

**ARTE GRÁFICA E DISTEMPO:
o anacronismo temporal nas imagens femininas de Alceu Penna**

Daniela Queiroz Campos
Doutoranda em História UFSC
Bolsita Capes
camposdanielaqueiroz@gmail.com

Um olhar, um lapso, uma fenda. Algo que possibilite o espectador sonhar o mesmo sonho do artista. A subjetividade parece imperar no mundo da percepção imagética. O que nos toca? O que nos faz parar diante de uma tela e não de outra? Porque quadros tão antigos fazem parte de nosso atual repertório de imagens? O que, em diferentes tempos, se julgou importante a ponto de ser representado? E o que se julgou admirável a ponto de ser contemplado? Imagens, imagens gravadas, pintadas, esculpidas, desenhadas e impressas. Imagens tão presentes e quase tão antigas quanto a própria existência humana. Incrições em rochas, máscaras fúnebres, estatuárias de deuses, pinturas de reis e nobres, telas de grandes “fatos históricos”, fotografias, retratos. Homens e mulheres de diversas temporalidades e suas relações com diferentes tipos de imagens.

As imagens que investigo não são retratos de reis ou nobres, não representam santos, não nos contam temas bíblicos, míticos, nem mesmo narram grandes “fatos históricos”. Não se encontram em museus, não estão sequer expostos em paredes. Não foram pintadas a óleo sobre tela, nem esculpidas em mármore de carrara. Não tem sequer o estatuto de arte, talvez o tenha de arte gráfica. São simples imagens de bonecas, imagens gravadas em papel através da técnica de rotogravura. São imagens sobre a vida cotidiana, porém diferente das pintadas por artistas como Vermeer¹, nossas imagens tiveram o cotidiano também como pano de fundo, como fim, como circulação. São imagens sobre a vida cotidiana que circularam na vida cotidiana de homens e mulheres no Brasil de meados do século XX. Mas, tanto quanto as inscrições em rocha

¹ Jan Vermeer van Delft (1632-1675), considerado um dos grandes mestres da pintura dos Países Baixos. Pintava quadros que geralmente não representavam cenas importantes, pode-se considerar que pintava o cotidiano, com figuras simples no foro do privada, aposentos de simples casas holandesas. Entre suas telas mais conhecidas estão “A leireira”, 1660, “Moça com brinco de pérola”, 1666; “Alegoria da pintura”, 1667. Ver mais em: GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999. p.430.

dos homens de Lacaux², a Vênus de Willendorf³, as telas de Delacroix⁴ ou Velazques⁵ ou as iluminuras que povoavam os codex medievais; as bonecas traçadas por Alceu Penna também são imagens.

Nossa atual sociedade vive uma relação extremamente curiosa com o objeto do ver. Somos uma sociedade de escritores e leitores. Escrevemos e-mails, cartas, documentos, redações, provas, concursos. O aparelho escolar nos prepara para a escrita e para o legível. Nos bancos escolares, ensinam-nos desde cedo, a interpretar textos, a fazer fichas de leituras. Abandonamos as imagens quase imediatamente após de dominar os signos do alfabeto. A partir de então, nosso traço praticamente só será utilizado para desenhar letras e números. Após dominarmos a escrita, abandonamos nossos lápis de cor, giz de cera e tinta guache. Passamos ao mundo do lápis e da caneta. Nossos temas e atividades perdem o colorido. Passamos a escrever sobre nossas férias e finais de semanas e não mais a desenhá-los. As imagens vão abandonando nossas vidas escolares, até mesmo nos livros elas ficam cada vez mais e mais escassas, até que desaparecem por completo. Lembro-me, até hoje, do meu primeiro livro sem figuras, ele era extremamente chato. Mas, com o tempo, aprendemos a lidar com essa ausência de imagem no mundo escolar e do trabalho. De maneira geral, elas parecem se transferir para outros mundos.

Elas não desaparecem por completo. Estão lá, no mundo das revistas, do jornal, no mundo da televisão, dos museus, dos álbuns de fotografias. As imagens, embora de maneiras diferentes, não deixam de permear as nossas vidas. Lidamos cotidianamente com uma diversidade incrível de naturezas imagéticas. Diferentes tipos de imagens, de diferentes temporalidades. Porque não são apenas as imagens produzidas por nossa

² Inscricões em rocha encontradas em cavernas na cidade de Lascaux. As imagens traziam representações de animais, todavia a figura humana praticamente não aparece. Para Georges Bataille pode-se considerar elas como marco na “invenção das artes”. Ver mais em: DIDI-HUBERMAN, Georges. . *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. IN: Porto Alegre Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, v.9, n.16, maio de 1998. p.63.

³ Vênus de Willendorf consiste na imagem feminina descoberta no sítio paleolítico, perto da cidade de Willendorf, Áustria. Estima-se que a figura date de 22000 à 24000 anos. Ver mais em: LOMMEL, Andréas. *O mundo das Artes: Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

⁴ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) importante pintor francês do chamado Romantismo. In: GOMBRICH, E. H. Op.cit.

⁵ Diego Rodríguez da Silva y Velázquez (1599-1660) principal pintor espanhol da corte de Filipe IV de Espanha. In: Idem.

atual sociedade que permeiam nossas vidas. São as imagens dos mais diversos tempos. E, dentre essas imagens de diferentes tempos, percebe-se a existência de um incrível diálogo. Imagens esculpidas, pintadas, desenhadas. Imagens pré-fotográficas, fotográficas, pós-fotográficas. Imagens-crença, imagens-representação, imagens-poder, imagens-aparência, imagem-publicidade.

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.”⁶ A imaginação não deixa de se configurar como crença. Precisamos, pelo menos, tentar crer na imagem para então imaginá-la. Imaginar como seria a sociedade brasileira da década de 1950 e 1960. Imaginar a cidade do Rio de Janeiro durante os *anos dourados*. Imaginar como seria a vida de jovens mulheres urbanas daquela época. Imaginar como se comportavam aquelas garotas. Imaginar com base em imagens, com base nas imagens traçadas por Penna. E talvez o mais interessante seja o fato de, assim como nós vemos as imagens daquela sociedade e imaginamos aquela, também os homens e as mulheres viram as mesmas imagens e se imaginavam se identificavam ou se estranhavam.

As imagens analisadas nesta pesquisa são imagens ilustradas para uma revista semanal das décadas centrais do século XX. Uma revista cujas páginas estão preenchidas por textos e por uma quantidade bastante significativa de imagens. Todavia, muitas vezes, as ilustrações das *Garotas* do Alceu dialogam mais com as imagens que circularam em revistas do início do século XX do que com suas contemporâneas. Por exemplo, existe uma afinidade muito maior entre as ilustrações de Alceu Penna e de J. Carlos, do que com os desenhos de Péricles, seu contemporâneo e colega na revista. Percebe-se também uma intensa ligação entre as bonecas de Alceu e as mulheres que habitavam os cartazes franceses do século XIX. Muitas vezes, ao ver a coluna *Garotas*, me identifiquei, poderia ter vivido muitas daquelas situações. Muitas vezes, folheando revistas do meu próprio tempo, percebi imagens tão próximas das que estudo. Essas imagens parecem brincar com o tempo. Brincam e remetem a uma infinidade de diferentes tempos, tempos passados, tempos presentes, tempos futuros. Uma incrível imbricação de tempos.

⁶ 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.

Estas imbricações temporais não são característica exclusiva das imagens que analiso. Tampouco uma percepção minha. Inúmeros teóricos estudaram e teceram textos sobre este chamado anacronismo imagético. Dentre eles, podemos começar com um nome: Georges Didi-Huberman. É dele o livro, *Ante el tiempo*, que aborda exclusivamente o tema. E senão foi dele a idéia inicial, foi nessa obra que ele analisou e situou as idéias tidas por teóricos antes dele, como Aby Warburg.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”⁷. 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. Telas, ilustrações, gravuras são interpenetradas por diferentes representações⁸ de diferentes passados, uma vez que o passado exato não existe, logo não poderia por si só ser o objeto da História. Ao olhar traços e cores pode-se perceber significações muito além das contidas no cenário vivido pelo autor da obra. Logo, 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 se 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. 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”.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.p.31.

⁸ 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.

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 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.⁹

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 eucrônico 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”.¹⁰

O termo montagem é amplamente utilizado por Didi-Huberman. Montagens que devem ser construídas com base nas semelhanças das imagens, semelhanças que pertencem à ordem do inverificável. O filósofo francês utiliza-se de Walter Benjamin e de sua doutrina da semelhança como aparato, o último considera as semelhanças da ordem das configurações sensíveis. 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

⁹ Diante una imagen – tão antiga como seja – o presente não para jamais de reconfigurar-se por pouco que o distanciamento do olhar não transferiu todo lugar para costumbre apaixonado do especialista. Diante una imagen – tão recente, tão contemporânea como seja – o passado não para de reconfigurar-se, dado que esta imagen apenas torna-se pensável numa construção da memória – quando não da observação (tradução nossa). Enfim, diante de una imagen, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante ela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que diante nós ela é o elemento de futuro, o elemento da duração. A imagen frequentemente têm mais memoria e mais futuro que o ser que a olha (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2008. p.32.

¹⁰ 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.

tempo. “Montar no es asimilar. Solo un pensamiento trivial nos sugiere que, si está al lado, debe ser 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 juntos”.¹¹

“Estamos, *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”¹². O “conhecimento-montagem” busca perceber como diferentes tempos se mesclam para se operacionalizarem em cada imagem. Para isso, é preciso que se analise a imagem levando-se em consideração a longa duração temporal. Quando o passado localizado da imagem se mostra insuficiente para analisá-la, se constitui como um obstáculo para a compreensão da mesma, o anacronismo é necessário e fecundo.

Imagens de mulheres, assim como a imagem em si, datam de tempos remotos. Representações femininas de diferentes tipos e épocas.

Elas são descritas, representadas, desde o princípio dos tempos, nas grutas pré-históricas, onde a descoberta de novos vestígios das mulheres é uma constante. E chegando à atualidade nas revistas e nas peças publicitárias contemporâneas. Os muros e as paredes das cidades estão saturados de imagens de mulheres. Mas o que se diz sobre sua vida e seus desejos?¹³

As representações de mulheres feitas por homens são uma constante. Atravessaram milênios, séculos, décadas. Foram esculpidas, gravadas em pedra, pintadas, impressas. Não obstante, convém estabelecer uma diferença entre essas naturezas imagéticas. Imagens que divergem em sua natureza, mas isso não impede que aqui utilizemos múltiplas formas de representações imagéticas convergindo, a fim de estabelecer um diálogo que elucide esta análise. Maria Lúcia Bastos Kern considera que Aby Warburg já pensava numa espécie de “cultura visual”, uma vez que o intelectual

¹¹ Montar não é assimilar. Só um pensamento trivial nos sugere que, se está ao lado, deve ser igual. Só uma propaganda publicitária pode tratar de nos fazer acreditar que um carro e uma moça são da mesma natureza pela simples razão de que os vemos juntos (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2004. p.223.

¹² Estamos, diante do muro como frente a um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam o anacronismo (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2008. p.39.

¹³ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p.24.

utilizava para sua análise, tanto imagens de caráter popular, quanto obras eruditas, assim como também textos de diferentes procedências.

Esta pesquisa buscou trabalhar com os postulados da cultura visual, considerando a visualidade, assim como Ulpiano T. Bezerra de Menezes, “[...] como dimensão possível de ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História”.¹⁴ Ele acredita, em um crescente interesse de diversas ciências sociais e humanas pelos problemas visuais. A análise de imagens ocorre levando-se em consideração a dimensão visual presente no todo social. Cultura visual considerada como objeto de pesquisa de um campo interdisciplinar, campo, segundo Paulo Knauss, institucionalizado na década de 1990 nos Estados Unidos. Para Knauss, o conceito é bastante utilizado na proposta de dessacralizar o objeto artístico, aborda a arte dentro de um tratamento do objeto visual na sua generalidade. Contudo, esse pode ser pontuado como um problema da cultura visual, uma vez que tais generalidades podem ignorar as especificidades da imagem. “Nota-se uma tendência forte que valoriza a cultura visual para desnaturalizar o conceito de arte e o estatuto artístico”.¹⁵ Acredito ser importante mais uma vez frisar que mesmo utilizando-se da cultura visual e de sua pluralidade imagética afim de elucidar a análise, pretendo diferenciar as imagens a partir de suas naturezas.

Ao examinar as fontes, percebe-se uma rede de comunicações entre as imagens criadas por Alceu Penna e as pintadas por Gil Elvgren¹⁶ com outras diferentes representações femininas de diferentes épocas. Neste segundo item, vamos-nos ater especificamente nas imbricações entre diferentes imagens de mulher, principalmente em um tipo específico de representação, as *pin-ups*. O termo “*pin-ups*” quer dizer literalmente garota colada na parede e pode ser considerado um gênero ilustrativo.

É possível tecer um diálogo entre as *pin-ups* estampadas na coluna *Garotas* com outras de diferentes autores e temporalidades. Consegue-se perceber nas bonecas

¹⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. IN: MARTINS, José de S; ECKERT, Cornelia; NOVAIS, Sylvania (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p.33.

¹⁵ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan.-jun. 2006. p.110.

¹⁶ Gil Elvgren é considerado um dos mais importantes pintores de *pin-ups*, o americano influenciou muitos artistas a partir de suas mais de quinhentas imagens pintadas a óleo sobre tela no período entre 1930 e 1972. Ver: MARTIGNETTE, Charles. MEISEL, Louis. *Gil Elvgren: The complete pin-ups*. Los Angeles: Taschen, 2008.

ilustradas por Penna diferentes tipos de memórias imagéticas, as mais visíveis são as de outras *pin-ups*.

É possível tecer um diálogo entre as *pin-ups* estampadas na coluna *Garotas* com outras de diferentes autores e temporalidades. Consegue-se perceber nas bonecas ilustradas por Penna diferentes tipos de memórias imagéticas, as mais visíveis são as de outras *pin-ups*. O artista americano Gil Elvegren iniciou suas obras no ano de 1930, e ainda hoje é considerado um dos principais artistas a representar tal tipo de ilustração.



Imagem 16 – *Garotas em dia de sol*. Revista *O Cruzeiro* de 23 de setembro de 1961. Acervo: MASP. P. 70 e 71.

Na imagem 1, coluna *Garotas em dia de sol*, pode-se perceber alguns elementos algumas memórias imagéticas. Muitos dos gestos, porte, roupas, além do traço dialoga diretamente com imagens femininas de natureza muito próxima, *pin-ups*. Um grupo de 7 mocinha é apresentado por Alceu Penna na coluna, todas portam roupas próprias à praia, para as décadas centrais do século XX. O maio foi eleito para configurar o figurino de 6 polianas, enquanto uma porta um conjunto composto por um short e uma blusa. O cabelo das *Garotas* variam simetricamente de cor, duas são loiras, duas morenas e três tem as madeixas da cor castanha. As sete bonecas são representadas com o corpo composto por formas bastante curvilíneas, apesar de consideradas magras para os padrões de beleza da época. As mulheres representadas por Penna portam-se seguindo as mesmas linhas de sensualidade percebidas nas demais imagens de *pin-ups*. Os gestos das mocinhas também demonstram-se muito finos e delicados. Elas apresentam as unhas, das mãos e dos pés pintadas com esmalte da cor vermelha. As bonecas também portam inúmeros acessórios, como bolsas, chapéus, óculos e bijuterias.



Imagem 17 - sem título - Óleo sobre tela -Gil Elvegren, 1945.

Na imagem 2, temos uma pintura a óleo sobre tela, datada de 1945. Em primeiro plano, uma jovem mulher, trajando um longo vestido branco, de tecido bastante delicado e fino, a ponto de apresentar transparências. Os seios mostram-se bastante destacados, tanto por um decote, quanto por uma transparência dada ao tecido. A cintura e os quadris também são muito marcados na tela, o corpo é extremamente e destacado pela luz e cor branca. Os cabelos são curtos, levemente ondulados e loiros. Os olhos da cor castanha são expressivos e ingênuos apesar de toda a sensualidade transposta na cena. A imagem de mulher possui um rosto fino e delicado, com algumas feições angelicais. As têmporas são rosadas e marcadas, provavelmente indicando o uso de maquiagem – *blush*. A boca vermelha é marcadamente delineada. Sua pele possui uma tonalidade dourada, o que faz parecer bronzeada do sol. A mulher foi representada em pé apoiada a uma espécie de mureta. Com a mão direita, apóia o muro de pedra, e com a esquerda, segura um pedaço do vestido, o que faz com que o mesmo apresente a barra em desnível, traçando uma linha volupsiosa inclinada. Com a mão esquerda, também apoiada no muro, ela segura uma rosa vermelha. Suas mãos são finas e delicadas, e as unhas aparecem pintadas da cor vermelha. Em segundo plano, uma mureta na qual a mulher parece estar apoiada. O muro é formado por colunas trabalhadas em pedra com formas arredondadas, possui um bloco contínuo de pedra na forma quadrada e horizontal em suas superfícies superiores e inferiores, o que cria uma alusão de uma sacada. No canto direito da mureta, existem folhas verdes. Em terceiro

plano, como plano de fundo, todo um azul marinho, que parece representar o céu. Em volta ao azul existem manchas mais escuras que dão a impressão de serem nuvens ou árvores. Destacada, em meio ao azul, está uma lua em cor branca. O elemento de maior destaque na tela é o leve vestido branco que retrata um corpo extremamente marcado, delineado e até erotizado. A estática, na tela, esta presa ao eixo vertical. O cenário apresenta-se formado por elementos horizontais e verticais que acentuam a estabilidade do quadro. A obra pintada por Gil Elvegren provavelmente foi encomendada, no entanto, apesar de bastante procura, não encontrei maiores informações.



Imagem 18 - *Garotas e o vestido de Reveillon*. Revista *O Cruzeiro* 3 de janeiro de 1959. Acervo: BPESC. P. 99.

Nas ilustrações feitas por Alceu Penna para a coluna *Garotas*, pode-se perceber dos muitos elementos utilizados por Gil Elvegren. Na coluna *Garota e o vestido do Reveillon*, alguns desses pontos tornam-se bastante visíveis. Essa coluna circulou na edição de 3 de janeiro de 1959 e foi impressa em uma *offset*¹⁷ através da litografia. A imagem trás o nome da coluna acima da página. O texto assinado por Maria Luiza encontra-se no canto superior esquerdo. No centro da página¹⁸, a imagem feminina de

¹⁷ A impressora *offset* caracteriza-se pela substituição das matrizes de pedras por chapas metálicas flexíveis e pela adoção de impressoras rotativas, a impressão não se dá mais diretamente da matriz para o papel. Ver mais em: RAMOS, Paula Viviane. A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo. Revista do Globo (1929-1938). Porto Alegre, 2002 (dissertação de mestrado em artes visuais UFRGS). p.20.

¹⁸ A grande maioria das colunas *Garotas* da revista *O Cruzeiro* foram impressas em duas páginas. Neste ponto a coluna acima é uma exceção. Do total de 768 colunas catalogadas, 112 foram impressas ocupando duas páginas da coluna de forma verticalmente, 14 ocupando apenas uma página da coluna de forma vertical. O restante, 642 colunas, apresentavam-se da forma tradicional, impressa horizontalmente em duas páginas.

uma personagem de Alceu, uma *Garota*. A disposição diagonal da mocinha na página dá uma impressão de movimento à imagem. A boneca representada usa um vestido branco. Os contornos e as marcas de excesso de tecidos são tonalizados com azul acinzentado, bastante utilizado pelo ilustrador para acentuar a cor branca. O vestido tomara que caia é ajustado na parte superior, com isso enfatiza o colo, o busto, bem como a cintura da imagem feminina. A partir da cintura, o vestido se abre e ganha muito volume na saia. As pernas dão a impressão de a mulher estar dançando. Uma perna está posicionada ereta à frente, e a outra inclinada ao lado, dando a impressão de estar atrás. Nos pés, um sapato tipo scarpin, também da cor branca. O braço esquerdo veste uma longa luva branca e está afastado do corpo em posição reta. Da mão esquerda, parece “sair” uma echarpe branca, esta passa pela parte superior do braço, alcançando o ombro e seguindo até o final da página. O braço direito, apoiado ao corpo, segura uma espécie de bastão, ou um pompom, vermelho e azul. As mãos são desenhadas de maneira bastante delicada e as unhas estão pintadas de vermelho. No colo, um colar de pérolas, com um ponto vermelho. Nas orelhas, também, um brinco de pérolas na forma oval. Os cabelos da cor castanha estão presos em um penteado, uma espécie de coque, a franja solta cai sobre o rosto. Os olhos da cor azul bastante delineados e expressivos destacam o delicado rosto, as têmporas são marcadas com um avermelhado, que caracteriza o uso de cosméticos. A boca está pintada da cor vermelha. A imagem ilustrada por Alceu parece um de seus desenhos para as colunas de moda. Logo, esta não pode deixar de ser consideradas uma imagem de figurino.

O cenário da imagem é neutro, não é composto de nenhum elemento. Na lateral inferior do canto esquerdo, um quadro branco contornado por uma linha vermelha. Neste quadro, estão dispostas 3 pequenas imagens. A *Garota* conversando com uma mulher que dá a impressão de ser mais velha do que ela. A *Garota* sozinha. E a *Garota* abraçada a um homem que provavelmente é seu pai. Esta imagem nos traz as temporalidades abordadas no texto de Maria Luiza, entretanto aqui vamos nos deter a imagem mais destacada da coluna. Na ilustração de Alceu, percebe-se muitos elementos também destacados na tela do pintor americano. Olhos expressivos, bocas e unhas da cor vermelha, longos vestidos. As duas imagens femininas são marcadamente sensuais. A primeira, todavia, tem marcas muito mais ressaltadas de erotização – a transparência no tecido branco do vestido, os seios mais ressaltados, até certos pontos no próprio rosto

e a maneira como a imagem direciona o olhar diretamente para o expectador do quadro.

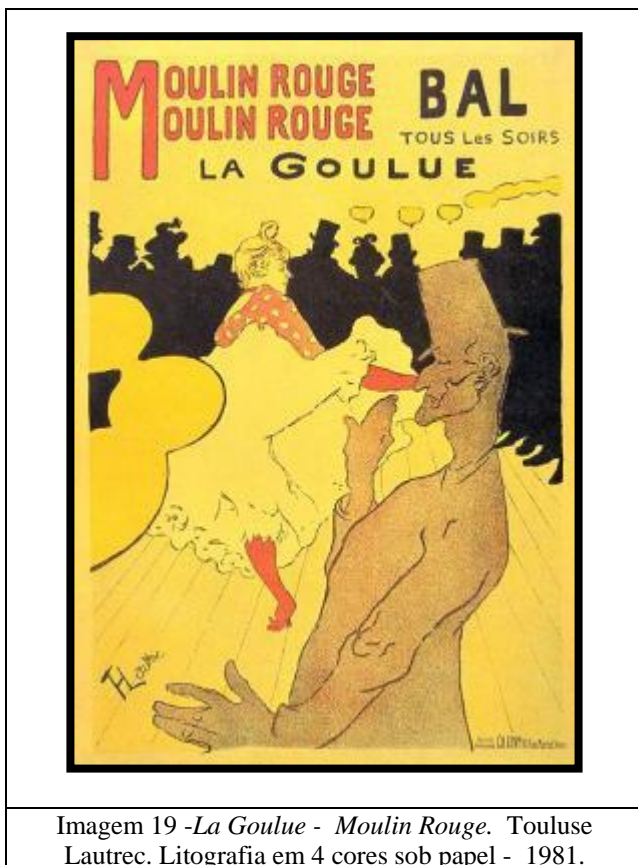


Imagem 19 -*La Goulue - Moulin Rouge*. Toulouse Lautrec. Litografia em 4 cores sob papel - 1981.

Em ambas as imagens, pode-se perceber elementos das *pin-ups* dos cartazes franceses do século XIX. O cartaz ao lado é um exemplo de impressão em litografia do século XIX, um dos primeiros cartazes de pin-ups de Toulouse Lautrec, no qual já se tem a imagem de uma mulher em pose sensual para um pôster. O artista francês tornou-se famoso por seus desenhos e pinturas sobre a boêmia parisiense do XIX. Seus cartazes publicitários praticamente revolucionam o design gráfico. Na imagem ao lado, temos um de seus mais conhecidos trabalhos, um cartaz

datado de 1891. A obra levou o nome de *La Goulue* e consiste em um cartaz publicitário da renomada “casa de espetáculo” francesa *Moulin Rouge*.

Nesta imagem, o título também vem na parte superior, *Moulin Rouge*, o nome da casa de espetáculos; seguido do título da atração *La Goulue*, e dos dias das apresentações, *tous les soirs*. Em primeiro plano, a imagem de um homem portando uma cartola e um terno, com uma mão erguida até a altura da boca. Toda a imagem é de cor cinza, marcados apenas seus contornos. Em segundo plano, uma representação feminina, uma mulher com meias e sapatos vermelhos, saia branca rodada e blusa justa vermelha com bolinhas brancas. A mulher parece estar dançando, apresenta a perna esquerda reta e levemente flexionada contra o chão e a direita erguida lateralmente fazendo com que a borda de sua saia branca ganhe destaque e contornos. A mulher possui cabelos loiros, amarrados em uma espécie de coque, sua franja encontra-se solta sob o rosto. A imagem não é frontal, a mulher é representada de costas, e seu rosto

virado mostra suas feições, um rosto feminino sem maior detalhamento. Em terceiro plano, a imagem de homens e mulheres em cor preta, só sendo possível perceber os contornos, provavelmente estão assistindo ao espetáculo, a dança da mulher que se apresenta em segundo plano.

As 3 imagens aqui analisadas têm uma pluralidade de pontos convergentes. Primeiramente pertencem ao gênero de *pin-ups*. São representações de mulheres, ou melhor, são representações femininas feitas por homens. Representações que atentam principalmente para uma característica feminina, a aparência. Pois, segundo Michelle Perrot, “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita da aparência”.¹⁹ E é sob este ponto que as imagens de *pin-ups* destacam-se e intensificam-se: a mulher-aparência. Imagens que, antes de mais nada, mostram a beleza, a sensualidade, a erotização do corpo feminino. Imagens que, estampando revistas, colorindo telas, compondo cartazes, fizeram parte do dia-a-dia de homens e mulheres do século XIX, do XX, e ainda o fazem no século XXI. São imagens que perduram no tempo.

Antes mesmo de homens e mulheres terem desenvolvido um alfabeto e uma escrita, já representavam a mulher, deusa da fertilidade. A Antiguidade greco-romana também nos deixou uma infinidade dessas representações, dentre elas a mais famosa, Vênus de Milo. Enfim, representações de Vênus não faltam em qualquer museu ou manual de História da Arte.

No livro *Venus Rajada*²⁰, George Didi-Huberman tece considerações acerca das imagens de inúmeras Vênus. Se atem principalmente às Vênus pintadas por Sandro Botticelli e às moldadas em cera por Clemente Susini. Imagens de Vênus desnudas, segundo Didi-Huberman, uma desnuda mineral, deserotizada. Botticelli pintou uma deusa cuja pele parecia a superfície lisa e fria de um mármore, com aspecto estéril.

¹⁹ PERROT, Michelle. Op.cit.49.

²⁰ Isto significa que o universo estético não se constituía, em semelhante exemplo, mas mediante a separação de forma e desenho, mesmo que essa forma seja expresamente sustentada em nosso mais forte desejo. Isto significa que se poderia, diante cada nu, manter o julgamento e esquecer o desejo, manter o conceito e esquecer o fenômeno, manter o símbolo e esquecer a imagen, manter o desenho e esquecer a carne. Se for possível – coisa que não creio –, então a *Vênus* de Botticelli não seria, para concluir, nada mais que um nu “celestial” e fechado, um nu despojado de sua nudez, de seu (nossos) desejos, de seu (nosso) pudor. Despojado, em suma, de sua (nossa) naturalidade, essa espécie de corte que impõe fundamentalmente nosso desejo (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Desnidez, sueño, crueldad. Barcelona: Editora Losada, 2005.

Uma imagem impossível de ser penetrada pelo espectador da tela, imagem livre do desejo em que o vulgar está convertido em celestial. Uma bela mulher desnuda, mas uma mulher e uma nudez que, mesmo interpenetrada de formas e beleza, não provoca desejos. O que o historiador chama de um *strip-tease* pictórico, petrificado e moralmente inofensivo.

Esto significa que el universo estético no se constituiría, en semejante ejemplo, sino mediante la *separación de forma y deseo*, aun si dicha forma acogiera expresamente nuestros más poderosos deseos. Esto significa que se podría, ante cada desnudo, mantener el juicio y olvidar el deseo, mantener el concepto y obviar el fenómeno, mantener el símbolo y olvidar la imagen, mantener el dibujo e olvidar la carne. Se ello fuera posible – cosa que no creo –, entonces la *Venus* de Botticelli no sería, para concluir, nada más que un desnudo “celestial” y cerrado, un desnudo despojado de su desnudez, de sus (nuestros) deseos, de su (nuestro) pudor. Despojado, en suma, de su (nuestra) naturalidad, esa especie de *corte* que impone fundamentalmente todo.²¹

As Vênus pintadas por Sandro Botticelli estavam despidas de roupas, carne e desejo. As *Garotas* ilustradas por Alceu Penna portavam roupas, carne, sensualidade. Imagens muito diferentes, mais de 500 anos as separam, mais de um oceano as divide. Botticelli, na Itália do século XV, estava inserido no renascimento florentino no *Quattrocento*, pintava em têmpera sobre tela, sua imagem obedecia ao estatuto de arte vigente na época. Penna, no Brasil de meados do século XX, estava inserido no mundo da imprensa carioca. Na era da reprodutibilidade da imagem, desenhava suas figuras que posteriormente impressas se multiplicavam em páginas de revistas, impressões que não observavam o estatuto de arte. Mas as imagens de Botticelli, de Alceu, assim como todas as outras contidas neste item, são imagens de mulheres, imagens de mulheres atreladas ao belo. Imagens que continuam a perdurar em mármore, telas e papéis, em museus, cartazes e revistas. Tão distantes. Mas uma montagem, uma dobra na linha no tempo, pode as tornar muito próxima.

²¹ Ibid. p. 24-25.