se não mencionássemos um animal. Um réptil venenoso que levou Eva a cometer o pecado original. As imagens de Adão e Eva estão intensamente imbricadas com as imagens da serpente. Do mesmo modo, que as imagens, as narrativas e os rituais acerca deste réptil ligam-se, pelo menos na história da arte, ao nome de um homem. Voltamos aqui ao início deste capítulo. Partirmos de *Mnemosyne*, demos espantosas voltas e contornos e arrematamos com a serpente. A questão latente aqui

³¹⁷ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

³¹⁸ BERRINI, Beatriz. Op. cit. p.15.

figurada era o *Nachleben*. Aby Warburg, no início de sua trajetória intelectual, engrenou questões acerca das memórias da Antiguidade e de suas “vidas póstumas” no Renascimento Europeu. Warburg, que como escrevera Giorgio Agamben, inventou uma ciência sem nome e que optou por uma única guardiã de sua biblioteca - a deusa grega *Mnemosyne*. Este mesmo homem, após atravessar uma vida de estudos e deparar-se com impiedosos problemas psicológicos, escrevera - em uma clínica de reabilitação na Suíça, uma espécie de sanatório - um ensaio acerca dos rituais das serpentes. Tal ensaio, em sua primeira apresentação pública, não foi suficiente para atestar sua sanidade mental e o tirar daquela clínica. Este mesmo ensaio foi publicado, e reeditado em múltiplas línguas e hoje pode ser considerado um exímio trabalho, mesmo escrito sob tantas adversidades.



Imagem 872 – Detalhes da coluna *A tal Garota Eva*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de fevereiro de 1942. Ano XIV, nº17. Acervo: BPMA

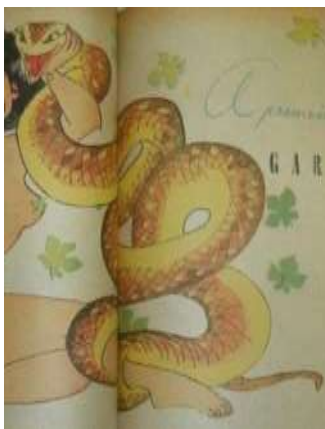


Imagem 883 – Detalhe da coluna *A Primeira de todas as Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 10 de julho de 1948. Ano XX, nº11. Acervo: BPELB

Voltemos à serpente. Voltemos a Adão e Eva. Voltemos a nossas imagens. Na primeira coluna analisada sobre esta temática, à serpente coube a tarefa de dar forma e escrever o nome Eva. Na imagem da coluna *A tal Garota Eva* a serpente não interage com nenhuma imagem feminina. Não circunda nenhum corpo, não surge conversando com Eva, não aparece como aliada direta a nenhuma daquelas seis figuras humanas apresentadas. Na imagem daquela coluna não foram desenhados cenários paradisíacos; sendo assim, não existia, visivelmente, um jardim com uma árvore envolta por uma serpente. Na imagem, não é visível uma interação entre as figuras humanas e a figura da cobra. Contudo, não podemos supor que não exista interação da mesma com Eva, além das formas serpentinadas continuamente repetidas nos corpos e nos gestos daquelas seis imagens. A serpente traçada se rasteja no papel de forma a configurar as letras e,v,a. A imagem da serpente dando nome a Eva torna as duas figuras aliadas; foi ela, aquela imagem serpentina, e não os tipos, que deram nome à personagem.

A serpente desenhada por Alceu Penna nesta coluna remete a uma cascavel. O verde e o amarelo predominam na figura. A parte inferior do réptil é de um amarelo esverdeado, plano e quente. A parte superior apresenta tonalidades de marrom e verde escuro; elementos geométricos também foram utilizados para dar textura à pele, reportando-se às escamas do réptil. O corpo do animal marca o movimento e aponta à mobilidade; a única quebra na continuidade massiva do corpo foi a boca aberta e as aparentes presas. O ângulo do rosto da cobra é totalmente lateral e bidimensional, a simplicidade do traço nos olhos amendoados e nas grandes presas marca a feição e uma sensação plana emitida pelo desenho.

A cabeça das cobras desenhadas por Alceu Penna para as colunas *A Tal Garota Eva* e *A Primeira de todas as Garotas* marcam-se pela dessemelhança. A primeira em apresentação lateral e simplória opõe-se à segunda cujo rosto frontal fora marcadamente detalhado. Quase uma oposição entre um simples rosto e uma face cuidadosamente traçada, colorida, adornada e maquiada. Se a cabeça dos animais marcam a dessemelhança, seus corpos apontam uma direta similaridade. As escamas foram desenhadas de formas retilíneas e anguladas compondo losangos de tonalidades quentes, amarelados e terrosos. Em ambas as imagens, a forma curvilínea da serpente opõe-se às linhas extremamente geometrizadas que lhe fora impressa na porção superior. Outra serpente traçada por Penna para acompanhar uma de suas Evas apresenta estas marcantes características corpóreas de oposição de formas.

Na coluna *Algumas Garotas da História* de 1941 uma Eva totalmente nua aparece conversando com uma serpente. Algumas partes de seu corpo são censuradas pela gestualidade e suas longas madeixas. As formas curvilíneas predominam na imagem, corpo, gestos, cabelo, serpente, tudo parece obedecer a uma mesma forma. Como elemento de quebra, novamente, a forma geometrizada na serpente.

Esta última coluna se intitulava “a nossa mãe Eva”, assinalando, mais uma vez, Eva como a primeira de todas as mulheres, por conseguinte, a primeira das *Garotas*. Na imagem, a serpente parece como uma forte aliada feminina. Mulher e réptil parecem travar uma longa conversa. O texto seguinte à imagem exprime quase uma negociação entre duas amigas.

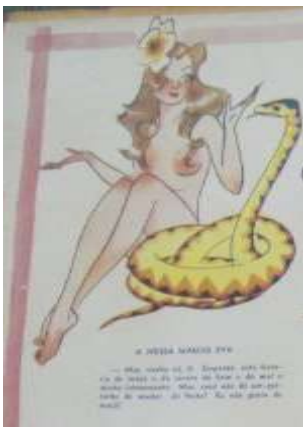


Imagem 894 – Detalhe da coluna *Algumas Garotas da História*. Revista *O Cruzeiro* de 19 de abril de 1941. Ano XIII, nº25.p. 20 e 21. Acervo: BPMA

A Nossa mamãe Eva

- Mas, venha cá, D. Serpente, esta história de maçã e da árvore do bem e do mal é muito interessante. Mas você não dá um jeitinho de mudar de fruta? Eu não gosto de maçã!³¹⁹

O texto humorístico aponta uma conversa quase que entre amigas, uma negociação. Mais interessante que provar do fruto proibido talvez fosse efetuar o pecado sugerido pela serpente. Eva testemunha ao bicho que não quer morder o fruto por não gostar dele, o que também

³¹⁹ PENNA, Alceu. *Algumas Garotas da História*. Revista *O Cruzeiro* de 19 de abril de 1941. Ano XIII, nº25. p.20. Acervo: BPMA.

afirma que ela já o teria experimentado. O que nos coloca em dúvida se o pecado já teria sido cometido.

A aliança travada entre a personagem de Eva e a serpente pode ser considerada um ponto atraente nas colunas analisadas. A serpente deu nome a Eva, apresentou-se enroscada no corpo feminino, portou-se como em uma conversa aliada. Alceu Penna e A. Ladino, trouxeram para as colunas, além de uma Eva como uma das *Garotas*, uma *Garota* como uma serpente. A característica marcante da cobra, o veneno, transformou-se em predicado magistral daquelas personagens. Na coluna *A Tal Garota Eva* Alceu Penna escreveu: “Dificuldade para Adão saber qual das serpentes era Eva...”³²⁰.



Imagem 905 – *Garotas no “Butantan”*. Revista *O Cruzeiro* de 5 de julho de 1952. Ano XXIV, n°36.p.46 e 57. Acervo: BPESC

A menção a Eva como venenosa, foi transferida às próprias *Garotas* do Alceu. Na coluna *Garotas no “Butantan”*, de cinco de julho de 1942, as personagens foram comparadas às cobras devido às suas falas, as conversas, onde, repetidamente, as personagens falavam mal, às escondidas, uma das outras. As constantes intrigas entre as

³²⁰ PENNA, Alceu. *Algumas Garotas da História*. Revista *O Cruzeiro* de 19 de abril de 1941. Ano XIII, n°25. p. 20.

mocinhas atrela-se à menção do veneno. Tal qual o veneno da própria serpente, o veneno das *Garotas* vinham de sua boca, não pelas presas, mas pela fala. Na introdução do texto desta mesma coluna, o elo entre as serpentes e as Garotas fora Eva, que mais uma vez era assinalada como a primeira de todas as *Garotas*. “As Garotas apreciam as serpentes desde os tempos de Eva, a primeira de todas as *Garotas*”.³²¹

A imagem desta serpente destaca-se dentre as demais devido ao seu tamanho. Por não se apresentar enrolada, ela ocupa uma superfície considerável nas páginas. As tonalidades amarelas e amarronzadas e os grafismos geométricos podem ser mais uma vez apontados como constantes. Salvo a serpente da imagem número 94, podemos apontar que Alceu Penna desenhara majoritariamente cascavéis. O detalhe na ponta da cauda do réptil, na imagem número 93 marca o chocalho deste tipo específico de cobra. A cascavel foi, muito provavelmente, escolhida como imagem por Alceu Penna, em virtude do altíssimo grau de seu veneno.



Imagem 96 – Índio hopi durante o ritual da serpente. Anônimo, 1924. Acervo: Instituto Warburg

³²¹ LADINO, A. *Garotas no “Butantan”*. Revista *O Cruzeiro* de 5 de julho de 1952. Ano XXIV, nº36. p.46 e 57.

As cascavéis de Aby Warburg eram as serpentes dos índios *pueblos* do Novo México e do Arizona. No seu referido ensaio, *O Ritual das Serpentes* ele menciona que a seleção de serpentes vivas, da dança da chuva, chega a alcançar uma centena, dentre elas um número significativo de cascavéis genuínas, cujas presas venenosas eram mantidas intactas. Ou seja, a razão pela escolha da cascavel neste caso, também foi pelo alto grau de toxicidade de seu veneno. A ligação entre as serpentes desenhadas e coloridas pelo artista gráfico Alceu Penna para sua coluna na revista *O Cruzeiro* e a dos índios *pueblos* talvez seja da serpente com um alto grau de veneno.

As imagens das colunas estudadas nos mostram uma convivência pacífica entre as personagens e as víboras. Elas eram cúmplices, estavam envolvidas em uma espécie de negociação. Ambas querem que aquele pecado ocorra. As cobras aparecem de forma amistosa em todas as imagens. Do mesmo modo, nas fotografias tiradas por Aby Warburg, os índios *pueblos* e suas serpentes marcam este mesmo aspecto pacífico. Na imagem número 96 um homem segura uma serpente viva com sua própria boca. O corpo do bicho enrola-se, entrelaça-se pelo seu corpo. Aquela serpente é uma aliada, através dela a tempestade será evocada para favorecer o lavrar do solo e a colheita. A cobra e o índio são cúmplices. Em ambas as imagens, era como se a serpente estivesse domada sem violência alguma. As serpentes eram aliadas daqueles índios como o eram das *Garotas* das Alceu.

As imagens dos índios *pueblos* muito se distanciavam das imagens das colunas estudadas, fotografias de um ritual com serpentes na América do Norte e desenhos de boneca para uma revista de variedade do Brasil. Se o ritual das serpentes não pode ser considerado uma brincadeira infantil, não podemos retirar a potência pagã das imagens. As Evas como *pin-ups*, traçadas por Alceu Penna, ligam-se às escrituras bíblicas do Antigo Testamento, e com isso emergem em temporalidades diversas daquela de sua produção.

As colunas estudadas não representam o mito de Adão e Eva, seus textos e suas imagens apresentam-nos aquele mito. Aquelas são imagens inundadas de tempos. Referem-se ao século XX por sua produção, por sua técnica, por suas referências a ideias daquela época, por sua estética própria, pelas unhas vermelhas e arredondadas e olhos delineados daquelas tantas *Garotas* Evas. Requerem-se ao medievo e ao reinvento do nu, as apresentações clássicas de Eva feitas por nomes como Dürer, Bosch, Cranah. O mesmo nu refere-se a uma Antiguidade, às suas Vênus e Afrodite bailando nuas sobre os mármore. Além dos mármore remetem-nos aos papéis, papiros e pergaminhos pelos quais

percorreram os escritos bíblicos. Aquelas imagens vão além de uma tradição judaico-cristã, percorrem aquela que pode ser consideradas uma das primeiras formas de crença humana. Uma longuíssima relação entre o ser humano, o animal e toda a natureza que o cercava, uma relação pagã e mágica, talvez incompreensível para nós ocidentais do século XIX. É justamente essa crença pagã e mágica que relaciona e amarra as imagens daquelas bonecas às imagens dos índios *pueblos*, imagens envoltas por serpentes.

As serpentes tal qual apresentadas nas colunas de Alceu Penna tem uma amarração direta com os escritos bíblicos do Antigo Testamento. É o mais astuto de todos os animais, e para Aby Warburg, um grande símbolo provocador de hostilidade no mito de Adão e Eva. O historiador da arte alemão coloca que na narrativa da expulsão do paraíso o elemento provocador, quase demoníaco, fora a serpente, a causadora de todo mal, e como resposta direta, a expulsão do paraíso. Ao réptil fora atrelada uma simbologia de forças demoníacas interiores e exteriores que devem ser superadas pela humanidade.

A serpente da árvore do paraíso domina a narrativa bíblica da ordem do mundo, como causa do mal e de pecado. Tanto no Velho quanto no Novo Testamento, a serpente se agarra à árvore do paraíso como um poder satânico que convoca toda a tragédia da humanidade pecadora, assim como sua esperança de redenção.³²²

A serpente está atrelada a um sem número de rituais, imagens, mitos. Aby Warburg sublinha o réptil como ideal recôndito da purificação, que está interpenetrada em histórias religiosas tanto orientais, quanto ocidentais como um elemento no processo de sublimação religiosa. O papel dessa serpente pode ser apontado como um marco para a mudança da natureza da fé, ora atrelada ao fetichismo, ora a uma espécie de religião da redenção. No Antigo Testamento, a serpente fora sublinhada como um grande símbolo do mal, da tentação tanto na narrativa da Expulsão do paraíso quanto na serpente de Tiamat, da Babilônia.

³²² WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios *pueblos* na América o Norte. IN: *Revista Concinnitas: artes, cultura e pensamento*. Ano 6, Volume 1, Número 8. Rio de Janeiro: UERJ, julho de 2005.

Os profetas bíblicos empreenderam lutas severas contra cultos idólatras que envolviam sacrifício humano e animal. A adoração de animais destaca-se e são proibidas pelo Antigo Testamento. Profetas como Moisés, que destruirá bezerros de ouro. Uma tentativa de apagar essa estreita relação homem, animal e crença fora empreendida por uma tradição judaico-cristã. Luta sublinhada, no ensaio de Warburg, como essência dos movimentos de reforma cristã e oriental até os tempos mais recentes.

Esta espécie de elo entre ser humano e animal, no que tange a práticas mágicas, crenças, rituais, parece envolver homens e mulheres de diferentes tempos históricos e localizações geográficas. A serpente bíblica de Adão e Eva e a dança com serpentes vivas dos índios *pueblos* são apenas alguns exemplos deste sintoma. Essa extensa relação parece ser afirmada por um sem número de práticas, no ensaio assinado por Warburg. O homem ocidental, branco e europeu do século XX, ou deste século XXI, que olha para a prática da dança das serpentes com estranheza e distanciamento parece não compreender o rito. De fato, talvez não atrele significado nem ligação entre a chuva e a víbora, entre a forma serpentina e o relâmpago. Atrela a prática a um primitivismo e a uma quase barbárie de um povo que não é o seu, de costumes dos quais pouco sabe a Europa.

No entanto, a Europa que se orgulha de seu passado clássico grego se esquece da extensa e intensa relação que seus homens travaram com o mesmo animal. Os hábitos culturais na Grécia Antiga, especialmente nos cultos orgástico de Dionísio, também foram marcados uma espécie de aliança entre a cobra e o humano. Aqueles seres humanos, temporalmente e geograficamente, tão distanciados dos índios da América do Norte, também dançavam tendo cobras em suas mãos. Tal quais as cascavéis americanas elas também eram mortas em ritual, eram divididas em pedaços, rasgadas.

A força destruidora da serpente vinda de outro mundo encontrou lugar em mitos e imagens. Como exemplos utilizados por Aby Warburg, para a potência demoníaca destas cobras, está o mito e o grupo de esculturas de Lacoonte. O sacerdote que teve sua vida, e a de dois filhos, tomadas por uma vingança dos deuses. Os três foram supliciados por vingança, tragicamente estrangulados por uma enorme serpente.

Da força destruidora ao poder da cura muito foi atribuído ao réptil. O ensaio passa pela serpente enroscada no cajado curativo de Asclepius, um antigo deus da cura. Perpassa pela serpente no Novo Testamento com Paulo, pela teologia medieval com os milagres da serpente de bronze. Como demônio ou divindade, a imagem da serpente

perpassou tempo e espaço. Imagem de um paganismo, de uma relação direta e estreita entre o ser humano e um animal ao qual aquele atribuirá poderes fantásticos. As imagens dos *pueblos* não marcam uma dança de máscaras como brincadeira infantil. Do mesmo modo que as bonecas enroladas ou conversando com serpentes não assinalam uma imagem de unicidade, uma imagem simplória ou sem sintoma. Essa relação, aqui expressa por imagens e transformada em palavras, pode ser atribuída a um antigo paganismo que buscava responder questões sobre o porquê das coisas.

O demoníaco nestas víboras aqui não se atrela a uma direta dualidade entre o bem e o mal. Antes do bem ou do mal, a força demoníaca atrela poder à serpente. Atrela a uma longa trajetória humana, a um humano que não explicava ou entendia seu mundo por uma norma cristã imposta, nem por uma ciência. A sociedade contemporânea parece não ter mais a necessidade do paganismo, todavia, sua cultura ainda se encontra rodeada, enroscada, por cobras.

Em meados do século XX, uma coluna de um gênero ilustrativo emblemático à época parece perpassar a questões próximas às forças demoníacas das serpentes. A sociedade era outra, a época era outra, a questão era outra, a imagem era outra. A imagem da víbora não sobrevive tal como fora esculpida no mármore branco de Laocoonte, ou fixada por elementos químicos nas fotografias dos índios *pueblos*. A forma serpentina e as questões míticas foram apresentadas em uma desprezível coluna de humor de uma revista de variedades. Naquelas simplórias páginas estava lá, como sintoma, o tema essencial do Laocoonte e do Ritual das Serpentes: a proximidade entre o humano e o animal. “No ritual da serpente, o animal é apresentado como uma coisa com a qual o homem se enfeita e cuja substância ele se torna capaz – ainda que artificialmente – de absorver”.³²³ E as *Garotas* do Alceu, e a Eva com uma serpente na mão, não estariam enfrentando o animal a fim de absorver sua principal substância?

Ao findar seu célebre ensaio, Aby Warburg aponta que os homens seus contemporâneos produziram uma sociedade que não tinha mais medo da cascavel, pois a matava. Uma sociedade na qual as forças naturais não tinham mais modos antropomórficos, pois elas pareciam obedecer ao conhecimento humano. “[...] A cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente

³²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. A imagem sobrevivente. p.196.

conquistaram: o espaço da devoção, que envolvia, a seu turno, um espaço referido para a reflexão.”³²⁴

Contudo, as aeronaves dirigíveis inventadas por Franklin e pelos irmãos Wright, os chamados Prometeus e Ícaros modernos, não destruíram o senso de distância, como havia escrito, pessimistamente, Warburg, em seu ensaio. O telegrama e o telefone não aniquilaram o cosmo, nem mesmo a internet alcançou tal feito. A distância continua a existir, talvez o que em um tempo fora marcado pela lonjura, tenha se tornado mais próximo. Talvez a lonjura tenha perdido, ou ganho, novos significados. As distâncias não foram desfeitas pelas conexões elétricas instantâneas. Mas a distância continua a ser marcada pelo seu próprio poder de distanciamento, pelo poder de ser inalcançável como uma imagem.

4.5 Da caçadora de cabeças e de seus decapitados

Salomé, Judite e Lucrecia. Três personagens que não parecem cessar suas apresentações imagéticas e literárias. Iniciar uma narrativa acerca de imagens de Salomé sem pensar em Judite e em Lucrecia não me pareceria pertinente. As inquietudes diante destas imagens apontam uma potência a ser abordada, mesmo que inicialmente, em conjunto. Abordarei essa tríade de personagens através de um artista em especial, artista que produziu obras nas quais as imagens destas três mulheres parecem se tocar, se olhar, se encostar. Uma é expectadora da outra.

Lucrecia e Judite expostas na Galeria de Pintura de Dresden uma ao lado da outra. Imagens que serviram como problema para a *Idade Viril*³²⁵ de Michel Leiris. Uma trama de palavras e de frases construídas e costuradas a partir destas duas imagens pintadas por Lucas Cranach. A memória destas duas imagens foi relatada e tecida a partir dos relatos e das lembranças da vida do próprio autor. Livros, óperas, espetáculos, sobretudo, mulheres de carne e osso, segundo as próprias expressões do etnógrafo francês, que se diz literato. Um homem que pensa com uma caneta na mão, apresenta-se ao seu leitor que tem como porta de entrada a imagem destas duas intensas mulheres. Duas figuras femininas que ora se penetram, ora se afastam de forma a me fazer questionar se elas se opõem ou se completam. Por fim, acredito que nem uma das duas alternativas.

³²⁴ WARBURG, Aby. Op. cit. 2005. p. 29.

³²⁵ LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

4.5.1 Um lavar com sangue

Duas heroínas, duas mulheres fortes, mulheres que para Leiris resumem dois aspectos do eterno feminino. Lucrecia e Judite, verso e reverso de uma mesma medalha.

É lícito a cada um perguntar-se, à visão do quadro duplo de Cranach, se não foram eles semelhantes que ligaram em seu próprio episódio as duas heroínas, Lucrecia, a casta, e Judite, a desavergonhada patriota, a ponto de representá-las num mesmo par de figuras. Pode-se supor igualmente que os dois gestos, aparentemente distintos, eram no fundo idênticos e que, para ambas, tratava-se de lavar com sangue a mancha de uma ação erótica, expiando, uma delas pelo suicídio, a vergonha de ter sido violada (talvez tendo prazer nisso), a outra, pelo assassino do macho, a de ter-se prostituído. De modo que não seria simples capricho, mas virtude de analogias profundas, que Cranach as teria pintado simetricamente, ambas igualmente nuas e desejáveis, confundidas nessa ausência completa de hierarquia moral que a nudez dos corpos implica, e vistas do limiar de atos particularmente exaltantes [...].³²⁶

Lucrecia fora uma dama romana casada com Lúcio Tarquínio Colatino. Violada sexualmente pelo soldado Sextus Tarquínio, seu cunhado, ao relatar em prantos o ato para seu pai e seu esposo, suicidase. Lava com sangue a violação causadora da vergonha desmedida. A mulher que fizera de sua cama seu palco onde encenara tramas de violação sexual e de morte, Cranach a apresenta nua e alva com uma lâmina afiada apontada para entre seus redondos seios. Judite, a personagem bíblica, é uma viúva judia que se oferece ao marechal Holofernes, do exercito assírio que ameaçava seu povo. Seduz o coronel, embebedado e após o ato sexual, quando o marechal dormia, lhe corta a cabeça com uma espada. Volta para sua cidade com um saco contendo a cabeça do inimigo. Para Leiris, nas obras de Cranach,

³²⁶ LEIRIS, Michel. Op. cit. p.133.

Lucrecia e Judite, envoltas em um idêntico e transparente véu, representam anjos iguais do bem e do mal.

“Quase não concebo o amor senão no tormento das lágrimas, nada me excita e solicita tanto quanto uma mulher que chora, com exceção de uma Judite de olhos assassinos”.³²⁷ Este amor que parece construir-se entre lágrimas e sangue, amor que não cessa de marcar narrativas e imagens de algum tipo de romance mal resolvido, de algum tipo de carma, de algum tipo de trauma, algum tipo de lavar com sangue a mancha de ação erótica. Este amor construído de mulheres que ora choram e que ora assassinam. Que não cessam de seduzir e gerar terrível trauma que não as permitem parar de chorar jamais.



Imagem 91 – *Judite e Lucrecia*. Lucas Cranach. Dresdem Museum, Desdem

³²⁷ LERIS, Michel. Op. cit. p.74.

Duas aparições incrivelmente eróticas. Um erótico marcado pela carnal violação do corpo, que para Bataille existe tanto na morte como no próprio ato sexual. Imagens de beleza nua, inundadas de sangue e de uma impressionante dupla violência. Dispostas simetricamente uma ao lado da outra em uma parede de museu... Uma nudez fina e ligeira, como escrevera Leiris. Cranach nos surpreende sempre com seus delicados nus, seu erotismo fugaz, enigmático, de uma maldade quase discreta. De rostos femininos cujo olhar é terrivelmente amendoado, Cranach, que encontrara nos mitos histórias de um mundo fantástico, sempre parece disposto a nos tocar. A graça suave e tímida de suas caçadoras de cabeças, de delicadeza extrema. A delicadeza de uma mulher que sofre ao lado de uma suave mulher que mata.



Imagem 98 – *Judite com a cabeça de Holofernes*. Óleo sobre madeira, Lucas Cranach, o Velho, 1530, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Imagem 99 – *Salomé*. Óleo sobre madeira, Lucas Cranach, o Velho, 1º terço do século XVI, Museu de Arte Antiga, Lisboa

Deixemos Lucrecia e pensemos em Judite. Neste ano de 2013, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa recebe, como obra convidada³²⁸, outra tela de Judite também expressa pelos pincéis

³²⁸ O ciclo Obras Convidadas foi aberto no Museu de Nacional Arte Antiga de Lisboa (MNAA) com as obras "*Judite com cabeça de Holofernes*" do pintor Lucas Cranach, o Velho, do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque e

habilidosos de Cranach. Pela primeira vez os quadros *Salomé com a Cabeça de São João Batista* (1510) e *Judite com a cabeça de Holofernes* (1530), estiveram juntas na mesma exposição, juntas na mesma parede de museu. Na exposição, a tela de Judite fora colocada ao lado de uma Salomé também de autoria do artista alemão. Era como se Salomé recebesse Judite. Duas caçadoras de cabeça.

As duas mulheres exibindo as cabeças decepadas de homens fora pintadas em momentos distintos da carreira de Cranach. *Judith com a Cabeça de Holofernes* traz uma heroína bíblica. Apesar de atualmente não constar na Bíblia, muito provavelmente sua história remonta ao século II a.c.. Em oposto à Salomé, Judite foi uma heroína, salvou sua cidade, Betúlia, da ocupação dos assírios, uma sedutora justiceira num ato de virtude heroica. Na tela de Cranach, uma bela jovem ricamente adornada exibe uma espada no punho e a cabeça decapitada do tirano.

Verso e reverso da mesma moeda. Nossa outra caçadora de cabeça é uma sedutora perversa. Salomé, filha de Herodíades e Herodes Filipe, protagoniza a história bíblica do século I d.c. Após sensual dança dedicada a Herodes Antipas, seu tio, Salomé pede como prêmio a cabeça de São João Batista. O santo foi executado e sua cabeça entregue em uma bandeja a Salomé.

Duas caçadoras de cabeças. Belas mulheres que a partir da sedução conquistam a cabeça decapitada que desejam. Não são raras as associações de Salomé e Judite, como também não são raras as interpenetrações pictóricas destas duas personagens. Erwin Panofsky em seu ensaio *Iconografia e Iconologia*³²⁹ buscou desvendar o enigma pictórico de Judite e Salomé. Em uma tela de Francisco Maffei, atualmente intitulada *Judite*, foi colocada uma jovem mulher cuja mão direita segura uma bandeja de prata e com uma cabeça decapitada e a mão esquerda uma espada. A questão se desenrola pelo fato de inicialmente a tela ter sido publicada como Retrato de Salomé com a cabeça de São João Batista.

De fato, a Bíblia afirma que a cabeça de São João Batista foi apresentada a Salomé numa bandeja ou prato. Mas, e a espada? A Salomé não decapitou o santo com suas próprias mãos. Pois bem, a Bíblia

“*Salomé com a Cabeça de São João Batista*” do MNAA. Tal ciclo ocorreu de 24 de Janeiro a 28 de Abril de 2013.

³²⁹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

nos fala de outra mulher em conexão com o degolamento de um homem: Judite. Neste, caso a situação é exatamente inversa. A espada no quadro de Maffei estaria correta, porque Judite decapitou Holofernes com suas próprias mãos, mas a travessa não concorda com sua estória, pois o texto diz, explicitamente, que a cabeça de Holofernes foi posta num saco.³³⁰



Imagem 92 – *Judite*. Francesco Maffei. Óleo sobre tela, século XVII. Pinacoteca, Faenza

Panofsky, com sua iconografia e iconologia dissecar a Bíblia, mas julga não encontrar a resposta para sua pergunta nas fontes literárias. Então recorreu a outras fontes imagéticas e chega a uma conclusão, que pelo menos para ele foi cara. “Embora não possamos aduzir nenhuma Salomé com uma espada, vamos encontrar, tanto na Alemanha quanto na Itália do Norte, várias pinturas do século XVI representando Judite com uma travessa”.³³¹ Existiria assim um “tipo” de Judite com uma travessa e não existiria um “tipo” de Salomé com uma espada. Bem, se

³³⁰ *Ibidem*. p.59.

³³¹ *Ibidem*, p. 61.

aquela era uma ou outra talvez aqui não seja nossa primordial questão. Não tratamos de uma ou de outra, tratamos de caçadoras de cabeças.

4.5.2 Um corpo erótico

Lucrecias, Judites e Salomé. Três personagens calcadas pela sedução e pelo erotismo. Três mulheres assinaladas como heroínas e hereges. Georges Bataille³³² assinala a clara função condenatória desempenhada pela religião cristã na história do erotismo. O mundo cristão era o mundo do trabalho, valorizou o trabalho em detrimento do prazer. As satisfações imediatas faziam parte de um paraíso não terreno, mas eterno, local destinado como consequência àqueles que o alcançaram por esforço prévio. Caso negativo, restaria o fogo do inferno. Como resposta e quase como uma negação do cristianismo surgira o satanismo, que teve importância principalmente no final da Idade Média. O demônio teria o poder de dar sorte. Como resposta da Igreja surgiu a Inquisição.

A Igreja detinha grande parte dos pintores trabalhando a seu serviço. Em meio ao cristianismo e ao satanismo, na Idade Média o lugar reservado ao erotismo na pintura fora muito bem localizado: o inferno. Toda insinuação de erotismo estava simbolicamente nas imagens do inferno.

Las cosas cambiaron a partir del Renacimiento y cambiaron – en Alemania principalmente, incluso antes del abandono de las formas medievales – desde el momento que algunos coleccionistas compraron obras eróticas. En esa época solo los ricos podían acceder al encargo de pinturas laicas. El grabado ocasionaba un gasto menor, aunque no al alcance de todos los bolsillos.³³³

³³² BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Iconografía em colaboración com J. M. Lo Duca*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

³³³ As coisas mudaram a partir do renascimento e mudaram – na Alemanha principalmente, mesmo antes do abandono das formas medievais – desde o momento que alguns colecionadores compraram obras eróticas. Nessa época, somente os ricos podiam ter acesso às pinturas laicas. A gravura ocasionava um gasto menor, mesmo assim não alcançava todos os bolsos. (Tradução nossa). BATAILLE, Georges. Op. cit. 2007.p.100-101.

Nomes como Albert Dürer e Lucas Cranach começam, ainda no século XV a produzir imagens dotadas de erotismo. Este chamado Renascimento Alemão exprime elementos eróticos antes mesmo de abandonar significativamente as formas medievais do traço. Contudo, tais imagens ficaram inicialmente restritas a uma gama bastante reduzida da população, homens abastados que poderiam pagar por elas, uma vez que tais imagens não eram produzidas para adornarem igrejas ou templos. A gravura, com sua maior reprodutibilidade, constituiu uma forma de mais ampla circulação, contudo ainda era demasiado restrita. O Renascimento alemão figura-se como um período repleto de célebres gravuras. Este momento fora também gravado em buril. Lucas Cranach, o Velho, além de suas telas, alcança visibilidade por suas gravações, a exemplo de um de seus mestres, Dürer.

Cranach empenha seus pincéis e seus buris em personagens altamente eróticas. Fizera incontáveis Evas, como vimos neste capítulo. Além de Eva, o artista selecionaria como repertório imagético, imagens igualmente sedutoras, tais como Lucrecia, Judite e Salomé. Imagens marcadas pelo erotismo, mas um erotismo ainda repleto de violência e paixão. As imagens mais célebres produzidas por Cranach e Dürer apontam uma sensualidade envolta em pecado, crueldade, brutalidade. Se as imagens deste Renascimento Alemão modificaram-se em relação àquelas da Idade Média, elas apontam a sensualidade em atos poucos virtuosos. Estas obras abordam as incertezas de uma época. Bataille fala que os componentes eróticos são, de certa maneira, angustiosos. Não se tratam de imagens totalmente abertas ao prazer, vislumbres vacilantes.

“Desde el principio, al entrar en este mundo de un erotismo lejano y a menudo brutal, nos encontramos ante la horrible concordancia entre el erotismo y el sadismo”.³³⁴ Este vínculo do erótico com o sádico torna-se visível nas telas de Cranach, aqui exemplificadas: uma mulher que corta a cabeça do homem que acabara de penetrá-la, ou aquela que pede a decapitação do primeiro homem objeto de seu desejo mas que a rejeitou. Se Dürer apresenta esta dualidade, Cranach a confirma.

O erotismo indissociável do tempo e da memória. Indissociável da imagem da Ninfa, da imagem da Vênus, da imagem da Eva, indissociável da imagem das *pin-ups*. Tão indissociável que, na seleção de colunas acerca de outras temporalidades, torna-se perceptível a eleição de algumas personagens de diferentes tempos. Dentre estas

³³⁴ Desde o princípio, ao entrar neste mundo de um erotismo ligeiro, e mesmo brutal, nos encontramos diante da horrível concordância entre o erótico e o sadismo. (tradução nossa). BATAILLE, Georges. *Ibidem*. p.122.

mulheres, podemos afirmar que, em sua totalidade, estão associadas a algum elemento de erotismo de sedução e de trágico. A oposição de Eva e Maria trata-se na revista estudada, *O Cruzeiro*, da oposição entre as *Garotas do Alceu* e boa parte das demais colunas femininas. Se a *Garotas* dirigia-se, ou ao menos, ilustrava uma mulher jovem e solteira, muitas das demais páginas falavam de uma mulher casada, de uma esposa. A *eroticidade* aponta também nas páginas daquela revista, quase que como uma oposição à reprodução.

A consideração que introduzo diz respeito à vida da maneira mais íntima: ela diz respeito à atividade sexual, desta vez considerada à luz da reprodução. Disse que reprodução se opunha ao erotismo, mas se é verdade que o erotismo se define pela independência do gozo erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo.
335

Georges Bataille opõe e coliga erotismo e atividade sexual reprodutora. Ele insiste em uma interessante questão: “O erotismo só pode ser considerado se levarmos o homem em consideração.”³³⁶ A atividade erótica diferencia o homem do animal. Se a atividade sexual é comum a ambos – animais sexualizados – o homem fez desta atividade sexual também uma atividade erótica. Para buscar uma melhor percepção do erotismo, Bataille acredita não ser possível dissociá-lo do trabalho e das interdições. Tais interdições inicialmente atrelavam-se a proibições acerca das atitudes em relação aos mortos e das referentes à vida sexual. Principalmente em virtude de que o trabalho insere as primeiras diferenciações entre o humano e a animalidade. O erótico impôs as primeiras interdições que também interferiram em sua atividade sexual. No entanto, se o erotismo difere a atividade sexual humana da atividade dos animais, nem toda a atividade sexual humana é necessariamente uma atividade erótica.

O sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave para o erotismo. Não obstante, a atividade sexual humana pode estar alheia ao erotismo. Muitas vezes, elas parecem até mesmo se opor, mas ambas e suas possíveis apresentações constituem um espírito humano. “Contudo, é possível buscar a coesão do espírito humano, cujas

³³⁵ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004. p 21.

³³⁶ *Ibidem*. p.12.

possibilidades se estendem da santa ao voluptuoso.”³³⁷ A atividade sexual humana e suas posteriores interdições calcaram o erotismo. “Seja o que for, o erotismo é a atividade sexual do homem, ela o é na medida em que difere das atividades dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é todas as vezes em que não for rudimentar, que não for simplesmente animal”.³³⁸ Logo, a atividade sexual com finalidade exclusivamente reprodutora, como uma sexualidade sem pudor, coincidiria com abdicar das atividades eróticas, abdicar da sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo decorreu.

A interdição para Bataille, de um limite para a atividade sexual, seria decorrência direta da atividade erótica. Estas interdições, ou melhor, restrições sexuais vão apresentar ampla variável, de acordo com tempos e lugares. Dentre estas posturas e interdições talvez possamos pensar na interdição do corpo nu. “Os povos sentem necessidades de esconder os órgãos sexuais de maneiras diferentes [...] Nas civilizações ocidentais, a nudez tornou-se objeto de uma interdição muito pesada, bastante generalizada”.³³⁹ A nudez, ou o desnudamento, abordam a vergonha - ou a mera restrição do corpo nu. Este esconder dos corpos, a princípio, geralmente reservado ao órgão sexual, aparece com dada generalidade. O cristianismo datou e vinculou a atitude à expulsão do Jardim Éden, vinculou-a a Adão e Eva.

4.5.3 Um erotismo diabólico e cristão

Se o cristianismo atribuiu ao erotismo características diabólicas, Georges Bataille aponta que o diabólico se relaciona de intensa maneira com o cristianismo. Não esqueçamos que nossas ou duas eróticas caçadoras de cabeças são personagens bíblicas, mesmo que uma desta tinha sido retirada da atual edição do livro. A mais perversa e mais erótica destas caçadoras de cabeças exibe a carne aberta de São João Batista, um precursor de Cristo. Exibe de forma perversa a cabeça morta daquele que ela não conseguiu seduzir. Numa explicação freudiana, Salomé manda matar seu amor oculto, o amor do homem que não poderia ter. O desejo, o corpo e a morte.

Anterior à imagem do corpo morto é a imagem do erótico. As primeiras pinturas em cavernas nos apresentam a imagem do homem com o sexo ereto. E aqueles homens que se pintavam eretos nas paredes

³³⁷ *Ibidem*, p.11.

³³⁸ *Ibidem*, p.46.

³³⁹ *Ibidem*, p.78.

das cavernas sabiam de algo que os animais muito provavelmente desconheciam. “No se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado – en el principio – a la esencia de su ser.”³⁴⁰Diferenciavam-se também por saber algo ignorado pelos animais, eles sabiam da morte, sabiam que morreriam. A consciência dos dois grandes corpos – o morto e o erótico – diferenciaram homem e animal. A consciência do diabólico.

O diabólico fora sublinhado essencialmente por este pensador do impensável como a consciência da morte e do erotismo. O diabo é a própria loucura e a própria consciência humana. É pelo que mais choramos e pelo que mais rimos. O nascimento do erotismo atrela-se à quase obsessão pela morte, pelo trágico. São ambos que nos fazem humanos. O erótico e o trágico de que tanto tratara a imagem analisada e pensada por esta pesquisa doutoral. A ninfa e a morte, a Helena e Tróia, a Eva e a expulsão do paraíso, a Salomé e a cabeça decapitada.

Dar sepultura aos seus atesta uma espécie de conhecimento angustiado pela morte. O sentido grave da morte, os vestígios das primeiras sepulturas datam do Paleolítico inferior e demonstram ao mesmo tempo respeito e medo diante do corpo morto. O sexo ereto do homem preso às paredes das cavernas veio depois, no Paleolítico posterior. A consciência da morte do Homem de Neandertal difere a vida sexual de homem e animal; é nesse ponto que Bataille credita o aparecer, o plantar do erotismo. Para o autor, o erotismo e a morte estariam relacionados com algum ato de violência.

La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risada; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto de las lágrimas: tanto lo objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas.³⁴¹

³⁴⁰ Não se diferenciavam unicamente dos animais por causa do desejo que desta maneira estava associado- a princípio – à essência de seu ser (Tradução nossa). BATAILLE, Georges. Op. cit., 2007. p.41.

³⁴¹ A morte se associa às lágrimas, do mesmo modo que nas ocasiões o desejo sexual se associa à risada; mas o riso, não é, na mesma medida que parece sê-lo, o oposto das lágrimas: tanto o objeto do riso como o objeto das lágrimas se relacionam sempre com um tipo de violência que interrompe o curso regular, o curso habitual das coisas (Tradução nossa). Ibidem. p.52.

O ato sexual, mesmo estando associado ao riso, seria um ato de violência em si. Um ato de violência e violação. Por outro lado, se as lágrimas, o choro, vinculam-se à perda e à dor, eles também estão inteiramente relacionados aos momentos de alegria extrema. Grosso modo, o prazer sexual não nos faria chorar, contudo nos perturba e nos transtorna, nos faz rir e nos envolve na violência do abraço

Morte e erotismo, como clara e distinta unidade. O desejo e o ato como resultado da vida, a atração e a perpetuação. A vida e sua reprodução, o delírio extremo. Corpos emaranhados somem em seus excessos, em suas volúpias. O corpo erótico, o corpo do ato sexual, é de certa maneira, o oposto do corpo morto. Contudo, se vincularmos o ato erótico à reprodução, o conectamos com o nascimento e diretamente à morte.

As orgias dionisíacas nos recordam que as antigas religiões eram indissociáveis do erotismo. O culto de Dionísio era, a princípio, trágico e erótico. A princípio trágico, o elemento erótico acaba por se converter em um horror trágico. Religião e erotismo vinculam-se. “El sentido del erotismo escapa a quienquiera que no considere su aspecto religioso. Recíprocamente, el sentido de las religiones, en general, escapa a quien olvide el vínculo existente entre éstas y el erotismo”. A proibição é uma das essências da religião. A proibição, por sua vez, confere valor próprio ao objeto proibido. O reprimir, o proibir, pode constituir um elemento provocado por dissimulação. A proibição impõe valor, como foi o caso do “fruto proibido” do Gênesis. A festa entraria como momento e lugar da permissibilidade por excelência. Dionísio era o deus da festa, do vinho. Um deus cuja consciência divina era a loucura.

As religiões vivas de nossos dias não cessam sua punição e recusa ao erotismo. Bataille insiste que o erotismo perdera seu caráter sagrado e se convertera em algo imundo. O erotismo perdera seu aspecto religioso. A religião cristã privara seus fiéis do mundo erótico. Ela valorizou o trabalho e recusou o prazer. O paraíso não estaria localizado neste mundo, este seria o mundo do trabalho. O paraíso localizava-se num mundo futuro somente alcançável com esforço prévio. O erotismo era a recusa da recompensa final. A resposta a ele era o fogo, o inferno.

O satanismo opunha-se àquele cristianismo e interpenetrava-se pelo erotismo. A imagem medieval atrelou o erótico ao inferno. Os pintores, os gravadores, os escultores do período trabalhava para a Igreja que condenava o sexo e suas atitudes de libertinagem. O Renascimento modifica esse erótico na arte. Tal modificação era perceptível, conforme

já explanado, na Alemanha, onde muitos homens já adquiriam obras de extremo conteúdo erótico. Conteúdo intimamente ligado ao imaginário medieval e à vida do povo que atrelava violência e paixão. Entre estes artistas podemos situar Albrecht Dürer e um de seus seguidores, Lucas Cranach.

As belas e nuas damas de Cranach vinculam erotismo ao sadismo, vinculam a atração do erotismo à morte. Vinculam, sobretudo, esse crescente erotismo do Renascimento alemão àquela que tanto recusara os prazeres da carne: a Igreja Católica. Cranach pintou e gravou centenas de jovens e nuas mulheres. Mulheres envoltas em leves e transparentes drapeados, indescritíveis. Envolvera Vênus e as três graças nos drapeados que lhes eram próprios como a Antiguidade. Mas envolvera também, entre aquele leve e transparente tecido, Lucrecias, Judites e Salomé. Envolvera personagens num drapeado erótico que as tirava e as colocava em seu lugar.

4.5.4 Uma caçadora de cabeças

Cranach fez uma infinidade dessas decepadoras de cabeças. Ele parecia ser perseguido por elas. Belas, eróticas e trágicas mulheres de Cranach. A Salomé do Museu de Arte Antiga de Lisboa não estava nua, estava vestida, muito bem vestida. A imagem nos faz questionar se seria ela uma Salomé ou uma aristocrata da Alemanha Renascentista. Elemento também apontado por Júlia Kristeva. “Lucas Cranach choisit Salomé, presque noble, mais pas encore mythifié comme elle le sera par les décadentiste. Son visage grave semble apercevoir le distin epochal qu’inaugure cette malheureuse tête perdant son sang dans un plat”³⁴². Um belo e adornado vestido, mangas bufantes, capa de pele, joias. Se não fosse a bandeja de prata com a cabeça decapitada, seus olhos nos confirmariam, seria ela uma Salomé. Olhos belos e ácidos. De uma beleza avassaladora amarga, fria e maléfica. Belas, eróticas e trágicas mulheres de Cranach. As belas e nuas decapitadoras de cabeça que saltaram aos olhos de Leiris.

As narrativas e as imagens acerca de Salomé não foram poucas. Como imagem, pode ser notada já no final da Idade Média. O notável

³⁴² Lucas Cranach escolheu uma Salomé, quase nobre, mas ainda não mitificado como ela o será posteriormente. Seu rosto grave parece uma distinção de época que inaugura esta infeliz cabeça sobre seu sangue em uma bandeja Tradução nossa. KRISTEVA, Julia. *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*. Paris: Éditions Fayard, 2013. p.67.

bronze de Donatello, em Siena, de 1427 apresenta a dançarina pedindo ao rei a cabeça de São João Batista. Ou, como nos coloca Kristeva, no incrível mosaico dourado da Basílica de São Marcos em Veneza cuja imagem ainda é marcada por essências quase bizantinas acolhem um rito pictural da decapitação de São João Batista. Contudo, sua apresentação solo iria acontecer principalmente do Renascimento, notadamente a partir do século XVI, quando a imagem de Salomé assume os contornos pelos quais a reconhecemos. Uma bela dançarina, sensual, fria e perversa. Foram muitos os renascentistas que traçaram e coloriram estas imagens. Bernardino Luini, Filippi Lippi, Benozzo Gozzoli, Ticiano, Cranach.

Entre as belas *Garotas* do Alceu, as belas aparições drapeadas, as mulheres do erótico e do trágico, estavam as belas e más mulheres. As jovens mulheres sempre lembradas. Dentre elas, aquela que pode ser considerada a grande decapitadora bíblica de cabeças. A bela, estonteante e dançante Salomé.

Uma bela, sensual e fria mulher a segurar a cabeça decapitada de um homem. Assim Salomé também fora apresentada por Alceu Penna nas páginas de sua coluna *Garotas*. A coluna *Garotas perigosas* da edição de 29 de setembro de 1945 traz, em destaque, a ilustração de uma Salomé acompanhada por mais cinco dançarinas. Ao longo dos anos de circulação da coluna, foram visualizadas cinco distintas apresentações da dançarina bíblica, publicadas respectivamente nos anos de 1941, 1943, 1944 e 1945. As colunas onde aparecia a personagem tratavam sobremaneira do que poderia se chamar de “garotas da história”, mais especificamente “garotas perigosas” de um passado lembrado através de texto e imagem.

A coluna *Garotas Perigosas*, tal quais as demais a abordarem Salomé, tratam de algumas personagens histórias específicas. São personagens femininas marcadas pela sensualidade, *eroticidade*, poder. Contudo, as imagens da coluna de 1945, diferentemente das demais, só traz referências a Salomé. Mesmo trazendo mais cinco figuras femininas, elas evocam a mesma personagem. São dançarinas quase nuas, portando apenas véus. Tratam-se de seis belas Salomé.

A primeira dançarina tem cabelos loiros, com uma tonalidade bastante quente, preso no topo de sua cabeça por um coque. O penteado é adornado com uma grande flor amarela. A parte superior de seu corpo encontra-se toda descoberta, apenas tendo sido censurada a porção central de seus seios com uma espécie de colar de pontos. Um grande véu, predominantemente verde com listras lilás, brancas e pretas,

encobre a parte inferior de seu corpo. O véu faz alusão a tal parte inferior, uma vez que esta não foi impressa. A imagem não tem perna ou pés, acaba no limiar daquela trama. O véu circunda a cintura da dançarina de forma a deixar à mostra inclusive uma linha pélvica, que marcaria uma vulva alta nas esculturas de Vênus. Um corpo sem pernas dilacerado por entre aquele papel imprensa tão comum às apresentações de Penna.

As quatro demais dançarinas, apresentadas conjuntamente de forma a construir uma quase linha horizontal de mulheres também portam seus véus drapeados e coloridos. Os tecidos, que rodeia e censuram seus belos e curvos corpos, são verdes, azuis, rodados. Os cabelos negros e loiros mesclam-se na imagem. Os corpos quase despidos dançam naquelas páginas em formato tabloide. Elas são dançarinas por excelência.

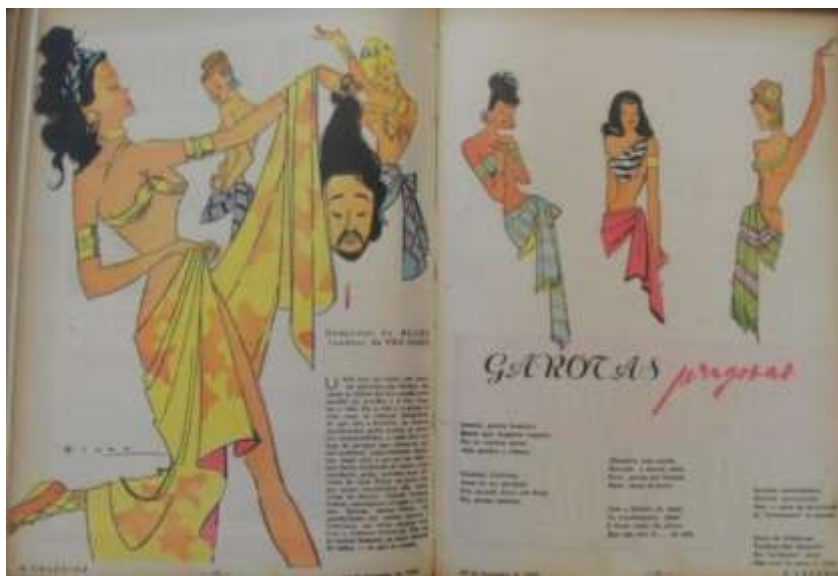


Imagem 931 – *Garotas perigosas*. Revista O Cruzeiro de 29 de setembro de 1945, ano XVII, nº49. p.22 e 23. Acervo: BPMA

A destacada morena Salomé, de Penna, também teve a parte inferior de seu corpo censurada por um drapeado véu. Um véu calorosamente amarelo estampados com abstratos elementos alaranjados. Seus seios são encobertos por duas poderosas e sensuais serpentes amarelo-douradas que se movimentam de forma a contornar

também seu pescoço. A bela mulher está adornada de dourados braceletes e uma tiara azul que arranja seu movimentado e ondulante cabelo negro. Sua mão direita segura uma das duas pontas do véu, a mão esquerda apoia a outra ponta e segura a cabeça decapitada de São João Batista.

Salomé segura aquela cabeça pelos também negros e longos cabelos de São João. Seus olhos e sua boca fechados, a sobrelanceira marca uma expressão dúbia de tristeza e descanso. Abaixo da cabeça, uma grande e longa gota de sangue. Salomé não exhibe sua conquistada cabeça em um prato de prata, mas a segura firme com sua mão. Exhibe a cabeça e dança, de forma a quase exhibi-la.

4.5.5 Uma aparição dançante

Estas Salomé de Penna são dançarinas como os foram as Salomé de Moureau. Gustave Moureau foi um quase poeta de Salomé. As apresentou como poucas. Sempre belas, sempre nuas, sempre dançantes. O pintor nos lembra que Salomé conquistara a cabeça de São João Batista não pela espada, mas pelo leve e sensual movimentar de seu corpo.

A Salomé de *A aparição* também dança sensualmente por entre véus e adornos. O poder faz aparecer diante de seu corpo a cabeça de São João Batista. A tela é praticamente sobreposta por várias camadas de pinturas. Pinturas que marcam como uma espécie de tatuagem, paredes e colunas. Abaixo da cabeça decapitada do santo escoo sangue. Diante do corpo erótico de Salomé aparece a cabeça morta daquele que ela de certo modo desejara, vivo e morto. Esta tela representa a iconografia da aquarela de mesmo nome atualmente pertencente ao Museu do Louvre e exposta no Museu D'Orsay de Paris.

A *Aparição*, tanto em aquarela quanto em óleo exhibe a história do evangelho de Mateus. Em Mateus, a historieta fora narrada em poucas linhas nas quais explica-se que o tetrarca Herodes manda prender e acorrentar João Batista por este ter dito ao tetrarca que ele não poderia ter Herodíades, ex-esposa de seu irmão Felipe, como mulher. Esta deseja matar o profeta por seus dizeres. Herodes com medo da multidão não permite a execução do profeta. Por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades, (em nenhum momento se encontra a palavra Salomé no Evangelho), dança para o padrasto. Para que ela efetuasse a dança, o aniversariante tinha prometido à jovem moça dar-lhe o que quisesse em troca. Então “Ela instruída de sua mãe, disse “Dá-

me a cabeça de São João Batista”. O rei se entristeceu. Entretanto por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lhe dessem, mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida num prato e dada à moça. O corpo do morto fora levado e sepultado pelos discípulos de Cristo. Sua cabeça pertenceu para sempre à Jovem e sedutora que a exhibe incessantemente. O corpo erótico que exhibe como triunfo, o corpo morto desfeito.



Imagem 102 – *A aparição*. Óleo sobre tela, 1875. Gustave Moreau. Museu Gustave Moreau. Paris

A *Aparição* de Moreau é muitas das apresentações de Salomé, entre elas os desenhos de Penna. A história bíblica transforma-se em uma espécie de fábula. As imagens fazem da narração mítica uma espécie de sonho de sedução e de crueldade. A beleza cruel de Salomé desenhada por Moreau fora também narrada por Huysmans em *À*

rebours. Salomé nesta imagem e neste texto apresenta-se como um sonho daquele chamado Simbolismo decadente na França do final do século XIX, que retoma a imagem da perversa dançarina bíblica sob a alegoria a mulher perversa, da mãe natureza cruel. Os artistas simbolistas reativam e revivem o mito judaico-cristão da queda.

Les hantises liées à la prostitution envahissante et aux maladies vénériennes fléaux des métropoles modernes, alimentent l'imaginaire de l'Eve pécheresse. Les artistes prennent aussi appui sur le discours scientifique contemporain, hanté par le déterminisme, grâce auquel la Nature poursuit son objectif de maintien de l'espèce, sacrifiant à sa volonté le bien-être des individus, dupés par le plaisir charnel et vaincus par la mort.³⁴³

Salomé fora mais que revisitada, fora reinventada; fora o sonho mau daquela modernidade que se instaurava e modificava; senão o mundo, suas metrópoles do século XIX. Paris viu-se frente a mais uma destruição e uma nova construção. Aquela capital do século XIX embebida de vida boêmia estava repleta de prostíbulos. Repleta de dança, sensualidade, bebidas, drogas, erotismo e nudez. Mas aquela também era uma época de uma modernidade, de insaciáveis esforços científicos, de insaciáveis esforços sanitários. Os prostíbulos e suas belas mulheres eram também responsáveis pelas doenças venéreas do corpo. As mulheres apresentadas magistralmente belas por aqueles artistas do século XIX, eram mulheres embebidas da perversidade de Eva. Eram Medusas, Helenas, Evas, Salomé. Eram belas e cruéis como um pesadelo desejável a ser sonhado a cada noite.

O corpo de um lado, a cabeça de outro. Se na arte, principalmente na francesa, a história da Salomé parece quase obsessiva, no final do século XIX, a decapitação vinha sendo ensaiada há muito tempo. No século vizinho, ela fora quase histórica. A decapitação marcara aquele século da guilhotina, o século XVIII. Tanto que muitos gravuristas

³⁴³ Obsessões relacionadas à prostituição invasiva e flagelos de doenças venéreas da metrópole moderna, alimentaram a imaginação da Eva pecadora. O artista também carrega no discurso científico contemporâneo, assombrado pelo determinismo, por meio do qual a natureza persegue o objetivo de manter a espécie, terá de sacrificar o bem-estar dos indivíduos, enganado pelo prazer carnal e derrotado pela morte. (Tradução Nossa). Dizeres de um dos quadros explicativos da exposição Anjos Bizarros, Museu D'Orsay, 2013.

franceses da época passaram a dedicar seu traço especialmente a retratos de guilhotinados. Uma moderna imagem antiga. Perseus com a cabeça de Medusa, Davi com a cabeça de Golias, o carrasco com a cabeça da vítima, Salomé com a cabeça de São João Batistas. A obsessão de fixar a imagem da cabeça sem seu corpo. O prazer da carne aberta.

A partir de então, o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas. Dalilas, Cleópatras, Evas, Helenas, Circes e Armidas proliferaram nas artes e na literatura finiseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Herodias.³⁴⁴

As mulheres de prostíbulos parecem aqui assemelhar-se às mulheres de museus. Talvez estas duas mulheres estejam em voltas com questões comuns, a comuns traumas. Talvez estas duas mulheres, a mulher cujo corpo pode ser alugado em um estabelecimento e a mulher cujo corpo nu pode ser visto em imagens em paredes de museus e em páginas de revistas. Mulheres que causam desejo e desilusões, que fingem o gozo e que disseminam algum tipo de mal. Seja ele um mal físico ou fictício, mítico. “Nada me parece assemelhar-se tanto a um bordel quanto um museu. Há nele o mesmo lado suspeito e o mesmo lado petrificado”.³⁴⁵ Leiris aponta nos museus as heroínas de imagens fixas como Vênus, Judites, Suzanas, Junos, Lucrecias e Salomé. Nos prostíbulos visualizam-se mulheres móveis e vivas envoltas em vestimentas, enfeites, gestos e hábitos que lhes são próprios. Em ambos os lugares, ambas as mulheres estão em certo grau envoltas por uma Antiguidade, por uma arqueologia. Contudo, se o prostíbulo pode ser apontado à Antiguidade em razão a seu caráter de mercado, seja de escravo seja de prostituição ritual, o museu não o pode. O museu é uma instituição moderna. Mas as imagens que tornam vivas suas paredes estão ligadas em maior ou menor grau à mesma Antiguidade.

No findar do século XIX, Salomé fora incrivelmente revisitada. Imagem de mulher fatal e sedutora, o eterno feminino vestes os sete véus da dançarina e segura a cabeça do profeta. A literatura também

³⁴⁴ MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. p.30.

³⁴⁵ LEIRIS, Michel. Op. cit. p.60.

teceu suas tramas narrativas acerca da personagem jamais nomeada pela Bíblia e cuja história foi narrada minimamente nos evangelhos de Marcos e Matheus. Mas ela foi, triunfante, protagonista para Oscar Wilde, Huysmans, Flaubert.

Alceu Penna traça suas Salomé em outro tempo e em outro lugar. Mas suas *Garotas* estão relacionadas com este poder maléfico do feminino. A mulher que mente, que engana, que trapaceia.

Uma taça de vinho, um pouco do descanso dos deuses, algo como as folhas do lírio caindo numa manhã de orvalho e o teu corpo, eis a vida. Eis a vida e o perigo da vida, com as cabeças decapitadas de que fala a história, os homens apunhalados pelas costas, os amantes surpreendidos, e todo esse cortejo de perigo que oferecem certas senhoras especialmente formosas. Aqui está o perigo em toda forma hedionda de carne e osso encobertas pelos vestidos de Jean Patou ou pelas tangas quase inexistentes dos costureiros da Grécia. Alguns homens, felizes, conseguem escapar à tentação. Outros, menos felizes são apunhalados em noites escuras também e também históricas. Pior são os outros homens, mais infelizes de todos – os que se casam.

Salomé, garota histórica.
Quero que ninguém esqueça
Por te vestires assim
João perdeu a cabeça [...]³⁴⁶

O texto da coluna *Garotas perigosas* aborda justamente os perigos envoltos pela beleza feminina. Dos homens envolvidos por estas formosas mulheres que os apunhalam pelas costas. É como se *erotismo* e morte fossem indissociáveis. A Salomé seria a garota histórica que por razão de suas vestes – ou melhor, por suas não vestes – fez João Batista perder a cabeça.

A cabeça decapitada marcou a coluna e a tela de Moreau. O corpo aberto e o sangue marcam a perversidade da carne aberta. A nudez do belo corpo de Salomé e a carne aberta e sangrenta da cabeça de João

³⁴⁶ PENNA, Alceu. *Garotas perigosas*. Revista O Cruzeiro de 29 de setembro de 1945. Ano XVII, nº49. p.22 e 23.

Batista. Contudo, o rosto do profeta não foi apresentado de maneira a nos chocar com tal perversidade. É quase uma cabeça abandonada por seu corpo. Os olhos sempre belos e maus de Salomé também não são perceptíveis em tais imagens. A dançarina, ao contrário das apresentações de Cranach, não nos olha.



Imagem 103 – Detalhe da coluna *Mais Garotas da História*. Revista *O Cruzeiro* de 14 de junho de 1941. Ano XIII, nº33. P.20 e 21.Acervo: BPMA

Em *Mais Garotas da História* Penna também nos apresenta outra Salomé que não nos olha. Outra Salomé dançante. Com menos teor de nudez e sensualidade, esta boneca porta uma longa capa vermelha estampada com a estrela judaica de Davi. Em seus pés um homem que aplaude o movimentar de seu corpo e de seu véu que começa a desvendar suas pernas. Uma Salomé que, se não fosse o nome escrito em uma faixa azul celeste, provavelmente não seria reconhecida pelo expectador como tal. Na imagem não temos a sua grande conquista: a cabeça decapitada.

Os olhos maléficos e a cabeça decapitada não constam na imagem desta Salomé dançante. Contudo, seu texto, se não menciona a cabeça, deixa muito clara sua presença. “- “Seu” Herodes mandou isto

de presente e pede para a senhora não se esquecer de devolver a bandeja, como da outra vez, porque esta “custou os tubos...”!³⁴⁷ Na bandeja de prata, as Salomé costumeiramente carregavam a cabeça de São João. Mas muitas optarão por mostrar tal conquista a partir do gesto frio e forte de sua própria mão. Como fora o caso da boneca traçada em *Garotas Perigosas* e de outra em *Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente*.

4.5.6 Um corpo aberto

A mulher segura com sua mão a cabeça decapitada, pendurada pelo cabelo, de sua vítima, de forma a exhibir a carne aberta como a grande conquista. A violência marcada de erotismo como a grande conquista de seu poder de sedução, de seu poder de trauma. Uma gestualidade que marcou a imagem de uma outra caçadora de cabeças: Judite. E aqui, talvez, podemos sublinhar a colocação feita por Georges Didi-Huberman acerca da colocação já citada, de Panofsky, e de seus olhos incrivelmente abertos. “Chaque route bifurque et, même, disparaît sous terre pour ressurgir ailleurs. Warburg comprend qu’il ne faut plus parler en termes iconographiques – Judith d’un côté, Salomé de autre comme Panofsky voudra en décir plus tard une fois pour tout – [...]”.³⁴⁸ Não cabe aqui descrever os traços, os objetos, as gestualidades que fazem pictoricamente uma Salomé, uma Judite ou uma Lucrecia. Talvez não devamos procurar bifurcações, mas o ressurgir, o transformar-se em outra rota. Ver esta mulher como um fantástico nebuloso. Pouco importa se ela porta uma espada ou uma bandeja de prata. O que procuramos não são enquetes históricas. Procuramos a carne aberta, o corpo repartido, procuramos a caçadora de cabeças.

³⁴⁷ COSTA, Ruy. *Mais Garotas da História*. Revista O Cruzeiro de 14 de junho de 1941. p.20 e 21.

³⁴⁸ Cada rota bifurca e mesmo desaparece no subsolo para ressurgir em outro lugar. Warburg compreende que não é mais necessário falar em termos iconográficos – Judite de um lado, Salomé de outro como Panofsky quer dizer mais tarde, uma vez por todas. (Tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit., 2002. p.132.



Imagem 104 – Detalhe da coluna Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente. Revista O Cruzeiro de 22 de julho de 1944. Ano XVI, nº39, p.50 e 51. Acervo: BPMA



Imagem 94 – *Judith und ihrer Magd Abra mit dem Haupt des Holofernes* Cristofano Allori, óleo sobre tela, 1610-15. Gemalddedaifrie, Berlim. Imagem 106 – *Judith aux portes de Béthulic*. Jules Ziégler -. Óleo sobre tela, 1852. Museu do Louvre, Paris



Imagem 957 – *O descobrimento do cadáver de Holofernes*. Sandro Botticelli, tempera sobre madeira, 1469-1470. Imagem 108 – *Lucrecia com a cabeça de Holofernes*. Sandro Botticelli, tempera sobre madeira, 1472 .Imagem 109 – *Judite retornando para Bethulia com a cabeça de São João Batista* Sandro Botticelli., tempera sobre madeira, 1472

As caçadoras de cabeças de Cristofano Alloori e de Jules Ziéglér seguram bravamente a carne de sua conquista. As imagens apresentam cabeças mortas, mas ausentes de uma apresentação monstruosa e sangrenta. A tela de Sandro Botticelli *O descobrimento do cadáver de São João Batista* que fora analisada em *Vênus Rajada* também esta desprovida de uma fealdade e uma brutalidade pictórica.

A tela de Botticelli nos apresenta o corpo que não fizera parte das telas das decapitadoras. O corpo que perdera a cabeça. O corpo de Holofernes de Botticelli ou o corpo de São João Batista de Daniele Ricciardelli. O corpo aberto da nudez do castigo. Didi-Huberman sublinhara que o corpo abandonado marca-se por uma nudez sensualizada do executado, atormentada, torturada, ferida. Homens que em virtude de alguma forma de desejo viram, ou melhor, não viram suas cabeças rolar. Botticelli fizera dois outros quadros com a temática de Judite. O pintor fez a heroína justiceira sob trajes e movimentos dignos de suas mais belas ninfas. Ou melhor, Botticelli fez de Judite também uma de suas ninfas. A ninfa envolta ao drapeado suave, ao doce ácido. A ninfa cercada de morte e de trauma.

Em outra imagem de Salomé, de Penna, a gestualidade da mão parece ensaiar o ato executor da espada. Na coluna *Na terra em que mandavam as Garotas*, a boneca com a mão direita faz um movimento sensual, calmo e suave. Movimento que custara a vida do santo que nem mesmo olhara para aquela estonteante mulher. O hipnotizante olhar da mulher fatal não atingirá nem os olhos nem os desejos daquele homem. Na peça escrita por Oscar Wilde, o texto nos transmite o repúdio da dançarina que não consegue seduzir o homem branco como uma estátua de marfim e casto como a lua. A princesa deseja ver a carne fria como marfim, e com uma impenetrabilidade digna de uma Vênus de Botticelli, mais de perto. Mas João, ciente da dor causada pela beleza dos olhos perversos de Salomé, recusa. Com a voz que soa aos ouvidos da princesa da Judéia como estranha música, o Iokanaan de Wilde fala: “Quem é essa mulher, que tanto olha para mim? Não quero os seus olhos sobre os meus. Com que fim me olha ela, com seus olhos de ouro sob pálpebras douradas? Não sei quem é, nem quero saber. Ordena-lhe que saia. Não é a ela que desejo falar”.³⁴⁹

³⁴⁹ WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução João do Rio. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. p.37.



Imagem 9610 – Detalhe da coluna *Na terra em que mandavam as Garotas*. Alceu Penna. Revista *O Cruzeiro* de 22 de julho de 1944. Acervo: BPMA. Imagem 971 – *A virgem e o menino com São João Batista e os três anjos*. Domenico Ghirlandaio, tempera sobre madeira, cerca de 1490. Museu do Louvre, Paris

A fala do personagem de Oscar Wilde, assim com a gestualidade da Garota Salomé (imagem 99) e de Maria em *A virgem e o menino com São João Batista e os três anjos* de Domenico Ghirlandaio, anunciam o porvir. Aquela era quase uma fala futura, aquele era um gesto futuro. Uma fala de quem sabia que perderia a cabeça pelos olhos desejosos e pecaminosos daquela mulher que diz desejar e amar o corpo branco do primo de Jesus Cristo, que suplicava e dizia ter ouvido rumores dos anjos da morte. Rumores de um anjo em forma de princesa, em forma de jovem mulher, em forma de ninfa. “Para trás, filha da Babilônia. Pela mulher veio o mal ao mundo. Não me fales, porque não te escutarei. Eu só ouço a voz do Senhor”.³⁵⁰ O Iokanaan não quer olhar nem ouvir a voz da jovem mulher. A recusa afirma que diante daqueles olhos e diante daquela voz seu corpo transformar-se-ia em um corpo desejoso. Assim, ele abdica da imagem e da presença de Salomé, que deseja beijá-lo. Mas o João Batista daquela peça teatral sabe que o mal está no feminino. Sabe que a imagem da mulher é o próprio trauma.

Se os olhos e a voz de Salomé não alcançaram Iokanaan, que é preso pelo sacrifício religioso, do qual tanto escrevera Bataille, alcançaram outro homem. E foi pelos olhos desejosos de outro homem,

³⁵⁰ *Ibidem*. p. 39.

que Salomé com seu erótico e dançante corpo, conquistou o corpo de João Batista, mesmo que morto.

A perversidade daquela que teve o objeto de desejo recusado. Daquele que teve seus sentimentos amorosos não correspondidos. Como a mulher que permanece insensível e dura nas telas de Botticelli, trabalhadas por Georges Didi-Huberman³⁵¹. Talvez esta seja a dor psíquica destas duas Salomé. A mesma dor que faz Nastagio degli Onesti matar a mulher que desejava. A dialética das imagens na analogia com respeito ao jogo das diferenças. A dor da imagem da Vênus de Botticelli. Sua Vênus do Uffizi, eternamente nascente e sua Vênus do Prado, que é perpetuamente assassinada. A Vênus que morre para renascer. A Vênus que parece desaparecer, mas que busca sempre uma nova aparição. Uma Vênus da sobrevivência. Uma Vênus do nascimento e da morte. Uma Vênus da beleza e a dor. Uma Vênus do amor que jamais cessa de causar traumas, como uma caçadora de cabeças.

4.6 Da imagem e do desejo

O desejo que é sempre o do outro. O desejo é daquele que olha... O desejo e o olhar, ao menos no Ocidente, são da ordem do masculino. Da ordem de um olhar masculino, um masculino que psicanaliticamente pode pertencer a um homem ou a uma mulher. “Si en Occidente el punto de vista predominante es el masculino, es porque a través de ojos masculinos se ha poseído o expresado el deseo de poseer a las mujeres”.³⁵² Os olhos masculinos parecem ter atravessado uma longuíssima duração a desejar imagens de mulheres.

³⁵¹ Aqui se faz referências aos quatro painéis *História de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli trabalhados por Georges Didi-Huberman em seu livro *Vênus Rajada*.

³⁵² Se no Ocidente o ponto de vista é predominantemente masculino é porque através de olhos masculino se possuiu e se expressou o desejo de possuir as mulheres. (Tradução Nossa). FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. p. 306.

Agamben escreveu sobre as difíceis relações dos homens com suas Ninfas e dos homens com suas imagens. As Ninfas jamais cessaram suas aparições. Os homens nunca param de persegui-las. Por vezes, de raptá-las.

Le désir est le désir de l'autre, dans la différence et dans l'intersubjectivité. Que les femmes se gardent d'occuper la place de l'objet. Regardons en face la sexualité contemporaine, afin d'en comprendre les aspects contradictoires : maître et démocratisation, d'une part; inquiétude et désarroi, d'autre part.³⁵³

Apaixono-nos, nos deixamos seduzir, nos envolvemos e desejamos. Contudo o desejo não está necessariamente ligado à carnalidade. Podemos desejar uma imagem. Giulia Sissa, com sua vasta experiência sobre temas que conectam a Antiguidade com o sexo, o desejo, o erótico, atrelou a sensualidade a uma experiência estética. "Sensations, émotion, intentions: la sensualité est une expérience esthétique".³⁵⁴

4.6.1 Um Chapeuzinho vermelho

Pela estrada afora eu vou bem sozinha... Uma jovem garota que se move lentamente só por entre as árvores, por entre as flores, por entre os perigos de uma floresta. Move-se como os drapeados das antigas ninfas. Em vez do drapeado do véu que escondera partes de seu belo corpo da divindade menor, em vez do drapeado que nos resta branco da dura leveza do mármore da Antiguidade, um outro drapeado. Uma outra deusa pagã no exílio. Um leve andar envolto por uma capa vermelha como o sangue menstrual. Também bela, também jovem, também erótica. Move-se talvez em busca da casa de sua avó, talvez em busca de seus medos, talvez em busca de seus desejos.

³⁵³ O desejo é o desejo do outro, nas diferenças e nas intersubjetividades. Que as mulheres ocupam de guardar o espaço do objeto. Olhemos a face da sexualidade contemporânea, afim de compreender os aspectos contraditórios, de uma parte inquietude e aflição, de outra parte. (Tradução nossa). SISSA, Giulia. *Op. cit.* p.26.

³⁵⁴ Sensação, emoção, intenção: a sensualidade é uma experiência estética. (Tradução nossa). *Ibidem*. p.11.

Como começar a escrever sobre a célebre história da Chapeuzinho Vermelho sem rememorar aquela que me foi tantas vezes narrada ? Por minha mãe, meu pai, minhas tias, minhas professoras, meus livros? Foram muitos os que me contaram a historieta daquela jovem mocinha que atravessou a floresta para levar uma cesta de doces para sua avó. Ela me foi tantas vezes contada como o foi para boa parte das crianças da minha geração, da geração dos meus pais, da geração dos meus avós... Acredito não ser infâmia afirmar que quase toda a criança ocidental tenha entrado em contato com tal mito em alguma parte de sua infância, ou melhor dizendo, durante os primeiros anos de sua vida – uma vez que tal conto é anterior à própria construção moderna de infância.

As historietas infantis converteram-se em mitos. Talvez sejam os mitos que estejam mais próximos de nós. São os contos que nos foram contados e os contos que um dia vamos, em algum momento, contar para nossos filhos, nossos sobrinhos.

Quando jovem, o livro de Robert Darton³⁵⁵ me fez rever o mito, o conto, a história. Ainda em anos de graduação julguei o livro *O grande massacre dos gatos* incrível. Aquele era um livro, que naquele momento, sem sombra de dúvidas, eu gostaria de ter escrito. Mas hoje, ao retomar aquela leitura deparei-me com um mal-estar. A questão é bastante simples e já fora, de certa forma, assinalada neste texto. Talvez a versão primordial de Chapeuzinho Vermelho para mim não foi aquela escrita pela primeira vez na França do século XVII, mas a que me foi contada na infância. E talvez a partir desta questão eu veja hoje com outros olhos o texto de Darton, que critica a análise feita pelos psicanalistas modernos do conto. Como graduanda do curso de História, os caminhos que Darton me levara a trilhar me pareceram óbvios. A psicanálise deveria se encarregar daquele conto popular escrito pela primeira vez por Charles Perrault.

Pois bem, em seu trabalho, Darton analisa os contos para chegar a uma história cultural francesa do século XVIII. Seu objetivo fora mostrar o que e como pensavam as pessoas na França daquele período. Ele faz uma bela retomada do texto de Perrault, uma vez que, pretendia chegar mais ou menos ao conto que era narrado pelos camponeses franceses, em cabanas ou em volta das fogueiras que esquentavam as frias noites de inverno. Destaca e traz interessantes questões do conto antes da açucarada versão dos Grimm. Por um lado, a versão contada

³⁵⁵ DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos. E outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

por Darton nos é muito cara. Contudo, outras também o são. Talvez a resposta a dar a Darton seja que os psicanalistas não estavam, como ele, interessados na sociedade francesa daquele século XVIII. Os psicanalistas debruçam-se sobre sua atual sociedade. O passado pode ser, sim, interessantíssimo para a psicanálise, como nos mostrou Freud. Mas a psicanálise parte de questões da atualidade. E talvez para estas questões seja importante deitar um conto de fadas num divã.

Partamos então da nossa, ou melhor, da minha versão do Era uma vez... *Pela estrada afora, eu vou bem sozinha... Levar esses doces para a vovozinha...* Uma jovem mocinha atravessa a floresta portando uma capa com capuz vermelho para levar uma bela cesta de doces a sua avó. Quando chega à casa, estranha o corpo da avó que está deitado na cama e envolto em cobertas. Questiona então: Vovó porque tantos pelos. E a vovó responde: é para me aquecer melhor. Vovó porque estes olhos tão grandes? É para te ver melhor. Vovó porque esta boca tão grande. É para te comer melhor. Então o lobo mal sai da cama e devora a pequena Chapeuzinho Vermelho. Aparece o caçador que abre a barriga e tira, vivas e inteiras, a vovó e a jovem mocinha. Este conto me chegava com belos desenhos de uma menininha, um lobo e uma velhinha.

Alceu Pena também chegou a traçar a Chapeuzinho Vermelho como uma menina muito novinha, como uma criança. Alceu Penna chegou a ilustrar uma bonequinha isenta de curvas, de sensualidade e de eroticidade. Uma pequena bonequinha loira com um belo rostinho infantil, de olhos poucos expressivos e com uma avermelhada, mas muito pequena boquinha. Um avental e um grande laço branco adornavam um vestido rodado e uma capa vermelha com capuz. Era a imagem de uma criança. Era a imagem da Chapeuzinho Vermelho que apresentavam os meus livros infantis.

“Vestido em tafetá vermelho com laço e avental em organdi com rendinha”. Era a legenda desta imagem. Esta imagem e este texto, são, sim, de autoria de Alceu Penna, mas o estranhamento fora proposital, eles não foram publicados na coluna *Garotas*. Esta era uma Chapeuzinho Vermelho que habitava as páginas de figurinos, estas páginas foram dedicadas a fantasias infantis para o Carnaval. As outras Chapeuzinhos desenhadas por Alceu Penna, certamente, não eram como aquelas que coloriam meus livros infantis. Eram mais *Garotas*.



Imagem 982 – Detalhe da coluna de figurino *Era uma vez*. Revista *O Cruzeiro* de 16 de agosto de 1947, ano XIX, nº43. p.78 e 79. Acervo: BPELB



Imagem 99 – *Garotas e o lobo*. Revista *O Cruzeiro* de 5 de março de 1955, ano XVII, nº18. p.62 e 63. Acervo: BPESC

Era um faz de conta diferente. Ou talvez fosse um faz de conta mais igual, mais igual não da versão escrita em alemão dos Irmãos

Grimm, não da versão açucarada dos desenhos e dos filmes da Walt Disney. Se os Grimm retiraram do conto seu final trágico e conferiram um final feliz, a Disney infantilizou ainda mais as imagens e retirou toda a mágica violência e *eroticidade* da história. A partir do século XIX, o conto deixou de assustar pequenos e de divertir adultos. “‘Chapeuzinho Vermelho’ inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault”.³⁵⁶ Se a história escrita por aquele que, de certa forma estava envolto por uma certa parte da tradição camponesa francesa, já apresentava-se modificada, imaginemos as histórias escritas além do Reno.

O conto que chegou a mim na infância e o conto narrado pela Walt Disney são produto destas inúmeras alterações de espaço e de tempo. Nada se conserva exatamente como era. E se algo, talvez se conserve, esse algo não é nosso objeto. Caçamos algo que tenha ao menos algum grau de sintoma. Aqui não procuramos arquétipos e totais permanências na cultura. “Mas, ao contrário um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada”.³⁵⁷ Como algum detalhe. Algo que sobrevive não linearmente, mas algo que imite o movimento drapeado das ninfas, ao que ora vai, ora vem. O chapéu vermelho e a menina que atravessa uma perigosa floresta sempre estiveram presentes no conto, elas atuam como elemento global e por isso, aqui a sobrevivência está no que por algum tempo, no que em boa parte das versões, saiu de foco. Pensemos no elemento erótico, pensemos no desejo, no desejo que é sempre o do outro.

A Chapeuzinho, ou melhor, as Chapeuzinhos pairaram pelas colunas *Garotas* sob uma apresentação um pouco mais desejosa. *Como de praxe, Alceu não se contentou a nos apresentar uma jovem mocinha*, desta vez nos desenha seis. Seis belas aparições drapeadas que olham para um lobo mau. Olhares provocativos, que chamam, que insinuem seu violento desejo. Elas não o abordam, parecem nem dizer nada. Apenas olham, com os olhos de quem deseja ser devorada. Loiras, castanhas, ruivas e morenas, um bando de jovens garotas a provocar, a assediar, a plagiar, a inflar o ego de quem a olha de modo a provocá-lo, de modo a quase induzi-lo ao ato violento que elas não cessam em buscar.

³⁵⁶ DARTON, Robert. *Ibidem*. p.24.

³⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2013. *A imagem sobrevivente*. p.47.

4.6.2 Um olhar de lobo mau

O lobo mau as olha e saliva. Saliva diante do seu objeto de desejo. Saliva como lobo diante de carne fresca. Saliva como homem diante de carnes bem moldadas aos ossos. A jovem heroína impessoal ali travestida de capa vermelha. Um lobo mau demasiadamente humano. Onde características de sua humanidade parecem enroscar a sua animalidade, mas ele tem consciência erótica. Um bicho vestido com um jocoso terno azul xadrez e uma gravata borboleta vermelha. Vermelha como os corações que envolvem a sua face de modo a quase nos enganar. As gotas de saliva quebram, estilhaçam aqueles românticos corações. Este conto, mesmo nas açucaradas versões da Walt Disney, nunca tivera uma sequer pitada de amor romântico. Não deixamos esses corações mentir. O lobo procura a violência, como morte, como sexo, como carne.

As garotas são ternas e românticas e por isso mesmo adoram as lendas e histórias de Trancoso. A historieta do lobo, por exemplo, foi sempre um episódio que elas imaginaram viver na vida real. Elas pois, de capuz vermelho a desafiar o lobo mau.

- Lobos não há, há lobinhos,
bobos, piadistas, sem siso,
que com um simples sorriso
se tornam logo mansinhos.

- Vendo o nosso chapelinho
e nosso riso brejeiro,
o lobo vira cordeiro
e o cordeiro cordeirinho.

- Maria Elena declara
como mais juvenil arroubo:
- Veja bem a minha cara
se eu tenho medo de lobo. [...]
_- Quem quiser se faça de bobo,
que vai é nos divertir
pois essa história de lobo
é para garota dormir.

Foram-se os tempos dos bobos,

hoje, rindo dos conselhos,
as garotas são nos lobos
com seus capuzes vermelhos.³⁵⁸

Talvez o próprio olhar do lobo, talvez o próprio desejo do lobo, tenham embaralhado as cartas e mudado o jogo na coluna daqueles meados de século. O lobo mau parece ter sido transformado em um lobo babão na imagem de Penna e no texto de A. Ladino. O desejo é sempre o desejo do outro. Por séculos, a Chapeuzinho vermelho parece incessantemente ter desejado ser devorada por aqueles olhos, por aquela boca... daquele lobo. Suas histórias contadas e recontadas quase se aproximam das quatro telas de Botticelli (uma das três atualmente pertencem ao Museu do Prado). Por séculos a *Garota* parece ter sempre perseguido aquele lobo. Sempre perseguido, sempre devorada, mas por motivos digamos que contrários daquela Vênus rasgada de Botticelli. Aquela Vênus quase frígida que não deseja o homem designado a ela e acaba morta. Aquela Chapeuzinho que desejara e atizara aquele lobo e acabara morta. As duas, provavelmente, sabiam que seu desejo ou seu não desejo provocariam a sua morte. Talvez, como São João Batista sabia que a imagem de Salomé também provocaria a sua morte, tanto que mesmo não tendo sequer olhado, a imagem o matou. Estas imagens unem as mesmas coisas.

Chegou um dia em que a Chapeuzinho vermelho fez uma fugas, e ao mesmo tempo bastante simplória, dedução. O lobo por séculos também desejou comer sua carne. O desejo também era o desejo do outro. Ela também era o objeto do desejo, ela sempre o fora. Os textos de A. Ladino parecem contar as histórias que jamais saíram daquelas duas páginas semanais. Ele nos conta a historieta que está no cerne de todas aquelas 1269 colunas que circularam de 1938 até 1964. Uma bela e jovem mulher que deseja um homem, por vezes, vários homens. Em forma de lobo, de príncipe bobo, de São João Batista, de Adão, de professor, de engenheiro, de médico. No entanto, ao desejar, ela sabe que é desejada. Talvez perceba que o desejo do outro possa ser maior do que o dela. Ou que talvez seja mais interessante ela ser o principal objeto de desejo.

Ela faz literalmente o lobo de bobo. Ela o transforma em lobinho, manso, um cordeirinho. A. Ladino, por fim, escreve que histórias de

³⁵⁸ LADINO, A. *Garotas e o lobo*. Revista *O Cruzeiro* de 5 de março de 1955. Ano XVII, nº18. p.62 e 63. Acervo: BPESC.

lobo são para *Garotas* dormir. E de fato, elas dormiram durante toda a infância escutando a mesma historinha. E se foram os tempos do lobo, aqueles eram os tempos da Chapeuzinho.

“Era uma vez... não podia ser de outra forma que Alceu começou a contar às suas garotas a história de suas “congêneres” dos “*Fairy-Tales*”: as aventuras de princesas encantadas e de príncipes desencantados, dos lobos maus e dos lobos piores”.³⁵⁹ As histórias narradas por Penna transformavam suas *Garotas* em interessantes e maléficas protagonistas. Aos pobres homens restavam os papéis de príncipes desencantados, de lobos babões, de namorados enganados. Ali, eles sempre foram coadjuvantes.

Uma Chapeuzinho curvilínea de meias 7/8 e salto alto. Um lindo e curto vestido azul de *poás* brancos, acinturado. Um chapéu vermelho e uma capa que mal chega a proteger as costas de um corpo que talvez quisesse tudo, menos ser protegido. Era como se Penna quisesse retomar e contar aquelas histórias, não de uma maneira nova, mas de uma maneira ignorada pelos Green. Talvez de uma maneira abandonada por eles. “[...] Green e Anderson não narravam bem as suas histórias. Ou talvez ignorassem certos detalhes”.³⁶⁰ O que Alceu errou? Aquelas história não eram dos Green. Mas eles conheciam sim, muito bem, certos detalhes, só decidiram não os escrever.

Foi uma incrível decisão de Alceu Penna ainda naquela década de 1940 não ter se transformado um dos muitos ilustradores de Walt Disney. Dizem que ele recusou o convite, pois na Disney seria mais um de muitos ilustradores sem destaque. Ele não entregaria seu traço encantado sem sua assinatura, seu ego falou mais alto. Seu traço encantado pode continuar erótico, apesar das censuras que sofrera pela imprensa brasileira do período.

Naquela empresa de entretenimento americano não caberia Alceu Penna, Não caberia Tex Avery. Aqueles não eram homens destinados a traçar ratos pretos... Eles queriam traçar outro tipo de imagens. O ilustrador, diretor cinematográfico, animador e caricaturista estadunidense Tex Avery afamou-se por acreditar que “num desenho animado se pode tudo”. Seu traço e seu humor deram formas a personagens como Pernalonga, Patolino e o Esquilo maluco. O animador deu formas estonteantemente eróticas à sua Chapeuzinho; mais do que isso, deu olhos consideravelmente grandes, saltados e desejosos

³⁵⁹ PENNA, Alceu. *História para Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 16 de maio de 1942. Ano XIV, nº29. p. 20 e 21.

³⁶⁰ DARTON, Robert. *Ibidem*. p.24.

ao seu lobo mau. No final da década de 1930 e início da década de 1940, trabalhou em duas gigantes empresas de entretenimento nos Estados Unidos: Warner Bros e MGM. Neste momento dera vida a três diferentes Chapeuzinhos Vermelhos: *Little Red Walking Hood* no ano de 1937, *Red Hot Riding Hood* em 1943 e *Little Rural Riding Hood* também em 1937. Das três versões, a que ganhou maior notoriedade fora a de 1943. As duas anteriores já traziam traços marcadamente eróticos da personagem. Mas foi em sua terceira versão que a floresta fora transformada em boate, a camponesa, em *pin-up*, mas o lobo continuava a ansiar por devorar aquela mocinha.



Imagem 100 – *História para Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 16 de maio de 1942, ano XIV, nº29. p.20 e 21. Acervo: BPMA



Imagem 101 – Imagem retirada da animação *Red Hot Riding Hood*. Tex Avery, 1943



Imagem 102 – Cartaz da animação *Red Hot Riding Hood*. Impressão (Offset) em papel, Tex Avery, 1943. Imagem 103 – *La Goulue*. Litografia em papel, Toulouse-Lautrec, 1891

Numa boate ou um cabaré, a Chapeuzinho Vermelho aqui fora apresentada dançante e sensual como uma Salomé. Em vez de uma dança dos sete véus, nos é apresentada uma dança de uma casa de shows. Talvez se encontre aqui a *pin-up* naquela que foi uma de suas

primeiras apresentações. Um cartaz a anunciar as belas atrações, os belos corpos eróticos de casas de prostituição. Aqueles locais onde, como escrevera Leiris, não era preciso comprar uma mulher, bastava alugá-la.

O cartaz de *Red Hot Riding Hood* aproxima-se dos cartazes dos prostíbulos franceses do século XIX. O cartaz *La Goulue* de Toulouse-Lautrec também traz uma dançarina loira a ser observada pelos homens em uma boate, anunciada por grandes letras vermelhas e pretas. A Chapeuzinho de Avery, neste cartaz, chega a ganhar olhos cansados e tristes, bastante característicos das bonecas de Lautrec.

Há muitas formas de se contar uma história. Um “conto de fadas” do século XVIII de Darton, ou do século XVII de Perraut não pretendiam embalar as noites das crianças do século XXI. Talvez sua primeira versão escrita se assemelhe bastante aos desenhos de Alceu Penna e de Tex Avery. O público do conto escrito pelas mãos de Perraut era contemplado por belas cortesãs e por desejosos cavalheiros, nas festas extravagantes da corte de Luís XIV. Entre chapéus vermelhos, lobos, vovós, florestas ou boates mais uma jovem mulher morta. Morta pelo desejo capaz de suscitar no outro, morta pelo seu próprio desejo. A Chapeuzinho Vermelho teve seu final infeliz. Os contos modernos, os contos da minha infância, abriram a barriga do lobo e tiraram a mocinha inteira e com vida de dentro daquelas entranhas. A minha Chapeuzinho não teve a morte como fim. O conto fora adoçado, o desejo atenuado e a sedução quase desfeita. Mas a Chapeuzinho sempre buscou o seu próprio fim. Ela continua, há séculos perseguindo o mesmo lobo mau. Persequindo *sozinha pela estrada afora...*

4.6.3 Uma imagem, um desejo, um poder

Os homens parecem perseguidos por suas imagens. Os homens parecem perseguidos por suas Ninfas. Essa história talvez nunca pare de ser contada, porque talvez nunca pare de acontecer. Vem há anos e mais anos, há séculos, há milênios sendo repetidamente narrada. Contada em uma diversidade de tempos, em uma diversidade de idiomas, em uma diversidade de lugares. Um homem apaixonado por uma imagem. Apaixonado por aquilo que provavelmente nunca tenha deixado de ser. Apaixonado por aquilo que nunca tenha deixado de criar. Imagem...

A famosa Vênus desaparecida de Cnido também fora uma imagem que protagoniza uma longa série de histórias de jovens que se excitam e se apaixonam por figuras femininas. Era tamanho o poder da imagem de Vênus Cnido que um jovem da mesma localidade rouba e

copula calorosamente com a fria estátua de mármore. Na brancura daquela estátua restaram marcas de um gozo luxuriante a provar que aquele mármore não era tão impenetrável assim. Durante toda a Idade Média imagens como as de Vênus passaram a serem mal vistas pois “[...] su sensualidad era la marca indeleble de su origen pagano”.³⁶¹ O paganismo com suas estátuas tão mal vistas e com suas histórias tão recontadas por aquele medievo. David Freedberg ressalta aquelas imagem demasiadamente charmosas e nuas, de aspectos impudicos diretamente suscetíveis a excitar o desejo. Aquelas imagens podiam instigar pensamentos e ações adúlteras. As imagens oriundas da Grécia e da Roma Antiga tinham uma potência a possessões demoníacas e a determinados processos mágicos. Ainda entre os séculos IV e VI, em Roma e na Grécia, as opiniões neoplatônicas defendiam que se as estatuas estavam vivas era porque tinham sido possuídas por demônios.

A vida destas imagens estava arraigada da sua ampla capacidade de suscitar desejo, ao reconhecimento de seu caráter sexual. A Antiguidade estava repleta destas histórias de belos jovens apaixonados por imagens de belas mulheres. Eles as desejavam, as beijavam, as abraçavam, faziam amor com elas. Alexis e Filemón narraram sobre um jovem que se apaixona por uma destas mulheres de mármore e decide viver com ela em seu templo. Eliano relata sobre outro que deseja comprar seu objeto de desejo impedido pela cidade contenta-se a adorná-la com laços e grinaldas.

Na Idade Média, além das imagens pagãs, as próprias imagens daquele cristianismo venerado passaram a exercer grande poder de sexualidade. Eram Virgens que davam leite, Cristos físicos ou em estátuas que abraçava e que faziam monges e monjas a vencerem, ou não, suas tentações carnisais.

A partir do século XII, uma história peculiar parece tomar cena de uma discussão iconoclasta vigente acerca das imagens de três dimensões. Uma estátua, um homem, uma aliança. Freedberg descreve algumas destas histórias, mas Jean-Claude Schmitt o faz exímia e detalhadamente. A primeira versão escrita desta chamada *Vênus de Ilê* data de 1120 e fora escrita por um monge beneditino inglês. Bem, a história passa-se, como de costume, em Roma. Trata-se de um jovem rico que, ao festejar suas núpcias, decide fazer alguns exercícios físicos com seus amigos. Para seu maior conforto durante a prática decide colocar sua aliança no dedo estendido de uma estátua de bronze. Após

³⁶¹ Sua sensualidade era a marca indelével de sua origem pagã. (Tradução nossa). FREEDBERG, David. Op. cit.p.373.

os exercícios físicos vai até a estátua para retirar sua aliança, mas agora o dedo encontra-se dobrado o que o impossibilita de retirar o anel. A noite retorna ao mesmo local, o dedo estava novamente esticado, mas a aliança não estava mais lá. Na tentativa de consumir seu casamento com a esposa, vê um nevoeiro e ouve a voz de Vênus convidando-o a deitar com ela, já que ele a tinha desposado no ato de colocar o anel em seu dedo. Por seguidas noites na incessante tentativa de deitar-se com a esposa escutava a mesma voz. O jovem procura então um padre capaz de aterrorizar demônios. Após uma quase epopeia o tal padre convence ou força o demônio a retirar o anel de Vênus e a devolvê-lo ao rapaz que enfim pode consumir seu casamento.

Esta primeira versão escrita foi seguida de muitas outras. Uma contida na *Kaiserchronik* foi escrita por um clérigo alemão ainda naquele século XVII e ressalta a substituição da estátua no mesmo local de culto. A coluna que sustentava a estátua de uma Vênus detentora de anéis tornara-se então local de uma estátua de São Miguel e o jovem apaixonado livra-se da possessão diabólica e converte-se ao cristianismo. Uma destas versões que me parece mais curiosa foi a escrita nos *Miracles de Notre-Dame* no século XVIII. A estátua de Vênus fora ali substituída pela imagem da Virgem. Ao colocar o anel dado por sua amada no dedo da virgem ele também se fecha. Ao tentar deitar com sua esposa a Virgem aparece por entre eles. Então tal jovem decide passar o resto da vida servindo à imagem que desposara. Tal qual o jovem que muda-se para o templo da deusa grega, esse outro jovem decide passar o resto da vida servindo Nossa Senhora. “Nessa versão, não há conflito entre o ídolo pagão e a imagem cristã. Com efeito, apenas a imagem da Virgem é colocada em cena e o texto apresenta ao mesmo tempo um testemunho precioso sobre as práticas de devoção da imagem religiosa [...]”.³⁶² Esse laço, esta Vênus e esta Virgem como protagonistas da mesma história nos coloca que estas imagens não são tão dicotômicas assim. Nos mostra que talvez não seja tão simples separar a imagem da mulher que gera da imagem da mulher que seduz. Esta história nos lembra de que o leite e o sangue correrem da mesma carne feminina. Esta dualidade feminina, colocada diante do poder das imagens de enfeitiçar os olhos humanos. Estas duas imagens femininas narram um pouco sobre estes temas de amor diante da visão de uma imagem.

³⁶² SCHMITT, Jean-Claude. Op. cit., p.123.

El acto que infunde vida a la estatua de Venus de la Virgen es la entrega de la alianza y este acto tiene, incluso tiene en cuenta el simbolismo freudiano, es implícitamente sexual (implica matrimonio y, por ende, lecho nupcial). Las Vírgenes doblan el dedo para recibir la alianza, es decir que están vivas y pueden ser amantes de verdad.³⁶³

Estas imagens, estas criações que se tornam criaturas. Pigmalião foi o escultor que se apaixonara pela sua própria criação, escultura que, diante do amor do *olhante* que a moldara, adquire vida. Esta história de Pigmalião narrada por Ovídio adquiriu maior frequência nos séculos XIX e XX. O criador que se apaixonou pela criatura também foi tema de Balzac. No conto *A obra-prima desconhecida* o autor nos narra que o velho pintor Frenhofer trabalhou durante dez anos em sua obra prima desconhecida, em uma imagem feminina, em sua Catherine Lescault. A imagem, que para ele não era uma tela, mas uma mulher. Mulher que ele traçou e pintou transformando-a em amante, ele se constituiu como criador. Criador que recusou mostrar e revelar ao mundo a incrível e perfeita criatura que construiu. “Uma mulher com a qual eu choro, rio, converso e penso. Queres que de repente, eu deixe a felicidade de dez anos como se descarta um casaco? Que de repente eu cesse de ser pai, amante e Deus? Esta mulher não é uma criatura, é uma criação”.³⁶⁴

No conto de Balzac, Porbus propôs trocar duas mulheres. A mulher, a amante de carne e osso de Nicolas Poussin –Gillette– pela mulher de tela e tinta, a amante e criatura de Frenhofer –Catherine Lescault. “Uma “verdadeira” mulher, Gillette, jamais olhada por aquilo que ela é, contra uma mulher em pintura, uma mulher *para ver*, mas que não é verdadeiramente, que não chegará a existir”.³⁶⁵ Uma troca que

³⁶³O ato de infundir vida na estátua da Vênus e da Virgem é a entrega de uma aliança e este ato, inclusive, tem em conta o simbolismo freudiano, é implícitamente sexual (implica matrimônio e, por ele, leito sexual. As Virgens dobram o dedo para receber a aliança, é dizer que estão vivas e podem ser amantes de verdade. (tradução nossa). FREEDBERG, David. Op. cit. p. 375.

³⁶⁴BALZAC, Honoré de. *A obra-prima desconhecida*. IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* e BALZAC, Honoré. *A obra-prima desconhecida*. Tradução de Osvaldo Fontes e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. p.171.

³⁶⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. E BALZAC, Honoré. Op. cit. p.74.

propunha uma mulher real contra uma mulher de pintura. No atelier do ancião pintor, Gillette, a mulher “real” desaparece diante daquela “mulher incomparável” de pintura, Gillette foi literalmente esquecida em um canto, inconsolada e em prantos. “Uma mulher singular será sempre a desprezada em relação à “mulher incomparável” que, no entanto, não chega à existência”.³⁶⁶ Para Georges Didi-Huberman o desejo está preso no faltar-para-ser, ele seria a própria dialética da imperfeição, ele não teria a mítica plenitude do prazer. Qual mulher corresponderia melhor ao desejo de um homem do que aquela marcada pelo poder do distanciamento? Distante como uma imagem. Distante como uma imagem de mulher. O objeto de desejo por excelência. A imagem e seu poder de suscitar desejo. A imagem e seu poder de permanecer distante.

4.6.4 Um olhar e poder de suscitar desejo

Uma jovem nua deitada em uma cama olha incessantemente seu expectador. Uma imagem: a sexualidade, o olhar, o desejo. Diante da *eroticidade* instigante de uma Vênus do século XVI, um historiador da arte americano acreditou estar diante da primeira *pin-up*³⁶⁷. A *Vênus de Ubino* de Tiziano tem elementos sexuais difíceis de serem contestados.

Una joven desnuda mira abiertamente al espectador; los rizados cabellos de color castaño le caen sobre los hombros desnudos: tiene los pezones erectos, con la mano izquierda se cubre sólo a medias los órganos genitales – casi juega con ellos–, en tanto que la sombra que los rodea hace pensar (si es que no lo indica realmente) en el vello público. Ésta completamente desnuda salvo por el anillo que lleva en el dedo meñique y la pulsera en la mano derecha. La sensualidad de la representación habría sido patente para muchos y bien puede continuar siéndolo.³⁶⁸

³⁶⁶Ibidem.p.75.

³⁶⁷FREEDBERG, David. Op. cit.

³⁶⁸Uma jovem nua olha abertamente o espectador; os cabelos ondulados de cor castanha caem sobre os ombros nus: tem os mamilos eretos, com a mão esquerda cobre somente a parte central do órgão genital – quase joga com eles -, tanto que as sombras que os rodeiam fazem pensar (se é que não o indicam realmente) em pelos pubianos. Está completamente nua salvo pelo anel que leva no dedo mindinho e a pulseira na mão direita. A sensualidade e a



Imagem 104 – *Vênus de Urbino*. Tiziano, óleo sobre tela, 1538. Galleria degli Uffizi. Florença

A *Vênus de Urbino*, a *Vênus* de Tiziano, mais uma *Vênus* do Uffizi. A beleza e a sensualidade da nudez clássica. Como escreveu Freedberg, a sensualidade, o prazer do olhar, a projeção do desejo. A gestualidade da *Vênus* de Tiziano já havia sido ensaiada na tela de Giorgione de 1510 e continuou sendo incessantemente experimentada naquele século e nos outros que se seguiram.

Freedberg questiona se a intencionalidade de Tiziano fora a de pintar um quadro erótico, mas talvez tenha mesclado cores e formas em uma composição “exquisita”. Se talvez seja difícil negar o elemento sexual do quadro, Freedberg nos chama atenção para os outros fatores que determinaram sua compra, como a habilidade do artista. Mas aqui pretendemos nos ater à representação sexual, sua produção e seu consumo. Esta maravilhosa mulher nua está disposta em um museu, nas paredes daquele grande museu do renascimento florentino projetado por Vasari.

representação tinham sido patente para muitos e pode muito bem continuar sendo. (Tradução nossa). *Ibidem* p. 35.

Um *pin-up*? A *Vênus de Urbino* seria pura e simplesmente uma *pin-up*? Um belo corpo nu feminino destinado a excitar os olhos masculinos que a olham como objeto sexual. Daniel Arasse³⁶⁹ debate-se sobre tais questões em *La femme dans le coffre*. Neste texto, perpassa o conhecimento da história de tal quadro, que teria sido encomendado para Tiziano por Guidobaldo, perpassando também questões da ordem da produção da imagem.

Comme son non l'indique, une pin-up, c'est une image faite pour être accrochée ou punaisée à un mur. C'est peut-être le seul point commun entre la pin-up et la *Vênus de Urbino*; elle aussi a été faite pour être accrochée au mur. Mais, à part ça, c'est très différent. D'abord, c'est une photographie, ou une dessin photographié. Vous vous rappelez les pin-ups d'Atlas dans Lui? Vous ne lisiez pas Lui? C'est dommage. En tout cas, une pin-up, c'est une photographie ou un dessin indéfiniment reproductible. Ce n'est pas l'écas de ce tableau, même si on en a fait des copies.³⁷⁰

As *pin-ups* e a *Vênus de Urbino* são imagens de belos corpos femininos produzidos para serem colocados em uma parede. Para Arasse este seria o único ponto em comum entre as duas imagens. A *Vênus* foi pintada por Tiziano como obra e arte, não tinha a reproduzibilidade como fim, acabou tendo, mas não foi esta a intencionalidade. Ela constituiu-se como imagem através de seu caráter de unicidade. A *pin-up*, por sua vez, sempre esteve atrelada ao múltiplo. A reprodução por contato constitui como fundamental finalidade da imagem da *pin-up*. A fotografia, a ilustração e o múltiplo definem sobremaneira o gênero imagético. Arasse aponta as imagens da revista masculina francesa *Lui* para exemplificar a intencionalidade reprodutora deste tipo de imagens.

³⁶⁹ARASSE, Daniel. *La femme dans le coffre*. IN:_. On n'y voit rien. Descriptions. Paris: Éditions Denoel. 2000.

³⁷⁰Como seu nome o indica, uma *pin-up*, é uma mulher feita para se deitar ou pendurar numa parede. É provavelmente o único ponto em comum entre a *pin-up* e a *Vênus de Urbino*; ela também foi feita para deitar na parede. Mas, apesar disso, são muito diferentes. Primeiro é uma pornografia, ou um desenho pornográfico. Você se lembra de uma *pin-up* em um atlas na *Lui*? Você não lia a *Lui*? É vergonha. Em todo caso, uma *pin-up*, é uma pornografia ou um desenho indefinidamente reproduzível. Não é o caso deste quadro, mesmo que dele se tenham feito cópias. (Tradução nossa). *Ibidem*. p.127.

A Vênus de Urbino estava de certo modo arraigada a este mundo de excitação sexual, mas ela não substituiu o corpo de carne e osso, talvez se somasse a ele. Guidobaldo teria outros meios, outros corpos, para satisfazer seus desejos. Para Arasse, afirmar que ela fosse uma *pin-up* seria uma maneira muito simplificada de descrever a coisa. Ele nos lembra que no Renascimento as práticas sexuais e as circunstâncias de olhar uma imagem eram muito diferentes para se faça uma análise idêntica. Mesmo tendo sido pintada para ornamentar um quarto, o contexto era outro, a época era outra. A mulher que, no momento de fecundação olhasse para um belo corpo traria alguns elementos daquele belo para seus filhos. Aquele corpo fora construído para olhares masculinos e femininos. Estes quadros de mulheres nuas, chamados de “quadro de casamento” constituíram-se quase que em uma tradição em Veneza, a exemplo da Vênus de Giorgione, a hoje chamada Vênus de Dresden.

A Vênus de Urbino e a Vênus de Dresden tem sua mão esquerda em cima de seu órgão sexual. Elas se masturbam? Muito provavelmente... No entanto a masturbação feminina no Renascimento é aceita e mesmo recomendada na preparação da união sexual, está em um contexto preciso. Elas nos olham e se tocam... Ela não é uma *pin-up*, mas seus elementos eróticos são pulsantes. Talvez o que faça dessa tela uma imagem excepcional, para o historiador da arte francês, seja a construção erótica colocada em cena numa pintura clássica. O desejo é posto em cena. O desejo é feito imagem. “[...] passer du toucher au voir, substituer le voir au toucher, faire du voir un quase-toucher mais, pour voir, ne pas toucher”.³⁷¹ O desejo no ver. O desejo de tocar. O desejo insaciável. O desejo e a impossibilidade. O desejo e a imagem...

A Vênus de Urbino está longe de ser o primeiro nu feminino da pintura europeia. Mas poderia muito bem ser a primeira pintura de uma mulher desvestida. “Présentée comme telle, et consciente de l’être, Comme dissent les Anglais, elle est moins nue que naked, moins nue que dénudée. Elle le sait mais n’em éprouve aucune mauvaise conscience”.³⁷²

O olhar com o autêntico desejo. “No resulta exageradamente hipotético imaginar quanto más directa há de haber sido la atracción de este cuadro en las respuestas sexuales de algunos espectadores del siglo XVI, ante de Manet, ante de Playboy [...]”.³⁷³ Seria extremamente

³⁷¹ Ibidem. p.162.

³⁷² Ibidem. p.157.

³⁷³ FREEDBERG, David. Op. cit. p. 39.

complicado escrever sobre a atração desempenhada no *olhante* masculino por cada uma destas imagens. Uma Vênus de Tiziano, do Renascimento, pensada para ser exposta em um quarto. Uma cortesã nua pintada por Manet no século XIX. Uma pintura ou uma ilustração de *pin-up* em uma revista masculina do século XX. Cada uma destas imagens tem suas muitas particularidades, seus contextos, seus históricos.

Concordo com Daniela Arasse, que a Vênus de Ubino não pode ser considerada uma *pin-up*. Muitas coisas separam aquele nu feminino dos nus impressos em revistas como a *Lui* e a *Playboy*. Talvez devamos ensaiar o caminho inverso. A *pin-up* é uma imagem muitíssimo diferente da Vênus de Tiziano. Todavia, na longa duração, elas se encontram, não pelo gênero imagético em questão, mas pelo seu poder de suscitar desejo. A *pin-up* é uma destas tantas imagens de longa vida capazes de seduzir e de causarem deleite aos que as olham.

4.6.5 Um corpo entre sua construção e sua desconstrução

O século XX construiu e desconstruiu corpos. Muitas outras épocas e muitos outros séculos o fizeram. O século XXI ainda está repleto desta construção e desta desconstrução corpórea. Cada época constrói e desconstrói corpos de maneiras singulares e plurais. Mas hoje, talvez, a cicatriz do século XX ainda esteja um pouco aberta e um tanto remediada para conseguirmos nos debruçar sobre ela.

Aquele foi o século das duas Grandes Guerras Mundiais. Aquele foi o século do nazismo e de seu holocausto, entre campos de batalhas e campos de concentração, concursos de misses e revistas de *pin-ups*. No início do século XX foram criados os concursos de misses. No século XX surgiram as *pin-ups* e se popularizaram as revistas tanto de modas quanto as chamadas “revistas masculinas”. O nazismo em si fora um grande aparato político de desconstrução de corpos “imundos” e de construção de belos e arianos corpos.

Naquela época, As *pin-ups* se disseminaram por todo o mundo com a velocidade e com a técnica da imprensa periódica. Os soldados, nos campos de batalha, eram quase que alimentados por aquelas imagens. Segundo editoriais da própria revista estadunidense *Esquire*, 9 milhões de exemplares do periódico eram enviados gratuitamente às tropas em combate. Ali elas deveriam controlar as pulsões sexuais, lutar contra a homossexualidade, servir como suporte para a masturbação. Durante o conflito, aquele tipo de impresso se multiplicou. Depois dele, estas imagens eróticas, mas não pornográficas, mesmo modificadas,

continuaram a crescer e a se desenvolver. Lembramos que o primeiro número da *Playboy* americana data de 1953, e a *Lui* francesa inicia sua circulação no ano de 1963.

As bonecas de papel. Os belos corpos construídos e retocados em tinta pela imprensa que não cessava de produzir bonecas. Naquela mesma época corpos humanos magros, humilhados, eram desfeitos por um grande aparato construtor de corpos ideais. Fotografias daquele amontoado de corpos humanos mortos, seres humanos quase desfeitos da sua carnalidade. Corpos mortos que não receberiam tumbas próprias, lhes restavam as homenagens dos monumentos sem corpos.



Imagem 105 – Vala comum no campo de extermínio de Boelcke-kaserne. No 5 Army Film & Photographic Unit, Oakes, H (Sgt), 1945

A vala comum, um amontoado de corpos desfeitos e mortos pode ser o pano de fundo dionisíaco das lindas e apolíneas imagens de *pin-ups*. Alguns podem considerar que estas imagens estão em lados opostos de uma guerra. Que os aliados, os grande construtores de corpos de

papel estavam salvando a humanidade das mazelas do nazismo. Mas sabemos que esta história não é tão simples assim. Sabemos que estas imagens não são tão definitivas assim. A guerra desconstruiu corpos. Amputou membros. Destruiu cidades. Bombardeou, matou, destruiu, aniquilou. A Segunda Guerra Mundial desfez milhões, incontáveis, corpos. As inúmeras imagens de bombardeios e conflitos conviviam lado a lado com as páginas destinadas às belas *pin-ups*. O corpo morto e o corpo erótico dividiam as páginas dos mesmos periódicos.

As páginas desta tese estão repletas, inundadas da construção destes corpos de papel. Repleta de corpos eróticos minimamente construídos a fim de causar uma excitação quase universal. O trauma e a imagem. O corpo erótico e o corpo morto. O corpo construído e o corpo desconstruído. A boneca de papel e o corpo de carne e osso. As bonecas foram um local de construção de um corpo feminino ideal. Mas também foram utilizados como um aparato que marcou esta desconstrução.



Imagem 106 – Detalhe da escultura *Zuge in leben Zuge in den tod*. Frank Meisler, bronze. Bahnhof Friedrichstraße, Berlim

Alceu Penna construía os corpos de suas bonecas que eram editadas na revista *O Cruzeiro* semanalmente. Do mesmo modo que muitos outros desenhistas e fotógrafos o fizeram para incontáveis revistas periódicas em todo o mundo. Construíam corpos femininos idealizados, eróticos, desejáveis. Outros homens, no entanto, construíam

outro tipo de bonecas, outro tipo de corpos. Talvez eles desconstruíssem essa anatomia humana.

Na imagem acima, temos uma boneca despedaçada. Seu torso perdera uma perna e os dois braços. As formas da boneca de bronze nos rememoram as bonecas de plástico, construções idealizadas de belos e perfeitos bebês construídos e reproduzidos pelas indústrias de brinquedo de todo o mundo ocidentalizado. Talvez o primeiro corpo construído que temos contato ainda na infância. Na escultura, o corpo rechonchudo da boneca fora desfeito, talvez como o corpo da criança a quem ela pertencera. Esta boneca esfacelada é um fragmento da escultura chamada de *Zuge in leben Zuge in den tod* que fora feita para figurar no cenário da grande estação de trem de Berlim. Daquela estação partiam crianças para a vida e partiam crianças para a morte. As crianças judias alemãs partiam diariamente a dois destinos. Para serem adotadas por outras famílias judias na Inglaterra, ou para irem para campos de concentração ou de extermínio na Polônia e na própria Alemanha. A boneca desfeita esta dentro de uma mala aberta, a maladas crianças que iam ao encontro de um desfazer de corpos. A escultura em bronze foi feita por uma artista plástica alemã de hoje. A escultura foi feita por uma daquelas crianças que partiram daquela mesma estação há anos atrás. Ela não sobreviveu ao campo, por nunca ter sido prisioneira de um. Mas sinceramente não acredito que a boneca desfeita também não se trate dela.



Imagem 107 – *La Poupée*. Hans Bellmer, 1936. Centre Georges Pompidou, Paris

Hans Bellmer construiu uma série de corpos desconstruídos. Montou e desmontou bonecas. Bonecas de plástico, desfeitas, desmontadas, desencaixadas. Fazia as peças em plástico e as fotografava. Inserido dentro do surrealismo que tinha como ferida a

Primeira Guerra Mundial, a grande guerra dos mutilados, dos amputados. Membros que foram, de certo modo, mais preservados pela Segunda Guerra, não só pelos avanços médicos, mas pelos próprios avanços armados. A boneca de Hans Bellmer exposta no Centro Georges Pompidou *La Poupée* de 1935- 1936 apresenta esse corpo de encaixe e desencaixe. Dois quadris encaixados em um único ventre. Duas pernas inclinadas para direita, e duas inclinadas para a esquerda. Cada um dos quatro pés calçados com meias bancas de delicado babado e sapato de boneca de cor preto. O tronco separado da outra porção corporal trás um par de seios redondamente moldado. Um braço esta posicionado sobre duas das quatro pernas, o outro não está lá. Como sinal de amputamento, uma bola de plástico nos mostra que por algum motivo aquele membro não esta mais ali. O cabelo preto está desordenadamente amarrado, o rosto mescla pânico e terror. Seus olhos estão apavorados.

Um mundo de bonecas. Bonecas desenhadas, traçadas e coloridas. Belas bonecas fotografadas. A construção idealizada. A destruição pensada, refletida, calculada. Uma boneca construída. Uma boneca desconstruída. Não se constrói uma coisa, sem se desconstruir outra coisa. Para construir um corpo, é necessário desconstruir outro.

4.6.6 Uma ninfa entre vida e morte

Como esta história tem um fim? Como ela acaba...? Como terminam as *Garotas* do Alceu? Durante anos acreditei que elas acabaram no ano de 1964. Acreditei que elas cessaram suas apresentações na coluna *Garotas esportivas* que circulou na edição da revista *O Cruzeiro* de 29 de agosto de 1964. Elas foram embora sem sequer se despedirem. Pura e simplesmente deixaram de colorir as páginas daquela revista. A imagem número 121 nos mostra essa última aparição nas páginas daquele periódico que já apresentava sinais claros de sua queda de popularidade e vendagem. Fora uma coluna como outra qualquer. Um bando de belas *Garotas* muito bem arrumadas e vestidas. Seus textos, ao contrário do que o título insinua, fala sobre um salão de cabeleireiros e uma essa beleza cosmética quase construída. Nenhuma notícia sobre o fim da coluna fora anunciada. Na próxima edição e na seguinte vamos procurar as duas páginas assinadas por Penna e não as encontramos. Tal como os vaga-lumes de Pasolini, elas desaparecem pura e simplesmente. Aquela revista parece não ser mais um lugar para aquelas encarnações de divindades menores. Elas desaparecem....



Imagem 108 – *Garota Esportiva*. Revista *O Cruzeiro* de 29 de agosto de 1964, ano XXXVI, nº45, p.62 e 63. Acervo: MASP

Os motivos para seu desaparecimento foram muitos. Muitos escreveram sobre eles. Para Alcciolly Netto, a coluna encontrou seu fim pelos seus textos. A troca de autoria de 1957 teria a deixado a coluna “mais chata”. Maria Luiza teria transformado as *Garotas* do Alceu em mocinhas certinhas demais, os leitores da revista não teriam aprovado a nova versão. Gonçalo Júnior escreveu que o fim da coluna já estava associado ao processo de falência da revista *O Cruzeiro*, que em meados da década de 1964 já não era a grande revista nacional. Para Alceu Penna “As garotas pararam de sair porque estavam fora de moda e haviam sido substituídas por outras de carne e osso, dançarinas, calistênicas de discotecas, com tendências nudistas, dos programas de televisão”.³⁷⁴ Afirma ainda que suas *Garotas* de papel eram muito mais cultas e inteligentes que estas garotas que lhe tomaram espaço. Eu mesma cheguei a acreditar que um dos decisivos fatores para a tirada de cena das *Garotas* fora a substituição da ilustração pela fotografia na imprensa nacional na segunda metade do século XX. Uma substituição visível principalmente na imagem de moda. Alceu Penna mesmo após o fim de sua coluna de *pin-ups* continuou a assinar os textos de colunas de

³⁷⁴ NETTO. Alccioly. Op.cit. 82.

figurinos da revista que a partir de 1963 não eram mais ilustrados, mas fotografados.

Como as *Garotas* do Alceu desapareceram? Elas não acabam como um simples produto de uma imprensa periódica. Não acabaram como simples personagens de uma coluna semanal. Elas eram mais do que isso. Elas acabaram como ninfas. Elas teriam o fim de uma ninfa. Tal quais as ninfas da Antiguidade e as ninfas Renascentistas de Warburg, elas acabaram mortas. A ninfa morre... Elas tiveram o mesmo fim de Simonetta Vespicci, de Giovanna Tornabuoni. Elas morrem pela ligação profunda com um homem.



Imagem 109 – Garota até que enfim... Revista O Cruzeiro de 14 de maio de 1960, ano XXXII, n°29. p.84 e 85. Acervo: BPESC



Imagem 124 – *La Jeune Martyre*. Paul Delaroche, óleo sobre tela, 1855. Musée du Louvre, Paris

As *Garotas* deixavam de ser *Garotas* quando casavam. A última etapa da vida de uma *Garota* do Alceu não era a morte, mas sim, o casamento. Talvez porque o casamento fosse uma espécie de morte para elas, para aqueles espíritos elementares. O casamento era o último ato de uma *Garota* do Alceu. As personagens criadas por Penna eram jovens e, sobretudo, solteiras. Com o casamento, as *Garotas* morriam, tal como morrera Simonetta ao dar a luz a seu primeiro filho. O casar, o ter filhos, funcionariam como elemento de quebra da ninfa, a partir dele ela ganharia alma. Passaria a ser humana e deixaria de ser ninfa.

As *Garotas* do Alceu por incessantes 27 anos buscaram o seu próprio fim. O sonho daquelas mocinhas era casar-se com um chamado “bom partido”. Ensaíram casamentos desde os primeiros anos de circulação. No ano de 1939 já circularia a coluna *Garotas e o casamento*. Foram várias as colunas *O casamento das Garotas*, *Casando Garotas*, *Casa-se uma Garota*. *Garota até que enfim...* Uma bela linda

Garota em um vestido branco de braços dados com seu pai. Duas crianças iniciavam o cortejo, um menino com as alianças e uma menina com um pequeno buquê de flores. Um tapete vermelho os levaria para o altar... O altar da Igreja é o lugar de celebração e de choro, lugar de alegria e de lamentação. O altar do casamento é o mesmo altar da missa de corpo presente. Noiva e defunto sempre ocuparam o mesmo lugar.³⁷⁵

Elas casavam, elas deixavam de ser. Elas buscaram incessantemente o trauma. Caçaram “o pano de fundo assustador de toda a beleza”.³⁷⁶ Elas eram belas e estonteantes mulheres a causar e a chorar por seus traumas. As ninfas sempre foram a superfície bela da profundidade assustadora³⁷⁷. Esse foi o seu fim. Como última imagem, *La Jeune Martyre* de Paul Delaroche. A imagem de uma mulher morta nas águas do rio Tibre.

Ora, Warburg esclarece esse processo de início? Declarando – quarta proposição, a mais decisiva para nossa exposição – que a cultura é sempre essencialmente trágica, porque *o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico*: as polaridades conflitantes do apolíneo e do dionisíaco, os movimentos patéticos vindos de nossa própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida, a tensão interna de nossa cultura ocidental.³⁷⁸

O apolíneo e o dionisíaco. O belo e o trágico. A polaridade nietzschiana. A sobrevivência do trágico. Warburg nos mostrara que na vitalidade da arte renascentista estava imbricada a impureza, a dor, a morte. Aqui toda imagem liga-se, em algum grau, a um destes fatores. A imagem é da ordem do traumático. A imagem persegue a morte. A ninfa nunca parou de persegui-la.

“Ninfa, Aura, Gradiva... Oú vont-elles donc, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire e du temps, du vent et du

³⁷⁵ A cristandade unira o local do morto ao local do rito. Ver mais em DEBRAY.

³⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit. 2013.p.131.

³⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³⁷⁸ DIDI-HUBERMAN. Op. cit. 2013.p.135.

drapé, du deliu et du désir)?”³⁷⁹ Para onde vão essas aparições drapeadas, estas aparições dançantes. Tal como imagens, as ninfas se aproximam para se mostrar distantes. Elas são inapreensíveis. Não sabemos de onde vêm. Não sabemos para onde vão.

Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours ce surgissement dévoile un éternel retour. Il n’y a pas de sens à se demander d’où *Ninfa* commence sa course, ni où elle la finira, puisque *Ninfa* désigne, chez Warburg, l’impersonnelle héroïne du *Nachleben* – la ‘survivance’ de ces paradoxales choses du temps, à peine excitantes, indestructibles pourtant, qui nous viennent de très loin et sont incapables de mourir tout à fait.³⁸⁰

Talvez seja este um possível fim. Um possível fim para esta pretensa tese. Um possível fim para estas imagens. Um possível fim para as *Garotas* do Alceu. Um fim com a morte. Um fim com o *Nachleben*. Um *Nachleben* que é feito essencialmente de morte. Um *Nachleben* que é feito, essencialmente, de um depois da vida. As ninfas estão envoltas na morte. Estão impreterivelmente envoltas num eterno retorno. O tempo para elas sempre fora heterogêneo, sempre fora anacrônico. Elas parecem embaralhar o tempo. Elas são fugidias. Os homens não param de tentar raptá-las. Mas nenhum dele jamais conseguiu. Se aprendida, ela morre. Se morta, ela nasce de novo. A ninfa é o próprio movimento. A ninfa é a própria incerteza. Não sabemos exatamente de onde elas vêm, não sabemos exatamente para onde elas vão. Não sabemos onde ela começou, não sabemos onde ela acabará. O que sabemos... Sabemos que elas vêm de muito longe.

³⁷⁹ Ninfa, Aura, Gadiva... Para onde ela vão então, todas as ninfas deste sutil panthéon (panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, da tristeza e do desejo? (Tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit. 2002. p.11.

³⁸⁰ Sempre ela surge no presente do olhar, sempre revela ser surgimento num eterno retorno. Não existe sentido em perguntar o local onde a ninfa começa seu curso, nem onde ela acabaria, pois a ninfa designa, para Warburg, a impessoal heroína do *Nachleben* – a sobrevivência destas paradoxais coisas do tempo, simplesmente excitantes, indiscutíveis no entanto, que vêm de muito longe e são incapazes de morrer por completo. (Tradução Nossa). Idem.

Sabemos que elas são incapazes de morrer por completo. Sabemos que elas são as heroínas do *Nachleben*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dans l'arbitraire individuel de la rêverie warburgienne sur une photographie de golfeuse pensée comme survivance des nymphes antiques, se trouve lancée une hypothèse sur la nécessité collective, culturelle, d'une survivance moderne des dieux, paiens en general.³⁸¹



Imagem 110 – Prancha 77, Atlas Mnemosyne. In: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Op. cit. p.129

³⁸¹ Na arbitrariedade individual warburguiniana sobre uma fotografia de uma golfista pensada como sobrevivência da ninfa antiga, se lançou uma hipótese sobre a necessidade coletiva, cultural, de uma sobrevivência moderna dos deuses pagãos, em geral. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2002. p.133-134.

As *Garotas do Alceu* como belas e drapeadas ninfas. A *pin-up* como heroína do *Narcheleben* warburguiniano. As mocinhas daquela coluna semanal eram algumas destas tantas deusas pagãs no exílio. Mas afinal, quem são as ninfas e onde elas vieram? Nossas ninfas são jovens mulheres de corpos curvilíneos, de rostos expressivos. Seus olhos são ágeis, grandes e delineados, suas bochechas são marcadas, suas bocas são vermelhas como suas arredondadas unhas. A cintura fina ligava seus redondos seios a belos quadris, seus corpos eram magros e delicadamente curvilíneos. Eram jovens mocinhas cariocas que frequentavam cafés e cinemas naquele Rio de Janeiro de outrora. Tomavam banho de mar e enfeitavam as areias da praia com seus belos corpos vestidos, quase despidos, em pequenos biquínis. Viajavam para Petrópolis e para Europa. Frequentavam escolas e bibliotecas. Deixavam os homens quase malucos pelo desejo que suscitavam. Eram ousadas, mas respeitavam a moral da época. Elas vieram das páginas em formato tabloide da revista *O Cruzeiro*. Eram traçadas e coloridas por Alceu Penna. Eram impressas semanalmente pelas rotogravuras daquela indústria gráfica nacional. Mas verdadeiramente, sabemos que elas eram muito mais do que isso. Devemos saber fechar os olhos.

De olhos abertos, ou como escreveu Warburg, segundo sua realidade corpórea eram *pin-ups*. Marca da imprensa daquele século XX. Eram *Garotas* de seu tempo. Divertidas, ligeiras, atrapalhadas e maliciosas. Disseminavam aqueles novos hábitos “modernos”, frequentavam novos locais de sociabilidade urbana, difundiam tendências de moda, ensaiavam uma nova postura de gênero. Estavam imersas naquela sociedade seduzida pelo cinema e por suas estrelas, faziam parte daquele emergir da juventude no século XX. As sedutoras *Garotas* tinham um caráter erótico quase doce, quase ingênuo. Eram lindas bonecas de papel, lindas bonecas de papel imprensa. Elas eram tudo isso. Jamais tentaria negar o inegável.

De olhos fechados e segundo sua verdadeira essência... A resposta de Aby Warburg ainda cabe na pergunta. Um século depois de ter sido formulada e respondida, ela parece encaixar nesse desencaixe de imagens. As *Garotas* do Alceu também são um destes espíritos elementares, são deusas pagãs no exílio. Tal como a ninfa de Domenico, as *Garotas* do Alceu parecem saltar daquelas páginas, ou melhor, aquelas duas páginas parecem saltar da revista. Aquelas páginas, aquelas imagens de jovens mulheres tinham um movimento próprio. Estavam em uma espécie de compasso descompassado naquele periódico. Elas não pertenciam a ele, pelo menos não exclusivamente. Elas tinham vida

própria. Convenceram muitos homens e muitas mulheres disso. Eu mesma já escutei muitas mulheres, hoje jovens e encantadoras senhoras, falarem que elas eram uma *Garota* do Alceu. Aquelas bonecas não estavam presas àquele papel imprensa. Ali, elas se reproduziram por contato. Era preciso mais do que dois grampos de papel prendendo-as naquela revista, estes dois grampos não as impediam de nos saltar aos olhos. Elas tinham movimento, cores, traços, arranjos. Uma personalidade e uma ousadia que se tornaram visíveis naqueles traços. Elas eram ninfas... Eram belas e sedutoras ninfas. Eram memória, desejo e tempos.

Foram ninfas. Foram Helenas, Dianas, Vênus, Nereidas, Evas, Salomé, Chapeuzinhos Vermelhos. Estas imagens de mulheres, estas personagens femininas, foram uma forma de contar esta história. Foram colunas que sempre me saltaram aos olhos. Cada uma destas imagens em forma de mulher tem um grau indescritível de beleza mesclada ao trauma, de paixão emaranhada à dor, de desejo obcecado pela morte. As personagens criadas por Alceu Penna para figurarem naquela coluna da revista *O Cruzeiro* eram esta feminilidade em movimento, eram essa verdadeira figura plástica sobre as quais tanto escrevera Warburg. Estas Evas, estas Helenas, estas muitas personagens atravessaram algumas colunas para nos lembrar de que elas se tratavam da mesma coisa, se tratavam do mesmo espírito elementar. Vestidas de Salomé ou despidas de Evas, as *pin-ups* eram movidas pelo mesmo desejo que moviam as ninfas. Ambas eram objetos da sedução amorosa. As *Garotas* do Alceu, as próprias *pin-ups*, eram uma das muitas encarnações possíveis dessa heroína impessoal que é a ninfa.

E para onde foram as ninfas do Panteão? Georges Didi-Huberman elaborou uma bela pergunta e a respondeu magnificamente. As ninfas quase sagradas do Panteão. As eróticas e inquietantes ninfas foram para muitos lugares em inconstantes tempos. As aparições que reuniam memória e desejo resistiram aos quase sagrados sarcófagos que embelezavam. As aparições resistiram como o mármore branco de carrara. Nas imagens renascentistas elas foram quase que perseguidas por um homem destinado a caçar borboletas: Aby Warburg. Warburg as encontrou em uma infinidade de aparições. O movimento das belas ninfas de Warburg foi afixado em seus painéis negros. Muitas foram as pranchas que tentaram prender aquelas inquietas ninfas com alfinetes. Talvez somente uma imagem consiga paralisar o movimentar de uma ninfa. Foi o que fizeram os homens da Antiguidade ao dar forma aos brancos mármore. Foi o que fez Botticelli ao pintar com têmpera suas

Vênus, suas Horas, suas Primaveras. Foi o que fez Domenico. Foi o que fez Warburg prendendo-as com alfinetes.

Georges Didi-Huberman também é um destes homens destinados a perseguir borboletas. Um homem que anda perseguindo sintomas, detalhes, chãos, cachorros, ninfas e vaga-lumes. Ele encontrou algumas ninfas presas em imagens fotográficas. Ele as encontrou envoltas na poética das ruas, das sarjetas. Ele as encontrou no movimento de queda. Suas ninfas estavam em locais pouco evidentes a olhos destreinados e desavisados. Suas ninfas caídas estavam envoltas no drapeado que sempre lhe fora próprio. A queda da ninfa estava na miséria contemporânea, na rua benjaminiana.

As *Garotas* do Alceu e as próprias *pin-ups* também tiveram seus movimentos afixados, paralisados, como imagem. As grandes prensas do século XX trataram de pendê-las com força em papel para que elas não fugissem. O próprio Warburg identificou alguns destes seres da imprensa do século XX. Em sua prancha 77 podemos ver algumas delas. Em uma capa de um livro de receitas, em anúncios publicitários. Warburg sabia que as ninfas não estavam restritas nem à Antiguidade nem ao Renascimento. Ele sabia que elas pairavam nos tempos e tinham incontáveis aparições, incessantes encarnações. Ele sabia que aquelas eram imagens que jamais parariam de ser apresentadas, que aqueles eram espíritos que não cessariam de ser encarnados.

“A ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher como deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino, como podemos ver, notadamente ao percorrermos as pranchas 46 e 48 do Atlas *Mnemosyne*”.³⁸² A ninfa, para Didi-Huberman, é a articulação possível entre a causa externa, o vento, e a causa interna, o desejo. É um ponto de encontro com do de fora com o de dentro. A lei do vento em encontro com a lei do desejo. Ela é o próprio *Leiffossil*. Ela é o fóssil em movimento. O mais belo de todos os fósseis. Objeto da petrificação por excelência. O verdadeiro guardião da forma da vida.

Entre a causa externa, o vento, e a causa interna, o desejo, findo este intenso trabalho. Talvez tal qual uma ninfa, esta pesquisa nunca tenha um fim. Esta pesquisa nasceu e renasceu algumas vezes. Algumas partes dela já foram abandonadas há muito tempo... Outras partes foram bastante transformadas, encontraram vida póstuma. Alguns poderiam me questionar afirmando que trabalho com a mesma pesquisa desde os bancos da faculdade. Mas não se trata da mesma coisa... Ao escrever as

³⁸² DIDI-HUBERMAN. Op.cit. 2012. p.220.

últimas linhas desta tese fiz a árdua e difícil atividade de reler todos os meus trabalhos anteriores. Bem... árdua pois foi muito complicado me deparar comigo mesma de 8 anos atrás.

Ainda no ano de 2006, no curso de graduação em História, iniciei meus trabalhos com a coluna *Garotas*, a fim de analisar as normas de civilidade transpostas em outros suportes que não mais os antigos manuais de civilidade. Em 2008, em meu mestrado em História, nascia mais uma vez a mesma pesquisa, de analisar esta mesma civilidade, agora nas imagens da mesma coluna. Ao findar a dissertação de mestrado, no início do ano de 2010, escrevi que uma parte dos problemas por mim levantados durante aqueles anos ficavam, e outros seguiram comigo. E assim foi feito.

No meio do caminho, como uma lagarta se transforma em borboleta, a coluna ganhou nova apresentação. Como o bater de asas revelador de uma borboleta que rompe o casulo, a *pin-up* rompeu o papel imprensa e se transformou em ninfa.

Mas afinal, quem são as ninfas e de onde elas vieram? E para onde foram as ninfas do Panteão? Então decidi que a resposta para estas duas perguntas seria minha questão, algo que eu deveria responder para mim mesma até acabar minha tese. Pois bem, as ninfas são espíritos elementares, deusas pagãs no exílio. Ninguém sabe de onde elas vêm, mas existem há muito tempo e não parecem cessar suas aparições. Elas foram para muitos lugares, basta abrir e fechar os olhos, basta uma batida de pálpebras, para encontrá-las.

Escrevi essa tese porque mesmo sem saber, eu estava à procura da ninfa. Talvez eu esteja tentando ser uma destas pessoas que caçam borboletas. Caí ao chão uma centenas de vezes tentando pegar alguns desses bichinhos voadores. Não foi e não tem sido tarefa fácil. Por fim, sigo tentando. Tenho esperanças, tive bons mestres.

E mais uma vez... o trabalho não acaba aqui. É chegada a hora, aqui fica a coluna *Garotas* do Alceu. Delas me despeço com carinho e agradeço a divertida e atrapalhada trajetória. Foi nelas que encontrei minhas primeiras ninfas modernas. Aqui o trabalho se desencana, pois foi através das *Garotas* que encontrei a ninfa. Entre a causa interna e a causa externa, entre o desejo e o vento seguem comigo a imagem e a vontade de continuar a procurar borboletas.

6 REFERÊNCIAS

ABULQUERQUE, Juliana e OUROFINO, Carolina. *O Cruzeiro – o primeiro ano de um projeto moderno – 1928-1929*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, RJ, 05-09 de setembro, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. ‘Aby Warburg y La ciencia sin nombre’ In *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Editora Anagrama, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire: écrits sur l’image, la dance et le cinema*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

BAZIN, Germain. *A história da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BASSANEZI, Carla e URSINI, Lesley Bombanatto. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: cadernos Pagu (4) 1995.

BASSANEZI, Carla Beozzo. *Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004.

BEJMANIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: ____ *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ____ *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin, Estevão Bettencourt, Gilberto Silva Gorgulho. São Paulo: Editora Paulus, 2002. Edição Ecumênica. Gênisis 3.

BINSWANGER, Ludwig e Warburg, Aby. *La curacion infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo editora, 2007.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1928-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1992.

BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

CANTINHO, Maria João. *O vôo suspenso do tempo: um estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CASA NOVA, Vera. *Comunicação, discurso e semiótica: dos almanaques a...* 2º edição revista - Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010.

CLARK, Kenneth. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. *Cadernos da Comunicação Série Memória. O Cruzeiro: A maior e melhor revista da América Latina*. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora, 2002.

CHARTIER, Roger. *À beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

COHEN, Ilka Stern. *Diversificação e segmentação dos impressos*. In:

MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Ediciones Cedeac, 2010.

_____. *Atlas: como levar el mundo a cuestras?* Texto de apresentação escrito por Georges Didi-Huberman no flooder da exposição homônima realizada no Museu Reina Sofia, Madri, Março de 2011.

_____. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

_____. Las condition des images par Didi-Huberman. IN: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011.

_____. *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Blancs soucis*. Paris: Minuit, 2013.

_____. *Cascas*. In: Revista Serrote. Volume 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

_____. *Devant l'image. Question posée aux fins d'histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Imagens pense a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

_____. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions Minuit, 2008.

_____. *L'empreinte*. Paris: Éditions Du Centre Georges Pompidou, 1997.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.

_____. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Sobrevivencia dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. P.119.

_____. *Venus rajada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Heloisa, Isolda e outras damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, DIEFEL, 2010.

ESPAGNE, Michel. *L'histoire de l'era comme transfert culturel*. Paris: Belin, 2009.

FARES, Josebel Akel. Memórias, cultura e memória. IN: *Intermédias 8 – Dossiê Jerusa Pires Ferreira*. www. Intermédias.com.br

FAVRE, Camille. La pin-up US, un exemple d'erotismo patriotique. In: *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien*. Numero 35. Ano 2012.

_____. *La pin-ups et ses filles: histoire d'un architype érotique*. Master 2 des Civilisation modernes et contemporaines. Université Toulouse Le Mirail, 2007.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FORNAZARI, Luciana. *Gênero em Revista: Imagens de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós guerra*. Florianópolis: UFSC, 2001 (Dissertação de mestrado em História).

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: Imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERRON, Wanda Maleronka. *Fazer roupa virou moda; um figurino de ocupação da mulher*. São Paulo, 1920-1950. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera. *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FLORES, Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lúcia (orgs.). *Encantos da Imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

FRUTAZ, A. Pietro. Verbete “Verônica”. *Enciclopédia católica*. Firenze: casa Editrice G. C. Sansoni, 1954, vol. XII.

GAWRYSZEMSKI, Alberto. Ilustradores da revista *O Cruzeiro*. In: GAWRYSZEMSKI, Alberto (org). *O Cruzeiro: uma revista (muito) ilustrada*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2008.

GINZBURG, Carlos. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: ____ *Mito emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. 16ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A, 1999.

GONÇALO, Junior. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: Moda e imprensa – 1933/1980*. São Paulo: CLUQ – Clube dos Quadrinhos, 2004.

HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural: estudos de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética – O Sistema das Arte*. São Paulo: Editora Martis Fontes, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Canto XII. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ISER, Wolfgang, *O ato de leitura – uma teoria do efeito estético*, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JULY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Editora Papyrus, 1996.

KAFKA, Franz. *El silencio de las sirenas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

KANDINSKY, Wassily. Ponto, linha, plano. Lisboa: Editora 70, 2006.

KERN, Maria Lúcia. Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP – São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: CI Editora, 2007.

_____. *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação*. IN: Revista de Estudos Ibero-americanos/Pós-Graduação em História, PUCRS. Ano 1, n.1 (jul.1975) – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1975.

_____. Imagem, historiografia, memória e tempo. IN: *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n.21, p. 9-21, jul-dez. 2010

_____. Imagem manual: pintura e conhecimento. IN: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível. Escritos sobre o renascimento e arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Visions capitales. Arts et rituels de la dácapitation*. Paris: Éditions Fayard, 2013.

LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letras de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Sciliano, 1994.

LUCA, Tânia Regina de. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Maria Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos republicanos, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP, 2001.

- MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*; civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MALFITANO, Alberto. O jornalismo de moda: aplicações no campo histórico. In: SORCINELLI, Paolo (org.). *Estudar a Moda: corpos, vestuário, estratégias*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MARIN, Louis. *O Sublime Poussin*, São Paulo: Editora Edusp, 2001.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas*: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- MEUCCI, Arthur. Ensaio sobre uma revisão crítica da história da arte. In: *Estética USP 70 anos*. São Paulo: Editora da USP, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes*: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOLLE, Roland le. Giorgio Vasari *l'homme des Médicis*. Paris: Grasset, 1996.
- MONTEIRO, Charles e SCHIAVINATO, Iara Liz Franco. A Importância do olhar. In *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v.10, n.16, jan-jun, 2008.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- MOURA, Gerson. Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- NACIF, Maria Cristina Volpi. Confecção de trajes e mão-de-obra no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX. In: CASTILHO, Kathia e

VILLAÇA, Nízia (orgs.) *Plugados na Moda*. São Paulo: Editora Abhembi Morumbi, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere: Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard Editions, 2003.

NETO, Mário Carramillo. *Produção Gráfica II: papel, tinta, impressão e acabamento*. São Paulo: Editora Global, 1997.

NETTO, Alccioly. *O Império de Papel - Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Eliana Ribeiro e VICENTINE, Albertina. Introdução da tradução brasileira. IN: RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. Dissertação de Mestrado em Moda, SENAC, São Paulo, 2007.

PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2010.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história. Operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

PINTO, Luís Pimentel. *Entre sem bater. O humor na imprensa: do Barão de Itacaré ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PIPER, Rudolf. *Garotas de papel: História da pinup brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Global editora, 1976.

POENÇA, Eduardo (org.). *Apócrifos e Pseudo-epígrafos da Bíblia*. São Paulo: Fonte Editoria,xxxxx.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Professor Doutor Francisco Silveira Bueno. *Grande Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Vocabulários, expressões da língua geral e científica – sinônimos e contribuições do tupi-guarani*. São Paulo: Editora Lisa, 1988. v.4.

PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. IN: I Encontro de História da arte IFCH Unicamp, 2005. *Anais do I Encontro de História da arte IFCH Unicamp*. Brasília: IFCH – Unicamp, 2005. V.3. p.208 – 216.

PURVIS, Alston e MEGGS, Philip. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

QUINTANA, Haenz Gutierrez. *O Designer Gráfico: um Comunicador Multimodal*. In: Revista de Estudos em Design. V.14 N° 1. Rio de Janeiro: AEDB, 2006.

SANT'ANNA. Mara Rúbia. *Aparência e Poder: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970*. Tese de doutoramento em História defendida na UFRGS. Porto Alegre, 2005.

SERPA, Leoní. *A máscara da modernidade: A mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo: Editora UPF, 2003.

SEVECENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos*. In: História da Vida Privada no Brasil vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007.

SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

SOBRAL, Julieta Costa. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (Org). *O design brasileiro antes do design. Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Eudoro de. *História e Mito*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2008.

SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des anciens*. Paris: Odile Jacob, 2003.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

RAZZARO, Sal. *A criação de mitos na publicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

TAVARES, Marcela Botelho. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

THUILLIER, Jacques. *Teoría General de la Historia del Arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

UCHLOH, Benjamin. Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive. In: *Photography and painting in the work of Gerhard Richt*. Barcelona: Libres recerca Arte 6, 1999.11-30.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VILLAS, Alberto. *O mundo acabou!* São Paulo: Editora Globo, 2006. p.260 e 261.

VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

_____. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. Imagens da região dos índios pueblos na América o Norte. IN: *Revista Concinnitas: artes, cultura e pensamento*. Ano 6, Volume 1, Número 8. Rio de Janeiro: UERJ, julho de 2005.

_____. *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WIECZOREK, Daniel. Introdução da tradução francesa. IN: RIEGL, Alois. *O culto moderno nos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editota da Universidade Católica de Goiás, 2006.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução João do Rio. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

YATES, Frances Amélia. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZAMMATARO, Ana Flávia Dias e GAWRYSZEWSKI, Alberto. Entre o humor e a crítica: a abordagem de *O Amigo da Onça* (1943-1974). <http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf> acessado em 24 de setembro de 2009.

ZIRALDO. Texto de apresentação do catálogo da exposição “*As garotas do Alceu*”. Belo Horizonte: Palácio das Artes, julho de 1983. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/alceu/garotas.htm>

ANEXO

Colunas Garotas

1938 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
19/11	XI	3	Garotas da Praia	16 e 17	ADA
26/11	XI	4	Garotas Cinema	16 e 17	ADA
3/12	XI	5	Garotas de Colégio	16 e 17	ADA
10/12	XI	6	Garotas de Festas	20 e 21	ADA
17/12	XI	7	Garotas e as bicycletas	20 e 21	ADA
24/12	XI	8	SEM COLUNA	-----	ADA
31/12	XI	9	Papai Noel e as Garotas	20 e 21	ADA

1939 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
07/01	XI	10	Allô allô Garota	20 e 21	ADA
14/01	XI	11	Garotas e presagios	14 e 15	ADA
21/01	XI	12	Garotas Yatching	20 e 21	ADA
28/01	XI	13	SEM COLUNA	-----	ADA
04/02	XI	14	SEM COLUNA	-----	ADA
11/02	XI	15	Garotas na Serra	16 e 17	ADA
18/02	XI	16	Garotas e Carnaval	16 e 17	ADA
25/02	XI	17	Garotas 4ª feira de cinzas	8 e 9	ADA
04/03	XI	18	Garotas fazendo compras	16 e 17	ADA
11/03	XI	19	Garotas almas da festa	14 e 15	ADA
18/03	XI	20	Garotas em Pic-nics	16 e 17	ADA
25/03	XI	21	Garotas e Alacaxio	16 e 17	ADA
01/04	XI	22	Garotas de Radio	16 e 17	ADA
08/04	XI	23	SEM COLUNA	-----	ADA
15/04	XI	24	Garotas Teseuras	16 e 17	ADA
22/04	XI	25	Garotas e os jogos de praia	16 e 17	ADA
29/04	XI	26	Garotas e os Qualificativos	16 e 17	ADA
06/05	XI	27	SEM COLUNA	-----	ADA
13/05	XI	28	Garotas e os chapéus novos	18 e 19	ADA
20/05	XI	29	Garotas e o casamento	20 e 21	ADA
27/05	XI	30	Garotas e as rotas	20 e 21	ADA
03/06	XI	31	Garotas e o momento internacional	16 e 17	ADA
10/06	XI	32	Garotas e Cock-tails	8 e 9	ADA
17/06	XI	33	Garotas e o Foot-ball	16 e 17	ADA
24/06	XI	34	Garotas... noite de São João	16 e 17	ADA
01/07	XI	35	Garotas e Lorgnons	16 e 17	ADA

08/07	XI	36	Garotas em um 'test' amoroso...	16 e 17	ADA
15/07	XI	37	Garotas temporada lizes	18 e 19	ADA
22/07	XI	38	Garotas, feras e ferinhas	14 e 15	ADA
29/07	XI	39	Garotas e Figaros	18 e 19	ADA
05/08	XI	40	Garotas na roça	18 e 19	ADA
12/08	XI	41	Garotas de Outrora	22 e 23	ADA
19/08	XI	42	Garotas Athetas	18 e 19	ADA
26/08	XI	43	Garotas no Jockey	20 e 21	ADA
02/09	XI	44	Garotas e conversinhas	16 e 17	ADA
09/09	XI	45	Adeus	18 e 19	ADA
16/09	XI	46	Cartas das Garotas	22 e 23	ADA
23/09	XI	47	Garotas na Bahia	18 e 19	ADA
30/09	XI	48	Garotas a bordo	18 e 19	ADA
07/10	XI	49	Garotas e brinquedos de bordo	18 e 19	ADA
14/10	XI	50	SEM COLUNA	-----	ADA
21/10	XI	51	Garotas na passagem pelo Equador	18 e 19	ADA
28/10	XI	52	S.O.S. Garotas	14 e 15	ADA
04/11	XI	01	SEM COLUNA	-----	ADA
11/11	XII	02	SEM COLUNA	-----	ADA
18/11	XII	03	Garotas party	14 e 15	ADA
25/11	XII	04	Garotas em New York!	14 e 15	ADA
02/12	XII	05	Garotas na Feira	14 e 15	ADA
09/12	XII	06	Garotas no Automat	14 e 15	ADA
16/12	XII	07	SEM COLUNA	-----	ADA
23/12	XII	08	SEM COLUNA	-----	ADA
30/12	XII	09	SEM COLUNA	-----	ADA

1940 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
06/01	XII	10	SEM COLUNA	-----	ADA
13/01	XII	11	SEM COLUNA	-----	ADA
20/01	XII	12	SEM COLUNA	-----	ADA
27/01	XII	13	SEM COLUNA	-----	ADA
03/02	XII	14	SEM COLUNA	-----	ADA
10/02	XII	15	Patins e Garotas	18 e 19	ADA
17/02	XII	16	Garotas e as encomendas	18 e 19	ADA
24/02	XII	17	Garotas Carnaval em New York	18 e 19	ADA
02/03	XII	18	Garotas nos Night Clubs	18 e 19	ADA
09/03	XII	19	Garotas Sking	18 e 19	ADA
16/03	XII	20	SEM COLUNA	-----	ADA
23/03	XII	21	SEM COLUNA	-----	ADA
30/03	XII	22	Garotas e Páscoa	38 e 39	ADA
06/04	XII	23	SEM COLUNA	-----	ADA
13/04	XII	24	Garotas nos Museus de New York	48 e 49	ADA
20/04	XII	25	Garotas Valentines's day	12 e 13	ADA
27/07	XII	26	“St Patricks parade” Garotas	20 e 21	ADA
04/05	XII	27	Garotas Debut	20 e 21	ADA

11/05	XII	28	SEM COLUNA	-----	ADA
18/05	XII	29	Garotas em Washigton	20 e 21	ADA
25/05	XII	30	Garotas glamour	28 e 29	ADA
01/06	XII	31	SEM COLUNA	-----	ADA
08/06	XII	32	Garotas e cerejas em flor...	20 e 21	ADA
15/06	XII	33	Garotas e Charlie Me Carthy	20 e 21	ADA
22/06	XII	34	SEM COLUNA	-----	ADA
29/06	XII	35	Garotas e New York	20 e 21	ADA
06/07	XII	36	Café Society Garotas	20 e 21	ADA
13/07	XII	37	Garotas e o circo	20 e 21	ADA
20/07	XII	38	SEM COLUNA	-----	ADA
27/07	XII	39	Garotas e a luta do boi	20 e 21	ADA
04/08	XII	40	SEM COLUNA	-----	ADA
10/08	XII	41	Garotas e a reabertura da “Worlds Fair”	20 e 21	ADA
17/08	XII	42	Garotas em China town	20 e 21	ADA
24/08	XII	43	Garotas em Harlem	20 e 21	ADA
31/08	XII	44	Garotas Jitterburg	20 e 21	ADA
07/08	XII	45	Garotas e foot ball americano...	20 e 21	ADA
14/09	XII	46	SEM COLUNA	-----	ADA
21/09	XII	47	Garotas Colombia	22 e 23	ADA
28/09	XII	48	SEM COLUNA	-----	ADA
05/10	XII	49	SEM COLUNA	-----	ADA
12/10	XII	50	SEM COLUNA	-----	ADA
19/10	XII	51	Garotas e os fogos	-----	ADA
26/10	XII	52	Offensiva das Garotas	28 e 29	ADA
02/11	XIII	1	Garotas em Sing Sing	20 e 21	ADA
09/11	XIII	2	Garotas em Central Park	20 e 21	ADA
16/11	XIII	3	Garotas em West Point...	20 e 21	ADA
23/11	XIII	4	Malas e Garotas	20 e 21	ADA
30/11	XIII	5	SEM COLUNA	-----	ADA
07/12	XIII	6	De regresso ao Brasil	20 e 21	ADA
14/12	XIII	7	Garotas em Trindade	20 e 21	ADA
21/12	XIII	8	SEM COLUNA	-----	ADA
28/12	XIII	9	SEM COLUNA	-----	ADA

1941 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
04/01	XIII	10	Garotas em Copacabana	20 e 21	ADA
11/01	XIII	11	SEM COLUNA	-----	ADA
18/01	XIII	12	SEM COLUNA	-----	ADA
25/01	XIII	13	SEM COLUNA	-----	ADA
01/02	XIII	14	SEM COLUNA	-----	ADA
08/02	XIII	15	SEM COLUNA	-----	ADA
15/02	XIII	16	Garotas e as fantasias	20 e 21	ADA
22/02	XIII	17	Garotas e as canções de Carnaval	40 e 41	ADA
01/03	XIII	18	A folia das Garotas	20 e 21	ADA
08/03	XIII	19	Garotas e perfumes	20 e 21	ADA

15/03	XIII	20	Garotas e flores	20 e 21	ADA
22/03	XIII	21	Garotas a 40° a sombra!	20 e 21	ADA
29/03	XIII	22	Uma armada de Garotas	20 e 21	ADA
05/04	XIII	23	Papagaios e Garotas	20 e 21	ADA
12/04	XIII	24	Garotas e alguns kilos a mais...	20 e 21	ADA
*19/04	XIII	25	Algumas Garotas da História	20 e 21	ADA
26/04	XIII	26	Garotas no Rádio	20 e 21	ADA
03/05	XIII	27	Quando as Garotas casam	20 e 21	ADA
10/05	XIII	28	Garotas no Jockey Club	20 e 21	ADA
17/05	XIII	29	Os garotos das Garotas	28 e 29	ADA
24/05	XIII	30	Garotas em estação de águas	20 e 21	BPELB
31/05	XIII	31	Garotas e a vida alheia	20 e 21	ADA
*07/06	XIII	32	Garotas e literatura brasileira	20 e 21	ADA
*14/06	XIII	33	Mais Garotas da História	20 e 21	ADA
21/06	XIII	34	Garotas Granfinas	28 e 29	ADA
28/06	XIII	35	Garotas na Fogueira	20 e 21	ADA
05/07	XIII	36	Garotas fans de cinema	20 e 21	BPELB
12/07	XIII	37	Garotas e cupido	20 e 21	ADA
19/07	XIII	38	A tecnica das Garotas	28 e 29	ADA
26/07	XIII	39	Garotas na Opera	20 e 21	ADA
02/08	XIII	40	Garotas	20 e 21	ADA
09/08	XIII	41	SEM COLUNA	-----	BPELB
*16/08	XIII	42	Garotas das Operas	20 e 21	ADA
23/08	XIII	43	O bolo das Garotas	28 e 29	BPELB
30/08	XIII	44	Garotas e o chá das 5	20 e 21	ADA
06/08	XIII	45	SEM COLUNA	-----	BPELB
13/09	XIII	46	Garotas e o Sultão	28 e 29	ADA
20/09	XIII	47	Garotas e a família Walt Disney	-----	ADA
25/09	XIII	X	SEM COLUNA		ADA
27/09	XIII	48	Encanto das Garotas	20 e 21	ADA
04/09	XIII	49	Garota até debaixo d'água	28 e 29	BPELB
11/10	XIII	50	Garotas na ACF	39 e 40	ADA
18/10	XIII	51	Garotas numa ilha deserta	28 e 29	BPELB
25/10	XIII	52	Garotas de amanhã	28 e 29	ADA
01/11	XIII	53	SEM COLUNA	-----	BPELB
08/11	XIV	2	Garotas na Pauli-Poli	20 e 21	ADA
15/11	XIV	3	O aniversário das Garotas	28 e 29	ADA
22/11	XIV	4	Garotas e o Salomão		ADA
29/11	XIV	5	Blitzkrieg das Garotas	28 e 29	BPELB
06/12	XIV	6	Garotas e a volta do verão	28 e 29	ADA
13/12	XIV	7	Garotas de 100.000 a.c.	28 e 29	ADA
20/12	XIV	8	O tricot das Garotas	20 e 21	BPELB
27/12	XIV	9	Presente para as Garotas	28 e 29	ADA

1942 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
03/01	XIV	10	Garotas de 1942	20 e 21	BPELB
10/01	XIV	11	Garotas e o horoscopo do mês	20 e 21	BPELB
17/01	XIV	12	Garotas	28 e 29	ADA
24/01	XIV	13	Vôo das Garotas	28 e 29	BPELB
31/01	XIV	14	Banho das Garotas	20 e 21	BPELB
07/02	XIV	15	Garotas de fevereiro	20 e 21	BPELB
14/02	XIV	16	Garotas e Carnaval	22 e 23	BPELB
21/02	XIV	17	A tal Garota Eva	28 e 29	ADA
28/02	XIV	18	Garotas e início de aulas	22e 23	ADA
07/03	XIV	19	SEM COLUNA	-----	BPELB
14/03	XIV	20	Questionário das Garotas	20 e 21	ADA
21/03	XIV	21	Garotas de março	20 e 21	ADA
*28/03	XIV	22	Garotas na mitologia	20 e 21	ADA
04/04	XIV	23	SEM COLUNA	-----	BPELB
11/04	XIV	24	Garotas num casamento	20 e 21	ADA
18/04	XIV	25	Mais um “test” das Garotas	20 e 21	ADA
25/04	XIV	26	Garotas de abril	20 e 21	ADA
*02/05	XIV	27	Garotas em 1500	20 e 21	ADA
09/05	XIV	28	Garota enfermeira	20 e 21	ADA
*16/05	XIV	29	Histórias para Garotas	20 e 21	ADA
23/05	XIV	30	Garotas de mais	20 e 21	ADA
30/05	XIV	31	Léro-léro para as Garotas	20 e 21	ADA
06/06	XIV	32	Garotas	20e 21	ADA
13/06	XIV	33	Garotas sem gasolina	20 e 21	ADA
20/06	XIV	34	Garotas de junho	28 e 29	BPELB
27/06	XIV	35	Garotas e o grande pianista	20 e 21	BPELB
04/07	XIV	36	Garotas de junho	20 e 21	ADA
11/07	XIV	37	Garotas em dia de chuva	20 e 21	ADA
18/07	XIV	38	Garotas & Cia	20 e 21	ADA
25/07	XIV	39	Garotas no Municipal	20 e 21	ADA
01/08	XIV	40	A “beleza” das Garotas	20 e 21	ADA
08/08	XIV	41	Bouquet de Garotas	20 e 21	ADA
15/08	XIV	42	Garotas de agosto	20 e 21	ADA
22/08	XIV	43	Garotas e cartas	20 e 21	ADA
29/08	XIV	44	Garota qual é o seu tipo	20 e 21	ADA
05/09	XIV	45	Garotas de setembro	28 e 29	ADA
12/09	XIV	46	Garotas por aí...	20 e 21	ADA
19/09	XIV	47	Garotas em Ritmo	28 e 29	BPELB
26/09	XIV	48	Das Garotas para as Garotas	28 e 29	ADA
03/10	XIV	49	Garota tudo pela vitória	28 e 29	ADA
10/10	XIV	50	Garotas de outubro	28 e 29	ADA
17/10	XIV	51	Garotas a postos!	20 e 21	ADA
20/10	XIV	52	Garotas e a campanha pro-horticultura	28 e 29	ADA

31/10	XV	1	A sorte das Garotas	28 e 29	ADA
07/11	XV	2	Garotas de novembro	28 e 29	ADA
14/11	XV	3	Garotas e o resgate	20 e 21	ADA
21/11	XV	4	Garotas e camouflagens	20 e 21	BPELB
28/11	XV	5	Garotas e camouflagens	20 e 21	ADA
05/12	XV	6	Confidencialmente Garotas isto é segredo	20 e 21	ADA
12/12	XV	7	Veranico das Garotas	20 e 21	ADA
19/12	XV	8	Garotas de dezembro	20 e 21	BPELB
26/12	XV	9	Diplomas e Garotas	28 e 29	ADA

1943 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
02/01	XV	10	As Garotas brindam 1943	28 e 29	ADA
09/01	XV	11	Garotas tostadas	20 e 21	ADA
16/01	XV	12	Garotas e a equitação	20 e 21	ADA
23/01	XV	13	Garotas na avenida	20 e 21	ADA
30/01	XV	14	Garotas em domingo	20 e 21	ADA
06/02	XV	15	Garotas louras e morenas	20 e 21	ADA
13/02	XV	16	Garotas e as últimas	20 e 21	ADA
20/02	XV	17	Garotas e fantasias	20 e 21	ADA
27/02	XV	18	Garotas e o Carnaval	20 e 21	ADA
06/03	XV	19	A folia das Garotas	12 e 13	ADA
13/03	XV	20	Week-end das Garotas	20 e 21	ADA
20/03	XV	21	Garotas	20 e 21	ADA
27/03	XV	22	Garotas e livros	20 e 21	ADA
03/04	XV	23	Garotas na serra	32 e 33	ADA
10/04	XV	24	Garotas em sarong	36 e 37	ADA
17/04	XV	25	Garotas em conferencia	32 e 33	ADA
24/04	XV	26	Garotas e verão	40 e 41	ADA
01/05	XV	27	Garotas e a “verdade”...	64 e 65	ADA
08/05	XV	28	Garotas e mais Garotas	40 e 41	ADA
15/05	XV	29	Garotas e as feras	40 e 41	ADA
22/05	XV	30	O vestido de noiva das Garotas	40 e 41	ADA
29/05	XV	31	Garotas e as artes	40 e 41	ADA
05/06	XV	32	Garotas num baile	40 e 41	ADA
12/06	XV	33	Garotas, minhas, tuas, nossas e deles	40 e 41	ADA
19/06	XV	34	Garotas granfinas	44 e 45	ADA
26/06	XV	35	Garotas reformam a fachada	40 e 41	ADA
03/07	XV	36	Garotas TNT	40 e 41	ADA
10/07	XV	37	O ídolo das Garotas	40 e 41	ADA
17/07	XV	38	“Reflexões” das Garotas	45 e 46	ADA
24/07	XV	39	Três Garotas e Paris numa sinuca	40 e 41	ADA
31/07	XV	40	Garotas e o lar	40 e 41	ADA
07/08	XV	41	Conselhos às Garotas	40 e 41	ADA
14/08	XV	42	O fiel amigo das Garotas	40 e 41	ADA
21/08	XV	43	O apetite das Garotas	40 e 41	ADA

28/08	XV	44	A terra onde mandavam as Garotas	40 e 41	ADA
04/09	XV	45	Garotas tomam-nos as calças!	40 e 41	ADA
11/09	XV	46	Lindas Garotas	40 e 41	ADA
18/09	XV	47	Garotas e o beijo	48 e 49	ADA
25/09	XV	48	Desculpem as Garotas	50 e 51	ADA
02/10	XV	49	Garotas em Copacabana	42 e 43	ADA
09/10	XV	50	Garotas e o romance	42 e 43	ADA
16/10	XV	51	Filosofia para Garotas	46 e 47	ADA
23/10	XV	52	Prova das Garotas	42 e 43	ADA
30/10	XVI	01	Coisas das Garotas	42 e 43	ADA
06/11	XVI	02	Garotas e festas de caridade	48 e 49	ADA
13/11	XVI	03	Garotas bem tostadas...	46 e 47	ADA
20/11	XVI	04	Garotas e a língua pátria	54 e 55	ADA
27/11	XVI	05	Garotas e a boa vizinhança	50 e 51	ADA
04/12	XVI	06	As “curvas” das Garotas	42 e 43	ADA
11/12	XVI	07	Entraram em férias as Garotas	50 e 51	ADA
18/12	XVI	08	Papai Noel e as Garotas	68 e 69	ADA
25/12	XVI	09	Garotas e o bebê	50 e 51	ADA

1944 - Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
01/01	XVI	10	Garotas e Reveillon	42 e 43	ADA
08/01	XVI	11	Um passeio com as Garotas	42 e 43	ADA
15/01	XVI	12	Madrigais às Garotas	46 e 47	ADA
22/01	XVI	13	Garotas e muito calor!	20 e 21	ADA
29/01	XVI	14	Garotas infernais	40 e 41	ADA
05/02	XVI	15	Um anjo de Garota	42 e 43	ADA
12/02	XVI	16	Batucada das Garotas	54 e 55	ADA
19/02	XVI	17	Garotas e o Carnaval	22 e 23	ADA
26/02	XVI	18	Pensamento das Garotas	42 e 43	ADA
04/03	XVI	19	Segredo das Garotas	42 e 43	ADA
11/03	XVI	20	Para agradecer as Garotas	50 e 51	ADA
18/03	XVI	21	As Garotas descansam	46 e 47	ADA
25/03	XVI	22	Como conquistar as Garotas	50 e 51	ADA
01/04	XVI	23	Garotas em Petrópolis	46 e 47	ADA
08/04	XVI	24	O mar e as Garotas	50 e 51	ADA
15/04	XVI	25	Garotas na berlinda	50 e 51	ADA
22/04	XVI	26	Luandra às Garotas	46 e 47	ADA
29/04	XVI	27	A desforra das Garotas	50 e 51	ADA
06/05	XVI	28	Garotas e o Dr.	50 e 51	ADA
13/05	XVI	29	Garotas e bombons	50 e 51	ADA
20/05	XVI	30	Garotas fatais	50 e 51	ADA
27/05	XVI	31	No Jardim das Garotas	54 e 55	ADA
03/06	XVI	32	Casa-se uma Garotas	46 e 47	ADA

10/06	XVI	33	Garotas a rigor	44 e 45	ADA
17/06	XVI	34	Garotas e fogueiras	50 e 51	ADA
24/06	XVI	35	Garotas e S. João	44 e 45	ADA
01/07	XVI	36	Garotas e conselhos	50 e 51	ADA
08/07	XVI	37	Os “oio” das Garotas	50 e 51	ADA
15/07	XVI	38	Os vestidos das Garotas	54 e 55	ADA
22/07	XVI	39	Garotas que felizmente não conhecemos pessoalmente	50 e 51	ADA
29/07	XVI	40	Sabedoria das Garotas	47 e 48	ADA
05/08	XVI	41	Garotas d outro planea...	54 e 55	ADA
12/08	XVI	42	Garotas Granfínas	50 e 51	ADA
19/08	XVI	43	De Portugal para as Garotas	50 e 51	ADA
26/08	XVI	44	As pernas das Garotas	54 e 55	ADA
02/09	XVI	45	Quem manda são as Garotas	50 e 51	ADA
09/09	XVI	46	Garotas apaixonadas	50 e 51	ADA
16/09	XVI	47	Aos encantos das Garotas	50 e 51	ADA
23/09	XVI	48	Garotas e o trabalho	50 e 51	ADA
30/09	XVI	49	O mal-me-quer das Garotas	50 e 51	ADA
07/10	XVI	50	Garotas e a cola	50 e 51	ADA
14/10	XVI	51	Garotas em flor	50 e 51	ADA
21/10	XVI	52	O domingo das Garotas	54 e 55	ADA
28/10	XVII	01	Garotas do Alceu e as reais	54 e 55	ADA
04/11	XVII	02	Conversando com as Garotas	50 e 51	ADA
11/11	XVII	03	Garotas e o cock-tail party	54 e 55	ADA
18/11	XVII	04	Garotas da praia	54 e 55	ADA
25/11	XVII	05	Garotas veraneando...	52 e 53	ADA
02/12	XVII	06	O que dizem as Garotas	54 e 55	ADA
09/12	XVII	07	As férias das Garotas	48 e 49	ADA
16/12	XVII	08	Presentes para as Garotas	84 e 85	ADA
23/12	XVII	09	Garotas e a árvore de Natal	62 e 63	ADA
30/12	XVII	10	1945 e as Garotas	54 e 55	ADA

1945- Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
06/01	XVII	11	O coração das Garotas	46 e 46	ADA
13/01	XVII	12	Venha tomar chá com as Garotas	46 e 47	ADA
20/01	XVII	13	Garotas e a pescaria	52 e 53	ADA
27/01	XVII	14	Garotas “Vamp”	48 e 49	ADA
03/02	XVII	15	Como se sentem as Garotas	46 e 47	ADA
10/02	XVII	16	Garotas a besaa	48 e 49	ADA
17/02	XVII	17	Garotas e ofensiva	46 e 47	ADA
24/02	XVII	18	Garotas e menus	46 e 47	ADA
03/03	XVII	19	Garotas da areia	46 e 47	ADA
10/03	XVII	20	Gaotas na piscina	44 e 45	ADA
17/03	XVII	21	Tipos de Garotas	46 e 47	ADA

24/03	XVII	22	O Sultão das Garotas	48 e 49	ADA
31/03	XVII	23	Garotas de todo o mundo	46 e 47	ADA
07/04	XVII	24	Garotas borralheiras	46 e 47	ADA
14/04	XVII	25	Garotas bem tostadas	44 e 45	ADA
21/04	XVII	26	Garotas e a Venus	48 e 49	ADA
28/04	XVII	27	Garotas e os livros	56 e 57	ADA
05/05	XVII	28	Namorado das Garotas	46 e 47	ADA
12/05	XVII	29	Como pensam as Garotas	46 e 47	ADA
19/05	XVII	30	Granfinagens e Garotas	46 e 47	ADA
26/05	XVII	31	Garotas e as eleições	50 e 51	ADA
02/06	XVII	32	Garotas e os banhos	46 e 47	ADA
09/06	XVII	33	Garotas nos Concertos	46 e 47	ADA
16/06	XVII	34	Variedade de Garotas	46 e 47	ADA
23/06	XVII	35	O que as Garotas falam de outras Garotas	46 e 47	ADA
30/06	XVII	36	Lindas Garotas	46 e 47	ADA
07/07	XVII	37	Garotas, sex-appeal, it, glamour, etc...	46 e 47	ADA
14/07	XVII	38	Garotas em revista	22 e 23	ADA
21/07	XVII	39	Garotas e o pif-paf	22 e 23	ADA
28/07	XVII	40	Um “drink” com as Garotas	22 e 23	ADA
04/08	XVII	41	Contas com garotas	22 e 23	ADA
11/08	XVII	42	Nas Garotas não se bate nem com uma flor!	22 e 23	ADA
18/08	XVII	43	Garotas e os “tais”...	22 e 23	ADA
25/08	XVII	44	Vamos passear com as Garotas...	22 e 23	ADA
01/09	XVII	45	As Garotas foram a Ópera	22 e 23	ADA
08/09	XVII	46	Garotas e negócios	22 e 23	ADA
15/09	XVII	47	Garotas num baile	22 e 23	ADA
22/09	XVII	48	Garotas em Copacabana	22 e 23	ADA
29/09	XVII	49	Garotas Perigosas	22 e 23	ADA
06/10	XVII	50	O casamento das Garotas	22 e 23	ADA
13/10	XVII	51	Quando o sol beija as Garotas	22 e 23	ADA
20/10	XVII	52	Sonho das Garotas	22 e 23	ADA
27/10	XVIII	01	Chá com as Garotas	22 e 23	ADA
03/11	XVIII	02	Garotas na piscina	22 e 23	ADA
10/11	XVIII	03	1º amor das Garotas	22 e 23	ADA
17/11	XVIII	04	Garotas em férias	22 e 23	ADA
24/11	XVIII	05	Uma fila de Garotas	22 e 23	ADA
01/12	XVIII	06	Um passeio das Garotas	22 e 23	ADA
08/12	XVIII	07	Um xuxuzinho de Garotas	22 e 23	ADA
15/12	XVIII	08	Garotas e a equitação	22 e 23	ADA
22/12	XVIII	09	Si Papai Noel me trouxesse uma Garotas	42 e 43	ADA
29/12	XVIII	10	Boas festas das Garotas	30 e 31	ADA

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
05/01	XVIII	11	Pique-nique das Garotas	21 e 22	BPELB
12/01	XVIII	12	O batom das Garotas	22 e 23	BPELB
19/01	XVIII	13	Garotas patinando	22 e 23	BPELB
26/01	XVIII	14	Garotas e “drinks”	22 e 23	ADA
02/02	XVIII	15	Vamos dançar Garotas	22 e 23	BPELB
09/02	XVIII	16	Aqui entre nós, Garotas	22 e 23	BPELB
16/02	XVIII	17	Garotas ao telefone	21 e 22	BPELB
23/02	XVIII	18	O que é que as Garotas teem...	21 e 22	BPELB
02/03	XVIII	19	Um Carnaval com as Garotas	46 e 47	ADA
09/03	XVIII	20	A ressaca das Garotas	22 e 23	BPELB
16/03	XVIII	21	Garotas ao sol	22 e 23	BPELB
23/03	XVIII	22	Garotas do barulho	22 e 23	ADA
30/03	XVIII	23	Garotas Atômicas!	22 e 23	BPELB
06/04	XVIII	24	Garotas e as curvas	22 e 23	BPELB
13/04	XVIII	25	Garotas em veranico	22 e 23	BPELB
20/04	XVIII	26	Apresento lhes esta Garota	22 e 23	ADA
27/04	XVIII	27	Reunião das Garotas	22 e 23	BPELB
04/05	XVIII	28	Casando Garotas	22 e 23	BPELB
11/05	XVIII	29	Garotas Garotas Garotas	46 e 47	ADA
18/05	XVIII	30	Garotas	22 e 23	ADA
25/05	XVIII	31	As amigas das Garotas	22 e 23	ADA
01/06	XVIII	32	Garotas e o tolo	22 e 23	ADA
08/06	XVIII	33	Na praia com as Garotas	22 e 23	ADA
15/06	XVIII	34	Garotas de alta roda	22 e 23	ADA
22/06	XVIII	35	Garotas e fogueiras	22 e 23	ADA
29/06	XVIII	36	Garotas no Municipal	22 e 23	BPELB
06/07	XVIII	37	Garotas eu nem vos ligo!	22 e 23	ADA
13/07	XVIII	38	Com estas Garotas eu topo qualquer parada	22 e 23	ADA
20/07	XVIII	39	Um ônibus de Garotas em pé...	22 e 23	ADA
27/07	XVIII	40	Uma friza de Garotas	22 e 23	ADA
03/08	XVIII	41	Garotas dando bola	22 e 23	ADA
10/08	XVIII	42	Garotas e você	22 e 23	ADA
17/08	XVIII	43	Doutorandos e Garotas	22 e 23	ADA
24/08	XVIII	44	Tudo pode acontecer às Garotas	22 e 23	BPELB
31/08	XVIII	45	A blusa das Garotas	22 e 23	BPELB
07/09	XVIII	46	Casos das garotas	22 e 23	ADA
14/09	XVIII	47	Diário de Garotas	22 e 23	BPELB
21/09	XVIII	48	As Garotas do baile	22 e 23	BPELB
28/09	XVIII	49	Surpresas para as Garotas	22 e 23	ADA
05/10	XVIII	50	Bicicletas e Garotas	22 e 23	ADA
12/10	XVIII	51	A primavera e as Garotas	22 e 23	ADA
19/10	XVIII	52	Garotas literárias	22 e 23	ADA
26/10	XIX	01	Quando as Garotas choram	22 e 23	ADA

02/11	XIX	02	Garotas em passeios	22 e 23	ADA
09/11	XIX	03	Resoluções das Garotas	22 e 23	ADA
16/11	XIX	04	Garotas do próximo...	22 e 23	ADA
23/11	XIX	05	Queimando as Garotas	22 e 23	ADA
30/11	XIX	06	Garotas de Copacabana	22 e 23	ADA
07/12	XIX	07	Porque as Garotas se assemelham ao mar	22 e 23	ADA
14/12	XIX	08	As Garotas montam	58 e 59	ADA
21/12	XIX	09	Garotas e Papai Noel	74 e 75	ADA
28/12	XIX	10	Garotas e a “outra”	26 e 27	ADA

1947 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
04/07	XIX	11	As Garotas de 1947	22 e 23	ADA
11/01	XIX	12	Garotas na praia	22 e 23	BPELB
18/01	XIX	13	Garota em pouca roupa	22 e 23	BPELB
25/01	XIX	14	Garotas, sol e areias de 40 graus!	22 e 23	ADA
01/02	XIX	15	Garotas e “maillots”	22 e 23	ADA
08/02	XIX	16	“Bôas” Garotas	22 e 23	ADA
15/02	XIX	17	Soyez les bienvenus Garotas	22 e 23	BPELB
22/02	XIX	18	Algumas Garotas em Paris	22 e 23	BPELB
28/02	XIX	19	Garotas se esbaldam...	22 e 23	ADA
08/03	XIX	20	Salve Garotas	22 e 23	ADA
15/03	XIX	21	Veneno de Garotas	22 e 23	ADA
22/03	XIX	22	Garotas em Paris e seus cães	22 e 23	BPELB
29/03	XIX	23	Postais das Garotas	22 e 23	ADA
05/04	XIX	24	Aleluia! Garotas	22 e 23	BPELB
12/04	XIX	25	Notícias das Garotas	22 e 23	BPELB
19/04	XIX	26	Carta da Garota	22 e 23	BPELB
26/04	XIX	27	Garotas e a Moda	22 e 23	BPELB
03/05	XIX	28	Garotas Elegantes	22 e 23	BPELB
10/05	XIX	29	Garotas em treinamento	22 e 23	BPELB
17/05	XIX	30	Garotas na Suíça	22 e 23	BPELB
24/05	XIX	31	Garotas em Skis	22 e 23	BPELB
31/05	XIX	32	Garotas na Itália	22 e 23	ADA
07/06	XIX	33	Garotas em Veneza	22 e 23	ADA
14/06	XIX	34	Ragazzi ou Garotas	22 e 23	BPELB
21/06	XIX	35	Garotas de Portugal	22 e 23	ADA
28/06	XIX	36	Garotas da Santa Terezinha	22 e 23	BPELB
05/07	XIX	37	Garotas em Coimbra	22 e 23	ADA
12/07	XIX	38	A volta das Garotas	22 e 23	BPELB
19/07	XIX	39	Cousas que acontecem às Garotas em noite de luar	22 e 23	ADA

26/07	XIX	40	Garotas cheias de boas intenções	22 e 23	BPELB
02/08	XIX	41	Garotas e as Artes	22 e 23	BPELB
09/08	XIX	42	Garotas e a Ópera	22 e 23	BPELB
16/08	XIX	43	Os tipos que as Garotas encontram num baile	22 e 23	BPELB
23/08	XIX	44	Tipos que as Garotas encontram num baile	22 e 23	BPELB
30/08	XIX	45	Garotas muito boas!	22 e 23	BPELB
06/09	XIX	46	Garotas e a pintura	22 e 23	BPELB
13/09	XIX	47	As Garotas mais revolucionárias	22 e 23	BPELB
*20/09	XIX	48	Garotas do tempo da vovó	22 e 23	BPELB
27/09	XIX	49	A sorte das Garotas	22 e 23	BPELB
04/10	XIX	50	As Garotas e aquele sujeitinho implicante	22 e 23	ADA
11/10	XIX	51	Garotas e os tais	22 e 23	BPELB
18/10	XIX	52	Garotas ao volante	22 e 23	BPELB
25/10	XX	01	Idéias das Garotas	22 e 23	BPELB
01/11	XX	02	A formatura das Garotas	22 e 23	BPELB
08/11	XX	03	A mais bela!	22 e 23	BPELB
15/11	XX	04	Na areia com as Garotas	22 e 23	BPELB
22/11	XX	05	Garotas em Copacabana	22 e 23	BPELB
29/11	XX	06	A formatura das Garotas	22 e 23	BPELB
06/12	XX	07	“Enquete” com as Garotas	30 e 31	ADA
13/12	XX	08	Para que as Garotas sejam cada vez mais belas	86 e 87	ADA
20/12	XX	09	O Papai Noel e as Garotas	30 e 31	BPELB
27/12	XX	10	Garotas Feliz Ano Novo!	38 e 39	BPELB

1948 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
03/01	XX	11	A história das 3 Garotas Magas...	30 e 31	BPELB
10/01	XX	12	Dizem as Garotas: você é um palhaço si...	22 e 23	BPELB
17/01	XX	13	Garotas em férias	22 e 23	BPELB
24/01	XX	14	Com uma Garota em meus braços	22 e 23	ADA
31/01	XX	15	Sugestões para as fantasias das Garotas	22 e 23	ADA
07/02	XX	16	O bloco das Garotas	22 e 23	BPELB
14/02	XX	17	Garotas em plena folia	22 e 23	BPELB
21/02	XX	18	Garotas mantendo a linha	22 e 23	BPELB
28/02	XX	19	Uma Garota em sinuca	22 e 23	ADA
06/03	XX	20	Garota estudiosa	22 e 23	ADA
13/03	XX	21	Garotas e os provérbios	22 e 23	BPELB
20/03	XX	22	Garotas e os cães	22 e 23	BPELB
27/03	XX	23	Garota na Páscoa	22 e 23	ADA
03/04	XX	24	Madrigais às Garotas	22 e 23	BPELB

10/04	XX	25	Alto, Garotas!	22 e 23	BPELB
17/04	XX	26	Garota você quer me levar no quarto!	22 e 23	BPELB
24/04	XX	27	Garotas e a política	22 e 23	BPELB
01/05	XX	28	Garotas	22 e 23	BPELB
08/05	XX	29	Garotas com “it”, “oomph”, “glamour”, etc...	22 e 23	ADA
15/05	XX	30	Casa-se uma Garota	22 e 23	ADA
22/05	XX	31	Garotas no jóquei	22 e 23	BPELB
29/05	XX	32	Um metro e sessenta e três centímetros de Garota	22 e 23	BPELB
05/06	XX	33	Garotas e balões	22 e 23	BPELB
12/06	XX	34	Orações das Garotas á Sto Antônio	22 e 23	BPELB
19/06	XX	35	Garotas e a fogueira	32 e 33	BPELB
26/06	XX	36	Saia longa das Garotas	70 e 71	BPELB
03/07	XX	37	Garotas de camarote	70 e 71	BPELB
10/07	XX	38	A primeira de todas as Garotas...	62 e 63	BPELB
17/07	XX	39	O bridge das Garotas	62 e 63	BPELB
24/07	XX	40	Imagens de Garotas	38 e 39	BPELB
31/07	XX	41	Provérbios e Garotas	38 e 39	BPELB
07/08	XX	42	As garotas do Sansão	30 e 31	BPELB
14/08	XX	43	Você não casaria com esta Garota?	34 e 35	BPELB
21/08	XX	44	A vida de algumas Garotas por um fio...	66 e 67	BPELB
28/08	XX	45	Garotas planejam...	30 e 31	BPELB
04/09	XX	46	Garotas na onda	30 e 31	ADA
11/09	XX	47	Garotas e seus pares	34 e 35	ADA
18/09	XX	48	Garotas e o flert	34 e 35	ADA
25/09	XX	49	Muitas garotas gostariam de viver no tempo do romance	30 e 31	BPELB
02/10	XX	50	Mas nós homens preparamos as Garotas assim...	38 e 39	BPELB
09/10	XX	51	É, mas as Garotas de hoje são assim mesmo!	34 e 35	ADA
16/10	XX	52	Queixam-se as Garotas	38 e 39	BPELB
23/10	XXI	01	Garota preferida...	34 e 35	BPELB
30/10	XXI	02	Promessas às Garotas	30 e 31	BPELB
06/11	XXI	03	Garotas em Pique-niques	34 e 35	BPELB
13/11	XXI	04	Cotillons das Garotas	38 e 39	BPELB
27/11	XXI	05	Garotas na serra	82 e 83	BPELB
04/12	XXI	06	As Garotas vão dançar	38 e 39	ADA
11/12	XXI	07	Garotas e as “águas”	38 e 39	BPELB
18/12	XXI	08	Calendário	91 a 102	ADA
25/12	XXI	09	Garotas e o Natal	96 e 97	BPELB

1949 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
01/01	XXI	11	Os presentes das Garotas	38 e 38	BPELB
08/01	XXI	12	Garotas brindam 1949!	30 e 31	ADA
15/01	XXI	13	Muita Garota e pouca roupa	30 e 31	BPELB
22/01	XXI	14	Para cola Garota... ?	30 e 31	BPELB
29/01	XXI	15	Garotas veranestas ?	102 e 103	BPELB
05/02	XXI	16	Garotas que nem me ligas...	30 e 31	ADA
12/02	XXI	17	Conselho de Garotas	30 e 31	BPELB
19/02	XXI	18	As Garotas e as ?	34 e 35	BPELB
26/02	XXI	19	Garotas e a folia	74 e 75	BPELB
05/03	XXI	20	Se espalharam as Garotas	30 e 31	ADA
12/03	XXI	21	Mas uma Garota só... faz verão!	30 e 31	BPELB
19/03	XXI	22	As Garotas são sempre um “caso”...	38 e 39	BPELB
26/03	XXI	23	Os nomes das Garotas	30 e 31	BPELB
01/04	XXI	24	Dicionário das Garotas	34 e 35	BPELB
09/04	XXI	25	Dicionário das Garotas II	34 e 35	BPELB
16/04	XXI	26	Garotas malhando o Judas	102 e 203	ADA
23/04	XXI	27	A incidência das Garotas	30 e 31	BPELB
30/04	XXI	28	O espelho das Garotas	30 e 31	BPELB
07/05	XXI	29	Garotas e a teoria atômica...	34 e 35	BPELB
14/05	XXI	30	Campeonato Sul Americano	34 e 35	BPELB
21/05	XXI	31	Garotas e pouco juízo	34 e 35	BPELB
28/05	XXI	32	Garotas e os candidatos	34 e 35	BPELB
04/06	XXI	33	Garotas e seus truques	34 e 35	ADA
11/06	XXI	34	Garotas e fogueiras	34 e 35	BPELB
18/06	XXI	35	O melhor amigo das Garotas	38 e 39	ADA
25/06	XXI	36	Garotas e o eterno triângulo	118 e 119	ADA
02/07	XXI	37	As Garotas sabem que nós somos fracos!	30 e 31	BPELB
09/07	XXI	38	Cantando com as Garotas	30 e 31	BPELB
16/07	XXI	39	Uma Garota amola muita gente...	30 e 31	BPELB
23/07	XXI	40	O esporte das Garotas	34 e 35	BPELB
30/07	XXI	41	Nós acusamos as Garotas	38 e 39	BPELB
06/08	XXI	42	As pulgas e as Garotas	34 e 35	BPELB
13/08	XXI	43	Garotas e as finanças	34 e 35	BPELB
20/08	XXI	44	Garota...qual o teu número	118 e 119	BPELB
27/08	XXI	45	Garotas e um gostosão	38 e 39	ADA
03/09	XXI	46	Não há crise de Garotas!	38 e 39	BPELB
10/09	XXI	47	Garotas e bicicletas	46 e 47	BPELB
17/09	XXI	48	Garota responda esta!	38 e 39	BPELB
24/09	XXI	49	O estudo das Garotas	42 e 43	BPELB
01/10	XXI	50	Garotas granfinissimas	38 e 39	BPELB
08/10	XXI	51	Garotas e o Carnaval no gelo	38 e 39	BPELB
15/10	XXI	52	Garotas na Penha	46 e 47	BPELB
22/10	XXII	01	Garota joga	118 e 119	BPELB

29/10	XXII	02	Garota e o “buraco”	46 e 47	BPELB
05/11	XXII	03	O exame das Garotas	38 e 39	BPELB
12/11	XXII	04	O diploma da Garotas	42 e 43	BPELB
19/11	XXII	05	Garotas na chuva	38 e 39	BPELB
26/11	XXII	06	Garotas na corrida	46 e 47	BPELB
03/12	XXII	07	Cuidado! Garotas tinta fresca	46 e 47	ADA
10/12	XXII	08	As Garotas pediram a Papai Noel	46 e 47	ADA
17/12	XXII	09	Garotas de todo ano	92 a 103	ADA
24/12	XXII	10	O sapato das Garotas	86 e 87	BPELB
31/12	XXII	11	1950 Novos planos das Garotas	34 e 35	ADA

1950 – Coluna Garotas

Data	Ano	N	Título	Páginas	Acervo
07/01	XXII	12	Garota Bomba anatômica	38 e 39	MASP
14/01	XXII	13	Aconteceu às Garotas	34 e 35	MCSHJC
21/01	XXII	14	Tanta Garota e eu sozinho!	34 e 35	MCSHJC
28/01	XXII	15	Senhores! Estas Garotas...	118 e 119	MCSHJC
04/02	XXII	16	Garota fica boazinha...	38 e 39	MCSHJC
11/02	XXII	17	Garota e tempo quente	30 e 31	MCSHJC
18/02	XXII	18	Chegou a hora, Garota!	34 e 35	MCSHJC
25/02	XXII	19	Tire a máscara Garota!	38 e 39	MCSHJC
04/03	XXII	20	O sol queima as Garotas e eu me atraso	38 e 39	MASP
11/03	XXII	21	Garotas enfrentam a praia	38 e 39	MCSHJC
18/03	XXII	22	Meditação das Garotas	38 e 39	MCSHJC
25/03	XXII	23	Garota de qualidade	38 e 39	MCSHJC
01/04	XXII	24	Garotas dominadoras	34 e 35	MCSHJC
08/04	XXII	25	Garotas e a broticultura...	38 e 39	MCSHJC
15/04	XXII	26	Garota que dá cartaz	38 e 39	BPESC
22/04	XXII	27	Garotas e a arte culinária	118 e 119	MCSHJC
29/04	XXII	28	Tenho a prazer de convidar a v.ex.e as Garotas	42 e 43	MCSHJC
06/05	XXII	29	O lanche das Garotas	42 e 43	MCSHJC
13/05	XXII	30	Táticas das Garotas	46 e 47	MCSHJC
20/05	XXII	31	Passeando com as Garotas	42 e 43	MASP
27/05	XXII	32	Garotas na “Comedie Française”	38 e 39	MCSHJC
03/06	XXII	33	Lendo a sorte das Garotas	46 e 47	MCSHJC
10/06	XXII	34	Garotas festejando Sto. Antônio, S.José e S. Pedro	38 e 39	MCSHJC
17/06	XXII	35	Garotas e o “crack”	42 e 43	MCSHJC
24/06	XXII	36	Garotas e a copa do mundo.	134 e 135	MCSHJC
01/07	XXII	37	Pescaria das Garotas	46 e 47	MASP
08/07	XXII	38	Garotas sentem remorsos	38 e 39	MCSHJC

15/07	XXII	39	Deixem as Garotas de mdo.	46 e 47	MCSHJC
22/07	XXII	40	Garota, sangue e areia	46 e 47	MCSHJC
29/07	XXII	41	Garotas e a moral da fábula	46 e 49	MCSHJC
05/08	XXII	42	Sabedoria das Garotas	46 e 47	MCSHJC
12/08	XXII	43	Garotas no Grande Prêmio Brasil	50 e 51	MCSHJC
19/08	XXII	44	Garotas e algumas peles	134 e 135	MCSHJC
26/08	XXII	45	Algumas amigas das Garotas	38 e 39	MCSHJC
02/09	XXII	46	Mas não é bom confiar em Garotas...	38 e 39	MCSHJC
09/09	XXII	47	“Cantada” para Garotas	42 e 43	MCSHJC
16/09	XXII	48	As Garotas conquistam Loiros	46 e 47	MCSHJC
23/09	XXII	49	Coisas para dizer ao ouvido das Garotas	46 e 47	MCSHJC
30/09	XXII	50	As Garotas vão votar...	42 e 43	MCSHJC
07/10	XXII	51	Garota que dá cartaz...	38 e 39	BPESC
14/10	XXII	52	Garotas e o Pleito	46 e 47	BPESC
21/10	XXIII	01	Garota do próximo	42 e 43	BPESC
28/10	XXIII	02	As Garotas preferem...	46 e 47	BPESC
04/11	XXIII	03	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
11/11	XXIII	04	Garotas	46 e 47	BPESC
18/11	XXIII	05	Garotas	50 e 51	BPESC
25/11	XXIII	06	Garotas	46 e 47	BPESC
02/12	XXIII	07	Garotas com areia	10 e 11	BPESC
09/12	XXIII	08	Merecem presentes as Garotas?	10 e 11	BPESC
16/12	XXIII	09	Na areia com as Garotas	52 e 53	BPESC
23/12	XXIII	10	Os “Papais Noel” das Garotas	134 e 135	BPESC
30/12	XXIII	11	Folhinha das Garotas	avulso	BPESC

1951 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
06/01	XXIII	12	Garotas 1951	102 e 103	BPESC
13/01	XXIII	13	Garotas no médico	30 e 31	BPESC
20/01	XXIII	14	“Detalhes” das Garotas	34 e 35	BPESC
27/01	XXIII	15	O passinho das Garotas	38 e 39	BPESC
03/02	XXIII	16	O cordão das Garotas	38 e 39	BPESC
10/02	XXIII	17	Garotas cantando e sambando...	38 e 39	BPESC
17/02	XXIII	18	Garotas e o verão	46 e 47	BPESC
24/02	XXIII	19	Garota olhe o Tubarão?	46 e 47	BPESC
03/03	XXIII	20	Garotas com areia	38 e 39	BPESC
10/03	XXIII	21	“Algo” das garotas	38 e 39	BPESC
17/03	XXIII	22	Quando uma Garotas quer...	38 e 39	BPESC
24/03	XXIII	23	Garotas e o “tennis”	46 e 47	BPESC

31/03	XXIII	24	Garotas e o português castiço...	46 e 47	BPESC
07/04	XXIII	25	Garotas do sultão	18 e 119	BPESC
14/04	XXIII	26	Anúncio das Garotas...	46 e 47	BPESC
21/04	XXIII	27	As Garotas escolhem Gravatas	46 e 47	BPESC
28/04	XXIII	28	Casa-se mais uma Garota	46 e 47	BPESC
05/05	XXIII	29	Cafezinho com as Garotas	46 e 47	BPESC
12/05	XXIII	30	Garotas falando de Garotas	46 e 47	BPESC
19/05	XXIII	31	O que as Garotas lêem	46 e 47	BPESC
26/05	XXIII	32	Garotas e os cinco sentidos	92 e 93	BPESC
02/06	XXIII	33	Aliança das Garotas	38 e 39	BPESC
09/06	XXIII	34	Garotas e as fogueiras	46 e 47	BPESC
16/06	XXIII	35	Quadrilha das Garotas	46 e 47	BPESC
23/06	XXIII	36	As garotas e a sorte	46 e 47	BPESC
30/06	XXIII	37	O coração das Garotas	38 e 39	BPESC
07/07	XXIII	38	Uma Garota na berlinda	46 e 47	BPESC
11/07	XXIII	39	Garotas no bem-bom	46 e 47	BPESC
21/07	XXIII	40	A cegueira das Garotas	46 e 47	MCSHJC
14/07	XXIII	41	As cegueira das Garotas	46 e 47	BPESC
28/07	XXIII	42	Garotas são do barulho	46 e 47	BPESC
04/08	XXIII	43	Grande Premio das Garotas	38 e 39	BPESC
11/08	XXIII	44	Garotas em grande forma!	46 e 47	BPESC
18/08	XXIII	45	Galeria de Garotas	46 e 47	BPESC
25/08	XXIII	46	Garotas por um fio...	54 e 55	BPESC
01/09	XXIII	47	Parada de Garotas	38 e 39	BPESC
08/09	XXIII	48	O patriotismo da Garotas	46 e 47	BPESC
15/09	XXIII	49	Quando as Garotas se juntam...	46 e 47	BPESC
22/09	XXIII	50	Uma Garota pensando	46 e 47	BPESC
29/09	XXIII	51	Bel – canto para Garotas	46 e 47	BPESC
06/10	XXIII	52	As Garotas se defendem...	46 e 47	BPESC
13/10	XXIV	53	Reflexões das Garotas	46 e 47	BPESC
20/10	XXIV	54	Garotas 5 th Ave. New York	46 e 47	BPESC
27/10	XXIV	55	Um “four” das Garotas	54 e 55	BPESC
03/11	XXIV	01	Garota na rêde...	46 e 47	BPESC
10/11	XXIV	02	A maior virtude d’uma Garota	46 e 47	BPESC
17/11	XXIV	03	O segredo da bomba das Grotas	134 e 135	BPESC
24/11	XXIV	04	Com tantas curvas nas Garotas	54 e 55	BPESC
01/12	XXIV	05	Garotas em Copacabana	6 e 7	BPESC
08/12	XXIV	06	Garotas e literatura	10 e 11	BPESC
15/12	XXIV	07	SEM COLUNA	-----	BPESC
22/12	XXIV	08	O Natal das Garotas	46 e 47	BPESC
29/12	XXIV	09	Garotas e bailes de formatura	38 e 39	BPESC

1952 – Coluna Garotas

Data	Ano	N	Título	Páginas	Acervo
05/01	XXIV	10	Garotas vão na onda	38 e 39	BPESC
12/01	XXIV	11	Tem Garotas na rêde!	38 e 39	BPESC

19/01	XXIV	12	Uma Garota no meu sapato...	38 e 39	BPESC
26/01	XXIV	13	Os discos das Garotas	46 e 47	BPESC
02/02	XXIV	14	Ninguém se fie nas Garotas	118 e 119	BPESC
09/02	XXIV	15	As Garotas gostam do mar..	46 e 47	BPESC
16/02	XXIV	16	Garota está na hora!	46 e 47	BPESC
23/02	XXIV	17	Garota em plena folia!	54 e 55	BPESC
01/03	XXIV	18	A dança das Garotas	42 e 43	BPESC
08/03	XXIV	19	A dança das Garotas	46 e 47	MASP
15/03	XXIV	20	Eu fico louco, Garota!	42 e 43	BPESC
22/03	XXIV	21	Na “boite” com as Garotas	38 e 39	BPESC
29/03	XXIV	22	Tubarões e Garotas	46 e 47	BPESC
05/04	XXIV	23	Garotas num Yate	46 e 47	BPESC
12/04	XXIV	24	Garotas debutantes	46 e 47	BPESC
19/04	XXIV	25	Fumaça das Garotas	54 e 55	BPESC
26/04	XXIV	26	Garotas e os panoramas	46 e 47	BPESC
03/05	XXIV	27	Garota, isto cae!	46 e 47	BPESC
10/05	XXIV	28	Cigarro das Garotas	50 e 51	BPESC
17/05	XXIV	29	Um brinde às Garotas	54 e 55	BPESC
24/05	XXIV	30	Garotas preguiçosas	46 e 47	BPESC
31/05	XXIV	31	Protegendo as Garotas	54 e 55	BPESC
07/06	XXIV	32	Tem Garotas “de olho”!	46 e 47	BPESC
14/06	XXIV	33	Invocação das Garotas	54 e 55	BPESC
21/06	XXIV	34	“Quadrilha” das Garotas	55 e 56	BPESC
28/06	XXIV	35	A fogueira das Garotas	46 e 47	BPESC
05/07	XXIV	36	Garotas no “Butantan”...	46 e 47	BPESC
12/07	XXIV	37	Garota, acho-te uma graça...	46 e 47	BPESC
19/07	XXIV	38	Garota seja sincera!	46 e 47	BPESC
26/07	XXIV	39	As vovós das Garotas	54 e 55	BPESC
02/08	XXIV	40	As fotos das Garotas	46 e 47	MCSHJC
09/08	XXIV	41	As Garotas gostam de radio...	84 e 85	BPESC
16/08	XXIV	42	Estratégia para Garotas	84 e 85	BPESC
23/08	XXIV	43	Garotas e cavalgaduras	84 e 85	BPESC
30/08	XXIV	44	“Footing” das Garotas	84 e 85	BPESC
06/09	XXIV	45	Garotas apertam o cinto...	84 e 85	BPESC
13/09	XXIV	46	Quem quer dançar com as Garotas?	84 e 85	BPESC
20/09	XXIV	47	Garotas assistentes sociais	84 e 85	BPESC
27/09	XXIV	48	Mágicas das Garotas	80 e 81	BPESC
04/10	XXIV	49	Pingente das Garotas	76 e 77	BPESC
11/10	XXV	50	Garotas e os autógrafos	76 e 77	MASP
14/10	XXV	51	Garotas e os autógrafos	76 e 77	BPESC
18/10	XXV	52	Garotas em “shorts”	76 e 77	BPESC
25/10	XXV	53	Garotas bem tostadas	92 e 93	BPESC
01/11	XXV	01	Garotas dão cada baixo!	76 e 77	BPESC
08/11	XXV	02	Granfinagens das Garotas	92 e 93	BPESC
15/11	XXV	03	As Garotas fazem 14 anos!	92 e 93	BPESC

20/11	XXV	04	Exames das Garotas	92 e 93	BPESC
29/11	XXV	05	“Admirando” as Garotas...	92 e 93	BPESC
06/12	XXV	06	Garotas e reflexos...	100 e 101	BPESC
13/12	XXV	07	Para os sapatos das Garotas	108 e 109	BPESC
20/12	XXV	08	Um sonho com as Garotas...	106 e 107	BPESC
27/12	XXV	09	Boas festas, Garota!	100 e 101	BPESC

1953 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
03/01	XXV	10	Maus pensamentos das Garotas	92 e 93	BPESC
10/01	XXV	11	Acalanto para as Garotas	92 e 93	BPESC
17/01	XXV	12	Um “trote” das Garotas	92 e 93	BPESC
24/01	XXV	13	O drinque das Garotas	92 e 93	BPESC
31/01	XXV	14	Garota, esta quase na hora	92 e 93	BPESC
07/02	XXV	15	Zé-pereira das Garotas	92 e 93	BPESC
14/02	XXV	16	Garotas e muita alegria!	92 e 93	BPESC
21/02	XXV	17	Garotas e Whiskey	108 e 109	BPESC
28/02	XXV	18	Como prefere sua Garota leitor?	62 e 63	BPESC
07/03	XXV	19	Garota n’um chá	108 e 109	BPESC
14/03	XXV	20	A Ressaca das Garotas	62 e 63	BPESC
21/03	XXV	21	Tem cada Garota em Copacabana	94 e 95	BPESC
28/03	XXV	22	A boa vida das Garotas	74 e 75	BPESC
04/04	XXV	23	Garotas de Páscoa	82 e 83	BPESC
11/04	XXV	24	Cavalheiro há Garotas em pé!	54 e 55	BPESC
18/04	XXV	25	Cabelo das Garotas	34 e 35	BPESC
25/04	XXV	26	Tempo bom com as Garotas na praia...	34 e 35	BPESC
02/05	XXV	27	Recadinho pras Garotas	74 e 75	BPESC
09/05	XXV	28	As Garotas do Papai	68 e 69	BPESC
16/05	XXV	29	Os predicados das Garotas	78 e 79	BPESC
23/05	XXV	30	Um brinde da Garota que se casa	34 e 35	BPESC
30/05	XXV	31	Só mesmo as Garotas	26 e 27	BPESC
06/06	XXV	32	Garotas da pontinha	36 e 37	BPESC
13/06	XXV	33	Garotas de São Paulo	26 e 27	BPESC
20/06	XXV	34	O coração das Garotas	60 e 61	BPESC
27/06	XXV	35	Garotas caipiras	66 e 67	BPESC
04/07	XXV	36	As Garotas reivindicam	24 e 25	BPESC
11/07	XXV	37	A ética das Garotas	20 e 21	BPESC
18/07	XXV	38	Precisa-se de uma garota	20 e 21	BPESC
25/07	XXV	39	Garotas tem sempre razão	80 e 81	BPESC
01/08	XXV	40	Na “conversa das Garotas”	22 e 23	BPESC
08/08	XXV	41	Você sabia, Garota?	26 e 27	BPESC
15/08	XXV	42	Garotas e rendas	62 e 63	BPESC
22/08	XXV	43	Astúcias das Garotas	38 e 39	BPESC

29/08	XXV	44	Esperando pelas Garotas	70 e 71	BPESC
05/09	XXV	45	Opera com as Garotas	22 e 23	BPESC
12/09	XXV	46	Escolha sua Garota	38 e 39	BPESC
19/09	XXV	47	Dormitório de Garotas	22 e 23	BPESC
26/09	XXV	48	Quando as Garotas escolhem modelos...	22 e 23	BPESC
03/10	XXVI	49	Postais das Garotas	30 e 31	BPESC
10/10	XXVI	50	As Garotas de amanhã	36 e 37	BPESC
17/10	XXVI	51	A sombrinha das Garotas	70 e 71	BPESC
24/10	XXVI	52	Estas Garotas prometem...	34 e 35	BPESC
31/10	XXVI	01	Por causa de uma Garota...	66 e 67	BPESC
07/11	XXVI	02	Garotas e diplomados	80 e 81	BPESC
14/11	XXVI	03	15 anos de Garotas	22 e 23	BPESC
21/11	XXVI	04	As shorts, os slacks e as Garotas	78 e 79	BPESC
28/11	XXVI	05	Uma Garota modelo...	40 e 41	BPESC
05/12	XXVI	06	Garotas e bombons	38 e 39	BPESC
12/12	XXVI	07	Garota na areia	54 e 55	BPESC
19/12	XXVI	08	As Garotas pediram ao Papai Noel	56 e 57	BPESC
26/12	XXVI	09	Garotas e muitos Papai Noel	50 e 51	BPESC

1954 – Coluna Garotas

Data	Ano	N	Título	Páginas	Acervo
02/01	XXVI	10	Calendário (jan, fev, mar, e abril)	38 e 39	BPESC
09/01	XXVI	11	Calendário (maio, jun, jul e ago)	38 e 39	BPESC
16/01	XXVI	12	Calendário (set., out., nov. e dez.)	38 e 39	BPESC
23/01	XXVI	13	Confidências às Garotas	78 e 79	BPESC
30/01	XXVI	14	Garotas para todo gosto..	30 e 31	BPESC
06/02	XXVI	15	Quem quer dançar com as Garotas	38 e 39	BPESC
13/02	XXVI	16	Garotas usando rabo de cavalo	20 e 21	BPESC
20/02	XXVI	17	As Garotas caíram no frevo	50 e 51	BPESC
27/02	XXVI	18	Garotas em plena folia!	38 e 39	BPESC
06/03	XXVI	19	A ressaca das Garotas	50 e 51	BPESC
13/03	XXVI	20	Explicações às Garotas	38 e 39	BPESC
20/03	XXVI	21	E a gente pena pelas Garotas	38 e 39	BPESC
27/03	XXVI	22	Cada pedaço de Garota...	70 e 71	BPESC
03/04	XXVI	23	Garotas em férias... romance barato diante dos olhos	46 e 47	BPESC
10/04	XXVI	24	Garotas encabuladas...	46 e 47	BPESC
17/04	XXVI	25	Garotas de Páscoa	62 e 63	BPESC
24/04	XXVI	26	Garotas dos mares do sul	30 e 31	BPESC
01/05	XXVI	27	Garotas, maio e casamento..	62 e 63	BPESC
08/05	XXVI	28	Graças às mães destas Garotas!	34 e 35	BPESC
15/05	XXVI	29	Para as Garotas	22 e 23	BPESC

22/05	XXVI	30	Arrufos das Garotas	38 e 39	BPESC
29/05	XXVI	31	Sapatos das Garotas	32 e 33	BPESC
05/06	XXVI	32	Pedidos das Garotas à Santo Antônio	54 e 55	BPESC
12/06	XXVI	33	Garotas e os namorados	70 e 71	BPESC
19/06	XXVI	34	Garotas e busca pés	46 e 47	BPESC
26/06	XXVI	35	SEM COLUNA	-----	BPESC
03/07	XXVI	36	Amuleto das Garotas	62 e 63	BPESC
10/07	XXVI	37	O que as Garotas cantam...	78 e 79	BPESC
17/07	XXVI	38	Beijinho na testa das Garotas	78 e 79	BPESC
24/07	XXVI	39	Garotas que não me ligam!	62 e 63	BPESC
31/07	XXVI	40	Pobre Garota ausente!	30 e 31	BPESC
07/08	XXVI	41	O frio e as Garotas	50 e 51	BPESC
14/08	XXVI	42	Eloquência das Garotas	86 e 87	BPESC
21/08	XXVI	43	Garotas falam de nós	70 e 71	BPESC
28/08	XXVI	44	As Garotas pintam mais que Da Vinci!	26 e 27	BPESC
04/09	XXVI	45	Com uma Grota a vida é melhor!	26 e 27	BPESC
11/09	XXVI	46	Bilhete às Garotas	86 e 87	BPESC
18/09	XXVI	47	Nas garras das Garotas	30 e 31	BPESC
25/09	XXVI	48	As Garotas propõem...	46 e 47	BPESC
02/10	XXVII	49	Garotas têm candidato!	62 e 63	BPESC
09/10	XXVII	50	Num Yacht com as Garotas	38 e 39	BPESC
16/10	XXVII	51	Projeto de Garotas (coluna danificada)	86 e 87	BPESC
23/10	XXVII	52	Das garotas para as Garotas	94 e 95	BPESC
30/10	XXVII	01	Garota, fiu-fiu!	90 e 91	BPESC
06/11	XXVII	02	Malícia das Grotas	94 e 95	BPESC
13/11	XXVII	03	Quem acaricia as Garotas	70 e 71	BPESC
20/11	XXVII	04	Garota responda sinceramente	38 e 39	BPESC
27/11	XXVII	05	Pirataria das Garotas	50 e 51	BPESC
04/12	XXVII	06	Tanta Garota e nenhuma sobrando	86 e 87	BPESC
11/12	XXVII	07	Garotas vocês é que são felizes!	94 e 95	BPESC
18/12	XXVII	08	Papai Noel, me traga uma Garota	30 e 31	BPESC
25/12	XXVII	09	Garotas e o “mi stletoe”	42 e 43	BPESC

1955 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
01/01	XXVII	10	Decisões das Garotas...	42 e 43	BPESC
08/01	XXVII	11	Garota que o sol doura...	54 e 55	BPESC
15/01	XXVII	12	As Garotas resolvem tudo!	86 e 87	BPESC
22/01	XXVII	13	Garotas em Guarujá	38 e 39	BPESC
29/01	XXVII	14	Garotas do próximo...	66 e 67	BPESC
05/02	XXVII	15	Sugestões as Garotas	58 e 59	MCSHJC

12/02	XXVII	16	Garotas folionas	62 e 63	MCSHJC
19/02	XXVII	17	Garotas e o Carnaval	42 e 43	BPESC
26/02	XXVII	18	Lágrimas e Garotas	62 e 63	MCSHJC
05/03	XXVII	19	Garotas e o Lobo	62 e 63	BPESC
12/03	XXVII	20	Mágica das Garotas	62 e 63	BPESC
19/03	XXVII	21	Garotas, um partidão à vista!	54 e 55	BPESC
26/03	XXVII	22	Garotas e bolas..	70 e 71	BPESC
02/04	XXVII	23	Garota, a primeira valsa é minha!	66 e 67	BPESC
09/04	XXVII	24	Garotas, ovos de páscoa e outros doces...	94 e 95	BPESC
16/04	XXVII	25	Garota á beira mar	50 e 51	BPESC
23/04	XXVII	26	Garota indiferente	54 e 55	BPESC
30/04	XXVII	27	Garotas prosas...	78 e 79	BPESC
07/05	XXVII	28	Garotas na feira	46 e 47	BPESC
11/05	XXVII	29	Ninguém entende as Garotas...	74 e 75	BPESC
21/05	XXVII	30	Piquenique das Garotas	42 e 43	BPESC
28/05	XXVII	31	Garotas à janela	26 e 27	BPESC
04/06	XXVII	32	Mesa reservada às Garotas	46 e 47	BPESC
11/06	XXVII	33	Garota, ascenda a fogueira	58 e 59	BPESC
18/06	XXVII	34	Namorados das Garotas	70 e 71	BPESC
25/06	XXVII	35	Desafio das Garotas	26 e 27	BPESC
02/07	XXVII	36	Garotas e discos	42 e 43	BPESC
09/07	XXVII	37	Garotas bandidas!	78 e 79	BPESC
16/07	XXVII	38	Garota, sonhe comigo!	50 e 51	BPESC
23/07	XXVII	39	E ainda há coragem, Garota?	70 e 71	BPESC
30/07	XXVII	40	Você crê em Garotas?	86 e 87	BPESC
06/08	XXVII	41	O destino das Garotas	62 e 63	BPESC
13/08	XXVII	42	SEM COLUNA	-----	BPESC
20/08	XXVII	43	Tem Garotas na linha	50 e 51	BPESC
27/08	XXVII	44	Garotas e chás-de-cadiera	26 e 27	BPESC
03/09	XXVII	45	Quem vê cara não vê coração de Garotas...	26 e 27	BPESC
10/09	XXVII	46	Garotas boa vida	58 e 59	BPESC
17/09	XXVII	47	Diz-que-disse das Garotas	58 e 59	BPESC
24/09	XXVII	48	Samba das Garotas	50 e 51	BPESC
01/10	XXVIII	49	Garotas balançam...	30 e 31	BPESC
08/10	XXVIII	50	Indecifráveis Garotas	58 e 59	BPESC
15/10	XXVIII	51	Ar puro para as Garotas	126 e 127	BPESC
22/10	XXVIII	52	Sol é maluco por Garotas	110 e 111	BPESC
29/10	XXVIII	01	Garotas em provas	26 e 27	BPESC
05/11	XXVIII	02	Na barraca das Garota	26 e 27	BPESC
12/11	XXVIII	03	Garotas e “Golf”	26 e 27	BPESC
19/11	XXVIII	04	Os “gatos sapatos” das Garotas	26 e 27	BPESC
26/11	XXVIII	05	Garotas e o “louro”...	30 e 31	BPESC
03/12	XXVIII	06	Aspirações das Garotas...	70 e 71	BPESC

10/12	XXVIII	07	Não contrarie as Garotas!	78 e 79	BPESC
17/12	XXVIII	08	As Garotas vão “quebrar” Papai Noel!	78 e 79	BPESC
24/12	XXVIII	09	Papai Noel é “mato” para as Garotas	78 e 79	BPESC
31/12	XXVIII	10	Garotas na noite de 31!	62 e 63	BPESC

1956 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
07/01	XXVIII	11	Dos “magos” para as Garotas	46 e 47	BPESC
14/01	XXVIII	12	As Garotas vêm já já....	70 e 71	BPESC
21/01	XXVIII	13	Pontos nos “ii” nas histórias das Garotas	70 e 71	BPESC
28/01	XXVIII	14	Sambai Garota samba!	26 e 27	BPESC
04/02	XXVIII	15	Batucada das Garotas	22 e 23	BPESC
11/02	XXVIII	16	Garotas e palhaços	60 e 61	BPESC
18/02	XXVIII	17	No Municipal com as Garotas	94 e 95	BPESC
25/02	XXVIII	18	“Oomph”, “Charme”, “it”, “Glamour” e outras bossas das Garotas	58 e 59	BPESC
03/03	XXVIII	19	Garotas cuidado com o Tubarão	70 e 71	BPESC
10/03	XXVIII	20	As leituras das Garotas	26 e 27	BPESC
17/03	XXVIII	21	Garotas e o relógio	94 e 95	BPESC
24/03	XXVIII	22	O “Hobby” das Garotas	26 e 27	BPESC
31/03	XXVIII	23	Ovos de páscoa pras Garotas	50 e 51	BPESC
07/04	XXVIII	24	Entre tantas Garotas encolher uma só!	26 e 27	BPESC
14/04	XXVIII	25	Garotas opinam	70 e 71	BPESC
21/04	XXVIII	26	Garotas do clube	58 e 59	BPESC
28/04	XXVIII	27	As Garotas que mandam!	70 e 71	BPESC
05/05	XXVIII	28	Passarinho e Garotas	26 e 27	BPESC
12/05	XXVIII	29	Garotas para escolher	78 e 79	BPESC
19/05	XXVIII	30	Garotas de há 2.000 anos!	18 e 79	BPESC
26/05	XXVIII	31	Quando há Garotas demais	70 e 71	BPESC
02/06	XXVIII	32	O frio aquece as Garotas	22 e 23	BPESC
09/06	XXVIII	33	Foguete e Garotas	66 e 67	BPESC
16/06	XXVIII	34	Pelo amor de uma Garota	66 e 67	BPESC
23/06	XXVIII	35	A “quadrilha” das Garotas	46 e 47	BPESC
30/06	XXVIII	36	Garotas presentes e algumas ausentes	26 e 27	BPESC
07/07	XXVIII	37	Sonhos róseos das Garotas	94 e 95	BPESC
14/07	XXVIII	38	“Bate-papo” das Garotas	50 e 51	BPESC
21/07	XXVIII	39	Com quem sonham as garotas?	22 e 23	BPESC
28/07	XXVIII	40	Pausa e meditação das Garotas	64 e LXV	BPESC

04/08	XXVIII	41	Vitimas indefesas das Garotas	XX e XXI	BPESC
11/08	XXVIII	42	Garotas e as Garotas de “O Cruzeiro”	XX e XXI	BPESC
18/08	XXVIII	43	Garotas e professores	XLIV e XLV	BPESC
25/08	XXVIII	44	Garotas “manjando”!	58 e 59	BPESC
01/09	XXVIII	45	Recadinho pras Garotas	50 e 51	BPESC
08/09	XXVIII	46	“Shampoo” das Garotas	30 e 31	BPESC
15/09	XXVIII	47	Domingo no arpoador com as Garotas	58 e 59	BPESC
22/09	XXVIII	48	Garotas vão na onda	78 e 79	BPESC
29/09	XXIX	49	Garota, o peixe morre pela boca!	82 e 83	BPESC
06/10	XXIX	50	Garotas enxergam longe!	118 e 119	BPESC
13/10	XXIX	51	Não há mais Garotas românticas!	82 e 83	BPESC
20/10	XXIX	52	Garotas “bem”	130 e 131	BPESC
27/10	XXIX	53	O mergulho das Garotas	82 e 83	BPESC
03/11	XXIX	01	Garotas jururu...	118 e 119	BPESC
10/11	XXIX	02	Garotas sugerem...	86 e 87	BPESC
17/11	XXIX	03	“Week-end” das Garotas	126 e 127	BPESC
24/11	XXIX	04	Garotas fascinantes	90 e 91	BPESC
01/12	XXIX	05	Garotas fingem que fumam...	86 e 87	BPESC
08/12	XXIX	06	Garotas no convés	82 e 83	BPESC
15/12	XXIX	07	As “últimas” das Garotas	118 e 119	BPESC
22/12	XXIX	08	Presentinho da Garotas	46 e 47	BPESC
29/12	XXIX	09	Arvore de Natal das Garotas	106 e 107	BPESC

1957 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
05/01	XXIX	10	Garotas no macio	58 e 59	BPESC
12/01	XXIX	11	Garotas e as “águas”	54 e 55	BPESC
19/01	XXIX	12	Preguiça e Garotas	86 e 87	BPESC
26/01	XXIX	13	As Garotas sempre falam de nós	54 e 55	BPESC
02/02	XXIX	14	Uma festinha das Garotas	46 e 47	BPESC
09/02	XXIX	15	Uma Garota te espera	54 e 55	BPESC
16/02	XXIX	16	“Zé Pereira” das Garotas	78 e 79	BPESC
23/02	XXIX	17	Caem no frevo as Garotas	78 e 79	BPESC
02/03	XXIX	18	Salve o bloco das Garotas	58 e 59	BPESC
09/03	XXIX	19	Escola de samba das Garotas	54 e 55	BPESC
16/03	XXIX	20	Pontuação e Garotas	94 e 95	BPESC
23/03	XXIX	21	Garotas e assuntos transcendentais	106 e 107	BPESC
30/03	XXIX	22	Garotas e os “seus assuntos”	78 e 79	BPESC
06/04	XXIX	23	Cadilac das Grotas	102 e 103	BPESC
13/04	XXIX	24	A líder das Garotas	22 e 23	BPESC

20/04	XXIX	25	Sonhando com 1001 Garotas	78 e 79	MCSHJ
27/04	XXIX	26	Palminha de cara das Garotas	30 e 31	BPESC
04/05	XXIX	27	Garotas vão ao mar	70 e 71	BPESC
11/05	XXIX	28	Garotas e arte moderna	78 e 79	BPESC
18/05	XXIX	29	Garota que bóia	62 e 63	BPESC
25/05	XXIX	30	Um bando alegre de Garotas	78 e 79	BPESC
01/06	XXIX	31	Garotas julgam uma Garota	22 e 23	BPESC
08/06	XXIX	32	Garotas com seus botões	54 e 55	BPESC
15/06	XXIX	33	O namorado das Garotas	62 e 63	BPESC
22/06	XXIX	34	Garota, olhe lá um balão	62 e 63	BPESC
29/06	XXIX	35	No arraial das Garotas	46 e 47	BPESC
01/07	XXIX	36	Garotas cochichando	102 e 103	BPESC
06/07	XXIX	37	Garotas cochichando...	102 e 103	MASP
13/07	XXIX	38	Garota, escuta aqui!	102 e 103	BPESC
20/07	XXIX	39	O “vai da valsa” com as Garotas	102 e 103	BPESC
27/07	XXIX	40	Garota, não diga!	22 e 23	BPESC
03/08	XXIX	41	Garota e estatística	102 e 103	BPESC
10/08	XXIX	42	Conversa entre Garotas	54 e 55	BPESC
17/08	XXIX	43	Garota e mormaço	110 e 111	BPESC
24/08	XXIX	44	As Garotas se desentendem...	74 e 75	BPESC
31/08	XXIX	45	Atributo das Garotas	102 e 103	BPESC
07/09	XXIX	46	No reinado das Garotas	58 e 59	BPESC
14/09	XXIX	47	Garotas não vão a Brasília	70 e 71	BPESC
21/09	XXX	48	Um certo “que” das Garotas	30 e 31	BPESC
28/09	XXX	49	Comício de Garotas	58 e 59	BPESC
05/10	XXX	50	Garotas se vocês soubessem	54 e 55	BPESC
12/10	XXX	51	Garotas em repouso	98 e 99	BPESC
19/10	XXX	52	Uma Garota infernal	62 e 63	BPESC
26/10	XXX	53	Que bem te quero Garota	54 e 55	BPESC
02/11	XXX	01	No mundo das Garotas	62 e 63	BPESC
09/11	XXX	02	Garotas vamos vogar sem rota!	78 e 79	BPESC
16/11	XXX	03	Garotas e monstros!	70 e 71	BPESC
23/11	XXX	04	Garotas e etiqueta	70 e 71	BPESC
30/11	XXX	05	Garotas ouvem música	22 e 23	BPESC
07/12	XXX	06	Garotas fazem compras...	70 e 71	BPESC
17/12	XXX	07	Garotas embrulham	128 e 129	BPESC
21/12	XXX	08	Garotas e o Natal	60 e 61	BPESC
28/12	XXX	09	Garota participa me agradece	20 e 21	BPESC

1958 – Coluna Garotas

Data	Ano	N	Título	Páginas	Acervo
------	-----	---	--------	---------	--------

04/01	XXX	10	Garotas dos milhões	20 e 21	BPESC
11/01	XXX	11	Sem coluna	-----	BPESC
18/01	XXX	12	Garotas e souvenirs	28 e 29	BPESC
25/01	XXX	13	Garotas e o velho Rio	20 e 21	BPESC
01/02	XXX	14	Garotas sentem calor	20 e 21	BPESC
08/02	XXX	15	Garotas e Garoupas	58 e 59	BPESC
15/02	XXX	16	Verão e Garotas	20 e 21	BPESC
22/02	XXX	17	Garota que não que ser bôbo .	66 e 67	BPESC
01/03	XXX	18	Garotas de circo!	76 e 77	BPESC
08/03	XXX	19	O sorriso é uma arma das garotas	76 e 77	BPESC
15/03	XXX	20	Tudo azul com as Garotas	54 e 55	BPESC
15/03	XXX	21	Garotas e fofocas	54 e 55	BPESC
22/03	XXX	22	Muitas Garotas fazem verão	32 e 33	BPESC
29/03	XXX	23	Garotas e os direitos dos homens	58 e 59	BPESC
05/04	XXX	24	Garotas e chocolates	62 e 63	BPESC
12/04	XXX	25	As vovós das Garotas	20 e 21	BPESC
19/04	XXX	26	“Código” das Garotas	100 e 101	BPESC
26/04	XXX	27	Garotas e maiôs	66 e 67	BPESC
03/05	XXX	28	Garotas de fita nos cabelos	66 e 67	BPESC
10/05	XXX	29	SEM COLUNA	-----	BPESC
17/05	XXX	30	Garotas em maio	58 e 59	BPESC
24/05	XXX	31	SEM COLUNA	-----	BPESC
31/05	XXX	32	SEM COLUNA	-----	BPESC
07/06	XXX	33	Garotas escrevem e lêem	62 e 63	BPESC
14/06	XXX	34	Estas Garotas são uns anjos	70 e 71	BPESC
21/06	XXX	35	Garotas e calças compridas	136 e 137	BPESC
02/06	XXX	36	Sto. Antônio e São João e as Garotas	136 e 137	BPESC
05/07	XXX	37	Não consta no impresso	120 e 121	BPESC
12/07	XXX	38	Garotas pisam o acelerador	120 e 121	BPESC
19/07	XXX	39	As Garotas vão ao teatro	136 e 137	BPESC
26/07	XXX	40	As Garotas e as linhas	136 e 137	BPESC
28/07	XXX	41	Sto. Antônio e São João e as Garotas	136 e 137	MASP
09/08	XXX	42	Garotas pelos cabelos	152 e 153	BPESC
16/08	XXX	43	As Garotas dão um dia ao papai	136 e 137	BPESC
30/08	XXX	44	E as Garotas lêem	120 e 121	BPESC
06/09	XXX	45	Garotas e exageros	132 e 133	BPESC
13/09	XXX	46	As garotas vão a uma festa	152 e 153	BPESC
20/09	XXXI	47	“Week-end” das Garotas	132 e 133	BPESC
27/09	XXXI	48	As Garotas viajam	136 e 137	BPESC
04/10	XXXI	49	Garota de pernas de fora	148 e 149	BPESC
11/10	XXXI	50	Vote numa Garota	134 e 135	BPESC
18/10	XXXI	51	Garotas e o reino animal...	150 e 151	BPESC
25/10	XXXI	52	As Garotas dão aula de moda...	154 e 155	BPESC
08/11	XXXI	01	A vovó das Garotas dançavam o Charleston!	82	BPESC

15/11	XXXI	02	Garotas e os doentes	78	BPESC
22/11	XXXI	03	20 anos de Garotas!	70 e 71	BPESC
29/11	XXXI	04	As Garotas põem “garrote”	73	BPESC
06/12	XXXI	05	Garotas e o mar	78	BPESC
13/12	XXXI	06	As bolsas das Garotas	78	BPESC
20/12	XXXI	07	Garotas adoram Papai Noel	80	BPESC
27/12	XXXI	08	Não consta no impresso	89 e 90	BPESC

1959 – Coluna Garotas

Data	Ano	N	Título	Páginas	Acervo
03/01	XXXI	09	Garotas e os vestidos de Reveillon	99	BPESC
10/01	XXXI	10	O vocabulário das Garotas	5	BPESC
17/01	XXXI	11	Garotas sentem calor	99	MASP
24/01	XXXI	12	Quando uma Garota encontra outra Garota	99	BPESC
31/01	XXXI	13	Garotas fazem ginástica	99	BPESC
07/02	XXXI	14	Garotas batem continência	99	BPESC
14/02	XXXI	15	Garotas e fantasia	83	BPESC
21/02	XXXI	16	Garotas fogem do calor!	46 e 47	BPESC
28/02	XXXI	17	Garotas acordam cedo	83	BPESC
07/03	XXXI	18	Garotas voando	30 e 31	BPESC
14/03	XXXI	19	Garotas e interurbanos	94	BPESC
21/03	XXXI	20	Garota sensacional	22 e 23	BPESC
28/03	XXXI	21	Equitação das Garotas	22 e 23	BPESC
04/04	XXXI	22	Automóveis das Garotas	22 e 23	BPESC
11/04	XXXI	23	Garotas bucólicas	22 e 23	BPESC
18/04	XXXI	24	Garotas fecham o tempo	22 e 23	BPESC
25/04	XXXI	25	Chora Garota!	22 e 23	BPESC
02/05	XXXI	26	Garotas vestem preto	22 e 23	BPESC
09/05	XXXI	27	Garotas traumatizadas	30 e 31	BPESC
16/05	XXXI	28	SEM COLUNA	-----	BPESC
23/05	XXXI	29	SEM COLUNA	-----	BPESC
30/05	XXXI	30	Garotas e piscos	46 e 47	BPESC
06/06	XXXI	31	Garotas de vistas largas	102 e 103	BPESC
13/06	XXXI	32	Garotas e conferências	62 e 63	BPESC
20/07	XXXI	33	Garotas e buscapés	22 e 23	BPESC
27/07	XXXI	34	Garotas jantam em casa	30 e 31	BPESC
04/07	XXXI	35	Garotas e cartomantes	58 e 59	BPESC
11/07	XXXI	36	SEM COLUNA	-----	BPESC
18/07	XXXI	37	Garotas lêem a sorte!	86 e 87	BPESC
25/07	XXXI	38	Garotas procuram verruga	62 e 63	BPESC
01/08	XXXI	39	Garotas de idéia fixa	40 e 41	BPESC
08/08	XXXI	40	A cigana enganou a Garota!	40 e 41	BPESC
15/08	XXXI	41	Garotas freqüentam cursos	36 e 37	BPESC
22/08	XXXI	42	Garotas e puericultura	28 e 29	BPESC

29/08	XXXI	43	Garotas alugam bebês	36 e 37	BPESC
05/09	XXXI	44	Garotas e o rapto	28 e 29	BPESC
12/09	XXXI	45	Pesadelo de Garotas	44 e 45	BPESC
19/09	XXXI	46	Decoração e Garotas	44 e 45	BPESC
26/09	XXXI	47	Investigando as Garotas	44 e 45	BPESC
03/10	XXXI	48	Garotas não são amigas	40 e 41	BPESC
10/10	XXXI	49	A “tal” Garota!	40 e 41	BPESC
17/10	XXXI	50	Tramam as Garotas	40 e 41	BPESC
24/10	XXXI	51	O golpe das Garotas	40 e 41	BPESC
31/10	XXXII	01	Garotas e o “chá de panelas”	40 e 41	BPESC
07/11	XXXII	02	Garotas procuram príncipes	40 e 41	BPESC
14/11	XXXII	03	Garotas de binóculo	48 e 49	BPESC
21/11	XXXII	04	O príncipe oriental e as Garotas	44 e 45	BPESC
28/11	XXXII	05	Conselho das Garotas	48 e 49	BPESC
05/12	XXXII	06	Garotas no “garimpo”	48 e 49	BPESC
12/12	XXXII	07	Garotas pensando no Natal	106 e 107	BPESC
19/12	XXXII	08	Garotas sob medida	118 e 119	BPESC
26/12	XXXII	09	Garotas como os pais querem	40 e 41	BPESC

1960 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
02/01	XXXII	10	Garotas e ano novo!	86 e 87	BPESC
09/01	XXXII	11	Garotas voltam a praia	32 e 33	BPESC
16/01	XXXII	12	Cartas das Garotas	54 e 55	BPESC
23/01	XXXII	13	Garotas escrevem cartas	70 e 71	BPESC
30/01	XXXII	14	Garotas descansam do descanso	62 e 63	BPESC
06/02	XXXII	15	Como os outros vêem as Garotas	58 e 59	BPESC
13/02	XXXII	16	Garotas e “mascarados”	54 e 55	BPESC
20/02	XXXII	17	Os que confundem Garotas	38 e 39	BPESC
27/02	XXXII	18	Garotas no Carnaval	62 e 63	BPESC
05/03	XXXII	19	SEM COLUNA	-----	BPESC
12/03	XXXII	20	SEM COLUNA	-----	BPESC
19/03	XXXII	21	SEM COLUNA	-----	BPESC
26/03	XXXII	22	Garotas escutam saias	76 e 77	BPESC
02/04	XXXII	23	Garotas e “demoiselles”	70 e 71	BPESC
09/04	XXXII	24	Ondas práas Garotas	72 e 73	BPESC
16/04	XXXII	25	Garotas e coelhinhos	78 e 79	BPESC
23/04	XXXII	26	Garotas e enxovais	58 e 59	BPESC
30/04	XXXII	27	Vamos pra Brasília Garotas?	68 e 69	BPESC
07/05	XXXII	28	Garota que se casa	70 e 71	BPESC
14/05	XXXII	29	Garota ate que enfim	84 e 85	BPESC
21/05	XXXII	30	Garotas comentam...	82 e 83	BPESC
28/05	XXXII	31	Garotas voltam ao livro	62 e 63	BPESC
04/06	XXXII	32	Garotas estudam para as provas	62 e 63	BPESC
11/06	XXXII	33	Garotas: vaidade e estudos	54 e 55	BPESC

18/06	XXXII	34	Garotas e cientistas	78 e 79	BPESC
25/06	XXXII	35	Garotas caipiras em festas grã-finas	58 e 59	BPESC
02/07	XXXII	36	Garotas botam as unhas de fora	74 e 75	BPESC
09/07	XXXII	37	Garotas arrependidas	50 e 51	BPESC
16/07	XXXII	38	Garotas recebem Garotas	62 e 63	BPESC
23/07	XXXII	39	Garotas da impressão	74 e 75	BPESC
30/07	XXXII	40	Garota acanhada	54 e 55	BPESC
06/08	XXXII	41	Garotas e beleza	44 e 45	BPESC
13/08	XXXII	42	Garotas, convites e números enganados	80 e 81	BPESC
20/08	XXXII	43	Garotas perjuras	112 e 113	BPESC
27/08	XXXII	44	Garotas castigam o violão	80 e 81	MASP
03/09	XXXII	45	Garota ma-ra-vi-lho-as!	78 e 79	BPESC
10/09	XXXII	46	Garota de casa... não faz milagre	94 e 95	BPESC
17/09	XXXII	47	Garotas imitam Garotas	86 e 87	BPESC
24/09	XXXII	48	Comédia das Garotas	90 e 91	BPESC
01/10	XXXII	49	Garotas e calças justas...	48 e 49	BPESC
08/10	XXXII	50	Candidatos das Garotas	88 e 89	BPESC
15/10	XXXII	51	Garota parei contigo!	46 e 47	BPESC
22/10	XXXII	52	Garotas ganham a guerra	40 e 41	MASP
29/10	XXXIII	01	Garotas e balzaqueau	48 e 49	MASP
05/11	XXXIII	02	Garotas aceitam convites	48 e 49	BPESC
12/11	XXXIII	03	Garota no jôquei	82 e 83	BPESC
19/11	XXXIII	04	Garotas cola e castigo!	70 e 71	BPESC
26/11	XXXIII	05	Garota reaparece	106 e 107	BPESC
03/12	XXXIII	06	Enquanto uma Garota sobe a serra...	40 e 41	BPESC
10/12	XXXIII	07	Surpresa para as Garotas	70 e 71	BPESC
17/12	XXXIII	08	Garotas enxugam lágrimas	104 e 105	BPESC
24/12	XXXIII	09	Garotas exigentíssimas	94 e 95	BPESC
31/12	XXXIII	10	Garotas dão presentes	70 e 71	BPESC

1961 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
07/01	XXXIII	10	Garotas demais...	36 e 37	BPESC
14/01	XXXIII	11	O querido das Garotas	44 e 45	BPESC
21/01	XXXIII	12	Garotas em ofensiva...	70 e 71	BPESC
28/01	XXXIII	13	Muita areia e muita Garota	74 e 75	BPESC
04/02	XXXIII	14	Garotas com idéia fixa	72 e 73	BPESC
11/02	XXXIII	15	Garotas fazem média...	94 e 95	MASP
18/02	XXXIII	16	Garotas perigosas	70 e 71	BPESC
25/02	XXXIII	17	Garotas na marcação	62 e 63	BPESC
04/03	XXXIII	18	Garotas raciocinam	78 e 79	BPESC

11/03	XXXIII	19	Garotas tem novo rei	90 e 91	BPESC
18/03	XXXIII	20	Garotas e despedidas	70 e 71	BPESC
25/03	XXXIII	21	Garotas querem repouso	68 e 69	BPESC
01/04	XXXIII	22	Garotas prometem almoço	62 e 63	BPESC
08/04	XXXIII	23	Garotas bossa nova...	76 e 77	BPESC
15/04	XXXIII	24	Garotas ao teclado...	100 e 101	BPESC
22/04	XXXIII	25	Porque as Garotas adoram datilografia	46 e 47	BPESC
29/04	XXXIII	26	Garotas e novos programas	70 e 71	BPESC
06/05	XXXIII	27	Garotas decididas...	110 e 111	MASP
13/05	XXXIII	28	Garota "boa moça"	60 e 61	BPESC
20/05	XXXIII	29	Garotas mães e ... sogras	104 e 105	BPESC
27/05	XXXIII	30	Garotas e gasolina	102 e 103	BPESC
03/06	XXXIII	31	Garotas dão outra festa	48 e 49	BPESC
10/06	XXXIII	32	Garotas bem informadas	48 e 49	BPESC
17/06	XXXIII	33	Garotas e gasolina	102 e 103	BPESC
24/06	XXXIII	34	Garotas e grandes descobertas	46 e 47	BPESC
01/07	XXXIII	35	Guarda roupa de Garotas	48 e 49	BPESC
08/07	XXXIII	36	As Garotas do passado	88 e 89	MASP
15/07	XXXIII	37	Garota quer recompensa	110 e 111	BPESC
22/07	XXXIII	38	Garota vai, mas não vai	88 e 89	BPESC
29/07	XXXIII	39	Garota vai dando a pista	49 e 50	MASP
05/08	XXXIII	40	Garotas de pazes feitas	86 e 87	BPESC
12/08	XXXIII	41	Garotas e vocações	62 e 63	BPESC
19/08	XXXIII	42	Noivado das Garotas	94 e 95	BPESC
26/08	XXXIII	43	Garotas preparam enxoval	48 e 49	BPESC
02/09	XXXIII	44	Garotas fazem os seus pontos	62 e 63	BPESC
09/09	XXXIII	45	Garotas ganham presentes	102 e 103	BPESC
16/09	XXXIII	46	Garotas enviam convites	62 e 63	BPESC
23/09	XXXIII	47	Garotas em dia de sol	70 e 71	MASP
30/09	XXXIII	48	Garotas recém-chegadas	44 e 45	BPESC
07/10	XXXIII	49	Garotas infelizes no jogo	44 e 45	BPESC
14/10	XXXIII	50	Garotas de ontem de hoje e de amanhã	70 e 71	BPESC
21/10	XXXIII	51	Garotas e temperamentos	42 e 43	MASP
28/10	XXXIV	01	Garotas no consultório	122 e 123	BPESC
04/11	XXXIV	02	Garotas agora são assim	104 e 105	BPESC
11/11	XXXIV	03	Garotas e camisa listrada	48 e 49	BPESC
18/11	XXXIV	04	Garotas e horóscopo	90 e 91	BPESC
25/11	XXXIV	05	Garota e agora?	46 e 47	MASP
02/12	XXXIV	06	Garotas no civil	86 e 87	BPESC
09/12	XXXIV	07	Garota não deixa para amanhã	46 e 47	BPESC
16/12	XXXIV	08	Garotas comentam Garotas	48 e 49	BPESC
23/12	XXXIV	09	Garotas o Natal esta aí...	102 e 103	BPESC

30/12	XXXIV	10	Garotas e milagres de Papai Noel	110 e 111	BPESC
-------	-------	----	----------------------------------	-----------	-------

1962 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
06/01	XXXIV	11	Garotas 1962	62 e 63	BPESC
13/01	XXXIV	12	Garotas sentem calor	34 e 35	BPESC
20/01	XXXIV	13	Garotas andam no Rio	34 e 35	BPESC
27/01	XXXIV	14	Garotas em outras águas	42 e 43	BPESC
03/02	XXXIV	15	Garotas e descobertas	42 e 43	MASP
10/02	XXXIV	16	Garotas se preparam	42 e 43	BPESC
17/02	XXXIV	17	Garota volta, Garota fica	34 e 35	BPESC
24/02	XXXIV	18	Garota explica a Garota	42 e 43	BPESC
03/03	XXXIV	19	Garota faz programa de Carnaval	36 e 37	MCSHJC
10/03	XXXIV	20	Garota no Carnaval	62 e 63	BPESC
17/03	XXXIV	21	Garota na função	46 e 47	BPESC
24/03	XXXIV	22	Garotas e praia	46 e 47	MCSHJC
31/03	XXXIV	23	Garotas e mais confusão ainda	42 e 43	MASP
07/04	XXXIV	24	Garota de meia volta	88 e 89	BPESC
14/04	XXXIV	25	Garota faz descoberta	42 e 43	MCSHJC
21/04	XXXIV	26	Garota volta a circulação	46 e 47	BPESC
28/04	XXXIV	27	Garotas tão boazinhas	46 e 47	BPESC
05/05	XXXIV	28	Garotas são as melhores!	40 e 41	BPESC
12/05	XXXIV	29	Garotas de outros tempos	46 e 47	MCSHJC
19/05	XXXIV	30	Garotas invadem a pista	42 e 43	BPESC
26/05	XXXIV	31	Garotas recebem cartas	38 e 39	MASP
02/05	XXXIV	32	Garota pomo de concórdia	38 e 39	BPESC
09/06	XXXIV	33	Garota conformou-se	46 e 47	BPESC
16/06	XXXIV	34	Garotas são assunto	56 e 57	BPESC
23/06	XXXIV	35	Garota terá defeitos?	42 e 43	BPESC
30/06	XXXIV	36	Garota devolve a bola	40 e 41	BPESC
02/07	XXXIV	37	Garota pomo de concórdia	38 e 39	MCSJHC
08/07	XXXIV	38	Garota, essa não!	48 e 49	MCSJHC
14/07	XXXIV	39	Garotas em férias	54 e 55	MCSJHC
23/07	XXXIV	40	Garota terá defeitos?	42 e 43	MASP
28/07	XXXIV	41	Garotas e pontos de vistas	42 e 43	BPESC
04/08	XXXIV	42	Garotas voltam ao colégio	92 e 93	BPESC
11/08	XXXIV	43	Garotas e cavalinhos	40 e 41	BPESC
18/08	XXXIV	44	Garotas muitas Garotas mesmo!	46 e 47	BPESC
25/08	XXXIV	45	Mas que Garota!	45 e 46	MCSJHC
01/09	XXXIV	46	Garotas e seus truques...	44 e 45	BPESC
08/09	XXXIV	47	Garotas a distancia	46 e 47	MCSJHC
15/09	XXXIV	48	Difícil é escolher só uma Garota	42 e 43	BPESC
22/09	XXXIV	49	Página rasgada	54 e 55	BPESC
29/09	XXXIV	50	Garotas e Chapus	70 e 71	MCSJHC
01/10	XXXIV	51	SEM COLUNA	-----	MCSJHC
06/10	XXXIV	52	Garota Flamejante	70 e 71	BPESC

13/10	XXXIV	53	SEM COLUNA	-----	MASP
20/10	XXXIV	54	É de qualquer cor o cabelo das Garotas.	68 e 69	MCSJHC
27/10	XXXV	01	SEM COLUNA	-----	MCSJHC
03/11	XXXV	02	Garotas pagando promessas	42 e 43	MCSJHC
10/11	XXXV	03	SEM COLUNA	-----	MCSJHC
17/11	XXXV	04	Garota caprichada	78 e 79	MCSJHC
24/11	XXXV	05	SEM COLUNA	-----	MCSJHC
01/12	XXXV	06	Garotas fazem moda ao vivo	62 a 73	MCSJHC
08/12	XXXV	07	Garota "conversa" Garotas	26 e 27	MCSJHC
15/12	XXXV	08	Garota na festa	46 e 47	MCSJHC
22/12	XXXV	09	Garotas e fim de ano...	48 e 49	MCSJHC
29/12	XXXV	10	Garotas encerram o ano...	44 e 45	MCSJHC

1963 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
05/01	XXXV	10	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
12/01	XXXV	11	Qual Garotas casará primeiro?	60 e 61	MCSHJC
18/01	XXXV	12	Garotas rendas e fitas	48 e 49	MCSHJC
26/01	XXXV	13	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
02/02	XXXV	14	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
09/02	XXXV	15	Garota conspira...	68 e 69	MCSHJC
16/02	XXXV	16	Garotas ficam mais bonitas	62 e 63	MCSHJC
23/02	XXXV	17	Férias de Garotas	78 e 79	MCSHJC
02/03	XXXV	18	Garotas tem lá seus planos	68 e 69	MCSHJC
09/03	XXXV	19	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
23/03	XXXV	20	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
30/03	XXXV	21	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
06/04	XXXV	22	Garota faz "arrego"	40 e 41	MCSHJC
13/04	XXXV	23	Garotas tem um plano	36 e 37	MCSHJC
20/04	XXXV	24	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
27/04	XXXV	25	Ga ga ga ga Garota	64 e 65	MCSHJC
04/05	XXXV	26	As Garotas descobrem	36 e 37	BPESC
11/05	XXXV	27	Garotas X Rapazes	44 e 45	MCSHJC
18/05	XXXV	28	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
25/05	XXXV	29	Garotas fazem poesia	46 e 47	MCSHJC
01/06	XXXV	30	Garotas e o amor perfeito	52	MCSHJC
08/06	XXXV	31	Participações e Garotas	78 e 79	MCSHJC
15/06	XXXV	32	Dicionário das Garotas I	42 e 43	MASP
22/06	XXXV	33	Dicionário das Garotas II	48 e 49	MASP
29/06	XXXV	34	Dicionário das Garotas III	40 e 41	MCSHJC
06/07	XXXV	35	Garotas refazem o mundo	70 e 71	MCSHJC
13/07	XXXV	36	Receita para Garota perder namorado	40 e 41	MCSHJC
20/07	XXXV	37	Garotas e nova mania	44 e 45	MCSHJC
27/07	XXXV	38	Garotas & Gafes	70 e 71	MCSHJC

03/08	XXXV	39	Garotas e apelidinhos	40 e 41	MCSHJC
10/08	XXXV	40	Mais Gafes e Garotas	46 e 47	MCSHJC
17/08	XXXV	41	Homenagens às Garotas	46 e 47	MAPS
24/08	XXXV	42	Garotas e a mesa	54 e 55	MCSHJC
31/08	XXXV	43	Garotas na fila	42 e 43	MCSHJC
07/09	XXXV	44	Garotas e o plano trienal	38 e 39	MCSHJC
14/09	XXXV	45	Garotas cochicham	68 e 69	MCSHJC
21/09	XXXV	46	Garota nada quadrada	30 e 31	MCSHJC
28/09	XXXV	47	SEM COLUNA	-----	MASP
05/10	XXXV	48	Mais Gafes das Garotas	22 e 23	MCSHJC
12/10	XXXV	49	Bombons e Garotas	88 e 89	MCSHJC
19/10	XXXV	50	Garotas no tororó	88 e 89	MCSHJC
26/10	XXXV	51	Garotas na primavera	62 e 63	MASP
02/11	XXXVI	01	Garotas no mundo da lua	54 e 55	MCSHJC
09/11	XXXVI	02	Garotas em Cabo Frio	78 e 79	MCSHJC
16/11	XXXVI	03	As Garotas vão a Friburgo	60 e 61	BPESC
23/11	XXXVI	04	Garotas ajudam festival	60 e 61	BPESC
30/11	XXXVI	05	Garotas e democracia	80 e 81	MCSHJC
07/12	XXXVI	06	Garotas e meia	74 e 75	MCSHJC
14/12	XXXVI	07	Garotas generosas	40 e 41	MCSHJC
21/12	XXXVI	08	Garotas roubando o show	88 e 89	BPESC
28/12	XXXVI	09	Natal e Garotas	74 e 75	MCSHJC

1964 – Coluna Garotas

Data	Ano	Nº	Título	Páginas	Acervo
04/01	XXXVI	10	Zaranzinha, outras Garotas e presentes	20 e 21	MASP
11/01	XXXVI	11	Garotas no "Reveillon"	86 e 87	MCSHJC
18/01	XXXVI	12	Garota meia volta, volver!	88 e 89	MCSHJC
25/01	XXXVI	13	Garotas na pista de dança	112 e 113	MCSHJC
01/02	XXXVI	14	Garotas e carregam pedras	52 e 53	MCSHJC
08/02	XXXVI	15	Garotas em tom menor	52 e 53	MCSHJC
15/02	XXXVI	16	SEM COLUNA	-----	MCSHJC
22/02	XXXVI	17	Se SEM COLUNA	-----	MCSHJC
29/02	XXXVI	18	Garotas vêem Garotas	74 e 75	BPESC
07/03	XXXVI	19	O perseguidor de Garotas	74 e 75	MASP
14/03	XXXVI	20	Garotas e marcianos	112 e 113	MCSHJC
21/03	XXXVI	21	Garotas choram as mágoas	120 e 121	MCSHJC
28/03	XXXVI	22	Garotas e fim de férias	120 e 121	MCSHJC
04/04	XXXVI	23	Garota Preguiçosa	32 e 33	MASP
10/04	XXXVI	24	SEM COLUNA	-----	BPESC

18/04	XXXVI	25	Garotas dando trabalho	52 e 53	MCSHJC
24/04	XXXVI	26	A Garota e o mar	52 e 53	BPESC
02/05	XXXVI	27	Garotas estudam História	56 e 57	BPESC
09/05	XXXVI	28	Garotas na tocaia	70 e 71	BPESC
16/05	XXXVI	29	O sucesso das Garotas	54 e 55	BPESC
23/05	XXXVI	30	SEM COLUNA	-----	BPESC
30/05	XXXVI	31	SEM COLUNA	-----	BPESC
06/06	XXXVI	32	Garotas em Nova York	76 e 77	MCSHJC
11/06	XXXVI	33	Garota na rede	32 e 33	MCSHJC
13/06	XXXVI	34	Garotas na faixa	32 e 33	MCSHJC
20/06	XXXVI	35	Garotas defendem posição	112 e 113	MCSHJC
27/06	XXXVI	36	Beleza de Garota	78 e 79	MCSHJC
04/07	XXXVI	37	Garotas dedilham o violão	104 e 105	BPESC
18/07	XXXVI	38	Garotas escrevem novela	80 e 81	MCSHJC
20/07	XXXVI	39	Garota defende posição	112 e 113	BPESC
25/07	XXXVI	40	Garotas loiras e morena	62 e 63	MCSHJC
01/08	XXXVI	41	Garotas melhoram o ótimo	32 e 33	MCSHJC
08/08	XXXVI	42	Garotas trocam receitas	32 e 33	MCSHJC
15/08	XXXVI	43	Garotas enfrentam o frio	80 e 81	MCSHJC
22/08	XXXVI	44	Garotas e artes plásticas	26 e 27	MCSHJC
29/08	XXXVI	45	Garota Esportiva	62 e 63	MCSHJC