

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

DANIELA QUEIRÓZ CAMPOS

**ESPECTROS DOS ANOS DOURADOS:
IMAGEM, ARTE GRÁFICA E CIVILIDADE NA
COLUNA *GAROTAS* DA REVISTA *O CRUZEIRO*
(1950–1964)**

PORTO ALEGRE

2010

DANIELA QUEIRÓZ CAMPOS

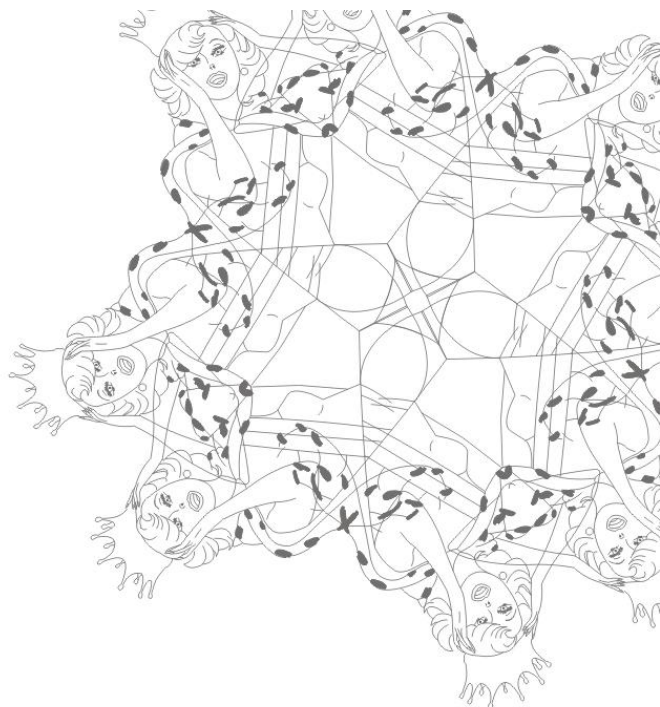
**ESPECTROS DOS ANOS DOURADOS:
IMAGEM, ARTE GRÁFICA E CIVILIDADE NA
COLUNA *GAROTAS* DA REVISTA *O CRUZEIRO*
(1950–1964)**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

PORTO ALEGRE

2010



Espectros dos anos dourados

- Imagem, arte gráfica e civilidade na coluna *Garotas* da revista *O Cruzeiro* -



Daniela Queiroz Campos

DANIELA QUEIRÓZ CAMPOS

**ESPECTROS DOS ANOS DOURADOS:
IMAGEM, ARTE GRÁFICA E CIVILIDADE NA COLUNA *GAROTAS DA*
REVISTA *O CRUZEIRO* (1950–1964)**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 04 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos –UFRGS

Às minhas irmãs Júlia Queiroz Campos
e Amanda Queiroz Campos,
que tanto me ajudaram e me apoiaram.

AGRADECIMENTO

Foi um longo caminho. Um caminho que felizmente não percorri sozinha. Muitos, de muitas maneiras, me auxiliaram. Esta dissertação, que lhes apresento, não é produto de apenas 2 anos, mas de muitos. Muitas outras trilhas foram percorridas por mim até chegar ao Programa de Pos-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E durante os 2 anos de mestrado, foram incontáveis as minhas caminhadas. Caminhadas que me levaram a aprendizagem e a reflexão. Caminhadas com incontáveis tombos e deslizes. Tombos e deslizes talvez mais importantes que os próprios acertos, apesar de serem muito mais dolorosos. Enfim, aqui gostaria de agradecer as pessoas que me apoiaram, me estimularam, me ajudaram e me ensinaram. Agradecer as pessoas que tiveram, e que principalmente, se fizeram presentes nessa caminhada.

Primeiramente aos meu pais Antônio Luiz Campos e Maria Aparecida Campos. Pais que sempre estiveram do meu lado, em todos os momentos. Eles, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas. E talvez, mais importante do que isso, sempre me permitiram optar. As escolhas sempre foram minhas. Os dois me deram uma base familiar incrível. Alicerce que pretendo levar por toda a vida.

Às minhas queridas irmãs. À minha irmã Júlia por todo o carinho e ajuda nesses 25 anos. Minha primeira amiga. Amiga de brincadeiras infantis, de aulas de natação, de curso de espanhol, de escola, de festas. Enfim amiga de todas as horas. Poucas pessoas tem a felicidade de ter uma irmã assim. Meu muito obrigada pelos seus conselhos e suas conversas. Muito obrigada pela leitura atenta dos meus textos. A Júlia foi uma das pessoas mais presentes em minha vida. À minha irmã Amanda pela compreensão, ajuda e companhia. Foram tardes de cinema, tardes de estudos, noite de conversas extremamente importantes para mim. Muito obrigada pelas indicações bibliográficas, principalmente sobre moda e design. Muito obrigada pela ajuda com power points, banners, capas e afins.

Aos amigos historiadores e colegas de mestrado que fizeram dessa trajetória mais divertida e alegre. À Sabrina Stenke pela imensa ajuda do início até o fim. Ajuda que teve início no processo seletivo do mestrado e perdura até hoje. Muito obrigada pelos dias de estudos na biblioteca, pelas noites de conversas e de festas. Muito obrigada por me receber tão bem em sua casa. Muito obrigada por dividir comigo os momentos de alegria e de tristeza, foram incontáveis risadas e choros. À João Júlio Gomes dos Santos Júnior pelo carinho e

apoio nessa trajetória. Muito obrigada pela amizade, pelo ombro amigo. Muito obrigada pelas hospedagens. Muito obrigada pelos almoços, cafés, tardes de estudos. À Alex Costa pela ajuda e amizade do início ao fim. Tive a alegria de conhecer o Alex ainda no processo seletivo e de contar com sua amizade por todo esse processo. Alex querido muito obrigada por arrumar meu computador, por ler meus textos e pelo contrabando de livros argentinos. Obrigada, também, pelos almoços, cafés e conversas. À Paula Rafaela pelas incontáveis conversas. Muito obrigada pelo apoio, pelos momentos de estudo e principalmente de descanso. Enfim muito obrigada à todos os colegas do Programa de Pós Graduação da PUCRS.

À minha orientadora, Professora Maria Lúcia Bastos Kern. Pessoa por quem nutro extrema admiração. Uma historiadora das mais talentosas que já conheci. Muito obrigada por todo o aprendizado desses 2 anos. Muito obrigada por me inserir nesse mundo mágico das História das Imagens. Muito obrigada pela leitura sempre atenta e criteriosa dos meus textos.

Aos meus professores de graduação, da UDESC, e de Pós-Graduação na PUCRS. Em especial meu muito obrigada à Maria Teresa Santos Cunha que me apresentou meu tema e meu objeto de estudo. Muito obrigada pela confiança e por me inserir no mundo da pesquisa. São incontáveis as coisas que aprendi com a Professora Teresa, por isso serei eternamente grata a ela. À Marcia Ramos de Oliveira pelos conselhos e apoio. À Emerson Campos pelas indicações bibliográficas e por suas prontas respostas e ajudas. Ao professor Jurandir Malerba pelas indicações de leitura no que tangencia a civilidade e por suas conversas tão frutíferas. À professora Claudia Fay pelas aulas e apoio. À professora Maria Helena Câmara Bastos pelo carinho, confiança e ajuda. Meu muito obrigada por toda a atenção dispensada. Pelas ajudas no campo da História e nos outros campos. Às professoras Mara Rúblia Sant'Anna e Rosângela Cherem por me possibilitarem assistirem suas aulas mesmo não pertencendo a seus devidos programas de Pós-Graduação, foi de imensa valia.

Aos membros desta banca. Professor Charles Monteiro por todo o aprendizado em sala de aula. Por sua sempre prontidão para ajudar e conversar. Por suas indicações bibliográficas e sugestões de trabalho. Meu muito obrigada. À Professora Paula Viviane Ramos por compor essa banca. E em especial por ter escrito ótimos trabalhos tão utilizados por mim como bibliografia nesta dissertação. Muito obrigada.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação Carla e Adilson por toda a ajuda e prontidão no atendimento. Aos funcionários dos arquivos que pesquisei, Biblioteca Pública de Santa Catarina, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

EPÍGRAFE

“Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenhos, nem diálogos. “E de que serve um livro”, pensou Alice, “sem desenhos ou diálogos?”” (Lewis Carrol)

RESUMO

A presente dissertação pretende tecer considerações sobre a coluna *Garotas* (1938-1964) da revista *O Cruzeiro* (1928-1974) no período compreendido entre 1950 e 1964. Pretende, em especial, tecer suas tramas narrativas sob a questão da civilidade e da imagem na coluna estudada. A coluna, assinada pelo ilustrador e figurinista mineiro Alceu de Paula Penna, circulou em uma das revistas brasileiras mais emblemáticas de meados do século XX. Foram 2 páginas que ocuparam a revista semanal de Assis Chateaubriand por ininterruptos 28 anos, de 1938 até 1964. O presente estudo se propõe analisar como através da arte gráfica da coluna *Garotas* se viabiliza a circulação de normas e preceitos de civilidade para jovens mulheres consideradas urbanas, modernas e ousadas no Brasil das décadas de 1950 e 1960.

Palavras-chave: Revista, civilidade, imagem, arte gráfica

ABSTRACT

This present thesis aims to present some considerations about the column Garotas in the magazine O Cruzeiro, from 1950 to 1964. It focuses, specially, on developing its narrative threads about some key questions, such as civility and image, contained in the studied column. This column, signed by Alceu de Paula Pena, costume designer and illustrator from Minas Gerais (Brazil), circulated in one of the most emblematic Brazilian magazines of the 20th century. These 2 pages were printed on the weekly magazine of Assis Chateaubriand for uninterrupted 28 years, from 1938 to 1964. This study proposes to analyze how through the graphic art of the column Garotas was made possible the circulation of norms and models of civility and manner to young ladies considered urban, modern and bold during the decades of 1950 e 1960 in Brazil.

Key-words: magazine, civility, image, graphic art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

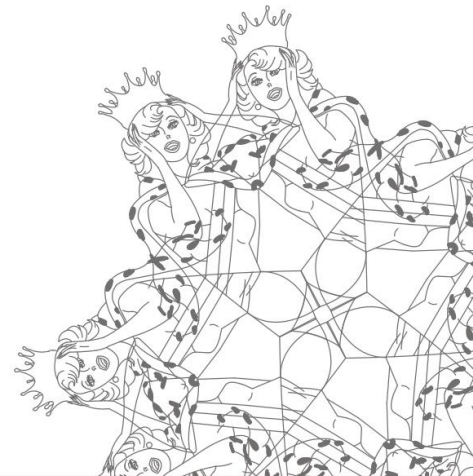
Imagem 1: Capa da primeira edição <i>O Cruzeiro</i> de dezembro de 1928.....	30
Imagem 2: Índice da primeira edição <i>O Cruzeiro</i> de dezembro de 1928.....	30
Imagem 3: Anúncio publicitário <i>O Cruzeiro</i> de 20 de dezembro de 1928.....	33
Imagem 4: Anúncio publicitário <i>O Cruzeiro</i> de 10 de dezembro de 1928.....	33
Imagem 5: Coluna <i>Da Mulher para a mulher</i> <i>O Cruzeiro</i> 27 de novembro de 1954.....	37
Imagem 6: Coluna <i>Elegância e Beleza</i> <i>O Cruzeiro</i> de 28 de maio de 1955.....	37
Imagem 7: Coluna <i>Pif-Paf</i> 5 <i>O Cruzeiro</i> de janeiro de 1957.....	38
Imagem 8: Coluna <i>Amigo da Onça</i> <i>O Cruzeiro</i> de 5 de janeiro de 1957.....	38
Imagem 9: Fantasia ilustrada por Alceu Penna.....	44
Imagem 10: Fantasia ilustrada por Alceu Penna.....	44
Imagem 11: Fantasia ilustrada por Alceu Penna.....	44
Imagem 12: Fantasia ilustrada por Alceu Penna.....	44
Imagem 13: Fantasia ilustrada por Alceu Penna.....	44
Imagem 14: Garotas não vão a Brasília <i>O Cruzeiro</i> 5 de julho de 1957.....	69
Imagem 15: Tem cada Garota em Copacabana <i>O Cruzeiro</i> 5 de janeiro de 1953.....	74
Imagem 16: <i>Garotas em dia de sol</i> <i>O Cruzeiro</i> de 23 de setembro de 1961.....	117
Imagem 17: Tela sem título -Gil Elvegren, 1945.....	118
Imagem 18: <i>Garotas e o vestido de Reveillon</i> <i>O Cruzeiro</i> 3 de janeiro de 1959.....	119
Imagem 19: <i>Goulue - Moulin Rouge</i> . Toulouse Lautrec, 1981.....	121
Imagem 20: <i>Quem acaricia as Garotas</i> <i>O Cruzeiro</i> de 13 de novembro de 1954.....	123
Imagem 21: Coluna de Moda, <i>Moda Prática</i> <i>O Cruzeiro</i> de 13 de novembro de 1954.....	123
Imagem 22: Revista <i>Burda</i> de 9 de setembro de 1957.....	125
Imagem 23: <i>Creaciones Anne Marie</i> . Revista <i>Parati</i> de 7 de agosto de 1956.....	126
Imagem 24: <i>Entretiempo</i> . Revista <i>Parati</i> de 7 de agosto de 1956.....	126
Imagem 25: Revista <i>La femme chic à Paris</i> de janeiro de 1921.....	128
Imagem 26: Revista <i>La femme chic à Paris</i> de janeiro de 1921.....	128
Imagem 27: <i>Modes et manières d’aujourd’hui – Vers le Dancing</i>	129
Imagem 28: - <i>Um certo “que” das Garotas</i> <i>O Cruzeiro</i> de 21 de setembro de 1957.....	137
Imagem 29: <i>O Cadillac das Garotas</i> <i>O Cruzeiro</i> de 6 de março de 1957.....	137

Imagem 30: <i>Garotas e o natal O Cruzeiro</i> de 21 de dezembro de 1957.....	137
Imagem 31: <i>Garotas e o natal O Cruzeiro</i> de 21 de dezembro de 1957.....	137
Imagem 32: <i>Cadillac das Garotas O Cruzeiro</i> de 6 de março de 1957.....	138
Imagem 33: <i>Um certo “que” das Garotas O Cruzeiro</i> de 21 de setembro de 1957.....	138
Imagem 34: <i>Garotas fazem compras O Cruzeiro</i> 7 de dezembro de 1957.....	138
Imagem 35: <i>Garotas e o Natal O Cruzeiro</i> de 21 de dezembro de 1957.....	138
Imagem 36: <i>A dança das Garotas. Revista O Cruzeiro</i> de 8 de março de 1952.....	141
Imagem 37: <i>A dança das Garotas. Revista O Cruzeiro</i> de 8 de março de 1952.....	141
Imagem 38: <i>A dança das Garotas. Revista O Cruzeiro</i> de 8 de março de 1952.....	143
Imagem 39: <i>Garotas no “Reveillon” O Cruzeiro</i> de 11 de janeiro de 1964.....	144
Imagem 40: <i>Garotas no “Reveillon” O Cruzeiro</i> de 11 de janeiro de 1964.....	145
Imagem 41: <i>A tal Garota O Cruzeiro</i> de 10 de outubro de 1959.....	145
Imagem 42: <i>Garotas voando... O Cruzeiro</i> de 7 de março de 1959.....	145
Imagem 43: <i>Presentes que as garotas dão... O Cruzeiro</i> de 12 de dezembro 1959.....	145
Imagem 44: <i>Amigo da Onça O Cruzeiro</i> de 23 de novembro de 1946.....	157
Imagem 45: <i>Capa da revista Para Todos</i> de 21 de dezembro de 1929.....	160
Imagem 46: <i>Primeira página do livro Uma Professora Muito Maluquinha.....</i>	164
Imagem 47: <i>Capa do Código do Bom-Tom.....</i>	174
Imagem 48: <i>Manual de Civilidade: Boas Maneiras Carmen D’Ávila. Ano 1958.....</i>	195
Imagem 49: <i>Manual de Civilidade – A Excelência das Boas Maneiras. Ano 1967.....</i>	196
Imagem 50: <i>Garotas participam e agradecem O Cruzeiro</i> de 28 de dezembro de 1958.....	197
Imagem 51: <i>Garotas e etiqueta – Revista O Cruzeiro</i> de 27 de novembro de 1957.....	205
Imagem 52: <i>Garotas e o vestido de Reveillon... O Cruzeiro</i> de 3 de janeiro de 1959.....	209
Imagem 53: <i>O passinho das Garotas. O Cruzeiro</i> 27 de janeiro de 1951.....	211
Imagem 54: <i>Mil Regras Ilustradas de Boa Maneiras. Ano 1961.....</i>	213
Imagem 55: <i>A Garota vem já já... O Cruzeiro</i> 14 de janeiro de 1956.....	213
Imagem 56: <i>Garotas e o relógio... O Cruzeiro</i> 17 de março de 1956.....	213

SUMÁRIO

1 Introdução.....	14
2. Primeiro Capítulo – As <i>Garotas</i> de Papel da Revista <i>O Cruzeiro</i>	27
2.1 Revista <i>O Cruzeiro</i> – <i>O Cruzeiro</i> “A revista contemporânea dos arranha-céus”.....	27
2.2 Coluna <i>Garotas</i> – <i>Garotas</i> do Alceu.....	43
3. Segundo Capítulo – Os Anos Dourados das <i>Garotas</i> : cenários e contornos	55
3.1 O País das maravilhas nos anos de ouro.....	55
3.2 <i>Garotas</i> e o velho Rio: o pertencimento cultural das personagens a cidade do Rio de Janeiro.....	65
3.3 A ousadia comportada: uma questão de gênero.....	77
3.4 <i>Garotas</i> , Alceu e Moda: a moda permeada na coluna.....	90
4. Terceiro Capítulo – As imagens das <i>Garotas</i> : a coluna entre humor, sedução e design	102
4.1 As <i>Garotas</i> de outros tempos: a imagem e suas temporalidades	102
4.2 Pin-ups: o gênero ilustrativo e as personagens de Alceu.....	113
4.3 Tinta, prensa e papel: o design gráfico e sua inserção na coluna.....	132
4.4 Ilustração: o traço que dava vida às bonecas de Alceu.....	147
5. Quarto Capítulo – “ <i>Garotas</i> e etiqueta”: as normativas de comportamento diluídas em textos e imagens.....	165
5.1 Civilidade: seus conceitos e seus manuais, no antigo e no novo mundo.....	165
5.2 As bonecas também falam: a coluna e suas normativas entre textos e imagens.....	177
5.3 <i>Garotas</i> no país do bom tom: a civilidade na década de 1950, as normas em manuais, revistas e colunas brasileiras.....	194
6. À guisa de considerações.....	221
7. Referências.....	226
8. Anexo 1.....	237

1. Introdução



Como começar a contar uma história? Começo falando da própria história que pretendo narrar. Começo por seu início. No ano de 1938, Alccioly Neto, então secretário da revista *O Cruzeiro*, encomenda a Alceu Penna uma coluna de *pin-ups*. Uma coluna que deveria colorir e divertir semanalmente duas páginas em cores do periódico de circulação nacional. As personagens deveriam ser mocinhas jovens e bonitas. Mocinhas que contassem um pouco do dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro dos *anos dourados*. Contassem dos cinemas, das praias, de estudos, de namoricos. Deveriam ser leves, doces. Mas, ao mesmo tempo, deveriam ter um toque de “modernidade”, ousadia e humor. As *Garotas*, assim, foram criadas por seu pai, Alceu. Pai que deu vida e cor à ideia de Alccioly. Vida que foi concedida às bonecas através do fino traço do jovem ilustrador. E, dessa maneira, as bonecas de Alceu passaram, divertiram e povoaram as páginas daquela revista por mais de 28 anos.

As *Garotas* eram jovens, ousadas e modernas. Como colocado pela própria coluna, eram meninas de “vida mansa”. Jovens solteiras pertencentes às classes médias e altas. Propagavam normas de comportamento, de tendências de moda e de civilidade. Propagavam um novo ser moderno. As mocinhas de Penna – solteiras - gozavam de uma “liberdade” ímpar para os padrões da imprensa feminina da época. Estamparam, nas páginas daquela revista, um jeito de ousar seguindo o bom tom. Estamparam tardes de estudos, passeios, leituras. Estamparam também fofocas, bebedeiras e atrasos. Estamparam a vida de bonecas, bonecas com muitas qualidades e defeitos. Defeitos que quase as tornavam humanas. Elas não eram heroínas nem vilãs. Eram apenas mocinhas sorridentes e divertidas. Mocinhas que encantaram e fizeram sonhar. Encantaram muitos dos leitores e das leitoras da revista *O Cruzeiro*. E continuam a encantar os que hoje, de várias maneiras, entram em contato com elas.

Foram muitas as vezes em que eu, a comentar e a mostrar o meu objeto de estudo, fiz, também, muitos se apaixonarem por elas. Ou melhor, acredito que não fui eu quem fiz isso, foram elas: as atrevidas mocinhas de Alceu Penna. Bonecas que marcaram uma geração de mulheres. Uma geração de mudanças. Bonecas que me ensinaram as rupturas e as

permanências na história. Bonecas que me fizeram questionar como algumas coisas mudam - e outras nem tanto. Bonecas de papel que mostravam a vida cotidiana de mais de 50 anos atrás. Mostraram-me um pouco do Rio dos anos de ouro. Mostraram-me como era diferente a vida das jovens mulheres de outrora. Mas também me mostraram que não era tão diferente assim. Eu, muitas vezes, vivi - ou acreditei viver - situações muito próximas das ilustradas pela coluna. Sendo eu uma mulher de carne e osso, em pleno início do século XXI.

Um das situações em que as bonecas traçadas por Alceu mais me encantaram foi simples, cotidiana e corriqueira. Simples, cotidiana e corriqueira como as histórias contadas por elas. Era o começo de uma tarde de quarta-feira, fui tomar um café em um shopping de minha cidade, Florianópolis. Sentei-me junto com minha irmã em uma daquelas muitas mesinhas. De repente uma jovem senhora se aproximou e pediu, com toda a educação, se poderia sentar-se conosco, já que as demais mesas estavam todas ocupadas. Nós, é claro, permitimos. A senhora começou a conversar sobre o que fazia, de onde era, onde tinha vivido. Era uma mulher nascida na cidade de Belo Horizonte, em meados da década de 1930. Mulher que passou sua juventude na cidade do Rio de Janeiro, em virtude do trabalho de seu pai. Uma mulher que passou sua juventude no Rio dos *anos dourados*. Ela me perguntou o que eu fazia. Falei que fazia mestrado em História. Questionou-me acerca da minha pesquisa. Falei que trabalhava com uma coluna da revista *O Cruzeiro*. E perguntei se ela conhecia a coluna *Garotas* do Alceu. Com os olhos cheios de lágrimas, ela me respondeu: “Se eu conheço? Eu era uma *Garota* do Alceu.”

Aquela senhora era uma das muitas *Garotas* do Alceu. Não uma *Garota* de papel, mas uma das *Garotas* de carne e osso. Moças jovens e bonitas do Rio de Janeiro de meados do século XX. Moças que inspiraram Alceu Penna a criar suas personagens. Moças que, em contrapartida, inspiraram-se nas bonecas traçadas por Penna. Moças que copiaram os figurinos, o andar e o jeito das polianas de *O Cruzeiro*. Moças que transformaram-se também em *Garotas* do Alceu. Desta feita, gosto de dizer, que Alceu criou dois tipos de *Garotas*: as de papel e as de carne e osso.

Bem, comecei explanando acerca de meu tema antes de justificar minha escolha por ele. Esse desvio narrativo foi proposital. Gostaria de que o leitor entendesse um pouco melhor em que consiste meu tema, qual é meu objeto de estudo, antes de entender minha escolha por ele. Minhas fontes são encantadoras. Acredito que esse seja um ponto de destaque no trabalho. As escolhas do objeto e do tema de pesquisa para um historiador são muito abrangentes. As periodizações históricas são bastante amplas, assim como a problematização que pode ser feita de cada tempo. As opções de fontes apresentam-se sobremaneira amplas.

Há muitas épocas sobre as quais escrever uma narrativa histórica. Existe uma infinidade de maneiras de perceber e de contar um determinado período histórico. São escolhas individuais de cada pesquisador. O pesquisador deve decidir em quais os caminhos deseja traçar. E de que forma o traçará.

Há algum tempo, escrevi que a opção do meu objeto de pesquisa não tinha sido diretamente minha. Hoje vejo que estava errada. Pois foi, sempre é. Muitas vezes, não precisamos sair atrás de nossas respostas. Porque elas nos encontram, antes mesmo de começarmos a procurá-las. Meu objeto de pesquisa foi um desses casos. Ele chegou a mim pelas mãos de uma querida professora. Mãos que muito me ajudaram e apoiaram no decorrer dessa trajetória. Pelas mãos da Professora Maria Teresa Santos Cunha, entrei em contato com o tema e o objeto pesquisado por mim. Mas foi uma opção pessoal continuar minhas investigações nesse sentido. Logo, acredito que o tema e o problema abordados por mim, em minhas investigações de mestrado, já se constituem numa escolha pessoal.

Durante o período de graduação, colaborei, primeiramente, como bolsista voluntária do Projeto de Pesquisa *Tenha Modos! Educação e Sociabilidade em Manuais de Civilidade e Etiqueta (1845-1950)*, CNPQ 402767/2004, coordenado pela Professora Doutora Maria Teresa Santos Cunha. A bolsista era a acadêmica do curso de História Cristiane Cecchin. Referido projeto tinha como objetivo analisar manuais de civilidade e etiqueta entre os anos de 1845 a 1950. No decorrer do Projeto *Tenha Modos*, a Professora Maria Teresa notou uma relativa queda nas publicações e nas edições de manuais de civilidade e etiqueta, principalmente na segunda metade do século XX. A partir de tal problema, desenvolveu um novo projeto de pesquisa.

O Projeto de Pesquisa *Imagens de Civilidade em textos escolares e não escolares: composição e circulação (décadas de 50 a 70 do século XX)*, CNPQ 478925/2006-9, coordenado pela mesma professora, pretendia investigar as normas de civilidade e etiqueta transversalizadas em outros impressos, que não mais os alhures manuais de civilidades. Propôs-se a perceber as normativas de comportamento diluídas nos textos de livros escolares e não escolares. Para tal, o projeto propunha duas pontas, uma na História e outra na Educação. A ponta da educação visava a perceber as normativas nos livros escolares, Série Graduada Pedrinho. A ponta da História perceberia as normas de comportamento na revista *O Cruzeiro*, especificamente na coluna *Garotas*. Nesse projeto de pesquisa, colaborei como bolsista Pibic, juntamente com a acadêmica do curso de pedagogia Marlene Neves Fernandes.

Como resposta aos dois anos de pesquisas sobre a temática, optei por suceder as investigações em meu trabalho monográfico de conclusão de curso intitulado “*A civilidade em traços e letras: preceitos de civilidade na coluna Garotas, de O Cruzeiro, nos anos dourados (1950-1964)*”, defendido em julho de 2007. Na monografia, ative-me principalmente às normas de civilidade contidas nos textos da coluna estudada. No entanto, o trabalho de conclusão de curso apresentou-se como insuficiente no quesito de esgotamento do tema e da problemática. Logo, mantive o tema - as *Garotas* - e a problemática - a civilidade - no meu projeto de mestrado.

Ingressei no mestrado no mês de março de 2008. E, sob a orientação da Professora Doutora Maria Lúcia Bastos Kern, ao longo de dois anos de estudos e pesquisa, apresento como produto a presente dissertação de mestrado. Esta se dividiu da mesma forma como pretendi organizar meus estudos. O meu problema foi pensado e desenvolvido tal qual exposto no sumário. Parti do periódico *O Cruzeiro*; em seguida, ative-me à coluna *Garotas*; após, problematizei a imagem e, por fim, a civilidade.

Escrever sobre a coluna *Garotas* sem antes escrever sobre a revista da qual ela era parte integrante seria tarefa difícil. A revista *O Cruzeiro* fazia parte do “Império de papel” criado por Assis Chateaubriand, intitulado de *Diários Associados*. A revista teve sua circulação iniciada 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. O periódico tornou-se “[...] ao longo da década de 40 a maior revista de toda a América Latina, até viver seu apogeu absoluto no início dos anos 50”¹. Na década de 1950, o impresso destacava-se como um dos meios de comunicação mais importantes no âmbito nacional. Considerada uma revista de variedades de grande circulação nacional, fazia-se presente em inúmeros lares da classe média urbana e era direcionada à leitura de toda a família. E não foi somente a revista a única detentora de sucesso e venda, os *Diários Associados* também o eram.

Dentre as conhecidas colunas de *O Cruzeiro*, estava a coluna *Garotas*. As *Garotas* do Alceu estamparam as páginas do periódico, em formato tablóide, de 1938 até 1964, e foram editadas semanalmente por ininterruptos 26 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

¹ NETTO, Alccioly. *O Império de Papel - Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto alegre: Editora Sulina, 1998. p.91.

por 05 diferentes escritores ao longo dos anos de edição. Todavia, a titularidade das páginas sempre foi de Alceu Penna. Alceu não foi o mentor da criatura, mas foi seu “pai”. No ano de 1938, Alccioly Netto encomendou a Alceu a criação de figuras femininas semelhantes às do *The Saturday Evening Post*, as *Gilbson Grils*. Assim, Alceu Penna deu forma e vida à ideia de Alccioly de criar uma coluna *pin-ups*².

Conforme destacado acima, a coluna *Garotas* coloriu as páginas da revista *O Cruzeiro* entre 1938 e 1964. Durante esses 26 anos, a coluna apresentou ilustrações de Alceu Penna e teve textos de inúmeros autores. A princípio, os textos eram escritos pelo próprio Alceu Penna, depois a tarefa foi entregue a Lyto, pseudônimo de Alccioly Netto, substituído mais tarde por Vão Gogo. Durante o período investigado, os textos da coluna foram assinados por A. Ladino (1950-1957) e por Maria Luiza, pseudônimo de Lia Castelo Branco (1957-1964). A coluna, ao longo de 26 anos de circulação, teve assim 05 diferentes redatores. Alccioly Netto escreve que a saída de A. Ladino dos textos de *Garotas* ocorreu pela interferência da chamada Dona Lili³.

No impresso coluna *Garotas*, podemos perceber a construção de um modelo a ser seguido, com normas e padrões estabelecidos. Naquelas duas páginas semanais, viu-se produzido um discurso que aproximaria a educação da mulher e as práticas de civilidade. Apesar de o texto não levar em sua caracterização o título específico de “manuais de civilidade”, em sua circulação, com práticas de leituras entre meninas e mulheres, nota-se codificado um conjunto de regras e padrões desejados e formados por diferentes saberes e discursos. A coluna inaugurou a disseminação de novos hábitos de pensamento e vida na educação de mulheres - agora, modernas e urbanas.

A construção do discurso, tanto textual quanto iconográfico, na coluna, é, no mínimo, muito mais permissível, não só em relação às demais colunas femininas de *O Cruzeiro*, mas também quando comparadas às outras revistas contemporâneas. O conjunto de normas de comportamento contidas naquele impresso, muitas vezes, estava à frente não só de outras

² “Pin-ups” quer dizer literalmente garota colada na parede. 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 nas primeiras décadas 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. Ver mais em: PIPER, Rudolf. *Garotas de papel: História da pinup brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Global Editora, 1976. e MARTIGNETTE, Charles. MEISEL, Louis. *Gil Elvgren: The complete pin-ups*. Los Angeles: Taschen, 2008.

³ Dona Lili era Amélia Whitaker diretora-presidente de *O Cruzeiro*. Amélia era casada com Leão Godim, diretor-geral da revista em virtude de doação de seu primo Assis Chateaubriand, sócio majoritário do periódico.

colunas e revistas, mas também das atitudes mostradas no cinema e pela moda da época. Pode-se considerá-la, por isso, um tanto ousada, tendo em vista os valores cristãos no Brasil das décadas de 1950 e 1960.

A coluna *Garotas* fala de diferentes mundos. Mundos que, de alguma forma, busquei trabalhar nesta dissertação. O mundo da civilidade, das normas de bem portar-se. Civilidade tão estudada nos manuais. E que aqui se pretendeu vislumbrar em impressos de comportamento e de humor. A coluna *Garotas* apresentava-se como parte integrante de uma revista de variedades. Revista que, por sua grande circulação nacional, é considerada um meio impresso largamente difundido, funcionando como suporte material de textos e imagens e, assim, propagando normas e preceitos que caracterizam a civilidade. Civilidade entendida, neste trabalho acadêmico, como uma experiência histórica.

O presente trabalho buscou analisar o conteúdo dos textos e das imagens relacionando-os com uma construção das civilidades. Percebe-se que a circulação de práticas de civilidade ocorre de diversas maneiras e em diversos textos; que as normas de civilidade, naquele momento histórico, estão reverberadas em impressos outros que não somente os Manuais de Civilidade. Podemos citar, dentre eles, os livros escolares – cartilhas, revistas de variedades, revistas femininas, cinema, teatro, música. Este trabalho, entretanto, pretendeu analisar essa construção na coluna de humor.

Com já exposto, a civilidade é aqui entendida, a partir das premissas de Norbert Elias⁴, como uma experiência historicamente construída, representa um esforço de codificação do controle dos comportamentos para conter sensações e movimentos do corpo e da alma. Segundo Guerrená⁵, *civitas*, do latim, indica o conjunto de cidadãos livres *civis* reunidos na cidade e que precisavam interiorizar códigos sociais para fazer frente à barbárie e à ignorância.

A fonte da pretensa pesquisa, a coluna *Garotas*, funcionou, no Brasil em meados do século XX, como um desses veículos de propagação de normas e preceitos caracterizadores de regras de civilidade em um suporte material não mais denominado “manual de civilidade”. As normas de civilidade expressavam-se através das ilustrações de *pin ups*, de textos sobre a vida cotidiana de suas personagens e títulos organizados seguindo os “modernos” preceitos do que viria a se denominar mais tarde de *design* gráfico. Ao contrário das demais seções da revista *O Cruzeiro* dedicadas à mulher, que já foram pesquisadas por inúmeros historiadores e

⁴ ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. vol 1. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁵ GUERRENÁ, J. L. *El alfabeto de las buenas maneras*. Los manuales de urbanidad em la Espana contemporánea. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipéres, 2005.

historiadoras, até o momento, ainda não foi realizada uma investigação mais exaustiva acerca da coluna *Garotas* do Alceu por nenhum historiador ou historiadora.

As imagens analisadas por mim são imagens ilustradas para uma revista semanal das décadas centrais do século XX. Numa revista, cujas páginas estão preenchidas por textos e por uma quantidade bastante significativa de imagens. Entretanto, muitas vezes, as ilustrações das *Garotas* do Alceu dialogam mais com 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, ademais, 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*, identifiquei-me, poderia ter vivido muitas daquelas situações. Muitas vezes, folheando revistas do meu próprio tempo, percebi imagens bastante próximas daquelas que estudo. Aquelas imagens parecem brincar com o tempo. Brincam e remetem a uma infinidade de diferentes tempos, tempos passados, tempos presentes, tempos futuros. Uma incrível amálgama de tempos.

Essas imbricações temporais não constituem características exclusivas 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 que aborda exclusivamente o tema, *Ante el tiempo*. E, se não foi dele a idéia inicial, foi a partir de sua obra que ele analisou e situou os teóricos que antes dele a tiveram.

As *Garotas* também faziam parte de um mundo de imagens. Imagens que serão percebidas e analisadas neste trabalho a partir de teóricos da História da Imagem. As imagens serão trabalhadas principalmente a partir das premissas de Georges Didi-Huberman. O conhecimento montagem e o “distempo” foram utilizados como base teórica na análise das imagens estudadas. As mencionadas base teóricas têm como princípio o anacronismo temporal. Anacronismo temporal considerado de grande valia para Didi-Huberman na análise de imagens, uma vez que as estas têm uma existência muito maior do que a humana.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”⁶. Didi-Huberman faz considerações sobre diferentes temporalidades contidas em imagens. Para o autor, a imagem, por mais contemporânea, está permeada de memórias, e quiçá de obsessões de passados. Telas,

⁶ Sempre 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.

ilustrações, gravuras são interpenetradas por diferentes representações⁷ de diferentes passados, haja vista 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. Portanto, quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo e da memória.

É certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções.⁸

As imagens são sempre imagens de alguma coisa. Como uma frase que parece tão simples, mas é tão repleta de sentidos. Uma imagem não surge do nada e não busca representar o nada. Uma imagem sempre é feita por alguém e sempre nos mostra alguma coisa. Nem sempre uma representação. Porque a imagem também apresenta-se com um duplo. Ela apresenta um acontecimento próprio. Acontecimento que se dá em tela, em mármore ou nas páginas impressa de uma revista. A imagem nos mostra um real próprio, um real que está nela. Assim, procurei trabalhar dentro desta perspectiva. Tentei perceber as *Garotas* do Alceu como uma “realidade” que lhes é própria. Pois, se as *Garotas* representam mocinhas do Rio de Janeiro de meados do século XX e mostram sua vida cotidiana. Esta representação constitui como própria apresentação nas imagens. Naquela imagem se produz um duplo, e ela é o próprio acontecimento. Pois a partir das personagens da coluna as normas modernas de civilidade foram sendo difundidas e gerando novos comportamentos sociais.

As *Garotas* do Alceu já foram utilizadas como fonte para alguns trabalhos, acadêmicos e não acadêmicos, dentre os quais podemos citar primeiramente o livro escrito pelo jornalista Gonçalo Júnior, *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: moda e imprensa*⁹. O

⁷ Representação sendo aqui entendida a partir das premissas de Roger Chartier, que por sua vez, apoia-se em Louis Marin. “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.

⁸ SCMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007. p. 27.

⁹ JUNIOR, Gonçalo. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: Moda e Imprensa*. São Paulo: CLUQ (Clube dos Quadrinhos), 2004.

livro publicado no ano de 2004 relata a vida de Alceu Penna desde seu nascimento, na pequena cidade mineira de Curvelo, percorrendo seus anos como ilustrador e figurinista no Rio de Janeiro, até o final de sua vida. Trata-se de uma obra de suma importância para o presente trabalho, pois relata a vida e os trabalhos executados pelo mentor da coluna *Garotas*. Todavia, mostra-se bastante limitada, no tocante à análise mais profunda dos trabalhos realizados por Alceu, mesmo porque tal análise não configura o objetivo do mencionado impresso.

Dentre os trabalhos acadêmicos, encontra-se o artigo publicado por Carla Bassanezi, na revista *Pagu*, no ano de 1995, intitulado *O Cruzeiro e as Garotas*¹⁰. Nesse pequeno artigo, a historiadora faz uma ponte entre a coluna de Alceu com as demais colunas e revistas femininas que circularam no Brasil durante meados do século XX. Constitui uma espécie de vínculo entre a coluna assinada por Alceu Penna e o trabalho anterior da historiadora, *Virando as páginas, revendo mulheres*¹¹ que investiga a imprensa feminina brasileira nos chamados *anos dourados*. Apesar de breves, são feitos alguns importantes apontamentos que buscam diferenciar os conteúdos disseminados pelas demais publicações femininas e a coluna *Garotas*.

Gabriela Ordones Penna escreveu a dissertação *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação femininas (1938-1964)*¹², em seu mestrado em Moda. O trabalho de Gabriela, sobrinha-neta de Alceu Penna, elucida importantes questões, especialmente no que tangencia à inserção da coluna *Garotas* no universo das tendências de moda da época.

A professora Maria Claudia Bonadio organizou uma interessante exposição, *O Brasil na ponta do lápis*, acerca do trabalho realizado por Alceu como figurinista; a exposição também contou com releituras de figurinos desenhados por Penna. Como resposta à exposição, Bonadio publicou o artigo *O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna, modas e figurinos (1939-1945)*¹³, também bastante elucidativo acerca do trabalho de Alceu Penna como figurinista, principalmente das revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*.

¹⁰ BASSANEZI, Carla. e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: Cadernos Pagu (4) 1995.

¹¹ BASSANEZI, Carla. *Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

¹² PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação femininas (1938-1964)*. Dissertação de Mestrado em Moda, Cultura e arte. Centro Universitário SENAC, 2007.

¹³ 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.

Claudia Schemes escreveu o artigo *Alceu Penna e a moda brasileira*¹⁴, que aponta uma complicada questão: atribui a Alceu uma identidade de moda nacional ainda na década de 1950. Rosane Schmitz Fernandes também escreveu um artigo sobre o trabalho de Alceu como figurinista, intitulado *Garotas de São Paulo: imagem de um corpo vestido pela moda*¹⁵. Assim, podemos perceber que os trabalhos acadêmicos realizados acerca da obra de Alceu Penna, em sua totalidade, abordam-no como figurinista. Os fortuitos artigos e a dissertação abordam a importância de Penna na Moda, principalmente nas décadas centrais do século XX. Isto porque o ilustrador era também responsável pela coluna de *Figurinos* de *O Cruzeiro*¹⁶ e *A Cigarra*. A coluna de *Figurinos* consolidou Alceu Penna como figurinista e também como jornalista de moda, já que, além de assinar as ilustrações, assinava os textos. Ao longo de anos, o ilustrador apresentou os modelos dos grandes costureiros da moda, os nomes da alta-costura. Ele torna-se conhecido e renomado por suas ilustrações e, a partir delas, começa a desenhar “modas”, passando, como complemento, a escrever sobre o tema. A partir dessa incisão, coloca-se como importante jornalista de moda. É interessante pontuar que, na década de 1950, o ilustrador começa a assinar os textos de editoriais de moda fotografados. É inegável o destaque da figura de Alceu no cenário da Moda, notadamente no Brasil de meados do século XX. Mas não podemos esquecer que, antes de jornalista de moda e figurinista, Alceu era ilustrador. E sua mais conhecida coluna, *Garotas*, não pretendia ser uma coluna de figurino, e sim de comportamento. Estas questões das normativas de comportamento nos textos e nas imagens das *Garotas*, constituem o objeto central desta dissertação.

Contudo, para alcançar tal objetivo central, foram colocados outros específicos, organizados em forma de capítulos. A partir de um processo paulatino, tentou-se solucionar os problemas que emergiram ao longo da pesquisa. Como escrevi acima, a organização do sumário consiste na minha própria organização do problema, da pesquisa e, desta maneira, do meu estudo. Esta dissertação apresenta-se, assim, dividida em 4 capítulos. E cada uma destes 04 capítulos apresentam suas subdivisões distribuídas levando em consideração as

¹⁴ SCHEMES, Claudia. *Alceu Penna e a moda brasileira*. In: In: 4º Colóquio de Moda, 2008. Anais do Colóquio de Moda. Novo Hamburgo : Feevale, 2008. v. 1. p. 1-13.

¹⁵ FERNANDES, Rosane Schmitz . *Garotas de São Paulo: imagem de um corpo vestido pela moda*.. Revista Modapalavra e-periódicos, Florianópolis, p. 43 - 54, 08 ago. 2008.

¹⁶ A coluna de *Figurinos* circulou semanalmente na secção *Para as mulheres* e, em determinado período, numa secção própria de *Figurinos*. Desde o primeiro número da revista, em 1928, a coluna estava presente, intitulada de *Modas* e assinada por Rachel. Logo, diferentemente da coluna de humor, esta nem sempre teve a colaboração de Alceu. Até o início da década de 1940, a colunista era Rachel. A primeira coluna de moda que recebeu assinatura de Alceu Penna no periódico estudado, data de novembro de 1940, *Verão Catarina*.

especificidades de cada um deles. Muitas especificidades foram pensadas anteriormente à escrita desta dissertação, enquanto outras emergiram da mesma.

O primeiro capítulo intitula-se: *As Garotas de Papel da Revista O Cruzeiro*. Tem como objetivo narrar um pouco sobre o periódico do qual a coluna constituiu-se com parte integrante. Ademais, pretende contar um pouco da história da própria coluna *Garotas*. O primeiro item chama-se: *O Cruzeiro “A revista contemporânea dos arranha-céus”*. E, como o próprio título deixa transparecer, relata um pouco sobre o lançamento da revista no contexto nacional de 1928 e sua permanência até o ano de 1974. Seus diretores, suas mudanças editoriais, suas colunas. Enfim, trata daquela que foi uma das maiores revistas brasileiras de meados do século XX. O item seguinte, *Garotas do Alceu*, aborda a coluna estudada. Como ocorreu seu lançamento, quem a escreveu, quem a ilustrou. Mais do que isso, fala das próprias *Garotas*. O grupo de mocinhas atrevidas que deu vida e cor às páginas de *O Cruzeiro*, assim como deu às páginas desta despretensiosa dissertação.

O título *Os Anos Dourados das Garotas: cenários e contornos* dá nome ao segundo capítulo. Ele tem por finalidade marcar os contornos desta dissertação. Pretende pincelar um pouco do período, do “mundo” dos *anos dourados*. Está dividido em 3 itens. O primeiro, *O País das maravilhas nos anos de ouro*, tece considerações sobre o Brasil da época. Uma breve passada pelo cenário político, econômico e cultural do país naqueles anos. No item seguinte, *Garotas e o velho Rio: o pertencimento cultural das personagens a cidade do Rio de Janeiro*, a cidade passa de plano de fundo da coluna à primeiro plano do item. Nele, discutem-se algumas breves questões culturais da então capital da República. *A ousadia comportada: uma questão de gênero* trata-se do terceiro item do capítulo. Nesse momento, colocam-se algumas questões de gênero: como a coluna *Garotas*, as outras colunas de *O Cruzeiro* e os demais periódicos da época tratavam da questão da mulher no período. E, por último, vem o item *Garotas, Alceu e Moda: a moda permeada na coluna*. Item que problematiza a produção de Alceu como figurinista e da inserção da moda na coluna de humor.

As imagens das Garotas: a coluna entre ilustração, humor, sedução e design nomeia o terceiro capítulo, que tem por finalidade tratar da imagem na coluna *Garotas*. Neste ponto, discutem-se as escolhas teóricas e metodológicas que foram elegidas neste breve estudo de imagens. Este capítulo ficou dividido em 04 itens. O primeiro, *Garotas e outros tempos: a imagem e suas temporalidades*, aborda as escolhas teóricas em si. Pretende tecer considerações sobre a imagem e sobre alguns teóricos elegidos. É seguido pelo item *Pin-ups: o gênero ilustrativo das Garotas do Alceu*. Neste segundo item, trabalha-se o gênero ilustrativo da coluna e faz-se um breve histórico deste gênero no mundo e no Brasil. O

terceiro item, *Tinta, prensa e papel: o design gráfico e sua inserção na coluna*, abarca a questão da arte gráfica. Relata um pouco do design gráfico do país da época, bem como traz discussões bastante iniciais sobre o porquê de ele apenas ter se institucionalizado no Brasil na década de 1960. O quarto e último item, *Ilustração: o traço que dava vida às bonecas de Alceu*, trata de ilustração. Pensa o trabalho de Alceu Penna como profissional do desenho. E, mais do que isso, coloca as ilustrações de Alceu em diálogo com os traços de outros desenhistas, daquela e de outras épocas.

O capítulo que fecha esta dissertação chama-se *Garotas e etiqueta”: as normativas de comportamento diluídas em textos e imagens*. Discute a questão da civilidade e de suas normativas de comportamento em manuais e fora deles. Primeiramente, o item *Civilidade: seus conceitos e seus manuais, no antigo e no novo mundo* trata dos manuais em si. Faz um breve e sucinto histórico da civilidade e da circulação de seus manuais na Europa e no Brasil. Em seguida, o item *As bonecas também falam: a coluna e suas normativas entre textos e imagens* disserta acerca da civilidade em texto e imagens. Talvez mais além, dá conta de tecer considerações sobre as inúmeras e diversas relações que as imagens tiveram com os textos. E o terceiro item, *Garotas no país do bom tom: a civilidade na década de 1950, as normas em manuais, revistas e colunas brasileiras*, trabalha com a civilidade na coluna. Civilidade que permeou os desenhos e os textos da coluna. Civilidade diluída em *pin-ups* e piadas.

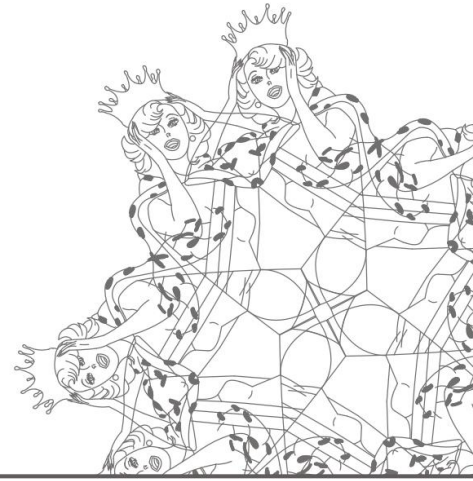
Bem, desta maneira iniciei meu texto. As páginas que seguem pretendem contar um pouco da história do Brasil de 1950 a 1964. História vista e contada a partir de uma janela. A partir de um espectro. A partir de uma coluna de mocinhas. Apresenta-se como um dos muitos modos de ver aquele Brasil de outrora. Este texto tem a pretensão de falar um pouco do Brasil de meados do século XX. Pretende falar de mulheres, de moda, de ilustração, de imagem. Enfim, este tem a pretensão de dar conta de alguns dos universos daquelas jovens mocinhas traçadas por Alceu Penna. Mocinhas que encantaram gerações. Encantaram e fizeram sonhar homens e mulheres do país daquele outro tempo. Mocinhas que preencheram, durante anos, duas páginas semanais de uma coluna ilustrada. Uma coluna que apareceu em minha vida a partir das mão amigas de uma professora e chega até o leitor através deste despetensioso texto. Como um dos muito espectros possíveis de um caleidoscópio.

O sumário desta dissertação de mestrado pretende apresentar em cada um de seus itens e subitens um espectro da coluna estudada. Como espectro de um calendoscópio. Um calendoscópio benjaminiano. Walter Benjamin que parece ter tomada grande afeto com tal objeto. Um objeto que, antes de mais nada, é um jogo ótico. Inventado no século XIX (1817) tal objeto figura muito a multiplicidade de uma mesma imagem. Assim no fundo de meu

caledoscópio tenho meu objeto de pesquisa, a coluna *Garotas*. E dessa imagem geraram muitas outras. Cada capítulo e subcapítulo deste texto nada mais são que facetas, espectos.

2. Primeiro Capítulo

As Garotas de Papel da Revista O Cruzeiro



2.1 *O Cruzeiro* “A revista contemporânea dos arranha-céus”

“A revista contemporânea dos arranha-céus”. A frase estava impressa em milhares de papéis picados que foram jogados do alto de edifícios da Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 5 de dezembro de 1928. O *slogan* 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, 750.000¹⁷ exemplares por edição semanal em meados da década de 1950, época em que a população brasileira não ultrapassava os 50 milhões de habitantes¹⁸. Foi um dos mais importantes meios de comunicação de meados do século XX no Brasil. Na revista circulou a coluna *Garotas* do Alceu, objeto investigado nessa dissertação.

Escrever sobre a coluna *Garotas* sem antes escrever sobre a revista da qual ela era parte integrante seria tarefa difícil. Não só pela coluna ter feito parte do projeto editorial e gráfico da revista, mas também porque *O Cruzeiro* foi o suporte impresso em que ela circulou. Os leitores das *Garotas* eram também os leitores de *O Cruzeiro*. De certa maneira como também o fui. Durante o período de pesquisa das fontes, deparei-me com a revista antes mesmo de chegar às colunas. A leitura das páginas assinadas por Alceu Penna foi por mim acompanhada pela leitura da revista com seus demais artigos, reportagens, novelas, colunas e anúncios. Muitos dos elementos utilizados nesta análise não estão necessariamente na coluna estudada, mas no conjunto de seu suporte, lugar onde era dado ler o objeto.

Segundo Roger Chartier a leitura em diferentes tipos de suportes resignificam a própria leitura. Diferentes suportes constroem diferentes experiências, diferentes sentidos ao lido:

¹⁷ NETTO, Alccioly. *O Império de Papel - Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto alegre: Editora Sulina, 1998.

¹⁸ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

Ler um artigo em um banco de dados eletrônico, sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanharam, e ler o “mesmo” artigo no número da revista na qual apareceu não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói, no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto dos textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou do jornal. Às vezes, a proliferação do universo textual acabou por levar ao gesto da destruição, quando devia ser considerada a exigência da conservação¹⁹.

Justamente por este motivo acredito ser imprescindível dissertar algumas páginas sobre aquela que acompanhou minha leitura e pesquisa.

A primeira edição da revista *Cruzeiro*²⁰ data de 10 de novembro de 1928. A revista fazia parte do “império de papel” criado por Assis Chateaubriand, naquele momento ainda não intitulado de *Diários Associados*. 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.

Fernando Morais, em *Chatô: O rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*²¹, escreve que Getúlio Vargas era amigo de Chateaubriand e ficou encantado pela proposta apresentada por este. Uma revista em papel de ótima qualidade, impressa em cores, semanal e com tiragem de 50 mil exemplares. A revista que encheu os olhos de Vargas dava o ponta pé 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 não tinha ao menos um linotipo. Durante os primeiros anos de circulação, o periódico era impresso em Buenos Aires pelo sistema de rotogravura, já que a qualidade do parque gráfico brasileiro na época era bastante limitado e de baixa qualidade técnica.

O lançamento do impresso foi minuciosamente pensado e planejado. Inúmeros autores escreveram sobre este lançamento. 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

¹⁹ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p.128.

²⁰ Inicialmente a revista chamava-se *Cruzeiro*, sem o artigo O, que só é anexado ao título no número trinta e um. Ver mais em: 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.

²¹ MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

finalização das atividades do comércio, uma chuva de papel picado tomou conta da Avenida Rio Branco da cidade do Rio de Janeiro. Do alto de um edifício, foram atirados 4 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 businas encheu o ar. E milhares de transeuntes, suspensos, começaram a apanhar no ar, nas calçadas e sobre o asfalto escaldante pedacinhos de papel”.²² 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.

A primeira edição, que chegou às bancas dia 10 de dezembro, esgotou seus 50 mil exemplares no primeiro dia. A revista foi vendida nas principais cidades brasileiras, de norte a sul do país, graças a caminhões, barcos, trens e até a um bimotor. *Cruzeiro* foi pensado para ser uma revista grandiosa, no formato tablóide (26 x 33 cm) impressa em 4 cores em papel de alta qualidade. A primeira edição trazia uma capa vistosa, o rosto de uma linda mulher num fundo azul. O título impresso acima do periódico em vermelho *Cruzeiro*, e abaixo dele “Revista Semanal Ilustrada”, do lado direito o preço, um cruzeiro.

Na capa do número um, em fundo azul emoldurado por uma tarja prateada, publicou-se um desenho hiper-realista do rosto de uma moça com ar de vamp, unhas cintilantes, sombra nos olhos e boquinha pintada, como se soprasse um beijo para seus 50 mil leitores. Completando a atmosfera fatal, sobre o rosto da melindrosa esvoaçavam as cinco estrelas de prata do *Cruzeiro do Sul* que haviam inspirado o nome da revista. Na primeira página, a direção prometia uma publicação bem mais ingênua do que sugeria o ar lacivo da moça da capa: esclarecia que, se um jornal pode ser um órgão “de um partido, de uma facção, de uma doutrina” uma revista como *Cruzeiro*, no entanto, seria um instrumento de educação e de cultura...²³

²² NETTO, Alccioly. Op.cit. p. 36.

²³ MORAIS, Fernando. Op.cit. p.187.

	
<p>Imagem 1 –Primeira capa de Cruzeiro 10 de dezembro de 1928</p>	<p>Imagem 2 – Primeira página - primeira edição de Cruzeiro 10 de dezembro de 1928</p>

A primeira capa, acima reproduzida, 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, eram 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.

No editorial, como escreve Fernando Moraes, a revista é colocada como vinculadora de cultura e educação, e não como um jornal atrelado a um partido ou uma facção. A revista traz virtudes, mostra a versão educativa e estética da vida, ao contrário de jornal que dá a versão realista da mesma. O impresso revista é colocado entre o jornal e o livro, em um estágio intermediário. A questão da modernidade também é tocada no editorial “Por ser a mais nova, *Cruzeiro* é a mais moderna das revistas... É pelo hábito de modelar o barro que se

chega a bem esculpir o mármore. Esta revista será mais perfeita, mais completa, mais moderna amanhã de que hoje”²⁴. A revista mais moderna, é assim que ela sempre é adjetivada em todo o editorial, além do mais, é o impresso que circula do Rio Grande do Sul ao Amazonas, que utiliza para sua circulação todos os meios de transporte, inclusive o aéreo.

O concurso da imagem é nella um elemento proponderante. A coordenação da gravura e do texto concede à revista o privilégio de poder tornar-se obra de arte. A política partidária seria tão incongruente numa revista do modelo de *Cruzeiro* como num tratado de geometris. Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflecte a vida nos seus aspectos adificantes, attraentes e instrutivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto. Porque é a mais nova, *Cruzeiro* é a mais moderna das revistas. É este o título que, entre todos, se empenhará por merecer e conservar: ser sempre a mais moderna num paiz que cada dia se renova, em que o dia de hontem já mal conhece o di ade amanhã; ser o espelho em que se refletirá, em periodos semanais [...].²⁵

Como pode ser lido no trecho acima citado, retirado do editorial do primeiro exemplar da revista *Cruzeiro*, a imagem recebe grande destaque. Desde então a imagem apresenta-se como elemento de amplo destaque naquele periódico. Periódico que, por tal razão, pretende tornar-se uma obra de arte. Para tal, são convidados a colaborar com a revista importantes artistas plásticos e gráficos do país na época. Esta questão da imagem é muito visível, não apenas neste primeiro momento de publicação, mas em vários outros. As gravuras e ilustrações, como posteriormente a fotografia, apresentam-se numerosas nas páginas de *O Cruzeiro*. Talvez possa-se considerar que foi a primeira revista brasileira a dar singular destaque ao elemento imagem no Brasil.

Torna-se interessante também destacar que *O Cruzeiro* 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, na cidade de Buenos Aires. Além do mais, trazia conteúdos distintos das demais, principalmente em sua primeira fase. Um fator de grande relevância também apresentado neste editorial é que *O Cruzeiro* tem o amplo objetivo de documentação. Segundo a mesma, uma revista, ao contrário de um jornal, tem uma circulação mais ampla do que 24 horas. Logo, sua função documental é muito mais abrangente do que a de um jornal diário.

²⁴ Revista *O Cruzeiro*. Ano I N° I, 1928. p.1.

²⁵ Idem.

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”.²⁶

Na primeira edição, uma característica bastante peculiar, abaixo do título nos artigos, reportagens e contos vinha, um registro gráfico com o tempo preciso para a leitura de cada um deles. A revista praticamente vendia seu tempo de leitura, um conto por vinte e seis minutos e vinte segundos, uma entrevista com o presidente de Portugal por treze minutos e vinte segundos. O curioso registro gráfico do tempo de leitura parece não ter agradado, cessa com a primeira edição. Dirigida pelo jornalista português que a idealizou, Carlos Malheiro Dias, pode-se dizer que, de fato, 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. Em pouquíssimo tempo, meses após o início de sua circulação, se firmou como a mais expressiva revista nacional.

O impresso contava com colaboradores de porte, escreviam na revista nomes como Mario de Andrade e Humberto Campos, suas ilustrações eram assinadas por Emilio Di Cavalcante, Anita Malfatti, Oswaldo Teixeira entre outros. Seu conteúdo abrangia de política internacional a seções de cinema, rádio, teatro e moda, muitas dessas seções eram escritas por correspondentes internacionais.

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. E a cada semana a revista trazia mais e mais anúncios.

Quase metade das 64 páginas da revista está repleta de anúncios. Além das páginas inteiras a cores oferecendo os automóveis Lincoln, as novas vitrolas GE e os filmes da Metro Goldwyn Mayer, há também uma profusão de pequenos anúncios: de produtos de higiene à casa de tecidos, de hotéis a cabeleireiros; de fogões a gasolina à restaurantes. Profissionais liberais,

²⁶ ALBUQUERQUE, Juliana e OUROFINO, Carolina. Op.cit. p.1.

como médicos e advogados também anunciavam em suas páginas. Remédio e elexires os mais diversos completam a extensa lista.²⁷



Imagem 3 – Anúncios
20 de dezembro de 1928

Imagem 4 – Anúncio
10 de dezembro de 1928

A revista vinculava inúmeros anúncios publicitários, estes se revertiam em dinheiro para a revista. No final da década de 1920, ela era um verdadeiro sucesso editorial. Eram anos prósperos para *O Cruzeiro*, que era considerada a “melhor e mais moderna” de então. E seu sucesso não estava localizado na sua cidade sede, o Rio de Janeiro, chegava de fato a todos os estados, onde obtinha níveis de vendas bastante satisfatórios. De maneira geral uma revista se sustenta de duas formas, pelas suas vendas – em bancas ou por assinaturas – e pelos seus anúncios publicitários. Quanto mais vendida maior o número de anunciantes interessados em divulgar seus produtos e serviços em suas páginas. Desta forma, inicialmente, a revista foi um verdadeiro sucesso. Em 1929, a tiragem semanal do periódico chegou ao número de 80 mil.

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, Chatô utilizou pela primeira vez o termo nossos

²⁷ COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. Cadernos da Comunicação Série Memória. *O Cruzeiro: a maior e melhor revista da América Latina*. Série Estudos, vol. 5, Rio de Janeiro, 2002.

diários associados, nome que designaria sua rede nas décadas seguintes. Esta década foi notória para *O Cruzeiro*, mudanças prósperas e outras nem tanto.

No início de 1930, a tiragem da revista caiu assustadoramente, chegando a menos de 20 mil exemplares por edição. Com a queda das vendas ocorreu a queda dos anúncios publicitários. Para revigorar o periódico o jornalista Alccioly Netto assumiu a secretaria de redação, Martinho Luana de Alencar, a secção de contabilidade e Leão Gondim de Oliveira, o projeto gráfico. As mudanças para revigorar a revista logo surtiram efeitos, os anúncios voltaram a engordar *O Cruzeiro*. A nova coqueluche alimentícia vinda da industria americana começou a estampar as páginas dos *Diários Associados*, era o achocolatado *Toddy*. O higiênico e moderno *Modess* também estampou muitas páginas, prometia o fim das toalhinhas.

No ano de 1931, a sede do periódico se mudou para um imponente prédio construído para os *Diários Associados*, de 8 andares mais 2 subterrâneos. O edifício localizava-se na Rua 13 de Maio, onde se instalaram também *O Jornal*, impresso matinal dirigido por Assis Chateaubriand, considerado “sóbrio e noticioso”²⁸, e o *Diário da Noite*, “ágil e combativo”²⁹, dirigido por Mário Magalhães. Nesse mesmo ano, foi adquirida pela revista *O Cruzeiro* uma moderna rotativa da fábrica americana *Man*, superada apenas pela do jornal argentino *La Nación*. Essa nova rotativa aumentou substancialmente a tiragem da revista e, juntamente com os demais aparatos da gráfica dos *Diários dos Associados*, estava disposta no piso térreo do prédio, sendo possível o acesso ao público, que podia circular por ali. “O prédio (...) era tão grande que, mesmo depois de ser ocupado pelas redações, administração e oficinas gráficas das três publicações do Rio, sobraram andares inteiros, alugados para escritórios”³⁰.

O aparato gráfico modernizava-se constantemente. Como o retorno dos anunciantes internacionais de peso o dinheiro possibilitou uma maior modernização do parque gráfico das empresas. Mais uma nova impressora foi adquirida, era a nova rotativa americana *Multicolor*, adquirida por 120 mil dólares. Também se comprou os serviços fotográficos da francesa *Wide Word Photo*, que possibilitou a transmissão de imagens fotográficas da Europa ou dos Estados Unidos em incríveis 3 dias, antes do recurso da aparelhagem as imagens internacionais demoravam semanas para chegar ao Brasil. Entretanto segundo Alccioly Neto, “Uma enorme

²⁸ NETTO, Alccioly. Op. cit. p. 38.

²⁹ NETTO, Alccioly. Op. cit. p. 38.

³⁰ MORAIS, Fernando. Op. cit. p.264.

e paradoxal disparidade existia entre o setor gráfico e a redação, sem falar no setor administrativo”.³¹

No início da década de 1930 a revista começa a passar por gradativas transformações, ao 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. *O Cruzeiro* passou a explorar a figura feminina em diversas situações, como em 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. *O Cruzeiro* tornava-se extremamente atraente para o público feminino, que aprovava encantado. É sempre bom pontuar que tanto as mulheres que estampavam as páginas da revista semanal quanto suas leitoras eram mulheres pertencentes às classes média e alta, alfabetizadas e urbanas, da sociedade brasileira das décadas centrais do século XX.

Como já se destacou acima, a revista voltou-se bastante para assuntos relacionados à mulher. Leoni Serpa coloca que aproximadamente 30% das páginas são referentes ao imaginário feminino, que 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 glamourosa e em dar à mulher espaços antes pouco vistos na imprensa brasileira. Esses espaços eram ocupados com belas faces, com moda e novas idéias, além da publicidade de diversos produtos domésticos e de beleza que reforçavam a idéia da modernização feminina. Foi uma revista que também se preocupou em implementar seções para as mulheres, semelhantes as que circulam hoje encartadas em todos os grandes jornais e revistas do país, nos cadernos especializados.³²

Essas imagens femininas eram uma das marcas de *O Cruzeiro*. Ao longo dos 47 anos em que circulou em território nacional e no exterior, constava em seu sumário um sem-número de colunas voltadas para a mulher, a exemplo da coluna *Da mulher para a mulher*, *Elegância e Beleza*, as exclusivamente de moda, entre outras. As capas da revista também sempre foram marcadas por rostos femininos, sendo raras as capas de *O Cruzeiro* que não ostentavam uma mulher. Nas páginas da revista *O Cruzeiro* não estava estabelecido apenas um

³¹ NETTO, Alccioly. Op.cit. p.38.

³² SERPA, Leoní. *A máscara da modernidade: A mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo: Editora UPF, 2003. p.26.

padrão de mulher, e sim vários. A revista de variedades abrangia vários públicos femininos: donas de casa, moças casadoiras, jovens modernas. Nas muitas páginas dedicadas às mulheres, estavam as mais diferentes colunas da seção *Para a mulher*, entre elas as colunas *Da mulher para a mulher*, *Elegância e Beleza*, *Lar doce lar*, além de contos páginas sobre moda.

A seção de cartas e conselhos de *Da mulher para a mulher*, segundo Carla Bassanezi³³, estava sob a responsabilidade de Maria Teresa. Entretanto, Alccioly Netto, ex-diretor da revista, em seu livro, 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 comportamento, postura e principalmente de questões amorosas. A coluna recebeu, a princípio, centenas de correspondências de todo o país, todavia muitas vezes as cartas eram insuficientes ou seus conteúdos não agradavam os redatores, por isso muitas delas foram inventadas pelos próprios escritores da coluna. “Em geral, as idéias desta seção seguiam as mesmas linhas das veiculadas pelas revistas femininas contemporâneas. Pautavam-se pela moral tradicional...”³⁴.

Outra coluna com bastante destaque era intitulada *Elegância e Beleza*, com a assinatura de Elza Marzullo. Como seu próprio nome diz, trazia conselhos sobre elegância, que segundo Mara Rúbia Sant’Anna, consistia “Nessa cultura, o domínio da medida certa da exibição constituindo-se, portanto, num qualificativo de feminilidade e também da *boa sociedade*. Tal qualificativo ganhou o nome de elegância.”³⁵. E trazia também conselhos de beleza para a mulher, que variavam de dietas e exercícios para tonificar o corpo a conselhos de maquiagens e vestimentas. 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”³⁶.

A coluna *Lar doce lar*, assinada por Helena B. Sanginardi, 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.

³³ BASSANEZI, Carla e URSINI, Lesley Bombanatto. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: cadernos Pagu (4) 1995. p. 245.

³⁴ NETTO, Alccioly. Op. cit. p. 34.

³⁵ SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Aparência e Poder: Novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970*. Tese de doutorado IFCH – UFRGS. Porto Alegre, verão de 2005.

³⁶ *Ibid.*, p.446.

<p>Imagem 5 – Coluna <i>Da Mulher para a mulher</i> 27 de novembro de 1954</p>	<p>Imagem 6 – Coluna <i>Elegância e Beleza</i> 28 de maio de 1955</p>

Outra marca da famosa revista eram as páginas de humor, constituindo cerca de 50% do impresso. Boa parte destas colunas eram cuidadosamente ilustradas por famosos desenhistas, como Alceu Penna, Millôr Fernandes, Péricles, Carlos Estêvão. *O amigo da onça* foi o personagem mais famoso assinado por Péricles de Andrade Maranhão. A ilustração de um homenzinho com o rosto em formato oval e incrivelmente mal humorado, preconceituoso e conservador³⁷ tornou-se “(...) o mais famoso personagem da história da caricatura no Brasil”.³⁸ Sua primeira coluna data de 1943 e a última de 1962, ano em que Péricles cometeu suicídio.

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.

³⁷ Ver mais em: SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e poder do amigo da onça 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

³⁸ CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Editora Senac, 2001. p. 389.



Imagem 7 – Coluna Pif-Paf
5 de janeiro de 1957



Imagem 8 – Coluna Amigo da Onça
5 de janeiro de 1957

Outra grande marca da revista foram as fotorreportagens. 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 reporte de plantões noturnos e se tornou um dos mais importantes jornalistas da rede *Diário Associados*, em que chegou até a ocupar um importante cargo de chefia. Juntamente com o fotografo francês Manzoni, produziu fotorreportagens marcantes para o periódico, como a do suposto disco voador no Rio de Janeiro.

Ao longo de 20 anos, a revista *O Cruzeiro* atingiu seu maior número de tiragem por edição, transformando-se em uma revista eclética, lida por homens e mulheres das mais diferentes idades. Convencionou-se chamar o sucesso do periódico de “milagre editorial”, tendo em vista a exorbitante tiragem frente aos milhões de analfabetos existentes no Brasil na época. A tiragem por edição semanal chegou a 750 mil exemplares.

Com uma tiragem de cerca de 850 mil exemplares circulando em território nacional, calcula-se – imaginando que cada exemplar passaria pelas mãos de nada menos que quatro milhões de leitores a cada semana, espalhados por

oito milhões de metros quadrados. Estes números são ainda mais impressionantes se pensarmos que nos anos 50, apogeu da revista, a população do Brasil mal passava dos 50 milhões de habitantes. Seria o mesmo que uma revista que vendesse hoje 3.000.000 de exemplares semanais.³⁹

As transformações editoriais e gráficas ocorridas na revista de fato surtiram efeitos na tiragem, vendas e anúncios. 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 da década de 40 a maior revista de toda a América Latina, até viver seu apogeu absoluto no início dos anos 50”⁴⁰. 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, apesar de continuar trazendo, a cada edição, várias páginas dedicadas às mulheres. E não foi somente a revista a única detentora de sucesso e venda, os *Diários Associados* também o eram.

Os Diários Associados eram uma potência na década de 1950. Em 1956, período de expansão, tinham trinta e um jornais, cinco revistas, vinte e uma emissoras de rádio, três estações de televisão, uma agência telegráfica, duas agências de representação e duas empresas industriais. *O Cruzeiro*, para empregar a imagem mais usada pelos entrevistados, era uma espécie de Tv globo da época. Em setembro de 54, na edição com o suicídio de Getúlio Vargas, anunciava uma “tiragem pela qual nos responsabilizamos” de 720 mil exemplares, tida como proporcionalmente recorrente até os dias de hoje.⁴¹

As palavras de Luiz de Carvalho ilustram muito bem a potência que eram os *Diários associados* e juntamente com eles a revista *O Cruzeiro*. Revista que, ainda na década de 1950, 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

³⁹ NETTO, Alccioly. Op. cit. p.123.

⁴⁰ NETTO, Alccioly. Op. cit. p.91.

⁴¹ CARVALHO, Luiz Maklouf. Op.cit. p. 20.

nacional, com várias reportagens especiais desenvolvidas especialmente para esses números. A publicidade das edições internacionais 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 ano de 1959 foi marcante não só para *O Cruzeiro*, mas também para todos os integrantes dos *Diários Associados*. Assis Chateaubriand sofreu um derrame e ficou paralítico; 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 foi tendo suas tiragens reduzidas, suas reportagens já não eram tão grandiosas. No ano de 1964, quando cessa a circulação da coluna *Garotas*, fontes de pesquisa desta dissertação, a decadência da revista é marcante. Muitas famosas e renomadas colunas já não eram mais editadas, entre elas *Da mulher para a mulher*, *Elegância e Beleza*, *O amigo da Onça*, *Pif-Paf* e *Garotas do Alceu*.

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 circularem com o famoso título de *O Cruzeiro*, mas a revista definitivamente não era mais a mesma.

O objeto de investigação “documento-revista” possibilita ao historiador um registro múltiplo, registro textual e iconográfico de uma época, no caso especial de *O Cruzeiro* de mais de 40 décadas. Para Maria Luiza Martins o “documento-revista” é:

[...] um conjunto lúdico irresistível, que numa só publicação reunia texto, imagem, técnica, visões de mundo e imaginários coletivos. Todos os seus componentes aparentemente corriqueiros – formato, papel, letra, ilustração, tiragem – sugeriam uma série de indagações que prenunciavam a carga de historicidade presente, nas hoje, velhas e amareladas publicações.⁴²

⁴² MARTINS, Maria Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos republicanos*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP, 2001. p.17.

A revista, por ser considerada uma prática de leitura aparentemente corriqueira, ou ordinária, caracteriza-se por ser amena, ligeira e pausada. A leitura de *O Cruzeiro*, assim como de outras revistas, estava apenas presa ao espaço privado, o impresso também percorreu consultórios, escritórios, repartições públicas, salões de beleza entre outros. Enfim a circularidade também caracteriza o impresso das bancas de revistas.

A revista estudada tem uma característica que a permite circular ainda mais, é uma chamada revista de variedades, segundo seus editoriais, periódico que buscava atender toda a família. O compêndio trazia vinculado em suas páginas de noticiários políticos a receitas de bolo, de 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.

No que tange à questão das revistas femininas, Carla Bassanezi entende-as como uma das melhores portas de entrada das normas sociais vigentes em um dado período. A partir da análise de textos e ilustrações da Revista *O Cruzeiro* durante o segundo pós-guerra, percebem-se regras de comportamentos, que caracterizam a “modernidade” nas imagens e nos papéis desempenhados pelas mulheres daquele momento. Segundo a mesma autora:

As revistas femininas veiculam o que é considerado próprio do “mundo feminino” pelos seus contemporâneos. Seu conteúdo é marcado pela história. Nunca surgem como idéias revolucionárias, não abrem caminhos, mas também não podem ficar muito distantes das transformações de seu tempo, pois correm o risco de perder o seu público leitor. Ao mesmo tempo, as revistas são capazes de formar gostos, opiniões, padrões de consumo. Acabam servindo muitas vezes como guias de ação, conselheiras persuasivas e companheiras de lazer.⁴³

A revista *O Cruzeiro* marcou o Brasil dos meados do século XX, por isso foi e ainda é utilizada como fonte de muitas pesquisas. No que diz respeito à imagem da mulher, a revista teve grande importância, como foi anteriormente escrito neste capítulo, principalmente a partir da década de 1930.

Difícilmente alguém que trabalhou com a imprensa no Brasil do século XX poderia deixar de citar *O Cruzeiro*, aquela que provavelmente foi a maior revista da América Latina. Na década de 1940, época em que a revista *O Cruzeiro* começou a destacar-se por sua tiragem

⁴³ BASSANEZI, Carla. *Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.15.

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%, urbana⁴⁴. Se naquela década a revista circulava semanalmente com 500 mil exemplares, e se, segundo os cálculos de Alccioly Netto, cada exemplar era lido por 4 ou 5 pessoas, pode-se calcular que em torno de 2,5 milhões de brasileiros tenham acesso à revista. Se 56,8% da população era analfabeta, ou seja, mais de 23 milhões de brasileiros, a revista chegava a um número bastante expressivo dos potenciais leitores. Estes são cálculos bastante grosseiro, apenas a fim de ilustrar a circularidade da revista. O presente trabalho não pretende analisar a recepção e a apropriação da revista *O Cruzeiro*. Todos os dados acima citados estão sendo utilizados meramente como uma possível ilustração da abrangência e da circulação do impresso trabalhado.

Roger Chartier é bastante cuidadoso quando trabalha com a recepção e apropriação de um livro ou periódico. No livro *Leituras e leitores da França no antigo regime*, Chartier trabalha e investiga os livros deixados em inventários pós-falecimento, e, ao trabalhar com suas fontes, sempre problematiza que “todos os livros lidos não são livros possuídos”⁴⁵, como nem todos os livros possuídos foram obrigatoriamente lidos por seus proprietários. Assim, podemos considerar que possivelmente muitos exemplares das revistas *O Cruzeiro* não foram lidos em sua totalidade, assim como alguns exemplares foram lidos por apenas uma ou duas pessoas e outros por um número bastante superior a 5 leitores.

Dentre as mais de 100 páginas da revista *O Cruzeiro*, eram sempre ocupadas pelas *Garotas* do Alceu. Elas não foram necessariamente lidas em todos os exemplares da tiragem semanal do impresso, entretanto pode-se considerar que tinham bastante aceitação. Tanto que circularam durante ininterruptos 26 anos naquela que era considerada a maior revista de variedades do Brasil de então.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 175.

2.2 Garotas do Alceu

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 under 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 Icaraí, 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.⁴⁶

⁴⁶ 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>

As *Garotas* do Alceu estamparam as páginas em formato tablóide de *O Cruzeiro* de 1938 até 1964, foram editadas semanalmente por 26 anos no mesmo periódico. Como está escrito acima, no texto escrito por Ziraldo, 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, estes assinados por 5 diferentes escritores ao longo dos anos de edição da coluna. Todavia a titularidade da coluna sempre foi de Alceu Penna.

Ele não foi o mentor da criatura, mas foi seu “pai”. Alceu Penna⁴⁷ era considerado o pai das *Garotas* – e, apesar de não ter sido seu mentor, foi ele que deu forma e vida à idéia de Alccioly Netto.

				
Imagem 9 Fantasia de Alceu	Imagem 10 Fantasia de Alceu	Imagem 11 Fantasia de Alceu	Imagem 12 Fantasia de Alceu	Imagem 13 Fantasia de Alceu

Em razão das dificuldades financeiras encontradas por sua família, Alceu passou a procurar trabalho no Rio de Janeiro. Visitou muitos jornais e revistas e conseguiu publicar seu trabalho no suplemento infantil de *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, em 1932. Na redação de *O Jornal*, parte do grupo *Diários Associados*, Alceu conheceu Antônio Alccioly Neto, então secretário de redação de *O Cruzeiro*, ele que se tornaria amigo pessoal e padrinho de Alceu na redação da revista. Alceu mostrou seu trabalho para Alccioly e começou a ilustrar para a revista semanal no ano de 1933, quando esta passava por uma fase de reestruturação.

⁴⁷ 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 freqüentando como ouvinte o curso de Artes Plásticas.

A colaboração iniciada, naquele ano, por Alceu no periódico de Assis Chateaubriand, duraria décadas. Alceu desenhava para a revista, fazendo algumas capas e também matérias. Naquele momento, o desenhista começou a freqüentar regularmente a Cinelândia e também a trabalhar nos Cassinos da Urca, onde fazia ilustrações no menu, em cartazes e cenários. Após algum tempo, ele 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.”⁴⁸

No ano de 1938, Alccioly Netto encomendou à Alceu a criação de figuras femininas semelhantes às do *The Saturday Evening Post*, as *Gibson Grils*. Assim, Alceu Penna deu forma e vida a idéia de uma coluna *Pin-ups*⁴⁹ 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.⁵⁰

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 nas primeiras décadas 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 e Gil Elvgren.

⁴⁸ PENNA, Gabriela Ordones. Op.cit. 2007.

⁴⁹ “Pin-ups” quer dizer literalmente garota colada na parede.

⁵⁰ NETTO, Alccioly. Op. cit. p.125.

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 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.⁵¹

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. 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 telas e 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. Mas apenas em 1938 tornaram-se personagens de uma coluna da revista semanal. No Brasil a coluna *Garotas* pode ser considerada a primeira ilustrada exclusivamente por *pin-ups*.

Assim como o lançamento da revista *O Cruzeiro*, a primeira edição da coluna *Garotas* foi planejada e bastante divulgada na rede de comunicação de propriedade de Assis Chateaubriand. No dia 5 de abril de 1938, *As Garotas* saíram anunciadas nos jornais cariocas e paulistas da rede dos *Diários Associados*. Os anúncios diziam que a nova secção era a expressão da vida moderna no país.

As garotas são a expressão da vida moderna. As garotas endiabradas e irrequietas, serão apresentadas todas as semanas em *O Cruzeiro*, desenhadas por Alceu Penna, 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.⁵²

⁵¹ PIPER, Rudolf. *Garotas de papel: História da pinup brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Global editora, 1976. p. 9.

⁵² NETTO. Alccioly. Op. cit. p.152.

A coluna *Garotas* circulou durante quase 30 anos nas páginas da revista *O Cruzeiro* e era considerada a “expressão da vida moderna no Brasil”⁵³, apresentava 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 no comportamento de gerações de homens e mulheres. *As Garotas* “endiabradas e irrequietas” foram ao jôquei club, tomaram banho de mar, foram ao cinema, namoraram, leram. Eram Denises, Teresas, Carmens e Marias, muitas foram as personagens criadas pelo desenhista.

A coluna inaugura a disseminação de novos hábitos de pensamento e vida na educação de mulheres - agora modernas e urbanas. Apesar de a coluna estar inserida em uma revista de variedade voltada para toda a família, um tanto conservadora, podemos perceber uma grande diferença entre as normas difundidas e aceitas pelas *Garotas* e pelas demais colunas voltadas para a mulher de *O Cruzeiro* e os preceitos de outras revistas femininas da época. A construção do discurso tanto textual quanto iconográfico na coluna é no mínimo muito mais permissível. O conjunto de normas contido naquele impresso muitas vezes estava à frente não só de outras colunas e revistas, mas também das atitudes mostradas no cinema e pela moda da época. Pode-se considerá-la, por isso, um tanto ousada, tendo em vista os valores católicos no Brasil da década de 1950, que privilegiavam uma mulher recatada, submissa e pura.

As Garotas, sem sombra de dúvida, eram bastante ousadas e, apesar de não se enquadrarem exatamente nos padrões propostos pelas demais colunas da revista, segundo os ideais de “boa moça”, eram consideradas “moças de família”. Assim, cabe investigar quais normas de civilidade eram aquelas que permitiam uma mulher, de certa maneira, ousar e, mesmo assim, permanecer dentro do padrão imposto por aquela sociedade.

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.⁵⁴

⁵³ As garotas são referenciadas como a expressão da vida moderna no Brasil por Alccioly Neto, ex diretor da revista o cruzeiro e mentor da coluna. Ver: NETTO. Alccioly. Op. cit.

⁵⁴ Ibid., p. 126.

A partir do trecho retirado do livro *O Império de Papel*, de Alccioly Netto, podemos perceber o sucesso das *Garotas* do Alceu. A coluna destaca-se entre as demais da revista *O Cruzeiro*. O ideal de mulher moderna se faz presente nela como nas demais colunas, entretanto as *Garotas* são meninas/mulheres muito mais ousadas.

Lesley Bombonato e Carla Bassanezi, no artigo *O Cruzeiro e as Garotas*⁵⁵, colocam que as garotas não se enquadravam nos padrões propostos pelas demais revistas femininas, ou pelas outras colunas de *O Cruzeiro*. Semanalmente, nas páginas coloridas do impresso, as *Garotas* saíam para jantar, iam às compras, à costureira, estudavam, liam romances, passeavam no jôquei club, dançavam em bailes, tomavam sol, enfim, levavam uma vida de meninas/mulheres solteiras de classe média alta no Rio de Janeiro. E apesar de serem mais ousadas, preservavam o mesmo imaginário acerca do casamento. O casamento com um “bom partido” era um dos principais objetivos da vida daquelas mulheres.

As personagens da coluna eram mulheres da década de 1950. Dessa maneira, suas ações eram consideradas bastante ousadas para a época.

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 a 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.⁵⁶

Enfim, novos valores foram aos poucos propagados, começando a surgir um imaginário acerca de uma mulher moderna, principalmente durante o período recortado pela pesquisa efetuada. O período recortado para a análise das fontes é de 1950 até 1964, os chamados *anos dourados*⁵⁷.

⁵⁵ BASSANEZI, Carla. e URSINI, Lesley Bombonato. Op.cit.

⁵⁶ BASSANEZI, Carla. e URSINI, Lesley Bombonato. Op. cit. p.249

⁵⁷ O termo “anos dourados” é utilizado aqui para se falar dos anos entre 1950 ao de 1964. O termo é utilizado por um sem número de autores e autoras para referenciar o segundo pós guerra mundial, entretanto não consegui localizar “mentor” da nomenclatura. Segundo Luciana Fornazari essa expressão refere-se a um período de grande prosperidade econômica vivida no Brasil após a Segunda Grande Guerra, eram anos de ouro. Cf FORNAZARI, Luciana. *Gênero em Revista – Imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro* do segundo pós-guerra. Florianópolis, UFSC, 2001 (dissertação de mestrado). A terminologia está ligada com o nacional desenvolvimentismo, o desenvolvimento econômico e estabilidade política somados a aspectos sociais e

Um das mais marcantes características da coluna estudada são esses novos hábitos ditos “modernos”, que, no mínimo, eram muito mais permissíveis do que nas demais colunas e revistas que circulavam no cenário de então. Questões referentes às normas difundidas pela coluna e o padrão social feminino imposto na época serão melhores elaborados no capítulo seguinte, bem como no sub seguinte. Outra importante característica da coluna é a titularidade por seu ilustrador Alceu Penna.

Ao todo foram cerca de 5 jornalistas que assinaram os textos que narraram as historietas vividas por aquelas bonecas. De início, o texto era assinado pelo próprio Alceu Penna. Alccioly Netto, então secretário de *O Cruzeiro*, também assinou muitas quadrilhas iniciais da coluna sob o pseudônimo de Lyto. Num segundo momento, de 1942 até 1946, as assinaturas foram divididas entre Millôr Fernandes e Alceu, Millôr assinou primeiramente como apenas Millôr, e em seguida como Vão Gôgo. Edgar Alencar é quem assume a coluna por um maior número de anos, a assinatura de A. Ladino vai de 1946 até 1957. A partir de 1957 os textos passam para mão de uma mulher Lia Castelo Branco, sob o pseudônimo de Maria Luiza.

Os marcos temporais que balizam esta pesquisa são 1950 e 1964, ao logo do período estudado a coluna teve textos de A. Ladino e 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 é dada no mesmo ano de 1957.

A mudança nos textos das *Garotas*, segundo Alccioly Netto, se deu em virtude da interferência de Amélia Whitaker nas páginas. Amélia Whitaker 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*”⁵⁸. Lili Whitaker, era considerada extremamente conservadora, o que gerou muitas mudanças nas páginas da revista ilustrada. Para Alccioly, 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

culturais igualmente relevantes no dado período, considerados anos de utopia e progresso. Cf. KORNIS, Mônica Almeida. *A era da Bossa Nova: Anos Dourados?* Revista Nossa História. São Paulo, nº23, ano II, p.26-29, set. 2005. No entanto, podemos sinalizar que essa nomenclatura é romântica, uma vez que traz uma idéia de desenvolvimentismo e de utopia.

⁵⁸ MORAIS, Fernando. Op.cit. p.460.

moda, onde as figuras, felizmente, não abriam a boca...”⁵⁹. 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*. Ele atrela à sua figura e às suas medidas o desaparecimento da coluna, todavia inúmeros são os fatores que ocasionaram o fim da coluna assinada por Alceu. Talvez a mudança nos textos possa ser considerada uma delas.

A coluna cessa suas publicações no periódico no ano de 1964. São muitas as versões acerca de seu fim. Acima, a de Alccioly Netto, por virtude da mudança nos textos:

Pouco antes de falecer, Alceu se contradiz. 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. “Além do mais usavam um linguajar incompatível com as minhas garotas, bem mais cultas e inteligentes”. Não é verdade. Ele omite que fora forçado a sair de *O Cruzeiro* porque a revista estava num processo de quase falência. Por outro lado ele sempre desafiou o moralismo para dar liberdade às formas de seus desenhos e das próprias mulheres, e só não foi mais ousado porque a censura não permitiu.⁶⁰

Segundo Gonçalo Junior as *Garotas* desaparecem das páginas de *O Cruzeiro*, devido ao processo de falência sofrido pelo periódico, já, em 1964. E de fato este processo existia, na década de 1960, a revista ilustrada já não era mais “a maior e melhor revista da América Latina”. Entretanto as *Garotas* param de circular nas páginas do periódico antes de Alceu encerrar sua colaboração no impresso. Mesmo após o ano de 1964 ele continuou a assinar as colunas de moda de *O Cruzeiro*. Na citação acima descrita, Gonçalo Júnior escreve um relato de Alceu pouco antes de seu falecimento. Devemos problematizar que o relato do ilustrador afirma não pode ser considerado de um todo. Mesmo porque ao contrário do que o mesmo afirma suas bonecas jamais foram consideradas conservadoras ou moralistas, todavia elas foram sim substituídas pelas mulheres de carne e osso.

A substituição da ilustração pela fotografia é fato na imprensa periódica na segunda metade do século XX, esta substituição é marcante principalmente no que tange à moda. A imagem fotográfica é considerada mais real, mais possível. Tanto que em 1963 as colunas de moda de Alceu Penna não são mais ilustradas, elas vinculam fotografias a textos de Alceu Penna. Não devemos atrelar o fim da circulação de uma coluna tão renomada no cenário da

⁵⁹ NETTO, Alccioly. Op.cit. 82.

⁶⁰ JUNIOR, Gonçalo. Op.cit. p.138.

imprensa do Brasil da época a um único e simples motivo. Vários foram os fatores que favoreceram o desaparecimento da mesma, alguns deles acima colocados.

Muitas são as referências hoje feitas à dada coluna, exposições, desfiles, textos como o de Ziraldo e o de Alberto Villas:

“No dia dos namorados, Silvino dá a Cláudia a primeira prestação de uma máquina de costura. Todo mundo estranha o presente, mas Cláudia acha a idéia genial”. 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 calda enorme e segurava um buquê de flores cor-de-rosa e verde. De repente acordei.⁶¹

As bonecas de Alceu são lembradas por sua fisionomia magra, olhos expressivos e roupas que sempre seguiam as tendências de moda da época, também são lembradas pelo bom humor e “vida mansa” que levavam, além de sua doçura sempre ressaltada. Este trabalho não pretende abranger a recepção que obteve a coluna, entretanto, é de grande relevância pincelar as memórias que elas produziram. Inúmeras vezes, em conversas informais, homens e mulheres com hoje 70, 80 anos me relataram que liam as páginas assinadas pelo ilustrador e que eram apaixonadas por aquelas figuras. Uma dessas mulheres me chamou bastante atenção, uma mineira de Belo Horizonte com 77 anos que viveu parte de sua juventude na cidade do Rio de Janeiro, ela tinha cabelos curtos e oxigenados, vestia uma roupa bastante colorida e “moderna” para uma mulher de sua idade, aquela jovem senhora me olhou e falou “Eu era uma *Garota* do Alceu” .

Não é por acaso que suas garotas são comparadas com a geração de meninas/mulheres das décadas de 50 e 60 do século XX. Alice Alccioly, esposa de Alccioly Netto, fala que as *Garotas* tornaram-se uma atração à parte na revista e que suas atitudes e figurinos eram copiados pelas jovens contemporâneas. Os desenhos saíam das páginas da revista e passaram a representar toda uma imagem de jovem moderna; não são só os vestidos, shorts, calças, cabelos, comportamentos que passeiam nas ruas, mas os próprios desenhos vão aos poucos

⁶¹ VILLAS, Alberto. *O mundo acabou!* São Paulo: Editora Globo, 2006. p.260 e 261.

sendo recortados e colados em outros materiais, como diários, cadernos de costuras e outros. E as *Garotas* do Alceu, as garotas de papel iam sendo apropriadas e se transformando em *Garotas* de carne e osso.

Nesta pesquisa, meu contato com essas *Garotas* de Papel ocorreu nos arquivos. Durante a pesquisa, foram lidas as colunas em seu suporte material, a revista *O Cruzeiro*, e em seguida, as colunas foram digitalizadas. A partir dos dados recolhidos na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina (BPESC), na cidade de Florianópolis, no Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa (MCSHJC), na cidade de Porto Alegre e no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), elaborou-se um catálogo constando as datas, as páginas e os nomes das referidas colunas⁶². As colunas serão aqui analisadas segundo a problemática da civilidade, mas dentro deste grande grupo observamos que ao longo dos anos existia uma grande permanência temática. As normas de conduta e comportamento, o padrão estético, enfim, a civilidade, estão presentes nas colunas referentes a namoros, casamento, festas, moda.

Nos acervos pesquisados, Seção de Obras Raras da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand foram catalogadas um total de 769 colunas do período de 1950 a 1964, ou seja, foi possível localizar, ler, digitalizar e catalogar todas as colunas que circularam no período estudado. O montante possibilita perceber a existência de certa permanência temática nas colunas. Por exemplo, em todos os anos foram publicadas colunas referentes a datas comemorativas como Natal, Ano Novo, festa junina, carnaval. A temática da coluna é cíclica e não linear. Em todos os meses de fevereiro era editada, pelo menos, uma coluna sobre o Carnaval, constando historietas sobre bailes, fantasias, bebidas, namoros. A Páscoa ilustrava as colunas do mês de abril, quando as *Garotas* recebiam, presenteavam e comiam ovos de chocolate, sempre com o cuidado de não comer demais a fim de manter o peso. No mês de junho, as páginas eram estampadas por bandeirinhas, balões, quadrinhas e fogueiras das tradicionais festas juninas. As festas de final do ano, o Natal e o Ano Novo, fecham o ano com regras de presentear, desenhos de fogos de artifícios, árvores de Natal e Papais-Noéis.

Nos meses de verão, saíam muitas colunas sobre praia, banho de sol e mar. A praia e o banho de sol e mar 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.⁶³ As

⁶² Ver anexo 1

⁶³ Ver mais em: FORNAZARI, Luciana. Op.cit. p. 44.

colunas referentes ao casamento eram principalmente editadas no mês de maio; já em junho o namoro era mais explorado pelos autores e pelo desenhista das *Garotas*. 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 colunas femininas de *O Cruzeiro* estavam baseadas principalmente na faixa etária e no estado civil de suas leitoras e de suas personagens.

As colunas que abordavam como tema central o comportamento são as mais numerosas no intervalo temporal estudado. Logo situo as *Garotas* como uma coluna de comportamento. Dentro desses subitens encontramos *Garotas* falando de *Garotas*, de garotos, fazendo compras, arrumando a bolsa, enfim, vivendo o dia-a-dia de uma jovem de classes média e alta, urbana e alfabetizada. No mais, as colunas apresentam os subitens de festas, que eram geralmente bailes, aos quais elas muitas vezes iam desacompanhadas de adultos, o que era condenado por muitas revistas femininas. Temas políticos foram discutidos: a mudança da capital federal para Brasília, eleições, entre outros temas. Um dos subitens mais interessantes e divertidos era o conflito geracional; neste subitem, as *Garotas* das décadas de 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”.

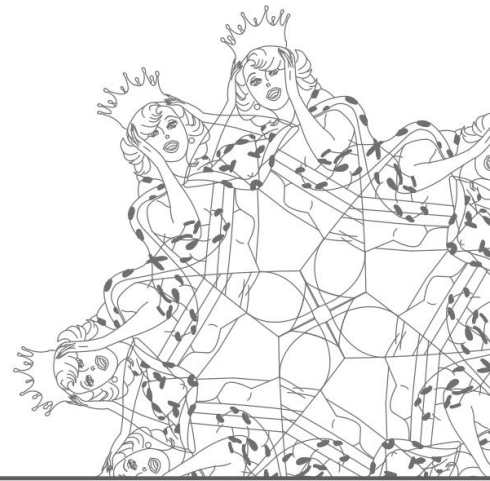
As *Garotas* também viajavam, e muito. Foram para a fazenda, para Petrópolis, a Europa, aos Estados Unidos, compraram suvenires, sempre deixando uma legião de homens apaixonados por onde passavam, vestindo roupas de acordo com as últimas tendências da moda. Sapatos, calças compridas, vestidos de baile,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

Como se pode perceber a circularidade temática da coluna contemplava a vida cotidiana de uma jovem mulher urbana de classe média e alta, alfabetizadas. As personagens criadas por Alceu freqüentavam novos lugares de sociabilidade nas cidades brasileiras de meados do século XX, como as praia, 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. Aqueles “anos dourados” seriam marcados pelo dito otimismo pós-

guerra, desenvolvimento econômico mais acelerado, um processo de urbanização e industrialização e uma sensação de modernidade. Essas mudanças começaram a reverberar no padrão de comportamento de homens e mulheres e, por conseguinte, nos impressos lidos e produzidos por eles, dentre os quais a coluna pesquisada.

3. Segundo Capítulo

Os Anos Dourados das Garotas: cenários e contornos



3.1 O País das maravilhas nos anos de ouro

Alguns anos foram loucos, outros rebeldes, mas aqueles, aqueles foram *anos dourados*. Os *anos dourados* do breve século⁶⁴. A terminologia *anos dourados* é utilizada para designar os anos seguintes ao término da Segunda Grande Guerra Mundial. Segundo Eric Hobsbawm, uma fase excepcional da história do mundo capitalista, para nomeá-la os franceses utilizaram “os trinta anos gloriosos”, *les trente glorieuses*, e os anglo-americanos a “Era de Ouro de um quarto de século”. No Brasil, aqueles também são considerados anos de utopia e progresso, para Mônica Almeida Kornis, marcados pelo nacional desenvolvimentismo, pela estabilidade política, pelo desenvolvimento econômico e somados a aspectos sociais e culturais, igualmente relevantes no dado período⁶⁵. No entanto, podemos sinalizar que essa nomenclatura é romântica, uma vez que traz uma idéia de desenvolvimentismo e de utopia.

Anos 50, anos de grandes mudanças no mundo ocidentalizado. Nos países europeus, e, em especial, no Japão, os tempos tinham de fato melhorado, haja vista que os anos anteriores foram marcados pelos destroços da Segunda Guerra. Os anos pós 1945, foram marcados pela recuperação da guerra, recuperação que demora a mostrar seus benefícios materiais, o que, na Grã-Bretanha, aconteceu no decorrer da década de 1950. Já nos Estados Unidos da América, as mudanças não foram tão perceptíveis, uma vez que os anos de guerra não destruíram tanto aquele país. No fim da guerra, os Estados Unidos, contavam com quase dois terços da produção industrial do mundo. Os impactos da recuperação econômica do segundo pós-guerra foram sentidos e vividos de maneira bastante distinta nos diferentes continentes, países e

⁶⁴ A terminologia breve século foi utilizada por Eric Hobsbawm para designar o século XX. Segundo o historiador inglês este século teria durado desde a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) até o final dos anos 1980, com o final da Guerra Fria. Ver mais em: HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

⁶⁵ Ver mais em: KORNIS, Mônica Almeida. *A era da Bossa Nova: Anos Dourados?* Revista Nossa História. São Paulo, nº23, ano II, p.26-29, set. 2005.

realidades. Mais para uns do que para outros. A Era de Ouro, entretanto, foi um fenômeno mundial.

O mundo industrializado expandiu-se, as cidades cresceram, assim como sua população e seu poder de consumo. A renda *per capita* alcançou patamares significativos principalmente na Europa e nos chamados “países em desenvolvimento”.

A economia mundial, portanto crescia a uma taxa explosiva. Na década de 1960, era claro que jamais houvera algo assim. A produção mundial de manufatura quadruplicou entre o início da década de 1950 e o início da década de 1970, e, o que é ainda mais impressionante, o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou em dez vezes. Como vimos a produção agrícola mundial também disparou, embora não espetacularmente. E o fez não tanto (como muitas vezes no passado) com o cultivo de novas terras, mas elevando sua produtividade. A produção de grãos por hectares quase duplicou entre 1950-2 e 1980-2 – e mais do que duplicaram na América do Norte, Europa Ocidental e Leste Asiático. As indústrias da pesca mundial enquanto isso, triplicaram suas capturas antes de voltar a cair.⁶⁶

O aumento da produção, de produtos industrializados e não-industrializados foi acompanhado por um aumento do consumo. Produtos e bens antes restringidos a uma minoria, agora estavam ao acesso das classes médias, como, por exemplo, o setor de eletrodomésticos, viagens e turismo e até o setor cosmético. O luxo transformou-se em padrão de conforto desejável, principalmente pelas novas classes em ascensão. De fato, os tempos eram outros. Eram tempos de ouro.

Mais do que avanços e aumento nos números de produção e da economia, as mudanças puderam ser sentidas na vida cotidiana de milhares de homens e de mulheres em todo mundo ocidental. O aparelho de rádio popularizou-se, assim como os telefones. A cozinha dos sonhos das donas-de-casa era equipada com fogões a gás, geladeiras elétricas, além de máquinas que as ajudavam no preparo de sucos, massas e até na limpeza da casa, como o aspirador de pó. A higiene pessoal oferecia novos itens como o *modess* e difundia outros, como o esmalte, as maquiagens e os aparelhos de barbear. Aquelas pessoas viram suas vidas inundadas por necessidades que até então não eram tão necessárias. Mas agora o eram, pois homens e mulheres precisavam acompanhar “o ritmo da vida moderna”.

O Brasil também viveu aqueles anos de ouro. O segundo pós-guerra no Brasil foi marcado pelo retorno da democracia. O Brasil que após, 15 anos de Estado Novo, voltou às urnas eleitorais para escolher seus representantes. Foram anos de importantes marcas para o país. Marcas que foram e continuam sendo impressas na memória de homens e mulheres.

⁶⁶ HOBBSAWM. Eric. Op.cit. p.27.

Continuam, pois, a produção de memória⁶⁷ não está apenas atrelada ao passado. O lembrar é objeto do presente. Um presente que resignifica o passado a cada instante, seja por um livro, uma minissérie, um jornal, uma peça de teatro, uma exposição, uma novela ou pelo simples fato de relemburar. Construir novamente os fatos.

Heloisa Helena Pacheco Cardoso relata que as memórias sobre aqueles anos de ouro foram e ainda são muito realimentadas pelos meios de comunicação. São inúmeras as reportagens produzidas sobre aqueles tempo. Reportagens que, a cada dia, chegam em nossas casa, através da televisão, dos jornais impressos e das revistas. Um número bastante representativo de novelas e minisséries foram produzidas sobre o período. As mais emblemáticas, produzidas pela Rede Globo, no ano de 1986, *Anos Dourados* e *JK*, em 2002. Segundo Heloisa, os meios de comunicação parecem ter elegido os anos 50 como modelo a ser seguido. Getúlio e Juscelino ainda hoje são considerados grandes nomes e líderes nacionais. Entretanto, existiram outros.

Em 1945, ocorreu a redemocratização. Após a ditadura implantada em 1937, o Estado Novo. Devido a pressões da opinião pública e opositores, o governo Vargas, em fevereiro de 1945, promulgou a lei que estabeleceu eleições gerais. Segundo Edgar Luiz de Barros, partidos políticos foram organizados e candidatos lançados. Surgiram, naquele momento, 3 dos principais partidos que iriam configurar o cenário político brasileiro durante os próximos 19 anos, até o golpe militar de 1964. A UDN, União Democrática Nacional, formada pela antiga oposição liberal, “herdeira da tradição dos partidos democráticos estaduais, adversária do Estado Novo”.⁶⁸ O PSD, Partido Social Democrático, formado pela máquina do Estado e com iniciativa da burguesia e do próprio Vargas. Vargas que também “inspirou” o PTB, Partido Trabalhista Brasileiro, que pretendia com a bandeira getulista, reunir as massas trabalhadoras. Em dois de dezembro do mesmo ano ocorreram eleições presidenciais. Os principais candidatos eram Eduardo Gomes (UDN) e Eurico Gaspar Dutra (PSD).

O General Eurico Gaspar Dutra venceu as eleições presidenciais com a porcentagem de 55,39% dos votos. Eduardo Gomes ficou com 35% e Iedo Fiúza, do então legal PCB, com 10%. Dutra sai vitorioso das eleições em decorrência do apoio que obteve do então presidente, Getúlio Vargas. Getúlio, por sua vez, foi o grande vencedor daquelas eleições, não só pela vitória de seu candidato, mas também por sua própria, ou melhor, suas próprias. Foi eleito senador por 2 estado, Rio Grande do Sul e São Paulo, e Deputado Federal pelo distrito

⁶⁷ SARLO, Beatriz. *O Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

⁶⁸ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.385.

federal e mais outras 6 federações. Por fim, optou pelo cargo de senador pelo PSD do Rio Grande do Sul.

A posse do presidente eleito ocorreu em 31 de janeiro de 1946. Poucos meses depois, em 18 de setembro, o país já era regido por uma nova constituição. “A carta restabelecia a independência dos 3 poderes, a autonomia dos estados e municípios, com eleições diretas para presidente, governadores, prefeitos, senadores, deputados federais e estaduais, afirmando o célebre preceito “Todo poder emana do povo e em seu nome será exercido”.”⁶⁹ O país voltava a ser uma República Federativa regida por 3 poderes, Executivo, Legislativo e Judiciário. O direito ao voto foi concedido a todo brasileiro, homem e mulher, alfabetizado, maior de 18 anos. Foi a primeira Constituição a conferir a igualdade democrática entre homens e mulheres, uma vez que, na de 1934, o voto só era obrigatório para as mulheres que exercessem trabalho público remunerado.

No ano de 1947, a licença do PCB, Partido Comunista Brasileiro, foi cassada. Fundado em 1946, o partido elegeu 17 deputados e um senador e contava com 200 mil militantes. Em 1948, a lei aprovada pelo Congresso Nacional autorizou a cassação dos mandatos dos candidatos que tinham sido eleitos pelo partido nas eleições de 1945.

O governo de Dutra foi marcado pela obediência à Constituição, por tal motivo, este presidente foi apelidado de “homem do livrinho. A inflação e o aumento do custo de vida também constituíram uma característica daquele governo, assim como o liberalismo. Começava a entrar no país uma quantidade significativa de produtos industrializados estrangeiros. Seu plano SALTE buscava investir nos setores vitais da nação, entretanto só foi incorporado no ano de 1949. Ao contrário dos dois presidentes que o procederam, Eurico Gaspar Dutra não se tornou uma figura popular, nem um grande líder. Era calado e discreto, ficou longe da imprensa e das concentrações populares. Todavia, geralmente é lembrado pelas famosa piada “How tru you tru, Truman?”⁷⁰

Novas eleições presidenciais foram realizadas em outubro de 1950, na qual o ex-presidente Getúlio Vargas, candidato pelo PTB, foi eleito com 49% dos votos. O candidato da UDN, o Brigadeiro Eduardo Gomes alcançou os 29% do montante. No dia 31 de janeiro de 1951, o país voltava a braços conhecidos. Mas o país era outro, assim como seu sistema governamental. A campanha de Vargas estava pautada na industrialização e na legislação trabalhista. Todavia seu governo se viu diante de muitos, pode-se dizer, contratemplos.

⁶⁹ BARROS, Edgar Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. São Paulo: Editora Contexto, 1997. p.27.

⁷⁰ Na época comentava-se sobre suas dificuldades com o inglês. A seguinte piada dizia que quando o presidente americano Harry Truman esteve no Brasil no ano de 1947, Dutra foi recebê-lo no aeroporto. Como cumprimento Truman falou “How do you do, Dutra e ele respondeu “How tru you tru, Truman?”

Para Maria Celina D’Araujo, “Vargas voltou ao poder pelo voto popular, porém pouco afinado com um sistema de liberdades políticas e de regras democráticas”.⁷¹ Além do mais, seu governo se viu diante de duas complicadas questões, a expectativa da participação dos sindicatos no poder e a expectativa na colaboração do Brasil na abertura de seus mercados aos produtos estrangeiros. Todavia seu governo lançou medidas nacionalistas, a Lei de Remessas de Lucros reformulada em 1952, por exemplo, limitou a 10% o percentual de envio de dividendos das companhias estrangeiras para o exterior. O maior símbolo do nacionalismo em seu governo foi a criação da Petrobrás, com a campanha o “Petróleo é Nosso”, também de 1952. Neste mesmo ano, foi criado o Fundo Rodoviário Nacional e o BNDE, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico. Em 1953, o governo institucionalizou o Plano Nacional do Carvão. Enfim, foi um governo calcado na palavra de ordem dos anos 50, o desenvolvimento.

Entretanto, Vargas enfrentou problemas de ordem sindical, com greves significativas no ano de 1953 na cidade do Rio de Janeiro. Ademais, foi alvo de denúncias e inúmeras críticas de diversos setores sociais, entre as quais o “Manifesto dos Coronéis” contendo o descontentamento de um número expressivo de oficiais. Enfrentou, também, o descontentamento de outros setores sociais, como banqueiros, industriais e principalmente os políticos da UDN. Seu governo teve um fechamento plural na história do Brasil. Todos os problemas que seu governo vinha sofrendo somaram-se com a acusação do Atentado da Rua Toneleiros⁷², o que ocasionou um maior desgaste de sua figura diante a opinião pública. Como saída, Vargas da fim a seu governo, e a sua própria vida. Com um tiro no coração, ele se suicidou no dia 24 de agosto de 1954. A repercussão nacional de seu ato foi incrível. Uma multidão tomou as ruas nas principais cidades brasileiras. Assim “[...] concordando ou não com a validade ou com a importância do legado de Vargas para o Brasil, o certo é que poucos políticos marcaram tanto a política brasileira. Também é certo que poucos conseguiram se fazer tão presentes no imaginário do país [...]”.⁷³

O presidente que sucedeu Vargas é outro que também se encontra presente no imaginário do país. “Nesses “anos dourados” há sem dúvida uma grande figura: o presidente Juscelino Kubitschek. Os “anos dourados” são, portanto, basicamente os anos do governo

⁷¹ D’ARAÚJO, Maria Celina. Nos braços do povo: a segunda presidência de Getúlio Vargas. In: D’ARAÚJO, Maria Celina (org.). *As instituições da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Editora URRJ e Editora FGV, 1999. p.97.

⁷² Atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, principal opositor de Vargas em agosto de 1954. O atentado foi encomendado pelo chefe da guarda pessoal de Vargas, por iniciativa própria. Ver mais em: D’ARAÚJO, Maria Celina, *opt.cit.*

⁷³ D’ARAÚJO, Maria Celina. *Op.cit.* p.118.

JK.”⁷⁴ O “Presidente Bossa Nova”. Juscelino Kubitschek foi eleito nas eleições de 3 de outubro de 1955 com um total de 36% da votação nacional. Em 31 de janeiro de 1956, foi o último presidente da república a tomar posse na cidade do Rio de Janeiro. “Era o início de um período governamental que até hoje confunde o imaginário dos brasileiros, despontado como uma espécie de “sonho dourado” em meio ao pesadelo da história republicana.”⁷⁵

O JK do famoso Plano de Metas, dos 50 anos em 5. Como escreveu Luiz Fernando Veríssimo: “O mais espantoso é que Juscelino Kubitschek parecia levar a sério seu próprio slogan”.⁷⁶ O “presidente voador” lançou as bases para a indústria automobilística e da construção aval. No seu governo também, ocorreu a criação do Conselho Nacional de Energia Nuclear, a construção da barragem de Furnas e Três Marias e a criação do SUDENE. Seu projeto de modernização nacional abriu o país ao capital externo através de estímulos estatais. Ocorreu a importação de indústria e tecnologia. No seu Plano de Metas eram contemplados originalmente 30 itens, agrupados em 5 setores, energia, transporte, alimentos, indústria de base e educação. Todavia, seu grande feito não incluía inicialmente o plano, a construção de Brasília. O monumento no planalto central. A construção de uma nova capital da República. Dia 21 de abril de 1960, Brasília foi inaugurada. Considerada um plano faraônico por muitos, inicialmente ridicularizada pela imprensa. O próprio Assis Chateaubriand jurou jamais colocar os pés na nova capital. Entretanto, colocou-os antes mesmo de sua inauguração. Como legado, ficou a abertura ao capital externo, a indústria automobilística, Brasília, e uma dívida exorbitante.

Nas eleições seguintes, em 1960, Jânio Quadros foi eleito com uma votação surpreendente, 48,26% dos votos. Jânio assumiu a presidência na nova capital da República em 1961. O “cavaleiro solitário” do “tostão contra o milhão” foi eleito com uma proposta de um saneamento moral, econômico e financeiro, um verdadeiro ataque à corrupção do governo de JK. O “homem da vassoura” é também conhecido pelas medidas conservadoras que tomou em seu governo, como a proibição do uso de lança-perfume nos bailes de carnaval e desfile de misses com maiôs cavados nos concursos de beleza.

Quando Jânio assumiu a presidência, o quadro econômico não era nada favorável, crise financeira, dívida externa, processo inflacionário e déficit na balança de pagamento. Para contornar a situação os salários foram congelados, os créditos restringidos e a exportação

⁷⁴ GOMES, Ângela de Castro. Qual a cor dos anos dourados? IN: GOMES, Ângela de Castro e FARO, Clóvis de. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2002. p.11.

⁷⁵ BARROS, Edgar Luiz de. Op.cit. p. 43.

⁷⁶ VERISSIMO. Luiz Fernando. À beira do tapete, à beira do espaço. IN: NARDI, Hélio Filho. *Sombras e luzes: um olhar sobre o século*. São Paulo: L&PM, 1989.

incentivada. A fim de ampliar o mercado externo, Jânio buscou aproximação com os países socialistas, aproximação que não foi bem vista por inúmeros setores. O descontentamento aumentou quando o presidente condecora Ernesto “Che” Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul.

Meio a inúmeras pressões, Jânio renuncia. No momento, o vice-presidente João Goulart estava em uma visita oficial à China comunista. Diante do fato, Pascal Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara, assumiu a Presidência da República. Grupos contrários à posse de Jango conseguem a diminuição dos poderes do presidente pela adoção de um sistema parlamentarista em setembro de 1961. Um plebiscito realizado em janeiro de 1963 retoma o sistema de presidencialismo no país. Embora os inúmeros impasses, como presidente, Jango elabora o Plano Trienal, onde estão contidas reformas de base, reforma agrária, educacional, eleitoral, administrativa. O plano foi considerado nacionalista e assustou a elite conservadora e os militares.

Após 15 anos de governos democráticos, o Golpe Militar de 1964 finda mais um capítulo da História Política brasileira. A República Nova teve como seu último presidente Jango, que, após sua fuga para o Rio Grande do Sul, foi exilado no Uruguai. Este período da República Nova foi marcado principalmente pela crença na transformação do presente:

A história brasileira a partir dos anos 40 e, mais especificamente, dos anos 50 tem, dentre outras, uma marca muito especial, a da crença na transformação do presente como o objetivo de construção de um futuro alternativo ao próprio presente. Nesse sentido, as ações humanas projetavam-se, deliberadamente, para a construção do amanhã. Havia um forte sentido de esperança, caracterizado por uma marcante consciência da capacidade de intervenção humana sobre a dinâmica da História, buscando-se implementar um projeto de nação comprometido principalmente como desenvolvimento social.⁷⁷

Para o historiador Jorge Ferreira, foi na década de 1950 que surgiu uma sociedade brasileira de homens e mulheres crentes no nacionalismo, nas reformas econômicas e sociais pelas quais o país vinha passando, na ampliação dos direitos sociais, enfim, crentes que o país encontraria meios para alcançar o desenvolvimento e o efetivo bem estar da sociedade.

Essa esperança nacional marca o Brasil de meados da década de 1940 até o início da década de 1960, esperança acompanhada por um desejo intenso de modernidade e

⁷⁷ NEVES, Lucília de Almeida. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945 – 1964). In: FERREIRA, Jorge (org.). *O Populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.171.

industrialização. E esta “[...] modernidade só seria alcançada se apoiada em um programa governamental sustentado pela industrialização, por políticas sociais distributivas e por efetiva defesa do patrimônio econômico e cultural do país”⁷⁸. A classe média brasileira estava “profundamente saudosa” nos anos 50, é o que afirmava uma pesquisa nacional realizada naquela época⁷⁹.

Nas páginas da revista estudada, *O Cruzeiro*, é notório esse otimismo nacional e a crença na industrialização e na dita “modernidade nacional”. O consumo e a ampliação do mercado nacional são nítidos, devido ao crescimento urbano e industrial por que passavam algumas das grandes cidades brasileiras naquelas décadas centrais do século XX. Nessas cidades uma “classe média” se consolidava, formada, principalmente, por funcionários públicos, empresários, comerciantes e profissionais liberais. Homens e mulheres que se adaptavam a nova maneira de sociabilidade nas cidades, novas maneiras de lazer, de locomover-se, de porta-se, de vestir-se, de informar-se e, sobretudo, uma nova maneira de consumir. Consumir refrigerantes, automóveis, esmaltes, geladeiras, motocicletas, roupas, enfim, o que estava impregnado pelo signo do moderno.

A publicidade da época é uma ótima maneira de perceber aquela sociedade, suas práticas e seu consumo. Ana Cristina Figueiredo não acredita que a publicidade funcione como mero espelho da sociedade. Para a historiadora, a publicidade apresenta uma dinâmica, é produzida como prática social, e, por sua vez, age, também, sobre a sociedade. Assim, ao analisar peças publicitárias impressas dos 10 anos que antecederam o Golpe de 1964, Figueiredo percebe as práticas e os desejos em uma publicidade que, no período, se modernizava e começava a ser feita por critérios técnicos rigorosos.

Os anúncios da época fazem referências ao “novo”, ao “moderno”, ao “inédito”. De automóveis a elixires, todos deveriam ser consumidos por homens e mulheres modernas. Modernidade que, na época, segundo Renato Ortiz, não era uma simples aspiração individual, era um projeto de construção de um ideal nacional. Pelas peças publicitárias, Figueiredo associa a palavra modernidade à idéia de progresso. Essa modernidade pautada no progresso está freqüentemente ligada a valores e padrões estrangeiros, sobretudo europeus e norte-americanos “como se o antigo hábito de consumir produtos importados custasse a parecer”⁸⁰.

⁷⁸ NEVES, Lucília de Almeida. Opt.cit. p.172.

⁷⁹ Ver mais em: BARROS, Edgar Luiz de. Op. cit.

⁸⁰ FIGUEREDO, Ana Carolina Camargo Moraes. *Liberdade é uma calça velha azul e desbotada*. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998. p.49.

A valorização do lazer em detrimento do trabalho, a exaltação da juventude, a “coação” a felicidade, o hedonismo, a enfatização da personalidade e da esfera privada da vida dos indivíduos, a utilização do critério status para diferenciá-los no lugar do critério de “classe”, a fetichização da mercadoria levada a seu ponto extremo, o intercâmbio de significados entre os objetos e o uso deles para mediar as relações humanas, a subversão da noção de poupança, a compulsão ao consumo... tudo isso expandiu-se tremendamente nos dez anos que se estendem de 1954 e 1964.

Se a cultura de consumo no Brasil não nasceu naquele período, foi durante aqueles anos que ela amadureceu. Amadureceu juntamente com concernimento os grandes centros urbanos, com a ampliação da classe média e a industrialização crescente. E, segundo a historiadora, somou-se à difusão do *american way of life* promovida pelos Estados Unidos da América, em um momento em que esse país precisava de aliados em virtude das disputas ideológicas acarretadas pela Guerra Fria. E é nessa conjuntura que os antigos meios de comunicação, como imprensa, rádio e cinema, são redefinidos. Para Renato Ortiz, é a partir de 1940 que se pode começar a pensar em uma cultura popular de massa no Brasil:

Claro, é sempre possível recuarmos no passado e encontrarmos exemplos que atestam a existência dos “meios” de comunicação. A imprensa já havia consagrado desde o início do século formas como jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos. Mas não é a realidade concreta dos meios de comunicação que instituiu uma cultura de mercado, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e uma amplitude social. Se apontarmos os anos 40 como início de uma “sociedade de massa” no Brasil é porque se consolida neste momento o que os sociólogos denominaram de sociedade urbano-industrial.⁸¹

Ortiz visualiza a consolidação desse mercado cultural direcionando gradativamente o consumo de massa. Segundo ele, o Brasil dos anos de 1945 a 1964 vive diante de um processo de renovação cultural. O crescimento da classe média e a concentração da população em grandes centros urbanos permitiram a criação de espaços culturais, nos quais os bens simbólicos passaram a serem consumidos por um público cada vez maior. Assim, somente a partir da década de 1960, com a fusão do desenvolvimento do capitalismo e da crescente industrialização, se pode vislumbrar o aparecimento de uma indústria de bens culturais.

Nos “anos dourados”, eram diversos os ramos de produção e difusão de massa. O rádio foi introduzido no Brasil em 1922. Entretanto, ele começou a se organizar em termos

⁸¹ ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2006. p.38.

comerciais apenas em meados da década de 1930. Na mesma época, a produção dos aparelhos foi barateada, ocasionando, desta feita, sua maior difusão. Com o rádio, consolidaram-se os programas de auditório e as radionovelas no país. O cinema nas décadas de 1940 e 1950 tornou-se um bem de consumo, sobretudo os filmes americanos. O mercado publicitário também se ampliou neste período, em virtude da maior circulação de jornais, revistas e livros. Jornais diários têm sua circulação elevada, assim como as revistas ilustradas e as de fotonovelas. A televisão é introduzida no país, primeiramente, em São Paulo, no ano de 1950. Todavia, a televisão demorou alguns anos até chegar a outras importantes cidades brasileiras e mais de uma década para executar transmissões em rede nacional.

A renovação cultural por que passa o país, no período, é notória. As décadas centrais do século XX, em especial as que marcaram o período democrático, de 1945 a 1964, estão interpenetradas pelo otimismo e pela esperança. Nesta fase, a sociedade brasileira acreditava estar vivendo um período ímpar da história. Neste período, algumas coisas mudaram, outras nem tanto. Luiz Fernando Veríssimo relata que em 8 anos (1950 – 1958) o país não tinha mudado tanto quanto ele. De fato não tinha, mas mudou. Nos “anos dourados”, o Brasil era o país do novo. Da Bossa Nova, do cinema novo, do teatro novo, da arquitetura nova, da capital nova. Mas também era o Brasil do “Bom e velho Rio”.

3.2 *Garotas* e o velho Rio: o pertencimento cultural das personagens a cidade do Rio de Janeiro

A cidade do Rio de Janeiro dos *anos dourados*. A cidade cantada, contada, ilustrada, sonhada, imaginada; a cidade que não existe mais; e talvez nunca tenha existido. A cidade carioca durante os anos do segundo Pós-Guerra de fato existiu. Entretanto aqui não se busca a cidade que se perdeu no tempo, busca-se, sim, suas representações. Representações que continuam a permear o imaginário de homens e mulheres. O Rio da Bossa Nova, do Samba Canção, da Cinelândia, da Confeitaria Colombo, do Teatro Municipal, dos Bailes do Copa, dos Cassinos da Urca, das areias ainda não aterradas da Baía de Guanabara. O Rio das douradas *Garotas* do Alceu.

O ilustrador Alceu Penna viveu boa parte de sua vida na cidade carioca, ali se consagrou como ilustrador e figurinista. Alceu formou uma teia de relações sociais no Rio de Janeiro, construiu-se como indivíduo inserido em um todo social “(...) o indivíduo sempre existe, no nível mais fundamental, na relação com os outros, e essa relação tem uma estrutura particular que é específica de sua sociedade. Ele adquire uma marca individual a partir da história dessas relações (...)”⁸². É na rede humana da cidade que ele cresce e vive como profissional. A sociedade carioca pode ser vista reverberada em seus trabalhos, nos croquis, nas propagandas e principalmente nas suas *Garotas*.

Nessas décadas o Rio vivia um privilegiado momento na vida artística, de vida noturna, plena de bares e boates. As coristas, a noite em Copacabana, as mulheres, o samba – e posteriormente, a bossa nova – davam o tom a cidade. A presença do rádio e de seus auditórios, bem como das chanchadas repunha os elementos cinematográficos americanos dentro de linguagens assumidamente nacionais, fosse na instância da paródia ou busca da originalidade. “Cartão postal do país”, a beleza natural da cidade conjugava-se a efervescência de sua vida cultural, atraindo artistas que se aspiravam à fama por meio principalmente do rádio e da mídia a ele associada.⁸³

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 atividades culturais do país, no momento em que se

⁸² Elias. Norbert. *A sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p.31.

⁸³ MENEGUELO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p.43.

consolidava a formação de um mercado cultural⁸⁴. O Rio era a cidade mais divulgada do país, a cidade mais vista e quista 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 pulsionais que articulam a modernidade com uma experiência existencial e íntima”.⁸⁵

Ao longo da trajetória das *Garotas* do Alceu, a cidade deixou de ser o centro político e o econômico do país, mas não deixou de ser o cultural. Além do mais, as próprias personagens de Alceu contribuíram para essa visão da cidade. Visto pela coluna de Alceu Penna, 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.⁸⁶

Esses *anos dourados* são marcados por uma modernidade no Brasil. Mesmo sendo São Paulo o principal centro industrial, o Rio de Janeiro, a capital da República, ainda era considerado uma espécie de vitrine cultural para o restante do país. No Rio, projetavam-se os mais famosos pintores e pintoras nacionais, os atores e as atrizes de maior renome, 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 idéia quase mítica de que não se pode alcançar alguma notoriedade nacional sem fazer sucesso na Cidade Maravilhosa”⁸⁷.

⁸⁴ 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 a fusão desenvolvimento do capitalismo e da crescente industrialização acarretou o aparecimento de uma indústria de bens culturais no Brasil. In: ORTIZ, Renato. Op.cit., 1980, p.81.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ JUNIOR, Gonçalo. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: Moda e imprensa – 1933/1980*. São Paulo: CLUQ – Clube dos Quadrinhos, 2004. p.14.

⁸⁷ Ibid. p.29.

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.

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.⁸⁸

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”.⁸⁹

Rosane Schmitz Fernandes escreve acerca da coluna *As Garotas de São Paulo*⁹⁰ e aborda a questão do corpo feminino vestido pela moda e corpo construído pela cidade. Na coluna, segundo Fernandes, as personagens ilustradas por Alceu “[...] corroboram com a construção cultural no modo de vestir-se, ocidental, brasileiros, paulistano, mas influenciados pelo estilo europeu.”⁹¹ Aqui pontuamos que apenas nesta única coluna o ilustrador aborda essas *Garotas de São Paulo*, assim como em uma outra ele faz referências às *Garotas dos mares do sul*⁹². Embora constante a referência de *Garotas* de outros locais, como também de outras temporalidades, os locais de sociabilidade frequentados por suas bonecas, assim como as inúmeras referências bibliográficas, nos levar a crer que elas são, de maneira geral, *Garotas do velho Rio*.

⁸⁸ BASSANEZI, Carla Beozzo e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: Cadernos Pagu (4) 1995. p.246.

⁸⁹ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p.48.

⁹⁰ A coluna *As Garotas de São Paulo* circulou na Revista *O Cruzeiro* no ao de 1953, vol.35, pg. 26 e 27 com textos de A. Ladino e ilustrações de Alceu Penna.

⁹¹ FERNANDES, Rosane Schmitz. *Garotas de São Paulo: imagem de um corpo vestido pela moda*. In: *Moda Palavra e-periódico*. Ano 1, nº 2, agos- dez 2008. p.49.

⁹² A coluna *As Garotas dos Mares do Sul* circulou na Revista *O Cruzeiro* no ao de 1954, de 24 de abril, pg. 30 e 31 com textos de A. Ladino e ilustrações de Alceu Penna.

O velho Rio das *Garotas*, a cidade que pode ser vista e analisada sob múltiplas lentes. O passado nada mais é do que um texto ou uma imagem. É esta perspectiva que ancila a construção desse texto, pautado nas premissas de Maria Izilda Santos de Matos e Sandra Jatahy Pesavento, que buscam perceber as questões urbanas interpenetradas em uma pluralidade de fontes.

Assim, seja em documentação oficial – os processos crimes, os relatórios de inspeção médica e de higiene, os códigos policiais, os prontuários de hospitais e asilos, os projetos de reformulação urbana e os pareceres juristas-, seja nos comentários dos periódicos, nos artigos e nas crônicas do cotidiano ou nos tão conhecidos ‘correios do leitor’, os saberes se cruzam e se defrontam, ao tomar a cidade como objeto de preocupação, de elaboração, de conceitos e execução de práticas.⁹³

A fonte utilizada: a coluna *Garotas* está significativamente afastada da documentação oficial. Temos que ponderar dois fatores: primeiro, traz imagens e textos que circulam diariamente nas mãos dos brasileiros da época, e sobre a vida cotidiana desses; segundo, não tinha a visível pretensão de narrar a cidade. As protagonistas eram as bonecas, e não o cenário urbano. A cidade é descortinada para todo o Brasil por meio dos diálogos e cenários, sutilmente traçados por Alceu. Uma visão um tanto idealizada da Cidade Maravilhosa em seus esplêndidos anos dourados. “As cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, a obra que ele não cessa reconstruir pelo pensamento e pela ação [...]”⁹⁴.

As Garotas estão apavoradas com essa história da breve mudança da Capital. Como é que pode? Em Brasília, haverá praia, cinema empenca, festas, piqueniques, buates e clubes? Senão, como é que vai ser? Assim no escuro as garotas não vão. Farão finca-pé e permaneceram na Cidade Maravilhosa, não obstante a falta d’água, excesso de filas e o preço dos sapatos marca qualquer Luís.⁹⁵

⁹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginadas. Revista Brasileira de História. Vol.27, nº 53, jan-jun, 2007. p.19.

⁹⁴ Ibid. p.11.

⁹⁵ Coluna As Garotas não vão a Brasília. 5 de julho de 1957.



Imagem 14 – Coluna *Garotas* – *Garotas não vão a Brasília* – Revista *O Cruzeiro* 5 de julho de 1957

A citação é parte integrante da coluna *As Garotas não vão a Brasília*, que circulou no ano de 1957. Período em que a nova capital federal está sendo construída. Com a finalização das obras e a transferência da capital, muitas famílias tiveram que se deslocar da cidade do Rio, a fim de acompanhar alguns de seus integrantes, na grande maioria das vezes, o patriarca. As *Garotas do Alceu*, assim como muitos outros habitantes da cidade, não ficaram satisfeitas com esta permuta. No trecho acima podemos perceber “tudo” o que o Rio tinha para os olhos de uma jovem mulher de então. As praias cujas areias eram as mais cobiçadas do Brasil, os numerosos cinemas, as mais badaladas festas, boates e clubes.

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 portuguesas em 1808⁹⁶. “Além do

⁹⁶ 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.

incremento do comércio, a vinda da Corte portuguesa promoveu a europeização do Rio de Janeiro, o que criou novas experiências para a “boa sociedade”.⁹⁷

Segundo Rainho, a mudança dos integrantes da dinastia de Bragança obrigou a sociedade carioca a “civilizar-se”, observa-se, assim, a europeização de suas condutas sociais e veste. “Como a maior “cidade colonial” do Império, sede da Corte, o Rio de Janeiro era também a porta de entrada às idéias novas, concebidas no bojo do processo de renovação urbana que acompanhou a emergência da modernidade”.⁹⁸ E aquela cidade que desde então se consolidou como modelo para as demais de todo país, continuou assim sendo vista no período aqui estudado, meados do século XX. “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.”⁹⁹.

Os primeiros Manuais de Civilidade, bem como demais livros, as primeiras revistas femininas, assim como outras afins, eram editados na cidade carioca. A partir daquele ponto geográfico, os hábitos e costumes europeus começam a ser disseminados pelo Brasil. E, principalmente, começam a emergir conceitos de ser moderno e urbano nos trópicos. Pois os habitantes daquela cidade de outrora frequentaram cafés, o Teatro Municipal, o Jôquei Club, mas também passavam tardes se bronzeando a beira-mar. Ou seja, novas maneiras de condutas são reimpressas naquelas trazidas do Velho Mundo, ambas se interpenetram e passam a conviver cordialmente.

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”.¹⁰⁰

Alceu, assim como suas *Garotas*, encontrava-se transladado por hábitos e costumes estrangeiros. Hábitos e costumes principalmente norte-americanos e franceses. Para Renato Ortiz, a década de 1940 marca uma modificação na orientação de modelos estrangeiros no

⁹⁷ 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.

⁹⁸ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002. p.165.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ PENNA, Gabriela Ordones. Op.cit., 2007. p. 24.

país. Os costumes, os hábitos, os padrões americanos vão aos poucos tomando o lugar dos franceses. 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. Do mesmo modo os livros de língua francesa vão cedendo lugar nas prateleiras aos de língua inglesa.

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 freqüentava 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”.¹⁰¹ Para Gerson Moura, a influência maciça 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.

Talvez a maior vitória do Tio Sam tenha sido a de convencer boa parcela da sociedade brasileira da “modernidade” de seus valores, de suas atitudes, de seu saber científico e técnico, em contraste com nossos valores, atitudes e saberes “atrasados” quando não primitivos. A penetração difusa da matriz de “modernidade nas relações culturais entre os dois países se fez por muitos meios depois da guerra.¹⁰²

Entretanto, também é inegável que o modelo, a cultura, a língua francesa ainda continuavam atrelados à tradição e ao bom gosto. Segundo Mara Rubia Sant’Anna, Paris ainda permanece como vitrine do belo e do feminino, como capital do bom tom e do bom gosto, a capital francesa permanece como capital das elites. Principalmente, em uma cidade como o Rio de Janeiro, a antiga capital do império. Hábitos, costumes e condutas se transformam. Todavia, esta permuta se dá de maneira mais lenta e pausada. Por exemplo, o próprio Alceu Penna que, muito embora tenha viajado e permanecido por algum tempo nos

¹⁰¹ MENEGUELO, Cristina. Op.cit. p.13.

¹⁰² MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: editora brasiliense, 1993. p.82.

Estados Unidos da América¹⁰³ ilustra suas *Garotas* sob maciça influência européia, sobretudo francesa. Até nos tempos de agora, século XXI, Paris permanece como capital da alta costura. As colunas de moda assinadas semanalmente na *Cruzeiro* e mensalmente na *Cigarra* eram, em sua grande maioria eram referente a estilistas franceses, mas também o eram, em menor número, de estilistas italianos. As *Garotas* vestiam-se seguindo as tendências de moda difundidas por Alceu e, por consequência, seguindo as tendências dos grandes costureiros franceses. A predominância da influência francesa, para Mariana Bruno Santos Anastácio¹⁰⁴, é notória na representação das *Garotas*.

Alceu Penna, jornalista responsável, diversos anos, por difundir e noticiar os lançamentos da Alta-costura francesa, no Brasil, através da Revista *O Cruzeiro*, atribuiu a Paris e ao seu primeiro produto de exportação a “Glória de todo o mundo”. Para Penna, a Alta-costura era a maior de todas as artes, reunidas na Capital-luz [...].¹⁰⁵

Como Mara Rúbia escreveu no texto acima citado, Alceu Penna foi, durante anos o jornalista responsável pelas colunas de moda da revista *O Cruzeiro*. Nestas colunas, Alceu ilustrou e escreveu¹⁰⁶ sobre os novos ditames da Alta-costura parisiense. Por tal motivo, a coluna da secção de humor também assinada por ele, na mesma revista, estava interpenetrada de modas e modos considerados afrancesados. As vestimentas das *Garotas* seguiam as tendências assinaladas pelos estilistas francêses, e os modos convergiam aos ditames dos Manuais de Civilidade de mesma nacionalidade. Ainda neste capítulo, nas páginas subseqüentes, será melhor abordado o trabalho de Alceu como figurinista e a presença da moda na coluna *Garotas*.

Todavia, se as *Garotas* se vestem seguindo os ditames da moda francesa, as personagens de Alceu já utilizam um vocabulário contendo palavras em inglês, já realiza viagens para Nova Iorque, já adora os atores de Hollywood. Gabriela Ordones Penna acredita que “Os dois modelos passam a conviver lado a lado, disputando constantemente o lugar de prestígio”.¹⁰⁷

¹⁰³ Alceu vai para os Estados Unidos da América no ano de 1940 e ali fica até 1941.

¹⁰⁴ ANASTÁCIO, Mariana Bruno Santos. *Garotas do Alceu: moda feminina brasileira nas páginas de “O Cruzeiro”* entre 1938 e 1958. Monografia, UFRJ, Rio de Janeiro. p.38.

¹⁰⁵ 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.295.

¹⁰⁶ As colunas de moda assinadas por Alceu Penna na revista *O Cruzeiro* inicialmente

¹⁰⁷ PENNA, Gabriela Ordones. Op. cit., 2007. p.42.

A referência a padrões e hábitos estrangeiros é muitíssimo recorrente na coluna estudada. Porém, não se consolida como privilégio da mesma. Folheando as mais diferentes revistas do Brasil na época, notam-se ali impressas referências bastante similares. Fotonovelas, reportagens, quadrinhos, publicidades parecem estar inundados desses valores “de fora”.

Entre os argumentos utilizados pela publicidade comercial para conferir respeitabilidade às empresas anunciantes, foram freqüentes as referências aos valores e padrões estrangeiros, quase sempre norte-americanos ou europeus, como se o antigo hábito de consumir produtos importados custasse a desaparecer.¹⁰⁸

Ana Cristina Figueiredo atrela essa constante da publicidade ao antigo hábito de se consumir produtos estrangeiros. Em um país em que a muito pouco tempo atrás boa parte do que se consumia de produtos industrializados não era aqui produzido, não poderia ser diferente. O nacional era firmado por valores e padrões estrangeiros. Jeffrey Needell¹⁰⁹ investiga sobre a influência francesa no país durante a Bela Época, em que para ele ocorreu uma chamada “identidade fora do lugar”, uma vez que no Brasil costumes de um passado europeus são apropriados com se estivessem arraigados a sua “tradição”.

Não obstante, não apenas de referências estrangeiras eram feitas as colunas. A personagens festejaram o 7 de setembro, dançaram o carnaval e foram a muitas praias cariocas. Um dos assuntos bastante recorrentes na coluna era a praia. O ir à praia, o banho de mar, o bronzear-se era considerado saudável e moderno. Entre as praias mais freqüentadas pelas polianas estava a boêmia Copacabana. Copacabana que, para além da praia, era um bairro “granfa”¹¹⁰, com uma vida artística e boêmia bastante movimentada. A historiadora Maria Izilda Santos de Mattos, no livro *Dolores Duran: experiência boêmia em Copacabana nos anos 50*, aborda as questões da sociabilidade deste bairro carioca na década de 1950. Segundo Izilda, no bairro é notável a presença de “(...) um novo modelo de mulher, vinculada ao estilo moderno e urbano de viver Copacabana (...)”¹¹¹. A mulher que começa a sair à noite, que aprecia bebidas alcoólicas, um novo ser mulher. E as *Garotas*, por mais vinculadas ao

¹⁰⁸ FIGUEIREDO, Ana Cristina Camargo de. Op. cit. p.49.

¹⁰⁹ NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹⁰ Gíria da época, referente a granfinas, sofisticada.

¹¹¹ MATTOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiência boêmia em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.114.

ideal de boas moças, que se apresentassem estão inseridas nesta realidade. Na coluna *Tem cada garota em Copacabana...*, em um dos versinhos diz o seguinte:

No bar não te arrisque
com refrescos – beberagens –
garota dessas paragens
é bebedoura de uísque.¹¹²

Na coluna de 1953, as garotas de Copacabana são adjetivadas como alegres, bonitas, atrevidas, dotadas de grande poder de sedução e, como se pode ver acima, bebedouras de uísque. E esta não é a única referência a “beberagens” das Garotas, existem outras, como a *Garotas e Uísque*, e *A ressaca das Garotas*. Como se pode perceber na imagem acima, as colunas dificilmente traziam seus cenários ilustrados. Algumas vezes apareciam objetos, como automóveis, livros, ou alguns poucos elementos como o mar. Logo, a cidade do Rio de Janeiro em si não foi ilustrada nas colunas pesquisadas, mas inúmeras referências são feitas a ela, como podemos perceber nas colunas aqui colocadas.



Imagem 15 – Coluna Garotas – Tem cada Garota em Copacabana – Revista *O Cruzeiro* 5 de janeiro de 1953

¹¹² Coluna *Tem cada garota em Copacabana....* 5 de janeiro de 1953.

As bonecas ilustradas por Alceu percorreram os mais diversos cenários. Entretanto, devemos pontuar que locais como fazendas eram visitados apenas durante as férias ou os finais de semanas. As *Garotas* eram, sem dúvida, personagens da vida urbana. Dentro da cidade, de maneira geral, as personagens movimentavam-se nos mais diferentes lugares de sociabilidade da época. Até mesmo em locais não aconselhados para jovens mulheres. A sociabilidade da mulher no espaço público ao longo de séculos foi um assunto bastante problemático. Segundo Michelle Perrot, “El lugar de las mujeres en el espacio público siempre fue problemático, por lo menos en un mundo occidental que desde Grecia antigua piensa la ciudadanía y conntruye la política como núcleo de decisión y poder.”¹¹³ No Brasil da década de 1950, uma moça de família, não deveria freqüentar certos cenários urbanos, como bares e afins, entretanto as *Garotas* percorrem esses lugares mal afamados da urbes, sem que com isso deixassem de se enquadrar no ideal de boa moça. A permissibilidade dada às bonecas de Alceu deve-se a dois importantes fatores. Primeiro, elas eram personagens, *Garotas* de papel, diferentemente de suas leitoras. Segundo, eram personagens de uma secção de humor, era a “subversão pelo riso”¹¹⁴.

Nos anos dourados, em especial na cidade do Rio de Janeiro, os padrões de comportamentos femininos não são unívocos. E as personagens de Alceu Penna parecem estar diante desta dualidade, entre moças de família e moças faladas. Que, a partir daqueles tempos, passam a não estarem tão presas assim a estes termos duais. A “mulher moderna brasileira” de meados do século XX começa a conquistar novos espaços. E, por produzir uma coluna de humor, Alceu relata um pouco daquele universo em que viveu. Um universo rodeado de mulheres dos mais diferentes tipos, assim como seus trabalhos.

Um homem que, dentro da cidade do Rio de Janeiro, esteve rodeado de quadrinhos, vestidos, colunas, tipos e mulheres. Desenhava de vestidos de noivas a fantasias de shows para cassinos. Ilustrava de colunas de culinária a cartazes de boates. Suas personagens são um pouco de tudo isso, bebem, tem ressacas, fazem compras, vão à praia, ao cinema, lêem, estudam, freqüentam cursos de policultura, namoram vários garotos, dirigem, fumam, e sonham com um bom casamento. Talvez porque a coluna não seja apenas garota, mas sim *Garotas*. Disserta sobre as vidas das mulheres cariocas daqueles anos dourados. Mulheres como Dolores Duran, que, por mais que vivesse uma vida totalmente boêmia, não conseguia

¹¹³ PERROT, Michelle. *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1997. p. 8.

¹¹⁴ Termo utilizado fazendo referência ao seguinte livro: 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.

se desvincular do ideário do amor romântico. Eram apenas *Garotas*. Embebedadas pela cidade carioca de outrora. Eram as *Garotas* do Velho Rio.

3.3 A ousadia comportada: uma questão de gênero

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 a 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.¹¹⁵

No que tange à análise de gênero, podemos perceber que a coluna estudada não se encaixa 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 convergem para os mesmos pontos, o modelo de mulher quando jovem, moça de família, e quando adulta, rainha do lar.

Revistas de mulheres, secções para mulheres, colunas de mulheres. A leitura constituiu-se como prática da mulher do mundo moderno. A leitura feminina como prática do privado. Uma imagem bastante recorrente em inúmeros quadros e retratos. A mulher em seus aposentos confortavelmente instalada envolta por almofadas segurando um livro. Segundo Roger Chartier, as primeiras representações de leitura são as que mostram a leitura no foro do privado “[...] da intimidade subtraída ao público, do isolamento intenso, afetivo intelectual ou espiritual”.¹¹⁶ As representações de leituras feitas por pintores do século XVIII eram, sobretudo, femininas¹¹⁷; no espaço do privado, mulheres e livros. A tela de Fragonard *A moça*

¹¹⁵ BASSANEZI, Carla e e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. In: Cadernos Pagu (4) 1995. p. 249.

¹¹⁶ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.214.

¹¹⁷ Telas que representam a leitura feminina no foro do privado são bastante recorrentes no século XVIII, a exemplo *Cena de interior* de Jeaurat, coleção particular e *A leitura* de BAUDOIN, Museu das Artes Decorativas, Paris.

*lendo*¹¹⁸, é um bom exemplo desta representação “[...] confortavelmente instalada, lê com atenção comportada e aplicada um livro elegantemente seguro na mão direita”¹¹⁹. Todavia, essas representações femininas de leitura abordam em especial a leitura de romances. Para Maria Teresa Santos Cunha, “[...] uma ligação com o fato que, tradicionalmente, se atribui a mulher burguesa a dimensão do privado, da casa, da intimidade e, por conseguinte, com mais disponibilidade de tempo para a leitura de romances”¹²⁰.

No Brasil, desde o Império, a mulher fazia-se presente no contexto das letras, da leitura e dos livros. A leitura como prática recorrente feminina é fixada no país antes mesmo da República. Entretanto, nem só romances fizeram parte do repertório das leituras dessas mulheres. Outros tipos de livros também o fizeram, assim como outros tipos de impressos, como os periódicos. Revistas femininas figuram no cenário dos periódicos brasileiros desde o século XIX¹²¹. Periódicos como o *Jornal das Senhoras*, de 1852, entre outros. Naquelas revistas do século XIX, as mulheres passaram a ocupar também o lugar de escritoras e jornalistas, como na revista carioca *Belo Sexo*, de 1862, e na mineira *O Sexo Feminino*, de 1873.

Entretanto, voltemos aos periódicos brasileiros que circularam no cenário das décadas centrais do século XX. Carla Bassanezi realizou um trabalho de fôlego acerca das revistas que circularam entre 1945 e 1964¹²² em território nacional. Outros trabalhos de outros historiadores e de outros acadêmicos também foram tecidos acerca da mesma questão no período estudado: revistas.

O Jornal das Moças, segundo o IBOPE, era a revista feminina de maior popularidade na década de 1950, na cidade do Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo. A primeira edição deste impresso data do início do século, “é uma publicação carioca já com mais de 30 anos em 1945, que vive de assinaturas e vendas avulsas “em todo o Brasil”.”¹²³ A revista tinha circulação mensal. Na publicação, eram vinculadas páginas com imagens e informações sobre artistas famosos, do cinema e do rádio, assim como colunas de beleza, moda, culinária, entrevistas, reportagens, boas maneiras. No que se referia ao papel, feminino a revista

¹¹⁸ *A moça lendo*, tela de Fragonard, 1776. National Gallery, Washington.

¹¹⁹ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. op.cit. p.214.

¹²⁰ CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999. p.25.

¹²¹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República*, São Paulo (1890 – 1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

¹²² BASSANEZI, Carla Beozzo. *Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

¹²³ *Ibid.* p. 23.

apresentava uma linha pautada 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”. Pois uma boa moça não deveria se comportar como uma leviana, não deveria ceder aos pedidos “íntimos” do namorado e uma esposa jamais poderia reclamar do horário que o marido chega em casa.

Outros periódicos bastante lidos pelas mulheres daqueles *anos dourados* eram as revistas de fotonovelas¹²⁴. Entre elas, as de maior destaque por suas circulação eram *Capricho* e *Grande Hotel*. Estas revistas traziam historietas, especialmente sobre temas sentimentais, com esquema amor versus obstáculo igual a amor verdadeiro. “As revistas de FN são um arrojado de poucos elementos (amor, casamento, sexo, beleza e necessidades lúdicas) trabalhados sob forma de imaginário, de conselho ou de informação”.¹²⁵ Por serem consideradas muito “sentimentais”, eram proibidas em muitas famílias “por focalizarem, paixões arrebatadoras, mocinhas decididas, cenas “picantes” etc”.¹²⁶

Revistas sobre o Rádio e o Cinema também alcançavam números relativamente bons de circulação. Esses impressos traziam, de maneira geral, informações sobre os astros e as estrelas do cinema americano e do Rádio Nacional. Traziam também informações sobre filmes e programas.

Querida era uma revista carioca quinzenal publicada desde 1953. Abordava assuntos ditos femininos, como juventude, moda, beleza, culinária, família. Os contos vinculados ao impresso eram considerados seu ponto forte. Seus contos traziam ditames e costumes diferentes dos “propagados” pelo *Jornal das Moças*, eram mais “ousados”. Traziam questões como o divórcio, filhos ilegítimos, traições, paixões proibidas. No entanto, “Um exame mais detalhado mostra que todos os contos de *Querida* trazem uma lição de moral (basicamente a mesma moral das outras revistas)”¹²⁷.

A revista *Claudia* era considerada a revista feminina moderna daqueles tempos de outrora. O início de sua circulação data de 1961. O periódico trazia o ideal da vida moderna vinculada ao consumo, a publicidade era marcante. Abordava questões não diferenciadas das

¹²⁴ A fotonovela é uma forma narrativa que vincula texto e imagem. Nasce como um subproduto do cinema. Depois da Segunda Grande Guerra Mundial, na Itália, o sucesso do cinema e as dificuldades econômicas fizeram emergir impressos que continham resumo dos filmes. “Um das formas mais popularizadas de apresentação dos resumos era o cine-romance – composto de escolha das fotos de um filme e de um texto sucinto”. Ver mais em: HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural: estudos de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

¹²⁵ HABERT, Angeluccia Bernardes. Op. cit. p.23.

¹²⁶ BASSANEZI, Carla Beozzo. Op.cit. p. 33.

¹²⁷ Ibid. p. 35.

demais revistas estudadas até agora, moda, beleza, culinária, economia doméstica. Mas em suas colunas não se nota uma posição homogênea e tradicional, como a do *Jornal das Moças*.

Outras revistas que marcam o cenário da época são *O Senhor e Realidade*, ambas com o design gráfico excelente e avançado para a época. Nenhuma das duas pode ser considerada revista feminina. *O Senhor*¹²⁸ era marcada por seu alto nível de edição gráfica, seu preço é mais elevado e seu público leitor era “intelectualmente mais arrojado”. Nos textos da revista carioca, articulavam-se ideias consideradas mais liberais que as das demais revistas da época. Alguns artigos chegam a trazer algumas ideias sobre feminismo. Ela é uma revista ímpar na época, de caráter cultural. Porém a tiragem da revista era pouco expressiva, 40 mil exemplares mensais. A revista *Realidade* era voltada para o jornalismo e a fotorreportagem, tinha uma publicação expressiva para a época, 450 mil exemplares mensais. No tocante a expressão da arte gráfica¹²⁹, outro impresso que merece destaque é a Revista do Globo¹³⁰. E no que diz respeito a números de publicação, destacam-se a *Manchete* e, a *Fatos e fotos*.

A revista *O Cruzeiro*, ao abordar as questões sobre comportamento feminino, não é homogênea. “Em média, destacavam-se no semanário aproximadamente 30% das páginas para assuntos relacionados ao imaginário feminino, que não compunham apenas um perfil feminino, mas sim vários perfis”¹³¹. Essas páginas direcionadas à mulher estavam distribuídas ao longo do periódico, e não apenas da seção intitulada *Assuntos Femininos*¹³². Nesta seção voltada para mulher eram publicadas as colunas: *Elegância e Beleza*, *Da mulher para a mulher e Lar doce lar*¹³³. Contudo muito mais páginas da revista ilustrada eram dedicadas ao público feminino. Existiam fotonovelas, contos, colunas de moda, cinema e eventos sociais. A coluna *Garotas*, por sua vez, encontrava-se no sumário da revista, vinculada a seção de humor.

¹²⁸ A revista *Senhor* foi criada em 1959 e circulou até o ano de 1964. Era, e ainda é considerada, uma precursora no que tange o design gráfico de revistas. Ver mais em: MELO, Chico Homem de. Design de revistas: Senhor está para a ilustração assim como realidade está para a fotografia. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2006.

¹²⁹ Questões sobre a arte gráfica serão melhor trabalhadas e problematizadas no próximo capítulo.

¹³⁰ Ver mais em RAMOS, Paula. *A experiência da modernidade na seção de desenho da Editora Globo*. Revista do Globo (1929-1938). Porto Alegre, 2002 (dissertação de mestrado em Artes Visuais UFRGS).

¹³¹ SERPA, Leoní Teresinha Vieira. *A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo, Editora UPF, 2003.

¹³² A seção voltada para as mulheres em *O Cruzeiro* no início da década de 1950 era intitulada de *Assuntos Femininos*, em 1954 passa a ser chamada de *Para a mulher*, e no final da mesma década é chamada de *Seção para a mulher*.

¹³³ Essas eram as colunas que podem ser consideradas fixas da seção. Todavia dependendo do ano de circulação da revista percebe-se diferentes páginas inseridas nesta seção, como colunas de moda e contos. Por exemplo a coluna *Etiqueta* em 1952 fazia parte na seção *Seções*, e em 1954 já encontra-se inserida na seção *Para a mulher*. O mesmo ocorre com as colunas de moda que por vezes apareciam *Figurinos* e por outras na seção para mulheres.

Apesar de vários perfis femininos terem sido contemplados nas páginas de *O Cruzeiro*, 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.

Aos poucos fomos compreendendo como era a mulher representada nas páginas de *O Cruzeiro*. Fomos encontrando, cada vez mais, um universo feminino glamoroso, pois as moças da época espelhavam-se nas estrelas de Hollywood, usavam cosméticos e sonhavam em serem famosas, em ganhar concursos de beleza. Além das famosas do cinema, a revista revelava as estrelas do rádio, do teatro e do cinema nacional. As belas mulheres preenchiam as páginas em fotos, em relatos pitorescos das suas intimidades, em registro de presença e participação em eventos sociais, como bailes e salões de festas.¹³⁴

O Cruzeiro não era a única revista da época a contemplar as mulheres de classes sociais mais elevadas, essa imagem é recorrente nos demais periódicos aqui citados. As revistas traziam impressas as imagens “femininas e masculinas, o modelo de família – branca, de classe média, nuclear hierárquica com papéis definidos -, regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade, casamento, juventude, trabalho feminino e fecilidade conjugal”.¹³⁵ Bassanezi encontra reverberado nas revistas dos *anos dourados* um aparente consenso social acerca da moral e dos bons costumes, a imagem que a “boa sociedade” esperava das mulheres, um papel social idealizado para as mulheres de classe média e alta, alfabetizadas e urbanas.

As revistas femininas veiculam o que é considerado próprio do “mundo feminino” pelos seus contemporâneos. Seu conteúdo é marcado pela história. Nunca surgem como idéias revolucionárias, não abrem caminhos, mas também não podem ficar muito distantes das transformações de seu tempo, pois correm o risco de perder o seu público leitor. Ao mesmo tempo, as revistas são capazes de formar gostos, opiniões, padrões de consumo. Acabam servindo muitas vezes como guias de ação, conselheiras persuasivas e companheiras de lazer.¹³⁶

¹³⁴ SERPA, Leoní Teresinha Vieira. Op.cit. p.74.

¹³⁵ BASSANEZI, Carla. Mulheres nos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.) e BASSANEZI, Carla (coord. de texto). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p.609.

¹³⁶ BASSANEZI, Carla Beozzo. *Virando as Páginas*, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.15.

As imagens da mulher transmitida por essas revistas obedecem à norma da moral e dos bons costumes da época. “Eram publicações bastante difundidas que se dirigiam a um público leitor feminino de classe média urbana que tratavam de assuntos e valores correspondentes a esse grupo social”.¹³⁷ Traziam 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 “felicidade”, primeiramente caberia à mulher 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.

Uma sociedade aparentemente contraditória, onde as garotas mais liberais são apreciadas pelos homens, mas não são escolhidas com esposas justamente por terem esta característica. As jovens solteiras são divididas entre moças casadoiras e “garotas de programa”; as do primeiro tipo devem conter sua sexualidade em limite bem estreitos – são “respeitadas” pelos rapazes principalmente se souberem “fazer-se respeitar – não permitindo intimidades e não dando motivos a fofoca, críticas ou más interpretações. As “moças de família”, reservadas para o casamento, *não* podem ser confundidas com as “levianas” (com quem os rapazes namoram mas não casam), nem com relação à reputação e muito menos com relação às atitudes.¹³⁸

Na época, a educação da mulher era totalmente voltada para torná-la uma respeitada moça de família. O cinema americano chegou a ser muito criticado por alguns conservadores e até considerado uma má influência, porque mostrava hábitos condenáveis: moças ousadas, beijos escandalosos, intimidades desnecessárias com rapazes, o namoro dentro do automóvel. Assim como o cinema era controlado, a literatura também o era; pais e educadores deviam controlar a leitura das moças. A instrução feminina era papel desempenhado não só por pais e educadores, mas também pelos jornalistas. As revistas traziam mensagens que garantiam a repressão de comportamentos considerados desviantes e promíscuos.

Fotonovelas, contos, artigos, colunas e até mesmo a publicidade traziam em seus conteúdos conselhos de condutas. Conselhos de como uma moça de família deveria se portar no primeiro encontro, em um baile, em uma livraria, na praia, no clube. Eram novos lugares

¹³⁷ BASSANEZI, Carla Beozzo. Op. cit. 1996. p.18.

¹³⁸ Ibid. p.60.

de sociabilidades, e um novo padrão de ser mulher, um padrão moderno. Eram incansáveis os conselhos que buscavam ensinar aquelas garotas a adquirir uma postura moderna, sem com isso ameaçar sua postura de jovens donzelas. Esses impressos periódicos exerceram importante papel na divulgação desses 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”.¹³⁹

Luciana Fornazari¹⁴⁰ mostra como estes novos padrões de comportamentos ditos “modernos” encontravam-se reverberados nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Normativas de como ir a 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 gênero que se quer aparentar, o gênero que se quer ver”.¹⁴¹ Buscava-se manter uma fronteira sexual bastante clara. Homens envolvidos em um bom terno, usando um bom relógio. Um sujeito bem sucedido, com um bom emprego, um automóvel e uma bela casa. Deveria prover o bem estar de sua esposa e de seus filhos. A mulher, rainha do lar, zelaria pelo bem estar do esposo e do filho. Às mulheres coube seguir os discursos normatizadores, em especial o midiático, que as cercava, seja em casa, no trabalho, nos consultórios médicos ou nos salões de beleza.

Um importante papel social, cobrado das mulheres era a beleza. Este por sua vez, não foi exclusivo do recorte temporal estudado. Mas marcante nele. “A partir de meados dos anos 50 e começo dos anos 60, um novo discurso sobre a beleza e os cuidados com o corpo foi articulado e se propagou através da imprensa: a ideia de que modificar o corpo era não só possível, mas também necessário”.¹⁴² Era a beleza conquistada. A beleza cuidada e zelada. Eram cremes, elixires, esmaltes, maquiagens. Pois, afinal, a beleza é o primeiro mandamento das mulheres. Uma beleza que, segundo Georges Vigarello, deve-se ater às normas, aos

¹³⁹ 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.60.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Ibid. p.127.

¹⁴² OLIVEIRA, Núcia Alexandra Silva de. *Beleza: uma questão de gênero*. Rupturas e continuidades na instituição de diferenças entre homens e mulheres. Uma leitura a partir da imprensa (1950-1990). Florianópolis: UFSC, 2005 (Tese de doutoramento em História). p.11.

perfis, aos meios de embelezamento e de conservação “que dão sentido à atenção, os unguentos, a maquiagem, os segredo”.¹⁴³

“A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparência”.¹⁴⁴ Imagens de belas mulheres são uma permanência. Diferentes tempos, diferentes pintores, escultores, ilustradores, todos acometidos do mesmo mal. Do mal que tomou Paris em sua escolha, Helena, e que ocasionou 10 anos de guerra, a Guerra de Tróia. A escolha da beleza em detrimento da coragem, da inteligência, do poder. A escolha que ultrapassou milênios, séculos, décadas. Pois a imagem feminina permanece atrelada, ao belo.

No Brasil, a Constituição de 1945 deu à mulher o direito ao voto, voto igual ao do homem. A pílula anticoncepcional foi inventada em 1956, mesmo só sendo legalizada anos mais tarde. As mulheres conquistaram o direito a frequentar os bancos das universidades, e depois a batuta das classes. Conquistaram o direito de exercer uma profissão, assim como os homens, mesmo que ainda hoje não tenham conquistado a igualdade de salários. Conquistaram o direito de permanecerem com seus sobrenomes após o casamento, todavia, ainda hoje a grande maioria ainda acresce o do marido ao seu. As mulheres conquistaram, até mesmo, o direito de ter uma história¹⁴⁵.

Elas “[...] fumam, bebem, trabalham, circulam, viajam como eles, vivem e morrem quase como eles”.¹⁴⁶ Segundo Perrot, desde o nascimento, começam as diferenças. A mulher cresce e se desenvolve como sujeito de maneira bastante distinta dos homens. Enfrenta diferentes desafios, angústias, cobranças. Vamos aqui nos ater ao período de vida das personagens estudadas: a juventude. Para a historiadora, o rito de passagem para a adolescência praticamente não existe nas sociedades ocidentais, ou melhor, é muito pouco celebrada.

¹⁴³ VIGARELLO, Geoges. *História da beleza*. O corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p.10.

¹⁴⁴ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p.49.

¹⁴⁵ Na França, principalmente, a partir da década de 1970 começaram a surgir disciplinas e pesquisar a cerca de uma história das mulheres. Em 1973 Pauline Schmitt, Fabienne Bock e Michelle Perrot ministraram o curso intitulado “As mulheres tem uma história?” na Universidade da Sorbonne. Rapidamente questões e problemática sobre a história das mulheres tomaram outras universidades francesas, assim como inglesas, holandesas, norte-americanas, canadenses, brasileiras, japonesas entre outras. A História das mulheres abriu caminhos ampliou-se e instituiu a história do gênero, que aborda a relação entre os sexos. Ver mais em: PERROT, Michelle. Op.ct., 2006.

¹⁴⁶ Ibid. p. 42.

Norbert Elias aborda essas diferenças entre ritos de passagens nas antigas e “primitivas”¹⁴⁷ sociedades e nas sociedades atuais. Em sociedades, como as indígenas, o que marca a transição da criança para a vida adulta é um rito, uma festividade. Entretanto, quanto maior for o controle de instintos necessários para o desempenho da vida adulta em uma sociedade “[...] maior se torna, inevitavelmente, a distância entre o comportamento das crianças e dos adultos; quanto mais difícil se torna o processo civilizador individual, mais longo o tempo necessário para preparar as crianças para as funções adultas”.¹⁴⁸ O que ocorre é uma ampliação deste período de transição entre a infância e a vida adulta, uma ampliação deste período chamado de juventude. Outras considerações e problemáticas acerca da juventude serão melhor tecidas no capítulo 4.

Enquanto jovens e solteiras, as moças têm algo a ser zelado, a virgindade. Proteger a virgindade se torna uma obsessão familiar e social, segundo Perrot. Porém, um ponto muito interessante a ser percebido é a diferente condição da jovem de classes média e alta.

Diferenças sociais consideráveis marcam a condição das jovens. A liberdade da jovem solteira aristocrata, que monta a cavalo, pratica esgrima, tem um preceptor ou uma governanta, como seus irmãos e aprende rudimentos do latim, contrasta com a vigilância exercida sobre a jovem burguesa solteira, educada por sua mãe, iniciada às atividades domésticas e às artes de entretenimento (o indefectível piano), refinada por alguns anos de estudos ou de colégios internos e submetidas aos rituais de ingresso no mundo social, que visam o casamento. A filha das classes populares é posta a trabalhar muito cedo, geralmente em serviços domésticos.¹⁴⁹

A questão da juventude é bastante importante na coluna. Deve-se pontuar que as personagens criadas por Alceu Penna são jovens e, sobretudo, solteiras. 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 a mão do pai ao chegarem no altar e encontrarem o noivo. Do mesmo modo, as personagens desatariam a 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.

¹⁴⁷ Elias utiliza este termo ver em: segundo ele. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

¹⁴⁸. Ibid. p.32.

¹⁴⁹ PERROT. Michelle. Op. cit. p.45 e 46.

No caso do Brasil dos *anos dourados*, a questão da diferença comportamental e também do padrão imposto e cobrado de mulheres de diferentes classes sociais é notório. Em um conto de *Querida* analisado por Carla Bassanezi, as garotas de classe média eram colocadas como guardiãs da moral e dos bons costumes. “Nos contos (e também nas piadas) as personagens femininas muito ricas quase sempre são apresentadas como mulheres fúteis “independentes demais” ou até mesmo volúveis e levianas”.¹⁵⁰ As mulheres de classes mais elevadas também se desvinculavam das tarefas domésticas. O dinheiro, provavelmente, proporcionava mais liberdade às mulheres. Esse também é um dos fatores que proporciona às personagens de Alceu Penna uma maior permissibilidade e liberdade. As suas *Garotas* eram jovens mulheres de classe social abastada.

Somando-se à juventude e à classe social outro fator que desempenha importante função nessa ousadia comportada das *Garotas* é o humor. Assim como já foi acima escrito, a coluna circulava na secção de *Humorismo* juntamente com colunas como *Amigo da Onça* e *Pif Paf*. Diferentemente das colunas da secção *Para Mulhere*, 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 a própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham peso idêntico.”¹⁵¹ 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 vários namorados, beber, ter ressaca, não gostar de tarefas domésticas, pois elas brincavam com as expectativas sociais de boa moça.

Imagens de mulheres, quase sempre, imagens sobre mulheres. “Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais”.¹⁵² A maior parte das imagens femininas que chegam até nós, ainda nos dias de hoje, são imagens produzidas por homens. No humor, não foi nem é diferente. E se algumas vezes essas imagens femininas humorísticas traziam atrelados valores que possibilitaram uma maior liberdade por parte do gênero mulher, outras vezes não. Rachel Soihet, ao analisar charges de o *Pasquim*, percebe ali a ridicularização do movimento

¹⁵⁰ BASSANEZI, Carla. Op.cit. p.98.

¹⁵¹ 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.

¹⁵² PERROT. Michelle. Op.cit. p.17.

feminista¹⁵³. “Assim, se a arte é generificada, os usos da arte e do gênero podem ser colocadas a serviço tanto do sonho da revolução como se prestar à manutenção das hierarquias.”¹⁵⁴

Nas *Garotas*, o humor brinca com as expectativas sociais, brinca com as condutas esperadas de uma moça de família. E mostra mocinhas diferentes das secções femininas. Contudo, não ridiculariza o papel da jovem na época, o que ocorre em muitas outras ilustrações de humor sobre mulheres. Provavelmente a conduta das personagens não é assim tão divergente da de algumas jovens da época. Mesmo porque, se as *Garotas* têm algumas atitudes mais liberais e ousadas, outras nem tanto. As colunas trazem sim inúmeras referências a bebedeiras, ressacas, leituras de “livros proibidos”, namoro com vários rapazes, e até infidelidades com namorados e amigas. Entretanto, poderíamos dizer que são transgressões ingênuas, e até mesmo um pouco infantis. Mas ainda assim divergem muito da normativa comportamental esperada das jovens mulheres da época e, sobretudo, das normativas propagadas por outras colunas e revistas da época.

Nas temáticas mulher, Igreja e política, os principais temas que aparecem na revista, evidenciam-se registros das mudanças que surgiram a partir da modernidade e a própria transformação da sociedade no período. À mulher dedicava-se toda a semana uma página, considerada a mais moderna da revista porque mostrava a mulher inovadora, que vestia roupa da moda, gostava de praia e frequentava espaços de diversão da cidade, como bares e outros. A coluna “garotas do Alceu” sintetizava a ideia de liberdade em tempos de mudanças.¹⁵⁵

Leoní Serpa atrela as atitudes inovadoras das bonecas aos tempos de mudança que se configurava em meados do século XX. A historiadora acredita que elas buscavam mostrar uma mulher moderna. “A representação dos estereótipos de mulher modernizada, que usa cosméticos e está na moda, contrapunha-se à orientação das colunas da revista, que aconselhavam as mulheres a não se libertarem das amarras do marido e permanecerem apenas como donas de casa.”¹⁵⁶ Para ela, 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

¹⁵³ SOIHET, Rachel. Preconceitos na charge de O Pasquim: mulheres e luta pelo controle do corpo. In: *Revista de História Cultura e Artes*, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007.

¹⁵⁴ PEDRO, Joana Maria. Artes do gênero e gênero da arte. In: *Revista de História Cultura e Artes*, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007. p. 7.

¹⁵⁵ SERPA, Leoní Teresinha Vieira. Op.cit. p.54.

¹⁵⁶ Ibid. p.79.

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 Meneguelo¹⁵⁷ 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. Crescente liberdade, pois geralmente, as moças iam às salas de cinema desacompanhadas de seus pais. As personagens criadas por Penna são frequentadoras desses locais.

Luciana Fornazari cita a coluna estudada quando escreve sobre as garotas da praia. Ao contrário de outras colunas, que criticavam as mulheres com poucas vestes nas praias cariocas, as *Garotas* traziam essas meninas como uma das maiores belezas da praia de Copacabana. “Eram garotas que circulavam na orla, habitavam espaços e preenchiam ansiedades e desejos masculinos: ‘nas manhãs de sol ardente elas se espalham na praia e o tempo fica mais quente’. Não somente caminham, mas param, bebem Martines e fumam cigarros compridos”.¹⁵⁸ Tem um comportamento muito próximo daquele propagado pelas divas do cinema da década de 1950.

O artista se inspirou nas garotas lindas e chiques da capital carioca e da República, e por meio de seu traço único estiloso e bem humorado, começou a influenciar não somente no modo de vestir das “garotas”, mas também em seu comportamento, pois Alceu as instigava a dirigir, a usar baby-doll, a tomar champanhe na virada do ano, a vestir calças compridas, tudo com muito charme, é claro.¹⁵⁹

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, assim como também no Brasil. No Brasil a cidade que acumulava o maior número de salas de cinema era o Rio de Janeiro, em especial estavam estabelecidas na Cinelândia. O universo mágico do cinema marcou aquela época, assim como o comportamento de suas divas ficou impresso na personalidade das mocinhas daquela época. “Os padrões de moral que os filmes apresentavam, o padrão de beleza que as atrizes

¹⁵⁷ MENEGUELO, Cristina. 1996 Opt. Cit.

¹⁵⁸ FORNARI, Luciana. Op.cit. p. 6.

¹⁵⁹ BORIELLO, Silvia. *O traço encantado*: como o estilo ousado, fashion e com traço perfeito fizeram Alceu Penna um dos desenhistas que mais influenciaram sua época. In: Revista Costura Perfeita. Julho de 2008.

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”.¹⁶⁰

O que talvez seja importante pontuar é esta questão da “influência”. A coluna trazia preceitos modernos e ousados, as mocinhas gozavam de uma liberdade ímpar para os padrões da época. Essa liberdade era possível, principalmente, por quatro fatores, tecidos ao longo deste item. A juventude, a classe social elevada, o humor e o fato de não serem garotas de carne e osso, e sim personagens, *Garotas* de papel. *Garotas* que apesar de todas as travessuras sempre acabavam com um final feliz, o casamento. Pois 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* dos anos dourados. E talvez ainda continue sendo o das garotas dos tempos de agora.

Garotas de papel, garotas de carne e osso. As garotas brasileiras *dos anos dourados* de uma maneira geral influenciaram as *Garotas* do Alceu, assim como *a posteriori* as *Garotas* de papel começaram a ganhar vida através de suas leitoras. Seria quase um daqueles “conto de fadas” analisados por Danrton¹⁶¹, um “conto de fadas” como o *Pinóquio*, de *Gionarle per i Bambini*, o pedaço de pau falante que ganha vida nas mãos do carpinteiro *Mestre Gepeto*, ou de *Emília*, de Monteiro Lobato, a boneca de pano feita por Tia Anastácia que ganha vida ao engolir uma pílula falante dada por Doutor Caramujo. Aqui o *Mestre Gepeto* é Alceu, que não esculpe, e sim desenha aquelas garotinhas e o que dá vida a elas não seria uma pílula falante, mas suas leitoras que, pela prática da leitura, iam se apropriando das normas e padrões estabelecidos nas colunas.

¹⁶⁰ MENEGUELO, Cristina. 1996 Op.cit. p.69.

¹⁶¹ Aqui faço referência aos contos e narrativas populares do século XVIII analisados pelo historiador Robert Darton. DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*, e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

3.4 Garotas, Alceu e Moda: a moda permeada na coluna

Começo falando de Alceu Penna, ele foi um dos responsáveis pelo enorme sucesso da revista, com a qual colaborou nada menos de 28 anos. Filho de um fazendeiro e natural da cidadezinha de Curvelo, Minas Gerais, Alceu veio para o Rio em 1932 para estudar arquitetura, mas acabou largando o curso pelo meio. Descobriu que gostava mesmo era de desenhar [...].¹⁶²

O ilustrador Alceu de Paula Penna, o pai das *Garotas*. A coluna de humor ilustrada foi a responsável pelo sucesso e reconhecimento de Alceu, contudo o desenhista era também responsável por outras colunas dentro do periódico estudado, a revista *O Cruzeiro*. Ao longo de sua carreira como ilustrador, Penna colaborou na revista de Chateaubriand, ilustrou capas e páginas do periódico e assinou duas importantes e muito conhecidas colunas: a coluna *Garotas* e a coluna de *Figurinos*. Além de ilustrador, ele foi também figurinista, um dos mais renomados do Brasil de outrora.

A coluna de *Figurinos* circulou semanalmente na seção *Para as mulheres* e, em determinado período, numa seção própria de *Figurinos*. Desde o primeiro número da revista, em 1928, a coluna estava presente, intitulada de *Modas* e assinada por Rachel. Logo, diferentemente da coluna de humor, esta nem sempre teve a colaboração de Alceu. Até o início da década de 1940, a colunista era Rachel, que, segundo Alccioly Netto, era uma correspondente enviada a Paris “[...] mostrando com exclusividade os principais desfiles dos melhores costureiros franceses”.¹⁶³ Maria Claudia Bonadio pontua que, na edição de 23 de novembro de 1940, a revista trouxe uma reportagem sobre a dita colunista, “[...] que segundo o texto vivia no Rio de Janeiro e frequentava o *Jockey Club* a fim de criar modelos inspirados nos vestidos usados pelas cariocas elegantes que frequentavam as corridas. Foi a única vez que a revista fez alguma menção a identidade da colunista”.¹⁶⁴ Bonadio também alerta para a seguinte questão, conforme pondera Alccioly Netto, além de autores que escreveram sobre *O Cruzeiro*, muitas colunas eram copiadas de revistas importadas. Rachel poderia ser apenas um pseudônimo, como o tinham outras colunistas, por exemplo, Maria Teresa da seção *Da Mulher para a Mulher*.

¹⁶² NETTO, Alccioly. Op. cit. p.125.

¹⁶³ Ibid. p.37.

¹⁶⁴ 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.

A primeira coluna de moda que recebeu assinatura de Alceu Penna no periódico estudado, data de novembro de 1940, *Verão Catarina*. Naquela época, Penna não estava no Brasil, mas nos Estados Unidos da América. A coluna trazia as tendências de roupas de banho e de verão das praias e ilhas da Califórnia. As páginas de moda traziam vinculadas ilustrações e textos de Alceu, ao contrário da secção de humor, que teve textos assinados por inúmeros escritores. Ao longo de algum tempo, as colunas de *Figurinos* foram divididas entre as de Alceu e as de Rachel, até que, em meados de 1941, ele se torna titular também daquelas páginas.

A coluna de *Figurinos* consolida Alceu Penna como figurinista e também como jornalista de moda. Na década de 1950, são inúmeras as reportagens sobre lançamentos da moda europeia, são 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.

No período em que Alceu Penna colaborou para a coluna de *Figurinos* da revista *O Cruzeiro*, diversas modificações aconteceram nas tendências de moda ditadas pelos influentes nomes da alta-costura francesa. Nas páginas da revista podem-se encontrar todas aquelas variações comentadas por Alceu. No início da década de 1950, as tendências ainda estavam bastante atreladas pelo *New Look* de Christian Dior, no qual a feminilidade era marcada “[...] pela cintura estreitada, pelos seios majestáticos, pelo tronco pouco enfatizado e em contraste com a ampla saia. A mulher com proporções de boneca e sempre festiva”.¹⁶⁵ No periódico brasileiro, segundo Mara Rúbia Sant’Anna, Penna comentava que o tradicional era o mais seguro e o clássico, reproduzidor da elegância.

Em 1953, o próprio Dior começa a se desvincular daquela imagem clássica de elegância. Aparecem modelos mais práticos e menos formais para a vida social. No Brasil, essas modificações do costureiro foram aprovadas por Alceu, para ele o costureiro adaptava suas criações aos novos contextos culturais e aos novos modos de vida social. A coleção de 1955 foi marcada pela linha A, e mais uma vez consagra-se Dior como criador de formas adaptadas a uma nova e moderna mulher. A partir de 1956, é notória a transfiguração do conceito de elegância, atrelado a fortes traços de praticidade. Esta transformação é bastante visível nas criações de conceituados costureiros contemporâneos de Dior, como Givenchy, Balenciaga, Fath, Rouff. No mesmo ano, a coluna de *Figurinos* anunciava às suas leitoras que Paris se libertava do *New Look*.

¹⁶⁵ SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Elegância e sociedade: ser elite nas décadas de 1950 e 1960*. In: *Moda Palavra* (04), 2005. p.101.

Nas modificações das tendências de moda da década de 1950, foi notória a participação de uma mulher, *Mademoiselle Chanel*. Gabrielle Chanel firmou um estilo, ofereceu o prático, o confortável sem, com isso, descartar o chique e o elegante. “A imposição de seu *tailleur*, com casaco na altura dos quadris, sai abaixo dos joelhos e blusa em complemento [...]. Guarnições trançadas, correntes de ouro, chamativas bijuterias, blusas combinadas ao forro dos casacos, botões com iniciais [...]”¹⁶⁶ Alceu, por sua vez, difundiu as propostas de Chanel no Brasil através de suas páginas em *O Cruzeiro* e na *Cigarra*. No decorrer dos *anos dourados*, os modelos mais glamourosos perdem espaço nas ruas, ficam mais presos a grandes festas e a eventos. Outro nome que modificou substancialmente os padrões daquela época foi Yves Saint Laurent. Em sua coleção de 1958, pela *Maison Dior*, o costureiro trazia praticidade e liberdade, atrelado à ideia que Chanel professava. Para Penna, a moda entrava numa fase *Bossa Nova*.

Uma parcela bastante limitada da população tinha acesso às *Maisons* da *Champs-Élysées*. Mocinhas e mulheres de diversos lugares tinham contato com essas criações da Alta-costura parisiense, principalmente através de páginas de revistas. Na Itália, na Espanha, na França, no Brasil, na Argentina, revistas traziam as coleções das grandes *Maisons*. Inúmeros periódicos, de vários lugares do mundo, desde o século XIX, traziam as tendências e os ditames da Alta-costura.

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 paralelamente ao papel de meros reprodutores de figurinos franceses para um público italiano.¹⁶⁷

Para Alberto Malfitano, aqueles ditames franceses não eram apenas copiados e transpostos para outros magazines. Pelo contrário, ele defende um papel paralelo entre as tendências francesas e os jornalistas de moda das revistas. Malfitano cita o caso de Alessandro Lampugnani que, ainda no século XIX, ao transpor as tendências francesas para seu *Corriere delle 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

¹⁶⁶ SANT’ANNA, Mara Rúbia. Op. cit., 2005.p. 326.

¹⁶⁷ 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.

o periódico *Le Ore Casalinghe*, que trazia juntamente com as ilustrações um discurso moral e pedagógico. Alberto também chama 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.

Se compararmos com o caso dos periódicos brasileiros, podemos perceber bastantes semelhanças. Primeiramente, pelo fato de as ilustrações não virem 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.

Porém, como aquelas roupas trazidas pelas revistas poderiam ser compradas? Temos que problematizar que nossas leitoras, as leitoras de *O Cruzeiro*, de maneira geral, não passeavam nas ruas parisienses e, se passeavam, não o faziam com a frequência desejável para manterem seus guarda-roupas afinados com as últimas tendências de moda. Na grande maioria das vezes, aqueles trajes eram copiados, levavam-se as páginas da revista até uma costureira e ela fazia um modelo bastante próximo daquele ilustrado. Segundo Wanda Ferron¹⁶⁸, naquela época, a comercialização de roupas prontas era pouco significativa, 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 Nacif¹⁶⁹ 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

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ NACIF, Maria Cristina Volpi. Confeção 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.

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 podia se 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.¹⁷⁰

Todavia, de maneira geral, 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 visto o relevante número de cursos de corte e costura existentes na época. No entanto, deve-se levar em consideração a complexidade de muitas das roupas trazidas por aquelas revistas.

Tão elaborados são os modelos apresentados que tornam quase inacessível suas reproduções pelas costureiras mais simples das cidades brasileiras. Esta dificuldade era exatamente o fator que alimentava o *ethos* de elegância das mulheres mais ricas que poderiam comprar os modelos diretamente da França, Rio de Janeiro ou pagar caríssima mão-de-obra especializada que os conseguissem reproduzir.¹⁷¹

É importante ressaltar aqui que Penna era apenas figurinista, e não costureiro. “Alceu de Paula Penna (1925-1980) não entendia de agulha e linha e nunca teve um ateliê de costura”.¹⁷² As peças eram apenas ilustradas pelo artista. Alceu Penna insere-se no mundo da moda através do desenho. 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.

¹⁷⁰ SANT’ANNA, Mara Rúbia. Op. cit., 2005. p. 334.

¹⁷¹ SANT’ANNA, Mara Rúbia. Elegantes e modernas – a moda e a construção dos gêneros nos anos 50. In: Moda Palavra. V.1. Ano 2002. p.122.

¹⁷² BONADIO, Maria Cláudia. FIGUEIRA, Daniela Nunes e PENNA, Gabriela Ordones. *Interpretando Alceu: O Projeto Figurino*. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo V.1 N. 2 ago./dez. 2008. p.136.

As *Garotas* e mulheres desenhadas por Alceu Penna eram portadoras de uma exímia postura. Postura exigida por Dior daquelas que usassem suas criações, fazia-se necessário um certo capital-aparência, afim de agregar valor à vestimenta. Um traje apenas não era o bastante para tornar-se elegante. Era preciso um arsenal de boas maneiras e assessórios para, aí sim, transformar a imagem de uma simples mulher em uma imagem de elegância e requinte. Uma imagem de elegância que reverberaria em poder.

A relação da imagem com o poder está balizada nos comentários que se fazem constantemente no papel da mídia no mundo contemporâneo. Contudo, mais do que uma evidência é necessário pensar criteriosamente como se dá essa relação.

Georges Balandier considera que “todo o poder requer representação, um *decorum*, um cerimônia e suas pompas, uma distância em relação aos súditos” para efetivar-se como tal. (...) Para a historicidade moderna ocidental a ritualística está firmada na alternância da coreografia e na exigência aos atos de rápida adaptação aos novos enredos, dando dessa forma, outro sentido às estratégias de poder, não mais firmadas na fixidez, mas sim na fluidez, na efemeridade da vida contemporânea.¹⁷³

Mara Rúbia Sant’Anna escreve acerca das relações de poder ligadas à aparência. Não é uma característica da sociedade moderna atrelar a imagem e a aparência ao poder. Segundo Jean Marin Apostolides, toda a estrutura social das monarquias européias enfatizou a presença da etiqueta como estratégia de poder. Em tal sociedade, havia uma imagem ideal criada e que deveria ser copiada, a imagem real. Contudo, deve-se distinguir a aparência e o poder no contexto monárquico e nas sociedades do século XX. A aparência conota poder de maneira distinta nessas duas sociedades.

Para Nicolau Sevcenko, as mudanças dos mecanismos e procedimentos técnicos ampliam o processo produtivo do sistema e modificam a própria estrutura da sociedade na qual homens e mulheres precisam se adaptar ao ritmo acelerado das máquinas. “Os indivíduos não serão avaliados pelas suas qualidades, qualidades mais pessoais ou pelas diferenças que tornam única a sua personalidade. Não há mais tempo para isso”.¹⁷⁴ Homens e mulheres que vivem nessas grandes cidades não mais se conhecem. E a nova forma prática de identificar os outros é pela maneira como se comportam e falam, pelos objetos simbólicos que exibem, pela maneira como se vestem. Um império da moda, em que as pessoas são o que parecem ser,

¹⁷³ SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo*. Barueri: 2007. p.37.

¹⁷⁴ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.p. 63.

vivem uma super valorização do olhar, da imagem. Vivem em um verdadeiro *Império do Efêmero*¹⁷⁵.

Neste *Império do Efêmero*, para Gilles Lipovetsky, a distinção social se impõe tanto em objetos da cultura moderna quanto na esfera do vestuário. O sistema de moda pode ser percebido na sociedade ocidental desde a Idade Média tardia. O que caracteriza e marca esse sistema é o efêmero, o novo. Durante muitos séculos, a vida social desenvolveu-se sem o culto das fantasias e novidades, sem a instabilidade e sem a efemeridade da moda.

Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ordenamentos já não é exceção mas regra permanente: a moda nasceu.¹⁷⁶

Assim, conforme se infere o trecho acima, o sistema de modas multissecular inaugurado no século XIV construiu-se dentro desse sistema de efemeridades. Anteriormente trajes, acessórios e ordenações, por mais que procurassem efeito estético, permaneciam fixados pela tradição, perpetuados de geração a geração. Jamais se aproximaram do reino do efêmero sistemático, das fluições do amanhã. É apenas no século XIV, entre 1340 e 1350, que as variações no vestuário começam a ser mais frequentes, a mudança torna-se a regra do prazer.

As vestimentas, assim como as práticas de civilidade¹⁷⁷, funcionam como veículo de distinção social, de acordo com a capacidade do indivíduo de se enquadrar nessas novas tendências de moda. O que vai interferir na indumentária são as apreensões que os indivíduos têm da sociedade, e tal ideia depende da posição que eles ocupam naquela. O vestir funciona como uma maneira de marcar pertencimento a determinado grupo social. Além disso, gênero, idade, classe, visão política são informações intrínsecas à indumentária e à corporalidade. No vestir-se incorpora-se indumentária e corporalidade, o traje e o portar-se.

¹⁷⁵ LIPOVESTSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades de moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁷⁶ *Ibid.* p.23.

¹⁷⁷ A civilidade é entendida aqui como uma experiência histórica construída, representa um esforço de codificação e controle dos comportamentos para conter sensações e movimentos do corpo e da alma. Cf. CUNHA, Maria Teresa Santos. Projeto *Saberes Impressos*. Do latim *civitas* indicando o conjunto de cidadãos livres *civis* reunidos na cidade e que precisavam interiorizar códigos sociais para fazer frente à barbárie e à ignorância. Cf. GUERRENÁ, J. L. *El alfabeto de las buenas maneras*. Los manuales de urbanidad em la España Contemporánea. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipéres, 2005. p.30. Questões sobre a civilidade serão melhor teorizadas e problematizadas dentro da coluna estudada no capítulo quatro.

O importante é perceber que tais objetos, independentemente de quais sejam, representam metonimicamente aquele que o possui e, por meio de uma série de associações e analogias, metaforizam o próprio ser humano, dada a sua inserção no tempo e no espaço do mundo contemporâneo, e as relações estabelecidas com ele mesmo e com o 'outro'.¹⁷⁸

Além disso, faz-se necessária a compreensão de que o discurso apresentado através de como o indivíduo carrega e adereça seu corpo relaciona-se também à ambiguidade de individualização e pertencimento presente no sistema de moda. Sendo assim, segundo Castilho e Martins, quando o indivíduo considera-se pertencente a um determinado grupo, ele passa a agregar traços de identificação que lhe permitem a semelhança com os demais integrantes de tal grupo. Tem-se, portanto, o vestir como expressão de identidades não apenas individuais, mas também coletivas. Vê-se que o ato de vestir vem revelar escolhas mais amplas, vem revelar diferenças e semelhanças, constituem identidades e afinidades, vem auxiliar a separar grupos diversos. “Sabemos que as vestimentas servem como elementos da atestação de pertencimentos e, tanto ontem quanto hoje, elas fazem parte do processo de constituição das identificações sociais”.¹⁷⁹

O corpo e a indumentária funcionam como recursos para a construção identitária e de alteridade, meio de comunicação, expressão e também de classificação e discriminação. Vê-se que a indumentária expressa e reproduz uma série de relações sociais e, através de um entendimento mais profundo, conclui-se que o vestir é, mais do que tudo, cultural.

As bonecas e os croquis ilustrados por Alceu Penna apresentam-se como expressão dessa construção identitária. Uma expressão de identidades de um certo grupo, meninas e mulheres de classes abastadas e urbanas do Brasil de meados do século XX. Roupas, acessórios, penteados de cabelo, cor das unhas, corpo, postura. Mais do que meros cabides ou suportes para as roupas, as mulheres desenhadas por Penna traziam agregadas outras informações e, sobretudo, a distinção social. Pela aparência, elas marcavam pertencimento a uma rede social.

No estudo sobre as vestimentas, segundo Gilda de Mello e Souza, é possível identificar uma pluralidade de naturezas imagéticas, produzidas nos mais diferentes tempos. Em telas, esculturas, ilustrações, iluminuras, tapeçarias de diversas temporalidades; pode-se

¹⁷⁸ CASTILHO, Kathia. MARTINS, Marcelo M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. 2. ed. rev. e atual. – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. p. 23.

¹⁷⁹ CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda: vestuários, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 60.

perceber a presença da indumentária, do corpo vestido, contudo deve-se levar em consideração o “temperamento” do artista na representação daquelas vestes. Uma vez que estas imagens necessariamente não buscam retratar as vestimentas que se utilizavam na época. Além do mais, muitas daquelas imagens se apresentam desgastadas pelo próprio tempo, com cores e traços apagados. Este desgaste temporal soma-se, inúmeras vezes, a dificuldade na datação destas obras.

Ora, o século XIX anula de certa forma todas essas dificuldades, fornecendo-nos a prancha colorida de modas e fotografia. Pois se a primeira revela aos nossos olhos a estrutura básica do modelo e é um guia orientando as costureiras, a segunda reflete a maneira por que o mesmo foi adotado e qual o aspecto que assumia sobre o corpo portador.¹⁸⁰

As imagens da secção de *Figurinos* seriam assim a prancha colorida que serviria de estrutura básica, seria um guia de orientação às costureiras a fim de produzirem o traje. Os desenhos de Alceu tinham o objetivo de comunicar sobre essas novas tendências da Alta-costura. A roupa ali não surge como uma mera estampa ou alegoria, ela apresentava-se como fim.

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. Padrão de ser belo, de transformar-se em belo. O século XX marca profundas modificações neste padrão e ideal de belo feminino. A mulher parecia adaptar-se à vida prática das grandes cidades. Perdeu as longas madeixas de cabelo, as volumosas roupas e acessório como o espartilho.

Os “modos modas” antes copiados de uma aristocracia européia agora eram copiados de atrizes do cinema, sobretudo, americanas e francesas. O ideal de beleza era propagado principalmente por nomes como Brigitte Bardot, Ava Gaedner, Jane Russel, Marilyn Monroe. Mas, talvez dentre todas essas atrizes, Bardot tenha sido que mais efetivamente firmou o modelo ideal feminino de meados do século XX. “Seu modelo não é simplesmente ligado ao desejo. Ele é ligado a firmação de si: menos objeto que sujeito, menos passividade que atividade. Brigitte vive em seu ritmo, escolhe seus amores, abandona-os ou os mantém segundo uma regra que só pertence a ela.”¹⁸¹ Assim, a atriz francesa, além de estabelecer um

¹⁸⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.24.

¹⁸¹ VIGARELLO, Geoges. Op. cit. p.172.

padrão de estética de mulher fatal, com cabelos ondulados e loiros, boca carnuda e olhos cor de amêndoas, propagava uma nova maneira de ser mulher naqueles tempos. Seu padrão ia além corpo. Era uma nova visão de desejo e liberdade feminina.

Segundo Dominique Veillon, talvez Brigitte, nesta dicotomia entre mulher objeto e mulher liberada, fosse mais acessível aos sonhos das “mulheres reais” do que Marilyn, o símbolo da perfeição. A beleza da década de 1950 era a beleza como um ideal a ser conquistado. Conquistado para seduzir, seduzir assim como as grandes divas do cinema. “De 1958 a 1962, a moda permanece assimilada a um sonho inacessível para uma simples mortal mesmo sendo o desafio final, a sedução, levada cada uma a se esforçar”.¹⁸² Para além das colunas de *Figurinos* e modas das revistas, as fotografias dessas atrizes também eram copiadas e colocadas como padrão a ser seguido. Tanto, que as ilustrações de moda e as *Garotas* do Alceu se inspiravam nos grandes nomes do cinema da época. Deste modo, tanto as divas do cinema quanto as *Garotas* de Alceu Penna ditavam padrões para as “mulheres reais”.

Assim, muitas mulheres têm consciência de que as manequins muito bem maquiadas, que lhes são mostradas usando vestidos caros, estão muito afastadas do que elas nunca poderão alcançar, mas desejam que suas revistas mantenham esta indispensável fatia de sonho. (MARIE-CLAIRE, 1960). Algumas leitoras confessam que elas aprenderam a se maquiar, se pentear e se vestir, graças a estas manequins que procuravam imitar.¹⁸³

Fotografias de mulheres, ilustrações de mulheres, imagens de mulheres. Propagadoras da beleza como conquista dos anos 1950, a beleza criada. A beleza da maquiagem perfeitamente elaborada, batom, pó-compacto, base, blush, sombra, rímel, delineador, lápis de olho, artefatos que não poderiam faltar para uma linda mulher sedutora. “Unhas compridas e esmalte vermelho, cabelos com ondulações calculadas e armadas em laquê e maquiagem sobre os olhos, lábios e sobrancelhas eram pontos vitais numa aparência feminina dos anos 50”.¹⁸⁴

A beleza era um empreendimento pessoal. Cuidados com o cabelo, com as unhas, com o rosto e com o corpo. Um corpo saudável e bem exercitado, um corpo agora magro e delineado. Tudo para seduzir o sexo oposto. “Nesse aspecto a beleza passa a ser observada

¹⁸² VEILLON, Dominique. *Corpo, beleza, moda e modos de vida: do agradar ao prazer através das revistas femininas*. In: Moda Palavra. V.2. Ano 2003. p.125.

¹⁸³ Ibid. p.127.

¹⁸⁴ SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Elegantes e modernas – a moda e a construção dos gêneros nos anos 50*. In: Moda Palavra. V.1. Ano 2002. p.117.

como critério de seleção através da qual as mulheres disputam, por exemplo, o mercado do casamento”.¹⁸⁵

Este ideal de beleza era utilizado e propagado pelas ilustrações de Alceu Penna. Das páginas de moda às páginas de humor. O ilustrador era o mesmo, assim como o seu traço, seus padrões, suas visões. As suas *Garotas* vestiam-se seguindo os ditames da Alta-costura propagados por ele nas páginas de *O Cruzeiro* e da *Cigarra*. Usavam também os esmaltes vermelhos e os cabelos ondulados das divas do cinema internacional. A existência de signos e tendências de moda na coluna de humor ilustrada pelo figurinista afirma, mais uma vez, a moda como um sistema amplo de novos ditames propagados e seguidos.

As bonecas mostravam “A nova juventude “rebelde” dos anos 50, com suas roupas coloridas e danças energéticas”.¹⁸⁶ Ao contrário de muitas das colunas de *Figurinos* assinadas por Penna, as tendências impressas nas *Garotas* eram direcionadas para jovens mocinhas. Elas usam shorts, saias curtas, maiôs de duas peças, o que somente era permissível pelos ditames da época para a juventude.

Na Revista *O Cruzeiro* podia-se ler a coluna *As garotas o Alceu*, que se tornaram material de consulta para as milhares de mocinhas de boa origem, que além de copiarem os vestidos ali ilustrados por Alceu Penna, ainda informavam-se sobre as envolventes histórias das meninas modernas e que inspiravam o comportamento de milhares de aspirantes a garotas de sociedade.¹⁸⁷

As *Garotas* incorporaram as tendências que deixavam, aos poucos para trás o *New Look*. Eram partidárias de roupas leves que possibilitassem a vida ativa e corrida das grandes cidades da época. Suas roupas deveriam acompanhar seu ritmo de vida moderna. Usavam calças, sapatilhas do estilo BB, rabo-de-cavalo. Roupas e padrão de comportamento andavam juntos, eram “a expressão da vida moderna”.

As *Garotas do Alceu*” ousavam também no quesito moda, incorporando modelos ousados: adotam também o sucesso das calças cigarretes. Usavam shorts bastante curtos também. “As *Garotas*” eram ativas e agitadas e necessitavam de roupas que acompanhassem esse estilo de vida: “O short torna mais leve a Garota mais pesada, que nesse traje se atreve, a topar qualquer parada.”¹⁸⁸

¹⁸⁵ GOELLNER, Silvana Vilodre. *Bela maternal e feminina: imagem da mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí: editora Unijuí, 2003. p. 51.

¹⁸⁶ GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p.78.

¹⁸⁷ QUIRINO, Soraya de Fátima Silvestre e FRANÇA, Camila Geremias. *A moda dos anos 60: uma visão organizacional*. In: *Moda Palavra*. V. 2. Ano 2003. p.66.

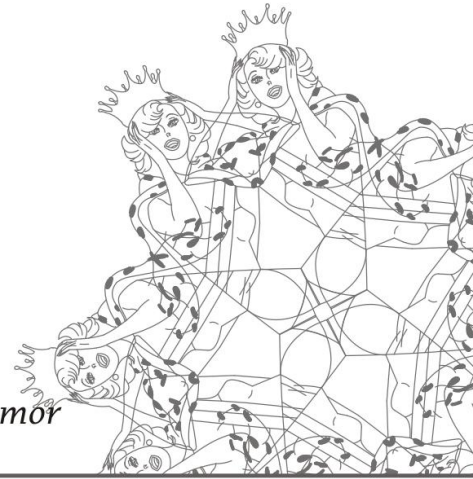
¹⁸⁸ PENNA, Gabriela Ordonez. *O estilo de vida das “Garotas do Alceu”*. Disponível em: <http://www.infomoda.com.br/cultura-modas1.php>. Acessado em setembro de 2008. p. 7.

A Alta-costura permeada de dizeres de jornalistas de moda é bastante visível na coluna pesquisada, como chama atenção Alberto Malfitano. Na coluna *Garotas*, ocorria um abrangente diálogo entre as tendências da Alta-costura parisiense e os ditames do jornalista local, no caso, Alceu Penna. Ali, naquelas páginas, mesclavam-se tendências de moda das *Maison* francesas, condutas de comportamento das atrizes do cinema, padrões de beleza, normas de civilidade dos antigos manuais, cotidiano, juventude, risos. A coluna era tudo isso. Era influenciada por todos esses aspectos e, por conseguinte, levava-os até suas leitoras.

Naquelas duas páginas, as tendências francesas eram interpenetradas pelas historietas da vida de jovens mulheres do Rio de Janeiro dos *anos dourados*. As roupas de Coco Chanel passeavam pelas ruas cariocas de outrora. Os vestidos Dior embelezavam os bailes de carnaval do Copa. As cores da última coleção de Givenchy estavam adaptadas nas fantasias das Festas de São João. De fato, ocorria uma incrível convergência daquelas diversas realidades. Hollywood, Paris, Rio de Janeiro. Alceu criava personagens que eram tudo isso, todos esses mundos e essas realidades transpostas. Realidades e mundos que juntos só poderiam ser vivenciados em um mundo ficcional. Era como um sonho, um sonho de Alceu.

4. Terceiro Capítulo

*As Imagens das Garotas: a coluna entre humor
sedução e design*



4. Terceiro Capítulo – As imagens das *Garotas*: a coluna entre ilustração, humor, sedução e design

4.1 As *Garotas* e outros tempos: a imagem e suas temporalidades

Um olhar, um lapso, uma fenda. Algo que possibilite o expectador 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. Inscrições 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 Vermeer¹⁸⁹, nossas imagens tiveram o cotidiano também como pano de fundo,

¹⁸⁹ 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.

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 dos homens de Lacaux¹⁹⁰, a Vênus de Willendorf¹⁹¹, as telas de Delacroix¹⁹² ou Velazques¹⁹³ ou as iluminuras que povoavam os codex medievais; as bonecas traçadas por Alceu Penna também são imagens.

A imagem nasce da morte. A palavra imagem deriva do latim *imago*, a máscara funeral feita de cera, o rosto do morto era moldado e guardado por seus familiares. Os antepassados sobreviviam pela imagem.¹⁹⁴ A imagem era a presentificação do ausente. “A imagem nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou, com isto, as noções de duplo e de memória. Deste modo ela teve caráter mágico ao proteger os vivos da visão do corpo em putrefação e de liberá-los de seus temores diante da morte”.¹⁹⁵ Assim também funcionava a imagem na antiga França. Segundo Debray, a esfinge do rei morto presidia durante 40 dias as refeições e as cerimônias da corte. A imagem feita à semelhança do rei morto era “Vestida com todos os seus adornos e dotada com as insígnias do poder [...] enquanto a esfinge estiver exposta, o novo rei deve permanecer invisível”.¹⁹⁶ Na Roma da Antiguidade, apenas os mortos ilustres tinham direito à imagem, e após algum tempo os homens vivos ilustres também o tiveram. A mulher só adquire esse direito tardiamente, assim como o cidadão comum, no fim da era republicana.

A crença através da visão também marca o cristianismo. Uma crença a partir de uma visão do nada, uma visão de indícios. Uns creram por terem visto, ou melhor, não terem visto o corpo. Outros creram por terem tocado um corpo dito ressuscitado. Outro, ainda, creram por não terem nem visto nem tocado.

¹⁹⁰ Inscrições 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.

¹⁹¹ 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.

¹⁹² Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) importante pintor francês do chamado Romantismo. IN: GOMBRICH, E. H. Op.cit.

¹⁹³ Diego Rodríguez da Silva y Velázquez (1599-1660) principal pintor espanhol da corte de Filipe IV de Espanha. IN: Idem.

¹⁹⁴ DEBRAY, R. O nascimento pela morte. IN: _____. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

¹⁹⁵ KERN, Maria Lúcia Bastos. *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação*. IN: Revista de Estudos Ibero-Americanos / Pós-Graduação em História, PUCRS. V.XXXI, n.2. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. p.7.

¹⁹⁶ DEBRAY, R. Op.cit. p.25.

Nos referimos al momento en que lo discípulo – precedido por Simón – Pedro y seguido por María, luego por María Magdalena – llega ante la tumba, comprueba la piedra desplazada y mira en su interior... “Vio y creyó” (*et vidit, et credidit*), anota lapidariamente San Juan: *creyó porque vio*, como más adelante otros creerán por haber tocado, y otros incluso por no haber visto ni tocado. Pero, en cuando a él ¿qué es lo que vio? Nada, justamente. Y es nada – o esa tres veces nada: algunos lienzos blancos en la penumbra de una cavidad de piedra –, ese *vacío de cuerpo*, lo que habrá de desencarnar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Una aparición de *nada*, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada que ver, para creer en todo.¹⁹⁷

O cristianismo inventou inumeráveis procedimentos para fazer homens e mulheres também acreditarem naquela visão de ausência do corpo. Incrivelmente, a ausência do corpo foi figurada. Figuração presente hoje em praticamente todas as Igrejas Católicas Romanas em todo o mundo. A figura de um cadáver em uma tumba de vidro, para que todos possam ver a imagem, que mesmo quando não vista, ocasiona incalculável crença. E o rosto deste Cristo, a figuração humana de Deus, segue ainda hoje sendo moldada.

O aparecimento da iconografia cristã data do século IV¹⁹⁸, surge nos sarcófagos e nas catacumbas. Era o triunfo da fé, a simbologia da ressurreição. A imagem domina a religião cristã, que, ao contrário das pagãs, até então recusava a adoração de imagens. Aos poucos, aquelas imagens foram se multiplicando. Desde a Idade Média, o cristianismo se utilizou da imagem como pedagogia. Em vitrais, afrescos, esculturas, pinturas e gravuras das igrejas estava transposta a vida de Cristo. A imagem cristã catequizava. Uma imagem que surgiu da ausência de imagem. Da ausência de inscrições, esculturas, máscaras. Uma imagem criada, inventada, imaginada, idealizada. Atualmente, a imagem mais recorrente de Cristo é a renascentista. Um Jesus Cristo alvo, de longas madeixas douradas, olhos azuis e com um corpo perfeitamente esculpido. Uma sociedade hipnotizada por imagens. Imagens religiosas, imagens de fé, imagens de morte.

A sociedade ocidentalizada tem como seu marco temporal o nascimento de Jesus Cristo. Um Cristo cujo rosto se desconhece, cuja aparência foi inventada. Todavia; tal invenção foi tão afortunada que a imagem de tal Cristo, apropriada, transformou-se na imagem do herói da República deste país. Tiradentes, nosso herói-mártir. A imagem do herói republicano, assim como a de Jesus, foi criada posteriormente a sua morte. “A escassa documentação

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006. p.23-24.

¹⁹⁸ DEBRAY, R. Op.cit. p.27.

bibliográfica e a inexistência de retratos de época ou descrições pormenorizadas deixaram os artistas livres para criar. Sua vida lacunosa é parasitada pelo mito”.¹⁹⁹ Deste modo, a imagem do herói foi feita à semelhança da imagem humana de Deus²⁰⁰.

Entretanto, imagens de poder nem sempre foram inventadas ou, pelo menos, nem sempre foram inventadas baseadas em um vazio de dados. Era o caso das imagens dos antigos monarcas. O Rei na França Luís XIV²⁰¹, o Rei Sol, ilustra primorosamente as mudanças nas representações de poder, a imagem e a aparência configuram-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. As famosas imagens de Luís XIV não representavam um homem, e sim a imagem pública de um rei. Ele transformou sua vida num ritual de representação, em um teatro, e seu Palácio de Versalles, em uma espécie de palco. No entanto, atrás daquela imagem construída existia um homem, e aquelas imagens não foram construídas a sua exata semelhança, o tiveram como referente. As imagens, dentre as quais a mais famosa até hoje a tela *Luís XIV – O Rei Sol*²⁰², traziam um homem forte, com um exímio porte e de aparência, para época, impecável. Um homem adornado de símbolos de poder.²⁰³ Esta “fabricação” do monarca serviu como modelo para um sem número de reis de diversos lugares e temporalidades.

Modelo este seguido, inclusive, pelo Imperador brasileiro D. Pedro II²⁰⁴, no século XIX, época em que a dinastia dos Bourbons já havia sido deposta na França. Assim como a

¹⁹⁹ MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.139.

²⁰⁰ A primeira imagem de Tiradentes foi feita por Décilo Villares em 1890, era uma litografia de um pseudo-retrato com uma áurea de santidade, que não só forja uma aparência, bem como uma identidade. Uma imagem criada quase um século da morte do homem. Pode-se considerar que a imagem heróica de Tiradentes foi criada, ou pelo menos difundida, após a proclamação da República em 1890. Segundo José Murilo de Carvalho, a República brasileira necessitava de uma imagem, de um herói. As imagens do monarca Dom Pedro Segundo precisavam ser substituídas pela de um herói republicano. Dentre os nomes “propostos” para um futuro heróis estavam Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto, mas o de Tiradentes obteve melhor aceitação. Um homem que morreu em nome de seus ditos ideais, e talvez o mais importante, mandado ao suplicio pela Rainha Maria, bisavó de D. Pedro II. 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.

²⁰¹ O Rei Luís XIV, mais conhecido como Rei Sol ocupou por 72 anos o trono francês, entre 1643 e 1715. Da dinastia dos Bourbons assume o poder aos 4 anos de idade, após a morte de seu pai Luís XIII. Ao longo de todo seu reinado foram produzidas imagens que representavam um rei forte e absoluto como o sol. Como legado deixou a seu filho, Luís XV, uma das monarquias absolutistas mais fortes já vistas. Monarquia esta que ira ruir nas mãos de seu neto, Luís XVI, com a Revolução Francesa. Ver mais em: BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

²⁰² Tela do pintor francês de origem catalã Hyacinthe Rigaud. Óleo sobre tela, 1701. Museu de Versalles – Versalles, França.

²⁰³ Ver mais em: BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

²⁰⁴ D. Pedro II rei do Brasil, sucedeu seu pai que abdicou do trono para retornar a Portugal no ano de 1831, todavia somente no ano de 1840, aos 15 anos, com sua maioridade antecipada tornou-se imperador do Brasil, que até então passava por um período regencial. Ficou no poder durante 49 anos. Seu reinado teve fim com a

imagem de Rei Sol, a imagem do nosso “monarca dos trópicos” foi moldada desde sua infância. O império criou sua imagem baseada em seu rei. A famosa tela de Pedro Américo, *D. Pedro na abertura da Assembléia Geral*²⁰⁵, remete imediatamente àquela pintada por Hyacinthe Rigaud no século anterior. E, tal qual a imagem do monarca francês, a de D. Pedro II foi também criada, mas sob um referente, um homem, um rei.

Imagens como as de Jesus Cristo, Tiradentes, Luís XIV e D. Pedro II presentificavam e, de certo modo, ainda presentificam o ausente. Nenhum de nós conheceu nem viu esses homens, pois quando nascemos eles já estavam mortos. E pouquíssimos de seus contemporâneos os conheceram pessoalmente. Mas, tanto nós quanto muitos deles poderíamos descrever a imagem de seu Cristo, do nosso herói republicano ou dos dois importantes monarcas. A imagem torna vivo o morto, presente o ausente e faz com que o poder seja legitimado pela aparência. Poder tão arraigado que essas imagens permanecem ainda hoje em nossos museus, igrejas, livros, *sites* e imaginários.

Nossa atual sociedade não tem mais monarcas absolutistas, e talvez nem adore mais as imagens de seu dito Cristo, ou de seu herói-mártir. Mas tanto ela quanto a sociedade que investigo, a sociedade brasileira de meados do século XX, produziram e produzem outras relações com imagens. Segundo Debray, pode-se situar 3 momentos na história do visível: o momento do olhar mágico, do olhar estético e do olhar econômico. “O primeiro suscitou o ídolo; o segundo, a arte; o terceiro, o visual”.²⁰⁶ 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. Talvez porque seja pelo olhar mágico, o estético ou o econômico, a imagem suscita um olhar de crença, seja ela, mágica, artística ou simplesmente visual. Uma crença em um Cristo, em um santo, em algo mágico e sobrenatural. Uma crença no sublime, no objeto artístico e até mesmo no visual em si próprio. Diante de uma imagem, acreditamos nela. Ali naquele momento, ela se torna verdade.

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

Proclamação da República Brasileira. Morre em Paris no ano de 1891. Ver mais em: SCHWARCZ, Lúlian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

²⁰⁵ *D. Pedro na abertura da Assembléia Geral* obra de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, o quadro também é conhecido como *Fala do trono*. Óleo sobre tela, 1872. Museu do Ipiranga - São Paulo, Brasil.

²⁰⁶ DEBRAY, R. *Op.cit.* p.43.

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 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.”²⁰⁷ 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 dissertação 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. Ainda, muitas vezes, as

²⁰⁷ 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.

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.

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”²⁰⁸. 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 representações²⁰⁹ 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

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.p.31.

²⁰⁹ 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. *A beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002. p.75.

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 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.²¹⁰

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”.²¹¹

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,

²¹⁰ Diante uma 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 costume apaixonado do especialista. Diante uma 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 uma 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 memória e mais futuro que o ser que a olha (tradução nossa). DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit, 2008. p.32.

²¹¹ 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.

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 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”.²¹²

“Estamos, *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”²¹³. 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.

Didi-Huberman considera Aby Warburg um dos mestres do “conhecimento-montagem”. Aby Warburg foi um historiador da arte do final do século XIX e início do século XX. Tal estudioso apresentou como tese doutoral, Warburg estudou o Renascimento Italiano, o *Quattrocento*, em especial as obras de Botticelli: *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*. Nessas imagens Warburg se ateve, em especial, às formas das ninfas, de seus movimentos, de seus cabelos e das roupas que as envolviam. 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*. “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”.²¹⁴

Após anos da finalização sua tese, em 1895, 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 representação da serpente, seja

²¹² 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.

²¹³ Estamos, diante do muro como frente a uma 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.

²¹⁴ KERN, Maria Lúcia Bastos. Op.cit, 2007. p.72.

pela representação de um raio em zigzag. Durante e após os anos que esteve internado²¹⁵, Aby desenvolveu uma teoria com base na longa duração, acumulava imagens a fim de construir um espectro contínuo “(...) irizado y exhaustivo de representaciones em el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente”.²¹⁶ Esse complexo representativo foi denominado por Warburg de *Mnemosyne* e o projeto de construir essa espécie de atlas iconográfico, de *Pathosformeln*.

Así, las formas ondulantes y serpentinadas de las infas paganas en movimiento, extraídas de los relieves, de las medallas y de las éfrasis antiguas e instaladas en las obras de la pintura y de la escultura modernas por los artistas del Renacimiento, se anudaban también lejanamente con el ritual hopi de la serpiente, recuperaban aquella vivencia primitiva del terror, de la domesticación u de la posesión mágica de las fuerzas hostiles de la naturaleza.²¹⁷

Na biblioteca formada por Warburg, foram conservados seus numerosos livros e atlas iconográficos. Livros sobre arte, festividades, religião, astrologia, que abordam desde a Antiguidade até o Renascimento. O primeiro endereço da biblioteca foi, segundo José Burucúa, uma casa de quatro plantas, comprada pelo próprio intelectual no ano de 1909, localizada na cidade de Hamburgo, Alemanha. Vários jovens pesquisadores passaram a frequentar aquele espaço, desde o ano de 1914. A biblioteca transformou-se em um instituto. Em virtude a internação psiquiátrica de Warburg e da situação política que passava a Europa e em especial a Alemanha, o instituto foi fundado somente no ano de 1926. “Cuando Warburg morió inesperadamente em octubre de 1929, el instituto-biblioteca se hallaba em pleno funcionamiento, pero el continuo deterioro de la situación política en Alemania a partir de

²¹⁵ Aby Warburg ficou internado em uma clínica psiquiátrica na Suíça, Bellevue, durante os anos de 1921 e 1923. Ali ele foi tratado pelo médico Ludwig Binswanger. A alguns anos atrás na mesma clínica esteve internado o filósofo Nietzsche. Todavia, aquela não foi a primeira internação de Aby, que já no ano de 1918, após ameaçar matar sua família e a si próprio foi internado pela primeira vez. O diagnóstico dado ao estudioso era de esquizofrenia. Durante os dois anos que Aby esteve internado ele recebeu freqüentes visitas de Saxl, com Saxl ele trabalhou na conferência que proferiu na clínica dia 21 de abril de 1923. Tal conferência tratava de abordar o material iconográfico dos índios do Novo México, catalogado e estudado por Warburg. Ver mais em: BINSWANGER, Ludwig e Warburg, Aby. *La curacion infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo editora, 2007.

²¹⁶ (...) iridescente e exhaustivo de representações em qual se reproduz a trama secular da memória do Ocidente (tradução nossa). BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlos Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p.29

²¹⁷ Deste modo, as formas ondulantes e serpentinadas das ninfas pagãs em movimento, extraídas dos relevos, das medalhas e das éfrasis antigas e instaladas nas obras da pintura e da escultura moderna pelos artistas do Renascimento se atavam também com o distante ritual hopi da serpente, recuperavam aquela vivencia primitiva do terror da domesticação, da posse das forças mágicas e hostis da natureza (tradução nossa). Idem

1930 hizo que, antes de la llegada de Hitler [...]”²¹⁸ o conjunto foi, paulatinamente, sendo transferido para a cidade de Londres onde encontra-se até nossos dias.

O Instituto formado por Warburg alojou-se na Universidade de Londres no ano de 1936. Na Inglaterra, a entidade continua a formar inúmeros estudiosos de arte e história. Dentre muitos, alguns nomes se sobressaíram, como os de Fritz Saxl, Ermin Panofsky, Ernest Gombrich. Mas é o legado de Warburg e de seu instituto transversalizado nas obras dos historiadores Carlos Ginzburg e George Didi-Huberman que, neste momento, mais nos interessa. Ginzburg com seus textos, leituras e paradigma indiciário. Didi-Huberman com suas imagens, anacronismos e conhecimento montagem. Ginzburg lendo sinais e Didi-Huberman vendo sintomas.

²¹⁸Quando Warburg morreu inesperadamente em outubro de 1929, o instituto-biblioteca estava em pleno funcionamento, mas o continuação deteriorada da situação política na Alemanha a partir de 1930 fez que, antes da chegada de Hitler (tradução nossa). BURUCÚA, José Emílio. Op. cit. p.33.

4.2 Pin-ups: o gênero ilustrativo e as personagens de Alceu

As imagens traçadas por Penna. As imagens das *Garotas* que semanalmente estampavam e coloriam as páginas da revista *O Cruzeiro*. As imagens que encantaram homens e mulheres por quase 30 anos. Imagens de mulheres. Imagens de mulheres, mais uma vez, representadas por um homem. As imagens investigadas podem ser consideradas uma representação do ideal jovem feminino de seu criador. Segundo o próprio Alceu Penna, suas *Garotas* de papel eram inspiradas nas jovens brasileiras, que para ele eram consideradas as jovens mais lindas do mundo. Mas não eram cópias das mulheres brasileiras dos *anos dourados*, mesmo porque as representações imagéticas estão penetradas por convenções culturais, pelo olhar do autor e por outras imagens de diferentes temporalidades.

Sinalizo aqui, que as imagens da coluna *Garotas* que apresento no decorrer desse capítulo foram escolhidas em virtude das generalidades apresentadas pela coluna. No trabalho de pesquisa cataloguei e digitalizei 769 colunas *Garotas*. Foram localizadas todas as colunas que circularam no período de 1950 até 1964, balizas temporais dessa dissertação. No entanto, seria praticamente impossível abordá-las, aqui, em sua totalidade. Desta maneira procurei contemplar a regra e não a exceção. As imagens das bonecas traçadas por Alceu Penna que analiso neste capítulo 3, e no subsequente capítulo 4, são imagens que ilustram muito bem as 769 colunas por mim pesquisadas.

Provavelmente, as ilustrações de bonecas nos dizem mais sobre as idealizações, sonhos e medos de Alceu Penna do que sobre as mulheres que o inspiraram. Mesmo porque, se Alceu dizia que foram as jovens brasileiras que o inspiraram, sabemos que muito mais o influenciou. Em especial, muito mais imagens. Alceu, como nós, estava envolto por um mundo de imagens. Obviamente imagens diferentes das que nos envolvem hoje, principalmente no que diz respeito à revolução tecnológica que transformou o mundo da imagem no século XX. Nos tempos de agora, a televisão, o computador e a Internet são os principais veículos de produção e disseminação de informações. Informações que se propagam textualmente e imageticamente. O mundo de Alceu, neste aspecto, era bastante distinto do nosso. As imagens daquele tempo não chegavam aos olhos dos indivíduos através de telas nem eram formadas por *pixels*. Mas eram imagens impressas, pintadas, desenhadas. Não podemos identificar que imagens ele de fato viu, que revistas folheou, que telas admirou, a que filmes assistiu no cinema. Mas podemos ter uma vaga ideia, a partir de seu trabalho, das imagens com as quais ele estabeleceu contato.

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?²¹⁹

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 elucidie esta análise. Maria Lúcia Bastos Kern considera que Aby Warburg já pensava numa espécie de “cultura visual”, uma vez que o intelectual 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 Meneses, “[...] como dimensão possível de ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História”.²²⁰ 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”.²²¹ 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.

²¹⁹ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p.24.

²²⁰ 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.

²²¹ 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.

Ao examinar as fontes, percebe-se uma rede de comunicações entre as imagens criadas por Alceu Penna e as pintadas por Gil Elvgren²²² com outras diferentes representações femininas de diferentes épocas. Neste segundo item, vamo-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.

Gonçalo Junior acredita que as *pin-ups* têm origem nos ousados cartões-postais franceses e alemães da segunda década do século XIX. Essas ilustrações começam a aparecer nos desenhos de Raphael Kirchner, na francesa *La vie Parisienne*, e aos poucos começam a ilustrar calendários. Ainda no final do século XIX, elas chegam aos Estados Unidos da América e, nas primeiras décadas 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, consideradas um marco na imprensa do século XX. A revista *Life* foi a pioneira em presentear seus leitores com pôsteres desenhados pelo famoso Gibson.

As *pin-ups*, a princípio, tinham influência da *Art Nouveau*²²³, com suas tonalidades complexas, artifícios sofisticados, chamativas ideais, impolutas. Com o passar do tempo, durante a Primeira Guerra Mundial, elas foram influenciadas pela *Art Déco*²²⁴ e pela moda das décadas de 1920 e 1930. Nos Estados Unidos viraram febre chegando a fascinar as divas de *Hollywood*. Segundo Manuel Lopes de La Parra, as *pin-ups* estavam associadas também ao modelo ideal da mulher americana: bonita, moderna e um tanto emancipada.

²²² 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.

²²³ Art nouveau, chamado Arte Nova em Portugal, foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas. Era relacionado com o movimento A e teve grande destaque durante a Belle époque, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Relaciona-se especialmente com a 2ª Revolução Industrial em curso na Europa, com a exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética) e os avanços tecnológicos na área gráfica, como a técnica da litografia colorida que teve grande influência nos cartazes. Devido à forte presença do estilo naquele período, este também recebeu o apelido de modern style (do inglês, estilo moderno). Cf. GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. 16ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A., 1999.

²²⁴ Art déco não foi um movimento, mas sim um estilo que afetou a arquitetura, as artes plásticas, o design gráfico e o design industrial, e que surgiu na década de 1920, ganhando força nos anos 30 na Europa e nas Américas. Representa a adaptação pela sociedade de massa dos princípios do Cubismo. Edifícios, esculturas, jóias, luminárias e móveis são geometrizados. Sem abrir mão do requinte, os objetos têm decoração moderna. Mesmo quando feitos com bases simples, como concreto armado e compensado de madeira, ganham ornamentos de bronze, mármore, prata, marfim e outros materiais nobres. Diferentemente da Art Nouveau, mais rebuscada, Art Déco tem mais simplicidade de estilo. Cf. GOMBRICH, E.H. *Ibid.*

A bibliografia acerca da matéria é bastante escassa em português. Localizei alguns livros acerca do tema. No entanto, na grande maioria, são edições importadas e na língua inglesa. A editora Taschen publicou alguns exemplares sobre a temática, em grande parte, livros com pouquíssimos textos e sobre ilustradores norte-americanos específicos. No Brasil, foi publicado, ainda na década de 1960, o livro de Piper Rudolf. Intitulada de *Garotas de Papel*, a obra é bastante elucidativa principalmente acerca do termo *pin-ups*. Infelizmente hoje, após 40 anos da edição do livro de Rudolf, constato o mesmo que o autor na época: uma predominante escassez bibliográfica sobre o tema, principalmente em nossa língua portuguesa. Para o autor, pode-se definir *pin-up* como:

A Pin-up é um pôster de mulher. Este tipo particular de ilustração pertence ao já volumoso grupo das artes gráficas ainda não reconhecida pela crítica oficial e por isso carente de definições objetivas e corretas. Neste caso, veículo e imagens muitas vezes 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 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 expectador masculino.²²⁵

O autor define o gênero ilustrativo como pertencente ao grupo das ditas artes gráficas. As representações femininas desse tipo priorizam poses e roupas com graus variantes de sensualidade. Percebe-se desde imagens de mulheres totalmente desnudas em poses eróticas, até imagens com uma sensualidade bastante ingênua, como é o caso das *Garotas* do Alceu. Ainda no século XIX, a imprensa utilizou-se desse gênero para estampar suas páginas, e o fez utilizando as imagens com amplos apelos sensuais, ao contrário do que notamos ao folhear a revista *O Cruzeiro*. “A maior carga de sensualidade figurativa se concentra, na imprensa, numa forma particular de ilustração de pin-up”.²²⁶ Não obstante, as ilustrações de *pin-ups* estampavam muito mais do que as páginas da imprensa. Elas estavam em cartazes, telas e fotografias.

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*.

²²⁵ PIPER, Rudolf. *Garotas de Papel*. História da Pin Up brasileira em 170 ilustrações. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1976. p.9.

²²⁶ Ibid. p.11.

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.



Na imagem 16, coluna *Garotas em dia de sol*, pode-se perceber alguns elementos, algumas memórias imagéticas. Muitos dos gestos, porte, roupas, além do traço, dialogam diretamente com outras imagens femininas de natureza muito próxima, as *pin-ups*. Um grupo de 7 mocinhas foi apresentado por Alceu Penna na coluna, todas portam roupas próprias à praia, para as décadas centrais do século XX. O maiô foi eleito para configurar o figurino de 6 polianas, enquanto uma porta um conjunto composto por um short e uma blusa. Os cabelos 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 Pena 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. Os bonecas também portam inúmeros acessórios, como bolsas, chapéus, óculos e bijuterias.



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

Na imagem 17, 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 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 Elvergren. 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*²²⁷ 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 página²²⁸, a imagem feminina de 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

²²⁷ 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.

²²⁸ 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.

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.

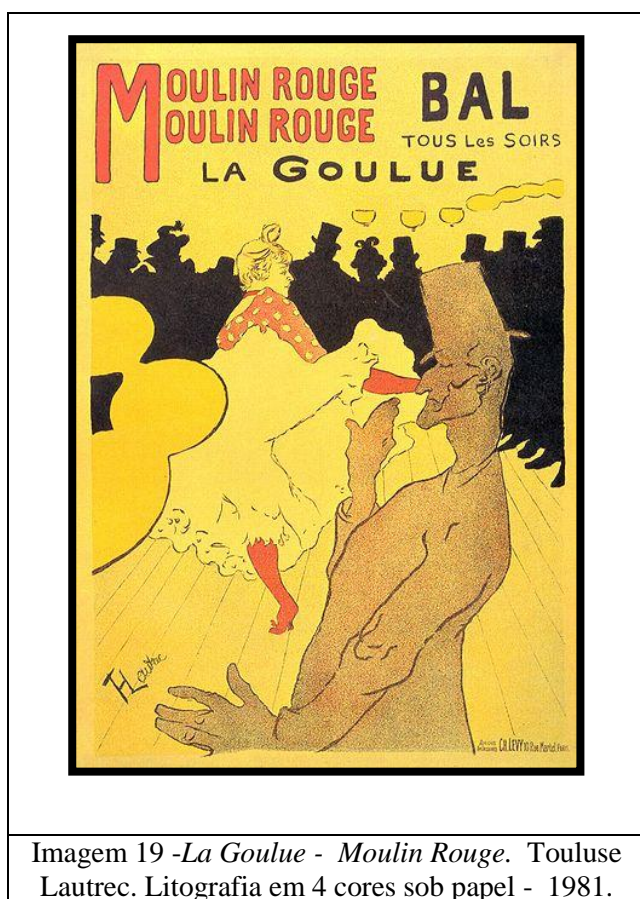


Imagem 19 -*La Goulue - Moulin Rouge*. Toulouse Lautrec. Litografia em 4 cores sob papel - 1981.

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”.²²⁹ 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.

As imagens de mulheres traçadas e coloridas por Alceu Penna para duas páginas semanais da coluna *Garotas* diferem-se, mas dialogam diretamente com as também traçadas por ele para a coluna de modas. Para exemplificar, tomemos como exemplo a edição da revista *O Cruzeiro* de 13 de novembro de 1954, ano XXVII, número 5.

No dado exemplar, a coluna *Garotas* intitulada *Quem acaricia as Garotas* ocupava as páginas 70 e 71 e tinha textos escritos por A. Ladino e ilustrações de Penna. Nas páginas 90 e 91, estava a coluna de Moda, *Moda Prática*, com textos e desenhos de Alceu. As duas colunas, apesar de circularem no mesmo periódico e de terem sido ilustradas e compostas graficamente pela mesma pessoa e no mesmo período, possuem distinções visíveis.

Como prévio apontamento, a circulação da coluna *Garotas* era exclusiva e restrita ao periódico estudado. O mesmo não se percebe com a coluna de *Moda*, que além de circular na edição internacional de *O Cruzeiro*, também compunha a revista mensal *A Cigarra*, dos *Diários*

²²⁹ PERROT, Michelle. Op.cit.49.



Imagem 20 - Coluna Garotas, *Quem acaricia as Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 13 de novembro de 1954, páginas 70 e 71. Acervo: BPESC.



Imagem 21- Coluna de Moda, *Moda Prática*. Revista *O Cruzeiro* de 13 de novembro de 1954, páginas 90 e 91. Acervo: BPESC.

Associados. Em seguida, podemos pontuar o que cada uma propunha comunicar, a coluna de modas, buscava comunicar principalmente figurinos, enquanto as *Garotas* do Alceu, por mais que também comunicasse o figurino, não tinha este como principal objetivo. As bonecas contavam histórias, causos, falavam com humor sobre a vida das jovens mulheres urbanas de classes sociais elevadas do Rio de Janeiro de meados do século XX. Logo, elas também comunicavam sobre moda, mas no sentido irrestrito da palavra e do termo. Uma moda, que assim como pontuada por Gilles Lipovestsky²³⁰, transborda a questão da roupa, do figurino, da veste. Ultrapassando a questão do corpo vestido, permeia gestos, posturas e falas.

Pode-se perceber que as duas colunas têm uma diagramação bastante próxima, ilustrações de mulheres e textos em pequenos versos distribuídos em duas páginas. O título de ambas vem em cima da página e o nome da coluna está em destaque e pertencente ao título. Todavia, nas imagens femininas percebe-se uma sutil, mas singular diferença: o detalhamento o rosto. Se, em *Moda Prática*, bocas e olhos encontram-se praticamente sem cor e destaque, o mesmo não ocorre na coluna *Quem acaricia as Garotas*, onde os lábios são marcadamente pintados de vermelho carmim e os olhos bastante delineados e marcados na imagem. Na coluna de *Moda*, a imagem da mulher à esquerda, de vestido azul, ainda apresenta um maior detalhamento de rosto e cabelo, o que não ocorre com as demais 5 figuras femininas. Uma outra colocação referente às distinções imagéticas das duas colunas é a questão do pano de fundo, presente na coluna de humor e ausente na de figurino.

Diferentemente do que ocorre com a coluna *Garotas*, as ilustrações vão sumindo da coluna de *Modas* da revista *O Cruzeiro*. A “morte” da ilustração significou a “morte” das *Garotas* do Alceu, e se esta não foi uma morte total, visto que as bonecas traçadas por Alceu Penna continuaram vivas nas memórias de leitores e leitoras, aquela foi uma morte imediata de sua circulação. A coluna de figurinos, no entanto, sobreviveu à “morte” das ilustrações. No ano de 1957, *O Cruzeiro* se enquadrava em uma quase normativa dos periódicos e colunas de moda, a fotografia passava a comunicar sobre o vestuário. Colunas de figurinos ilustradas e editais de moda fotografadas coexistiram no periódico de Assis Chateaubriand. Todavia, com o passar do tempo, a fotografia assumiu até mesmo das famosas colunas de figurinos da revista. Esta normativa, da fotografia comunicando a moda, é bastante perceptível na

²³⁰ LIPOVESTSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades de moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

renomada revista alemã *Burda*²³¹, revista com vasta circulação no Brasil de meados do século XX.



Imagem 22 -Revista *Burda* de 9 de setembro de 1957. Acervo: MCSHJC.

Entretanto, outras revistas latino-americanas continuavam a comunicar sobre moda e vestuário através de ilustrações. Entre essas revistas, pode-se citar a revista argentina feminina *Parati*²³². Os croquis da revista argentina *Parati* têm bastante similaridade com os traçados por Alceu Penna para a *O Cruzeiro*. São figuras femininas ilustradas e vestidas com roupa seguindo as tendências de moda, neste caso, francesa. Contudo, é possível observar nas imagens número 23 e 24 elementos que dialogam, mais com a coluna *Garotas*, do que com as colunas de figurinos assinadas por Alceu Penna. Nas ilustrações de A. de T, na revista Argentina, pode-se perceber o detalhamento das faces das bonecas, bem como um plano de

²³¹ Revista lançada em 1950 pela famosa editora alemã de moda Aenne Burda trazia roupas juntamente com seus moldes para que leitoras e costureiras pudessem costurar os figurinos que circulavam na revista. O periódico lançado na Alemanha, aos poucos passa a circular em vários países, tornando-se um sucesso editorial, e uma das revistas de moda com expressiva tiragem. Ver mais em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4523563,00.html> e <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/118.html>.

²³² Revista *Parati*, revista feminina argentina editada desde 1921 na cidade de Buenos Aires. A revista trazia colunas e editoriais de moda ilustrados e fotografados, fotos-reportagem, colunas de boas maneiras e comportamento, quadrinhos, não obstante boa parte das páginas de seus exemplares da década de 1950 é ocupado por contos. A revista permanece com suas edições até os dias de hoje. Ver mais em: <http://www.parati.com.ar/>.

fundo que busca compor as ilustrações, nomeado pelos profissionais de moda de ambientação. Elementos que não apareciam nas colunas de *Moda*, mas sim nas *Garotas*.



Imagem 23 - Creaciones Anne Marie. Revista *Parati* de 7 de agosto de 1956. Acervo: próprio.



Imagem 24 - *Entretiempos*. Revista *Parati* de 7 de agosto de 1956. Acervo: próprio.

Nas décadas centrais do século XX, as revistas brasileiras ainda utilizavam a ilustração na comunicação de tendências de moda. Nas revistas européias, percebe-se no mesmo período, a utilização da fotografia para tal fim. É apenas na entrada da década de 1960 que a fotografia ganha fôlego e prioridade nas revistas brasileiras e latino-americanas. Mas ao folhear as revistas de moda francesas do início do século XX, é notória a maciça presença de ilustrações em forma de croqui. Nas páginas da revista parisiense *La femme chic à Paris*, as ilustrações imperam na comunicação de moda. As imagens com forte influência de *Art Nouveau* e *Art Déco*.

Na imagem número 25, existe a impressão em duas páginas, 12 e 13, em preto e branco, nela contém 6 mulheres colocadas de forma simétrica nas figuras, estando as duas centrais mais acima as do canto esquerdo e as do canto direito mais abaixo. Os croquis encontram-se ambientados, existem dois retângulos com contorno escuro na parte superior das páginas. Um maior, atrás das duas imagens femininas centrais, e um mais estreito atrás da

segunda mulher da esquerda para a direita. Como ambientação, também existem alguns galhos de arbustos envolvendo a figura do canto esquerdo e a segunda figura da direita. Abaixo das imagens e acima dos textos, encontram-se ademais 4 círculos contendo detalhamento das vestes, e mais um detalhamento, ao lado da figura da esquerda, que não se encontra envolto na margem em forma de círculo. As roupas retratam a criação de 3 diferentes estilistas, Poiret, Aine-Montailié e Madeleine et Madeleine. Os textos localizam-se abaixo de cada ilustração contendo o nome de cada figurinista e a descrição do traje, com nome, cor, tecido, e, às vezes, com a ocasião e a idade em que deve ser utilizado. As 6 imagens femininas portam vestidos e tem um rosto bastante similar, arredondado com olhos e bocas marcadas.

A imagem número 26 trata-se de um anexo que acompanhava o periódico, de folha e impressão de cor diferente das páginas integrantes da revista. Na imagem, encontram-se 5 figuras femininas dispostas simetricamente. Cada figura está sobreposta em um retângulo de laterais arredondadas, preponderando as cores rosa e azul. Abaixo de cada mulher, existe um pequeno retângulo com detalhes das vestes. Os trajes são os três centrais da cor cinza e os dois que se encontram dispostos nas laterais da cor azul marinho. Os rostos também são bastante detalhados e coloridos. As figuras não estão estáticas, fazem gestos e interagem com os acessórios e com a ambientação.

Estas imagens são um exemplo de circulação dos modelos de Alta-costura em periódico franceses do início do século XX. As quatro páginas apresentadas, duas em cada imagem, salientam a distinção social. Distinção social não apenas percebida no porte de determinados objetos, como roupas de Alta-costura e jóias, mas também através do porte e dos gestos das mulheres representadas. Torna-se interessante ressaltar que a moda, e suas constantes renovações, renovações que segundo Gilles Lipovestsky transformaram um simples figurino em moda, tem como importante fator a distinção. Os vestidos apresentados pela revista *La femme chic à Paris*, assim como os demais acessórios, não eram adquiridos por uma classe média, muito menos por classes mais baixas. Eram objetos de desejo das elites. Objetos que serviam para distinguir “distintas” e ricas mulheres. As elites em diferentes tempos, se utilizaram de vários mecanismos para se diferenciar. Dentre estes mecanismos podemos pontuar dois muito bem abordados pela coluna *Garotas*: a civilidade e moda.



Imagem 25 – Revista *La femme chic à Paris* de janeiro de 1921. P.12 e 13. Acervo: MCSHJC.



Imagem 26 – Anexos. Revista *La femme chic à Paris* de janeiro de 1921. Acervo: MCSHJC.

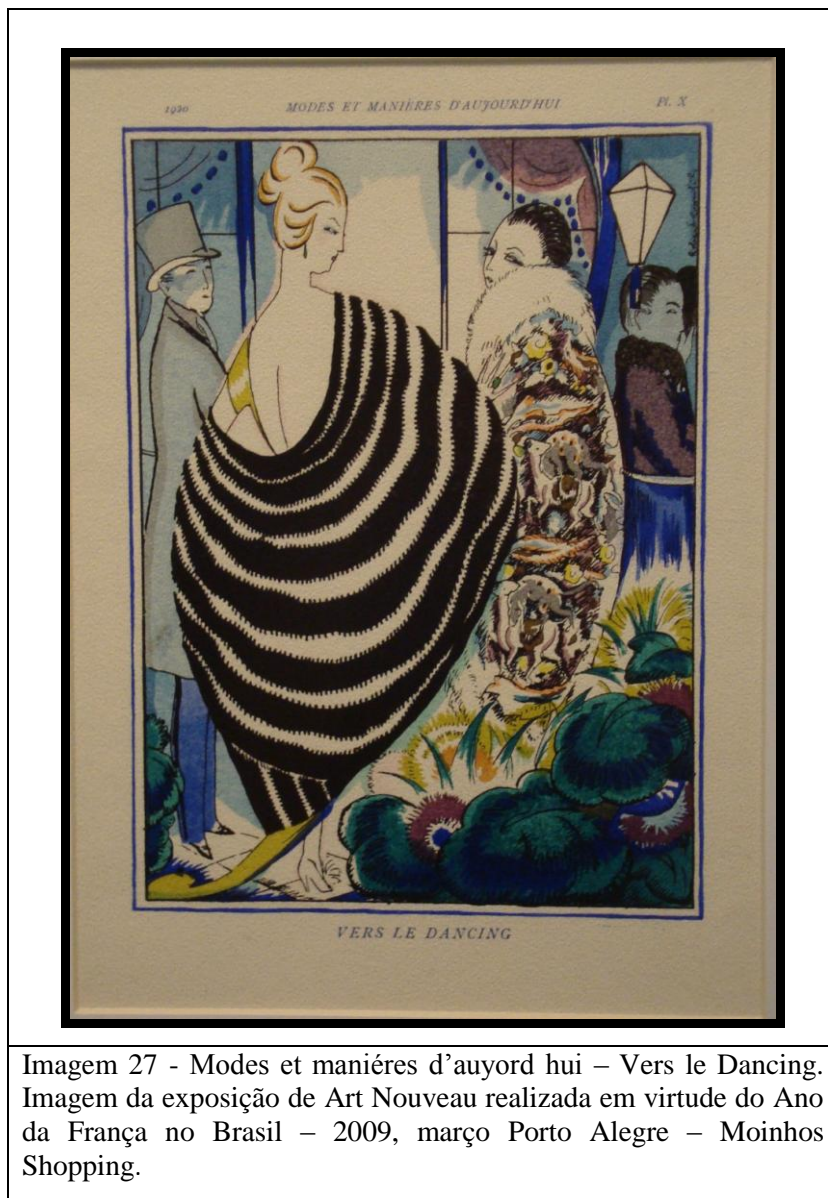


Imagem 27 - Modes et manières d'aujourd'hui – Vers le Dancing. Imagem da exposição de Art Nouveau realizada em virtude do Ano da França no Brasil – 2009, março Porto Alegre – Moinhos Shopping.

Nas imagens publicadas no periódico francês *La femme chic à Paris*, é possível visualizar muitas similitudes com o cartaz exposto em Porto Alegre em decorrência do ano da França no Brasil. O cartaz de *Art Nouveau*, imagem 27, dialoga não apenas com as ilustrações da revista do início do século XX, bem como com as demais imagens apresentadas nesta segunda parte do terceiro capítulo. Todas as imagens, a tela de Gil Elvegren, os cartazes de Toulouse Lautrec, as fotografias da Revista *Burda*, os desenhos de A de T. na Revista *Parati*, as

ilustrações de *La femme chic à Paris* e o cartaz de *Art Nouveau*, divergem e convergem entre si. Elas têm propósitos, finalidades, diversificados; foram produzidas em tempos diferentes, por sujeitos diferentes, em diversos países e com técnicas que diferenciam-se entre si.

As pinturas de Gil Elvegren, em tela, foram pintadas a óleo nos Estados Unidos da América na década de 1940, provavelmente encomendada. Os cartazes de Toulouse Lautrec, impressos na França no final do século XIX, visavam à publicidade das festas do Moulin Rouge. As imagens impressas na Revista *Burda*, a partir da reprodução da imagem fotográfica, datam de 1957, Alemanha, e buscavam ensinar as leitoras a costurarem suas próprias roupas. Os cartazes de *Art Nouveau* foram confeccionados na França no início do século XX, que circularam na imprensa. As ilustrações de A de T. foram impressas na revista argentina *Parati*, em 1956. As ilustrações do periódico francês *La femme chic à Paris* de 1921 e as de Alceu Penna para a coluna de *Moda* tinham por principal objetivo comunicar as

tendências de moda e apresentar peças de luxo à um público seletivo. E os desenhos Penna para a coluna *Garotas* da década de 1950 contavam histórias e com elas divertiam o leitor.

Porém, todas essas imagens traziam mulheres, mulheres bonitas, mulheres vestidas, mulheres que, antes de qualquer coisa, deveriam seduzir. A sedução do expectador da tela ou do cartaz, do leitor da revista. A mulher mais uma vez retratada tendo como referência o belo. Belo que parece estar arraigado tanto na representação imagética, quanto na representação feminina. As imagens pintadas, impressas, fotografadas e desenhadas trazem à tona na modernidade, talvez a mais antiga representação de mulher – a Vênus. Vênus que persegue a humanidade a milhares de anos, ou melhor, Vênus que homens e mulheres perseguem há uma infinidade temporal. Torna-se assim, interessante perceber as Vênus de nossa atual sociedade, uma sociedade ocidental, cujos valores estéticos clássicos estão muito arraigados e pautados na beleza. Montagem e desmontagem, dobras no tempo, nos possibilitam visualizar as imbricações dessas representações que, mesmo se distanciando, em alguns momentos, parecem se encostar.

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*²³³, 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 desnudes mineral, deserotizada. Botticelli pintou uma deusa cuja pele parecia a superfície lisa e fria de um mármore, com aspecto estéril. Uma imagem impossível de ser penetrada pelo expectador 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.

²³³ 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.

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.²³⁴

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.

²³⁴ Ibid. p. 24-25.

4.3 Tinta, prensa e papel: o design gráfico e sua inserção na coluna

O universo das *Garotas* do Alceu, um universo de tinta, prensa e papel. As polianas²³⁵ cuidadosamente traçadas pelo ilustrador estavam inseridas em um mundo gráfico. As bonecas eram arranjadas em duas páginas de formato tablóide entre título e textos. E é esse arranjo dos elementos que constituíam a coluna que pretendemos aqui melhor analisar. As páginas da coluna eram também um projeto do próprio Alceu Penna, da tipografia dos títulos à distribuição entre textos e imagens, além das cores. Um trabalho que se sobrepunha ao próprio o ilustrador, o trabalho de Penna como artista gráfico, e quiçá como designer.

A história do design como campo de conhecimento é bastante recente, visto que a própria institucionalização escolar do mesmo também o é. No Brasil, a primeira instituição escolar chamada de Escola Superior de Desenho Industrial data de 1960 na cidade do Rio de Janeiro. Adentrando especificamente no campo do design²³⁶, afim de estabelecer balizas temporais, pode-se citar Rafael Cardoso²³⁷. Para tal autor, os primeiros ensaios sobre a história do design datam de 1920 e a aérea atingiu uma maturidade acadêmica principalmente nos último 20 anos. No que tange à história do design brasileiro, percebe-se um embate mais do que teórico, um embate em decorrência da própria datação do design no país.

Trabalhos como os de André Villas Boas²³⁸ e de Luiz Pedro de Souza²³⁹ colocam as balizas temporais do design brasileiro na década de 1960, com a instituição do ensino escolarizado. Ambos os autores dissertam sobre o início desse processo no país e buscam definir o métier do profissional designer. Para Villas Boas:

Design gráfico é a atividade profissional e a conseqüente área de conhecimento cujo objeto é a elaboração de projetos para a reprodução por meio gráfico de peças expressamente comunicativas. Essas peças – cartazes,

²³⁵ Quanto utilizo o termo poliana refiro-me a boneca.

²³⁶ Como os autores utilizados para esclarecer algumas questões da área do Design Gráficos não são muito conhecidos na área de História, farei em nota de roda pé uma breve apresentação de cada um. Principalmente pelo fato de que suas posições teóricas estão bastante atreladas as suas formações.

²³⁷ Rafael Cardoso é professor do Departamento de Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É graduado em sociologia pela Johns Hopkins University, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em História da Arte pela University Of London Courtauld Institute Of Art.

²³⁸ André Villas-Boas é designer gráfico e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem título de mestre e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Já escreveu livros e orientou trabalhos acadêmicos sobre a problemática do design gráfico.

²³⁹ Pedro Luiz Pereira de Souza é graduado na Escola Superior de Desenho Industrial, mestre em Administração de Empresas pela FACESP e doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo. Foi professor e diretor da Escola Superior de Desenho Industrial e desenvolver trabalhos como designer gráfico. Atualmente é professor de Comunicação na Universidade de São Paulo.

páginas de revistas, capas de livros e de produtos fonográficos, folhetos etc. – têm como suporte geralmente o papel e como processo de produção a impressão.

O design gráfico não é a simples diagramação de uma página, embora a diagramação possa ser ferramenta de trabalho do designer. Também não é a ilustração, embora esta possa ser um dos elementos utilizados pelo profissional para a execução de um projeto.²⁴⁰

Assim, para esse autor, o design gráfico seria a junção de diferentes atividades da produção gráfica, como a diagramação, a ilustração, a tipografia, além da gestão de todo o processo do projeto gráfico. Um projeto gráfico promove um trabalho com um conjunto desses elementos visuais, textuais e não-textuais. O profissional designer é aquele que executa e promove um projeto que ordene e contenha ilustrações, fotografias, textos. Todavia o trabalho do designer gráfico não inclui nenhuma dessas tarefas isoladamente, ele consiste na junção de todos esses elementos. Sua reprodução necessariamente deve se dar por meio gráfico – impresso e digital, haja vista o predomínio atual de meios digitais como propagadores de informação. Villas-Boas ainda pontua que são peças do design gráfico aquelas que têm por finalidade a comunicação através de elementos visuais, as que trazem uma mensagem “para persuadir o observador”, vender um produto ou “guiar uma leitura”. Pode-se, desta forma, considerar o designer um comunicador visual.

Para Haenz Gutierrez Quintana²⁴¹, o design gráfico pode ser percebido como um elemento de comunicação multimodal, pois no século XXI tal campo de conhecimento vem expandindo-se e transpondo as barreiras do visual. “[...] o termo *multimodal* remete à co-ocorrência de diversos modos semióticos de representação e/ou comunicação que, dentro de um determinado texto, co-ocorrem na construção do sentido. As modalidades podem ser: verbal (oral ou escrita), visual, gestual, tátil, sonora, etc.”²⁴². No entanto, a colocação de Quintana faz referência a concepções mais contemporâneas do termo.

Pedro Luiz Pereira de Souza situa o design como uma atividade decorrente do processo industrial moderno, em especial pós Revolução Industrial. “A noção de consciência histórica foi a âncora do moderno e o design moderno incorporou-a por meio do conceito de

²⁴⁰ VILLAS-BOAS, André. *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007. p. 30.

²⁴¹ Haenz Gutierrez Quintana é professor do Departamento de Design da Universidade Federal de Santa Catarina. É graduado em Design Gráfico pela Universidade Nacional da Colômbia, mestre em Mídias pela Universidade de Campinas e também doutor em Mídias pela mesma universidade.

²⁴² QUINTANA, Haenz Gutierrez. *O Designer Gráfico: um Comunicador Multimodal*. In: *Revista de Estudos em Design*. V.14 N° 1. Rio de Janeiro: AEDB, 2006. p.73.

projeto e da valorização da técnica e da indústria, do industrialismo”²⁴³. O autor sustenta que o design moderno constitui a tarefa de criação de bens produzidos a partir da experiência tecnológica do pós Revolução Industrial. Defender uma suposta autonomia histórica do design não implica vê-lo enquanto mera consequência linear e concordante de datas, fatos e acontecimentos. Muito frequentemente, o design situa-se no vão entre permanências e rupturas. “Disciplina ou turbulência do mercado têm sido pólos extremos entre os quais se traçam os contornos das histórias do design”²⁴⁴.

Uma questão bastante discutida dentro da área da história do design é a existência do *design sem designers*. Ou seja, da emersão de produtos design anteriores à formulação histórica da atividade profissional, pelo menos institucionalizada, do designer. André Villas-Boas é partidário da visão da impossibilidade de se afirmar a existência de produtos de design antes mesmo da formação do designer, não considerando apropriado o termo *design sem designers*. E pontua a incoerência de se fazer design sem a consciência do design, pois, segundo ele, tal acepção “[...] perde sentido diante da constatação da atividade projetual como fundadora da própria noção de prática do design”²⁴⁵.

Com opinião diversa, Rafael Cardoso acredita no design antes do designer. Para ele, a gênese do design brasileiro na década de 1960 trata-se de um mito. “Como todo mito trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origem, trata-se também de uma verdade profunda, para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura”²⁴⁶. No país ocorre uma fissura com a institucionalização de institutos e escolas que modificam o design. Cardoso propõe como balizas temporais a inauguração, em 1951, do Instituto de Arte Contemporânea do Masp e a abertura, em 1963, da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi). E, se para o autor essas datas não fazem referência ao surgimento do design propriamente dito, com suas atividades projetuais ligadas à produção e ao consumo em larga escala, fazem referência ao menos, a consciência do design como ideologia, conceito – e principalmente como profissão.

Alguns considerarão equivocada a aplicação do termo “design” a qualquer situação anterior ao período heróico dessa gênese. Sem dúvida, há certa dose de anacronismo em descrever como “designer” alguém que provavelmente não conhecia o sentido da palavra e talvez nem soubesse pronunciar-la [...] o

²⁴³ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2008. p.19.

²⁴⁴ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. Op. cit.. p.32.

²⁴⁵ VILLAS-BOAS, André. Op.cit. p.37.

²⁴⁶ CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 -1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.7.

aspecto mais problemático de afirmar o início de um design brasileiro por volta de 1960 reside na recusa a reconhecer como design tudo que veio antes.²⁴⁷

E, para Cardoso, seria inadequado deixar de pensar nas atividades projetuais sofisticadas, com arranjado nível tecnológico e complexidade conceitual aliada ao valor econômico utilizado para fabricação, distribuição e consumo daqueles produtos industriais. Produtos industriais, tanto da área nomeada de “design de produtos”, quanto da gráfica. Não obstante, a área gráfica é apontada por muito especialistas por ter mais elevados níveis de sofisticação e complexidade de produtos naquele período. “Tanto do ponto de vista lógico quanto do empírico, não nos resta dúvida que a existência de atividades ligadas ao design antecede a aparição da figura do design”²⁴⁸.

Dentre as duas teorias defendidas, não procuro tomar partido, e sim posição. Acredito na existência de atividades e produtos de design antes da institucionalização escolar e do uso do termo no Brasil. Isto porque, do contrário, concordaria que a história só passou a existir após sua institucionalização como disciplina, ou que a arte só passou a ser considerada como tal após a institucionalização do artista. E, se André Villas-Boas não penso que isso possa desqualificar as atividades gráficas e de produtos elaborados no país anteriormente a 1960, acredito que desqualifica sim. Logo, se não enquadro Alceu Penna na profissão de designer, enquadro seu trabalho, tanto na coluna estudada, *Garotas*, quanto nas demais páginas de *O Cruzeiro* e de outras revistas projetadas por ele, como produtos de design. Produtos que, antes de mais nada, a partir de sua diagramação e de seus grids, comunicavam visualmente, moda, estética, humor e comportamento.

Muitos trabalhos acadêmicos já foram produzidos tendo como fontes impressos considerados obras de design, anteriores a década de 1960. Dentre os artistas gráficos estudados, alguns chamam bastante atenção pela qualidade técnica e sofisticação projetual de seus trabalhos. Um nome de destaque na imprensa brasileira do início do século XX é o de J. Carlos. Artista responsável pelo projeto gráfico de inúmeras revistas como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Careta* e o *Malho*. J. Carlos era considerado, por Alceu Penna, como grande mestre e ilustrador. No item seguinte deste mesmo capítulo, procurarei tecer algumas considerações e destacar diálogos entre esses dois artistas plásticos.

²⁴⁷ CARDOSO, Rafael . Op.cit, 2005. p.7.

²⁴⁸ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Blusher, 2008. p.22.

Neste item, pretendo fazer duas comparações referentes ao design na coluna *Garotas* do Alceu. Na primeira, busco perceber como reverbera a modificação do autor e do tipo de texto da coluna em sua aceção e distribuição gráfica, visto que, no ano de 1957, os textos da coluna mudam de redator. E, em seguida, passo a escrever acerca das modificações gráficas ocorridas nos 14 anos que investigo nesta dissertação.

No período estudado, de 1950 a 1964, os textos da coluna têm dois diferentes autores. A. Ladinho foi responsável pelos divertidos versos que davam fala às bonecas traçadas por Alceu Penna até a edição de 9 de novembro de 1957. A partir da edição de 16 de novembro do mesmo ano, os textos passaram às mãos de Maria Luiza, pseudônimo de Lia Castelo Branco, e os versos foram substituídos por prosas mais sérias e educativas. No entanto, a modificação dos textos pouco interfere no *gride* da coluna ou na configuração das ilustrações de Alceu. Todavia, se compararmos as colunas assinadas por A. Ladino com as escritas por Maria Luiza, podemos perceber algumas diferenciações referentes à diagramação da coluna.

Na imagem número 29, temos a coluna *O Cadillac das Garotas*, publicada na edição de 6 de março de 1957. Na imagem número 28, temos a coluna intitulada *Um certo “que” das Garotas* da edição de 21 de setembro de 1957. Ambas são assinadas por A. Ladino. Nas imagens número 31 e 30 temos respectivamente as colunas *Garotas fazem compras*, de 7 de dezembro de 1957 e *Garotas e o natal*, de 21 de dezembro de 1957. Essas duas últimas colunas são assinadas por Lia Castelo Branco. As ilustrações pontualmente não se modificam com a alteração da autoria nos textos. Por outro lado, a mudança gráfica na coluna pode ser facilmente percebida na diagramação, na distribuição dos elementos pelas duas páginas.

As 4 colunas, datadas de 1957, estão impressas em duas folhas da revista, dispostas em sentido horizontal. Podemos considerar que elas têm a mesma qualidade de impressão e de papel. As páginas que contêm as colunas apresentam-se no mesmo papel do restante da revista. Em cada uma dela, observamos o uso predominante de alguma cor, mas a diferença na preponderância das cores não pode ser atrelada à modificação do texto, provavelmente resultou de uma escolha em virtude do tema e da própria ilustração.

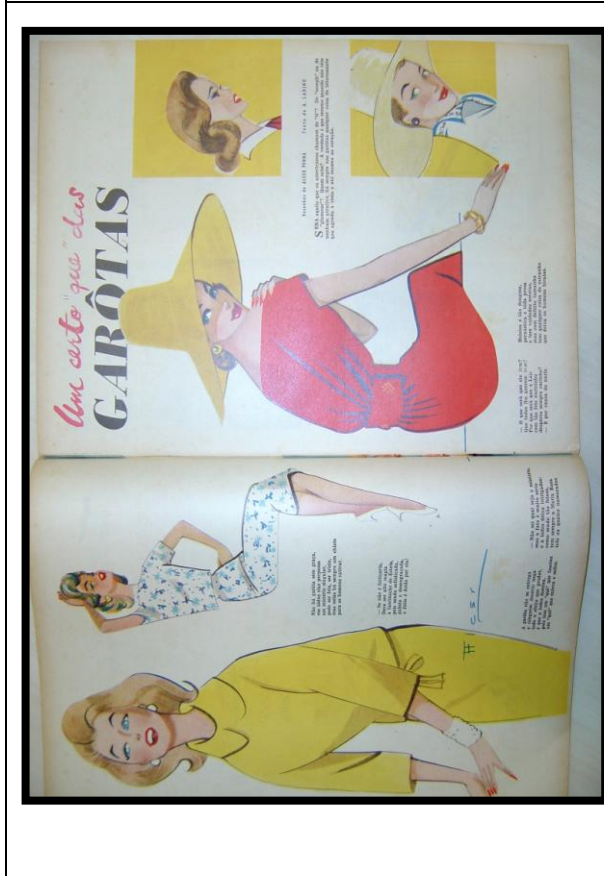


Imagem 28 - Um certo "que" das Garotas. O Cruzeiro de 21 de setembro de 1957. BPESC.



Imagem 29 - O Cadillac das Garotas. O Cruzeiro de 6 de março de 1957. BPESC.

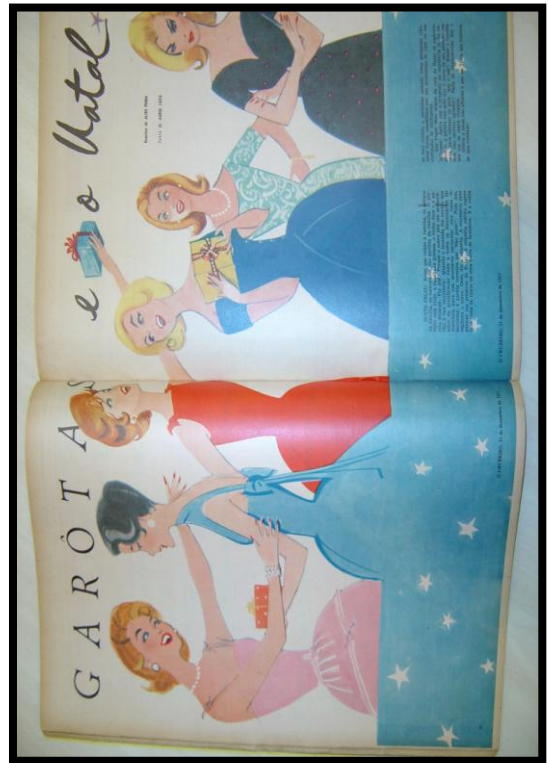


Imagem 30 - Garotas e o natal. O Cruzeiro de 21 de dezembro de 1957. BPESC



Imagem 31 - Garotas fazem compras. O Cruzeiro de 7 de dezembro de 1957. BPESC.



Imagem 32 – Título da coluna *Cadillac das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 6 de março de 1957. Acervo BPESC.



Imagem 33 – Título da coluna *Um certo "que" das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de setembro de 1957. Acervo BPESC.

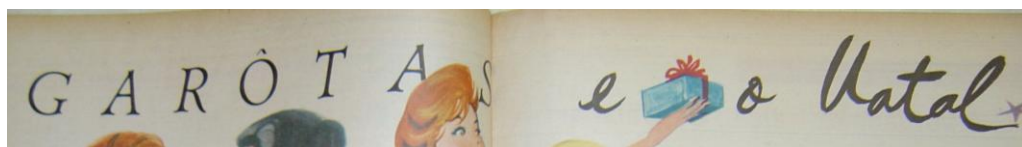


Imagem 34 – Título da coluna *Garotas fazem compras*. Revista *O Cruzeiro* 7 de dezembro de 1957. Acervo: BPESC

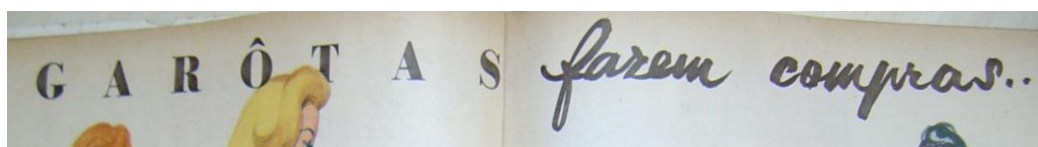


Imagem 35 – Título da coluna *Garotas e o Natal*. Revista *O Cruzeiro* de 21 de dezembro de 1957. Acervo: BPESC.

Os títulos pouco variam tipograficamente, a palavra “Garotas” vem em ambas as colunas em caixa alta e em letra que obedece à tipografia moderna²⁴⁹. Em contraponto, a tipografia é ornamentada nas palavras restantes do título. Anteriormente, ocupavam apenas a parte superior de uma página na coluna, onde apenas o tema *Garotas* era impressa na cor preta, sendo as outras palavras impressas em cores. Isto ocorre no caso da coluna *O Cadillac das Garotas*, na cor vermelha, e em *Um certo “que” das Garotas*, na cor azul, como pode ser observado nas imagens número 35 e 36. Com a mudança de autoria, os títulos passaram a ocupar a parte superior das duas páginas da coluna, além de serem impressos na cor preta em sua totalidade.

A distribuição dos textos pelas páginas modifica-se consideravelmente. Quando em versos, os textos estavam distribuídos de forma livre, quase se movimentavam por entre as ilustrações. Existia uma pequena introdução aos versos, introdução em prosa, composta de 4 linhas. O restante do texto era organizado em forma de versos. Na imagem 29, constam 5

²⁴⁹ 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.

versos com 8 estrofes cada. Na imagem 28, constam 6 versos, com 6 estrofes cada. Quando em prosa, o texto passa a ocupar um lugar mais rígido na diagramação da coluna. Na imagem 31 o texto encontra-se localizado em um retângulo, da cor amarela, que ocupava a parte inferior das duas páginas da coluna, entretanto o texto apresentava-se compactado na página da direita. Existe uma introdução de 4 linhas, seguida por um pequeno diálogo e um parágrafo de conclusão do texto. Entre a introdução, o diálogo e a conclusão, existem dois pequenos sinais em formato de estrela. Na imagem número 30, a prosa também se encontra em um quadrado, da cor azul, que ocupava as duas páginas da coluna, o texto estava disposto em apenas uma página, também a da direita. A prosa está dividida em duas colunas e em 3 parágrafos, não constam sinais nem diálogos.

A utilização das colunas nesse ponto se deu por amostragem para perceber as modificações na distribuição gráfica ocorridas em virtude da mudança da autoria dos textos. As ilustrações contidas nelas também se modificam, mas isso não ocorre em virtude das mudanças ocorridas no ano de 1957. As mudanças na disposição e na representação das colunas apresentam-se constantes durante os 15 anos por mim pesquisados.

As folhas – agora amareladas e empoeirada – da antiga revista fazem-nos pensar nos avanços gráficos atravessados pela imprensa brasileira durante as últimas décadas. As páginas, hoje, quando folheadas em arquivos, enviam-nos a um passado, que para alguém que vive em plena “Era da Informática”, não remete ao novo, tampouco ao moderno. A qualidade gráfica, assim como as normativas do comportamento propagadas pela a coluna, hoje, nos encaminham a um tempo passado, a coisas passadas e, por muitos, consideradas superadas. Encaminham-nos, como rastro de um tempo que já se foi. Encaminham-nos, como uma fenda, um rasgo na linha do tempo. Ao ler e visualizar a velha revista, nos vem a ligeira impressão de que podemos penetrar na realidade e no tempo daquelas pessoas que produziam, imprimiam, gerenciavam e liam aquele periódico. Mas esta impressão é como um sopro, uma brisa refrescante em uma tarde ensolarada de verão, apenas um sopro, uma leve e confortante brisa que passa e causa uma sensação de aconchego por frações de segundo. Depois da brisa, estamos novamente em uma tarde ensolarada e enalorada de verão. Estamos mais uma vez em um arquivo, deparados com as páginas desgastadas de uma antiga revista. Páginas que infelizmente não nos permitem atravessar a linha do tempo. Mesmo porque uma linha do tempo sequer existe, é uma convenção, e, nos tempos de agora, talvez nem convenção mais o seja. Mas, se as antigas folhas de *O Cruzeiro* não são uma fenda, são um leve e delicado rastro. Tão leve e delicado que quase nos seduz, quase nos seduz a nostalgia do passado, a

nostalgia dos *anos dourados*. Passado passado, passado presente, passado futuro, passado reavivado quando folheado nas alhures páginas amareladas da antiga revista.

Talvez, o mais interessante seja pensar que as antigas páginas, as antigas normas de comportamento, a antiga e “ultrapassada” técnica gráfica eram, à época, consideradas modernas e avançadas. Modernos, avançados, pródigos tempos da indústria gráfica, hoje por muitos avaliados como momento superado. Contudo, não são superados, porque ninguém supera algo que faz parte de si. Um indivíduo não supera seus avanços nem seus traumas, são coisas que deve levar consigo para toda a vida. Se não nasce, morre com essas experiências. São as únicas coisas que o sujeito leva para a lápide. O que viveu, o que experimentou, as pegadas sobre as quais construiu sua trilha. O mesmo se dá com as coisas, a imprensa de hoje é a somatória de todas as imprensas anteriores. É uma somatória de borrões gráficos, uma somatória de antigas máquinas, uma somatória de erros e acertos. Erros que, na maioria das vezes, se fizeram e se fazem mais marcantes e com um significado mais interessante do que os acertos. Mas a sociedade que poda qualquer tipo erro, que, muitas vezes, parece preferir os eventuais e copiados acertos considera as técnicas da imprensa gráfica brasileira de meados do século XX superadas.

Um passado superado, um passado que tinha a pretensão de ser quase um passado futuro, um “passado moderno”. Um passado que, nossa arrogância de um tempo líquido e sublime, julga retrógrado e ultrapassado. No entanto, não pretendemos visualizar, nem mesmo construir pontes que liguem a indústria gráfica de meados do século XX com a do tempo de agora. Vamos nos ater às mudanças gráficas que podem ser percebidas durante os 15 anos sobre os quais esta dissertação se debruça. As modificações nas técnicas da *Industria Gráfica O Cruzeiro* são notórias nesses 15 anos. Se compararmos uma coluna de 1952 com uma do ano 1964, visualizamos uma considerável diferença na qualidade da impressão tanto tipográfica, quanto das imagens.

A fim de perceber tais modificações, utilizaremos, neste terceiro item do terceiro capítulo, duas diferentes colunas de anos distintos. As colunas aqui selecionadas obedecem às normativas gráficas do período, não são a exceção e sim a regra. Para ilustrar as modificações, utilizaremos, assim, estas duas colunas como amostragem dentro do montante de 769 colunas pesquisadas e digitalizadas nos diferentes arquivos pesquisados. A primeira, *A dança das Garotas*, data de 8 de março de 1952 e a segunda, *Garotas no “Reveillon”* de 11 de janeiro de 1964.



Imagem 36 - A dança das Garotas. Revista O Cruzeiro de 8 de março de 1952. Acervo: BPESC.

O texto da coluna apresenta-se, em sua totalidade, impresso na cor preta. O título estampa as partes superiores das páginas, concentrando-se principalmente no lado esquerdo. O mesmo está dividido em duas linhas: na primeira encontramos o tema da coluna, a dança, em letra cursiva; na segunda linha, a palavra que dá nome à coluna, *Garotas*, apresenta-se com singular destaque, em caixa alta e fonte serifada da família romana. (é a palavra com maior destaque de toda a coluna). O texto está distribuído em 11

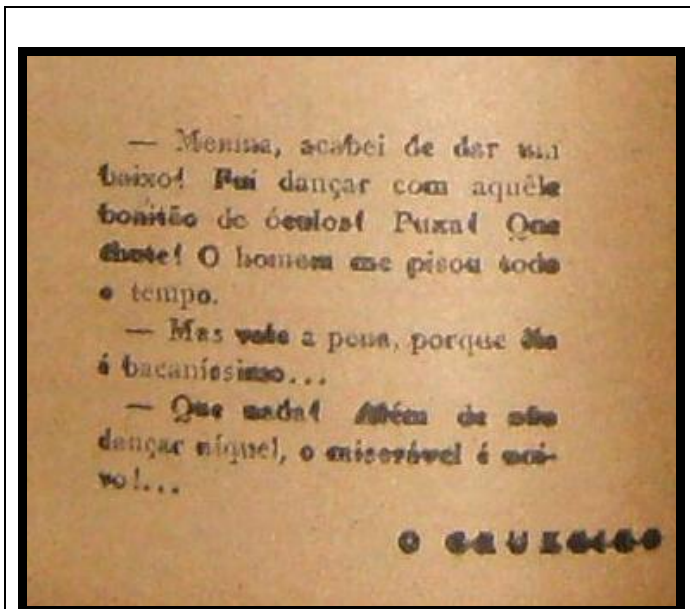


Imagem 37 – Fragmento da coluna A dança das Garotas. Revista O Cruzeiro de 8 de março de 1952. Acervo: BPESC.

blocos, colocados no gride da página esquerda com uma diagramação bastante espaçada. Os

blocos estão dispostos em 3 colunas: a primeira com 4 versos, e a segunda e a terceira com 3 versos cada. A fonte do texto é serifada em fonte romana. A tinta foi distribuída de forma bastante irregular. Em algumas partes, apresenta-se em tão pequena quantidade, que torna partes do texto quase ilegíveis. Em outras, o excesso e a intensidade da tinta não possibilitam sua total absorção pelo papel, o que ocasionou borrões em algumas letras, como é perceptível na imagem número XX. Todavia, a maior parte do texto encontra-se com qualidade satisfatória. Além dos versos e do título, existem textos informando a autoria dos versos e das imagens, localizados acima da segunda coluna de blocos. Informações como o nome e a data da circulação da revista, localizam-se nas extremidades internas das páginas. Os números das páginas em que circularam a coluna vêm dispostos nas extremidades externas das duas páginas.

A ilustração foi impressa através de rotogravura²⁵⁰ em *offset*²⁵¹, provavelmente usando o sistema de cor pigmento²⁵² CMYK²⁵³. A quantidade de cores que se observa na imagem, a sorte de matizes e nuances, se dá pela sobreposição e acúmulo de retículas dos pigmentos de 4 cores: magenta, amarelo, preto ciano e azul ciano. Apesar de saturadas, as cores mostram-se pouco vibrantes, tal fato pode ser decorrente do desgaste temporal ou da qualidade de impressão, do papel e da tinta. O processo de impressão das imagens, *offset* em rotogravura, implica a impressão por etapas. A impressora *offset* é composta por chapas flexíveis, cada chapa é utilizada para a impressão de uma cor. A impressora da *Indústria Gráfica O Cruzeiro* era rotativa, o papel entrava na bobina e era impresso de maneira giratória, cilindros conduziam tanto a tinta quanto o papel.

Na ilustração da coluna de 1952, imagem número 36, observa-se que uma ou mais cores apresentam-se fora do registro, como se estivessem desencaixadas da imagem. Provavelmente em alguma, etapa da impressão ocorreu irregularidade no transporte do papel de uma cor para outra. As retículas não se encaixaram exatamente no mesmo local do papel. Esse é um fenômeno de visível recorrência na impressão da revista *O Cruzeiro*. Principalmente no início da década de 1950, é perceptível tal irregularidade de impressão, tanto na coluna *Garotas*, quanto nas demais colunas impressas em cores no mesmo periódico.

²⁵⁰ Rotogravura é um sistema de impressão direta. Seu nome faz referência aos cilindros utilizados para colocarem as matrizes flexíveis, as chapas de impressão, o princípio utilizado pela impressora é rotativo.

²⁵¹ Offset é um tipo de impressão utilizado em larga escala principalmente para as grandes e volumosas tiragens.

²⁵² O sistema cor pigmento é utilizado para a obtenção das mais diferentes colorações através da mistura de quatro cores, magenta, amarelo e vermelho. É utilizado para obter colorações de tintas.

²⁵³ Sigla na língua inglesa: CMYK, as letras fazem referência direta às cores ciano, magenta, amarelo e preto.

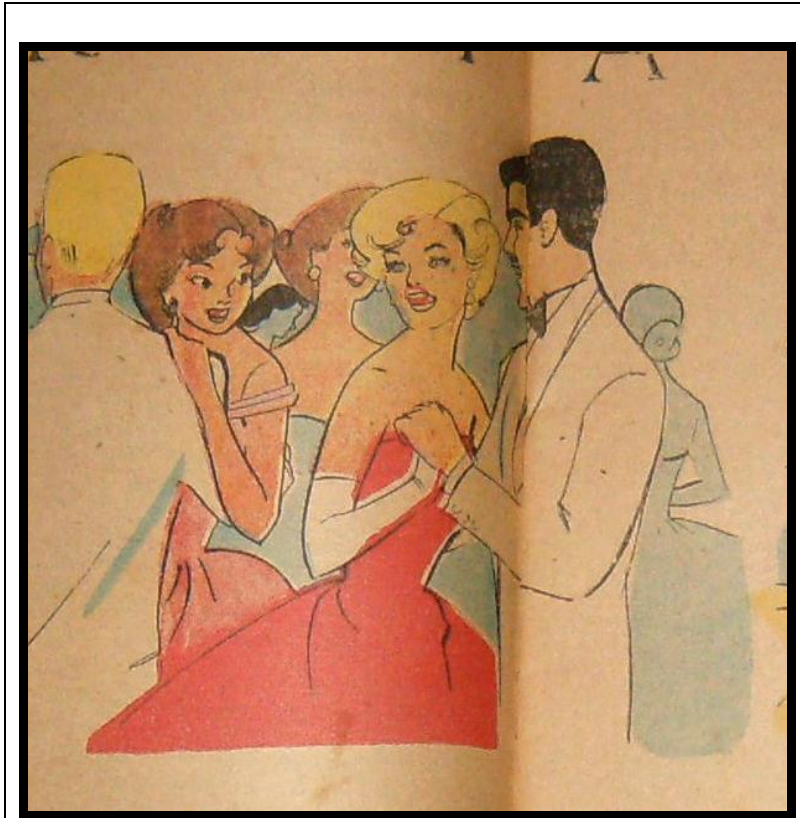


Imagem 38 – Fragmento da coluna *A dança das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 8 de março de 1952. Acervo: BPESC.

Na imagem ao lado, número 38, é notório que a cor magenta estava fora do registro no momento da impressão. Na imagem da boneca loira em destaque, percebe-se que a cor da boca esta bastante fora de seu contorno, na cor preta. A matriz vermelha apresenta-se um pouco elevada e à esquerda dos contornos e da disposição das demais cores. No vestido da mesma boneca, também se percebe o deslocamento da matriz, a cor magenta transpõem os

contornos do vestido. No cabelo das duas meninas morenas, do mesmo modo, nota-se o vermelho ultrapassando o contorno, misturado ao preto para tonalizar o cabelo da cor castanha.

As polianas traçadas por Alceu Penna ocupam as duas páginas da coluna. Podemos separá-las em dois diferentes blocos. O primeiro, composto pela imagem de uma mulher e de um homem, representados de corpo todo dançando. O segundo, formado por 4 casais ilustrados em meio corpo. No bloco número um, uma mulher loira traça um vestido de saia branca e rodada com a parte superior em tomara-que-caia xadrez vermelho com azul, também existe um laço com a mesma estampa na parte traseira no vestido. O homem veste um smoking tradicional, calça e terno pretos e camisa da cor branca. A mulher e o homem apresentam-se representados de lado. A imagem ocupa a maior parte da página esquerda da coluna. No bloco dois, 4 casais e uma mulher sozinha estão dispostos na porção meia das duas páginas da coluna. Dois homens vestem terno da cor branca e dois, da cor preta. Cada mulher usa um vestido de cor diferente, verde, vermelho, amarelo e rosa. Atrás dos 4 casais existe uma composição na cor azul, um pano de fundo aparentando mais casais no fundo da coluna, dando a impressão de as bonecas estarem dançando em um baile.



Ao visualizarmos a coluna *Garotas no "Reveillon"*, imagem 39, são nítidas as alterações gráficas pelas quais a revista *O Cruzeiro*, e a própria indústria gráfica brasileira, passaram no decorrer das décadas de 1950 e 1960. Iniciemos pelas letras, pelas palavras, pelo texto da coluna *Garotas*. Os textos continuam impressos, no tocante à tonalidade, na cor preta. O título estampa o canto inferior esquerdo da página esquerda, em 3 linhas, uma contendo cada palavra. Todas as palavras foram impressas em caixa alta e em fonte serifada da família romana. Na mesma página, logo acima do título constam as informações de autoria de desenhos e textos, em uma letra consideravelmente menor que a do título, também em caixa alta e em fonte serifada da família romana. O texto da coluna, propriamente dito, apresenta-se na página direita. Em um bloco único e contínuo, concentra-se em um canto interno da página. As letras, em caixa baixa, também com fonte serifada da família romana. A qualidade gráfica da impressão das letras é notória. A tinta apresenta-se distribuída de forma bastante regular em toda a coluna e regularmente absorvida pelo papel.

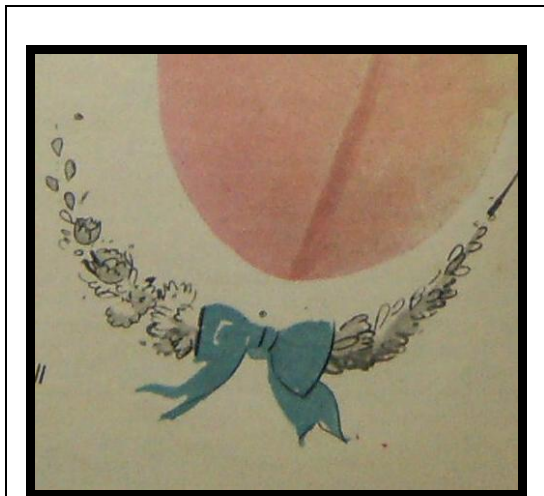


Imagem 40 – fragmento da coluna *Garotas no "Reveillon"*. Revista *O Cruzeiro* de 11 de janeiro de 1964. Acervo: MCSHJC.

As cores da ilustração da coluna, imagem número 40, apresentam-se perfeitamente encaixadas no registro. Como se pode perceber na imagem ao lado, essas alterações gráficas, provavelmente possibilitaram o ilustrador representar muito mais detalhamento em seus desenhos. A impressão das imagens continuava a ocorrer a partir da rotogravura em *offset*, utilizando a cor pigmento no sistema CMYK. Os desenhos podem ser subdivididos em dois blocos. O primeiro ocupando toda a página esquerda e o canto esquerdo da página direita. Nesse bloco, localiza-se

a imagem de maior destaque da coluna, a representação de uma mulher com o corpo de costas e o rosto de lado. A mulher tem os cabelos curtos, lisos e loiros, com a parte da frente levemente penteada para trás. No rosto em perfil, destacam-se os longos cílios. O nariz é pequeno e delicado. A boca, bem delineada, está pintada de um tom levemente rosado. A figura apresenta-se em meio corpo e veste um top branco, provavelmente a parte superior de um vestido, com detalhe em flores e com laço no decote das costas. A boneca apóia-se em uma imagem masculina, dando a impressão de estarem dançando. O homem, de cabelos da cor castanha, veste um traje social preto e camisa branca.



Imagem 41 – *A tal Garota*. Revista *O Cruzeiro* de 10 de outubro de 1959. Acervo: MCSHJC.



Imagem 42 – *Garotas voando*. Revista *O Cruzeiro* de 7 de março de 1959. Acervo: BPESC.



Imagem 43 – *Presentes que as garotas dão...* Revista *O Cruzeiro* de 12 de dezembro 1959. Acervo: MCSHJC.

As 6 colunas utilizadas como exemplo neste item obedecem à norma geral de circulação. Duas páginas, cada uma em formato tablóide do periódico, com 26 por 33 centímetros, ocupando a coluna, assim, a área total de 52 por 66 centímetros. Foram impressas na forma horizontal. Essa forma de apresentação da coluna não era uma regra, não foi unânime durante os 15 anos pesquisados. Até o ano de 1957, foi a única forma verificada. Porém, a partir de 1958, aparecem outras formas. A coluna *Garotas* ademais foi impressa verticalmente entre as duas páginas e também, em menor número, estampou apenas uma página do periódico. Do total de 769 colunas catalogadas, 126 foram impressas ocupando verticalmente os espaços reservados da coluna, 112 ocupando as duas páginas – ver imagem 42, e apenas 14 ocupando apenas uma – ver imagem 43. O restante, 643 colunas, apresentava-se da forma tradicional, impressa horizontalmente em duas páginas – ver imagem número 41.

As páginas amarelas da revista *O Cruzeiro* permite-nos perceber as translações vividas e passadas pela indústria gráfica brasileira de meados do século XX. À primeira vista, podemos parecer variações mínimas, não obstante, se observadas com maior cautela, tais alterações apresentam-se de singular importância. Aquelas páginas empoeiradas nos falam do seu tempo, da sua opinião pública, da política, da economia, do comportamento e dos sonhos daqueles que as produziam e daqueles que as liam. Contam-nos como a informação circulava nos tempos de outrora, como eram impressas e diagramadas as páginas das revistas daquele tempo. A revista das *Garotas* assistiu às alterações gráficas passadas pela indústria brasileira dos *anos dourados*, bem como participou delas. “Foi nas páginas de *O Cruzeiro* que as imagens começaram a ganhar um destaque, antes, só reservados ao texto [...]”²⁵⁴ Foi naquelas páginas que milhares de homens e mulheres viram a indústria gráfica do país se alterar e se transformar, muito provavelmente sem se darem conta à época. E as bonecas traçadas e coloridas por Alceu Penna viram e participaram ativamente de tais transformações. As transformações de um mundo gráfico, mundo do qual elas faziam parte. De um mundo que, tão alterado e transformado, não reservou lugar para as divertidas bonecas de Alceu. Não reservou sequer lugar para a famosa e renomada revista *O Cruzeiro*. Às *Garotas* e ao *O Cruzeiro* restou o mundo do acervo, um mundo de uma porção páginas amareladas e empoeiradas.

²⁵⁴ MELO, Chico Homem de. Design de revistas: Senhor está para a ilustração assim como Realmente está para a fotografia. In: ____ (org.) *O design gráfico brasileiro: Anos 60*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. p.100.

4.4 Ilustração: o traço que dava vida às bonecas de Alceu

O que mais nos encanta e seduz ao olharmos uma ilustração não é ver o que estamos vendo. Na verdade, o que nos atrai não é necessariamente aquilo que o ilustrador fez. Por mais estranho que possa parecer, o que desperta o interesse do olhar é aquilo que supomos que estamos vendo. Em outras palavras: as sombras são muito mais reveladoras que as luzes. O que está indefinido na penumbra, o que não foi ilustrado, mas sugerido, essa imagem que se origina em nossa mente, em nosso passado, em nossas expectativas e ansiedade de ver, sem dúvida, é a que possui maior poder de pregnância no imaginário do pequeno leitor e, até mesmo, do leitor adulto.

A ilustração é uma sugestão ambígua. Um mosaico onde faltam algumas peças, e são justamente essas ausências que preenchemos com as nossas imagens.²⁵⁵

O mundo gráfico, o mundo da imprensa e o mundo do design. Um mundo povoado por prensa, papel, tipos e traços, muitos traços. A ilustração é um dos elementos de grande relevância não só na revista *O Cruzeiro*, mas também em inúmeras revistas brasileiras do século XX. Foram incontáveis as revistas que se destacaram por seu material ilustrado, como é o caso das revistas *Maça* (1922-1929)²⁵⁶, *Senhor* (1959-1964)²⁵⁷, *O Malho* (1902-1930)²⁵⁸, entre muitas outras. Na coluna estudada, as ilustrações imperam sobre os textos, eram as protagonistas daquelas duas páginas semanais. Por tal motivo, neste item, pretende-se tecer algumas considerações sobre esses traços que tem povoado o mundo do papel, assim como povoaram o remoto mundo do pergaminho.

As ilustrações emergem das páginas e dos textos há muito tempo. Nos pergaminhos medievais, as iluminuras já se faziam presentes, ilustrando e colorindo as páginas manuscritas dos tempos de outrora. Cuidadosamente, eram traçadas e coloridas uma a uma pelos artesões. “No ocidente, a época dos manuscritos medievais definiu a maneira de narrar histórias de forma seqüencial em páginas, combinando textos e imagens. As coloridas iluminuras, ancestrais da moderna ilustração[...]”²⁵⁹. Com a invenção da imprensa por tipos móveis de

²⁵⁵ OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: Editora DCL, 2008. p.27.

²⁵⁶ Ver mais em: HALUCH, Aline. *A Maça: Manifestações de design no início do século XX*. Dissertação de mestrado PUCRio, 2002.

²⁵⁷ Ver mais em: BASSO, Eliane Fátima Corti. Revista Senhor: Jornalismo cultural na imprensa brasileira. In: UNIREvista – vol.1, nº3, junho de 2006.

²⁵⁸ Ver mais em: <http://www.memoriaviva.com.br/omalho/>

²⁵⁹ ALARÇÃO, Renato. As diferentes técnicas de ilustração. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: Editora DCL, 2008. p.61.

Gutenberg, inicialmente, os desenhos continuaram a ser traçados manualmente pelas mãos dos desenhistas. Mas, com o passar do tempo, eles também seriam reproduzidos a partir de técnicas que introduziram a imagem na era da reprodutibilidade técnica. “Com a impressão de livros, criou-se uma demanda por um novo tipo de artista, cujos desenhos seriam destinados exclusivamente à reprodução gráfica”.²⁶⁰ Em pergaminho ou em papel, traçadas manualmente ou impressas, as ilustrações continuaram e ainda continuam a permear o mundo dos textos. Das antigas bíblias manuscritas passando pelas revistas ilustradas, até as páginas da Internet. Produzidas e reproduzidas de distintas maneiras. A ilustração apresenta-se como instigante elemento calcado por inúmeras permanências e rupturas, principalmente no que tange ao universo das revistas ilustradas.

No curso da trajetória da revista, contudo, um marco revolucionário na imprensa da época: o recurso da *ilustração*. Certo que há muito, desde os incunábulo, a ilustração se fizera presente nos textos, diversificando-se com o passar dos anos através de iluminuras, xilogravuras, litogravuras, águas-fortes. Contudo, os extraordinários avanços técnicos registrados na Europa, a partir do último quartel do século XIX, foi amplamente utilizado pelos periódicos, enriquecendo ainda mais aquelas publicações, transformadas em objetos atraentes, acessíveis até mesmo ao público menos afeito a leitura, senão à população analfabeta que recebia as mensagens através dos desenhos grafados de forma visualmente inteligível.²⁶¹

No século XIX, em especial na sua segunda metade, a ilustração colorida em impressos torna-se mais freqüente, para Rui de Oliveira, principalmente pela cromolitografia²⁶², datada de 1837, e aprimorada com o passar do século. Segundo o mesmo autor, anteriormente ao século XIX, a xilogravura²⁶³ foi a técnica mais utilizada para a reprodução de imagens em papel. As ilustrações reproduzidas por essa técnica permearam o século XIX e o XX e fizeram-se presentes em livros e periódicos. A chapa, inicialmente em madeira e posteriormente em cobre, foi exaustivamente utilizada, durante cerca de 400 anos para ilustrar as páginas em papel. Todavia, segundo Renato Alerção, ela impunha limitações

²⁶⁰ ALARÇÃO, Renato. Op.cit. p.66.

²⁶¹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de república*, São Paulo (1890 – 1922). São Paulo: Editoras da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 40.

²⁶² A cromolitografia, utilizada principalmente no século XIX, como técnica de reprodução de imagens coloridas em impressos, trata-se de uma impressão de imagens em cor sobrepostas por processos litográficos. Ver mais em: FERLAUTO, Cláudio e JAHAN, Heloisa. *O livros da gráfica*. São Paulo: Editora Rosari, 2001.

²⁶³ A xilogravura tratava-se, também, de uma técnica de reprodução imagética. O desenho do artista era transferido para a madeira e a partir deste “molde” da ilustração traduzido por um artesão a imagem era gravada sob a superfície do papel. Ver mais em: FERLAUTO, Cláudio e JAHAN, Heloisa. Op. cit.

notórias à criação das imagens ilustradas. Primeiramente, porque a técnica possibilitava apenas a impressão de desenhos lineares em preto e branco – ao ilustrador cabia simplificar seu traço. E também porque as placas eram gravadas em madeira ou cobre, por um artesão, que copiava os traços do ilustrador. Na Inglaterra da Era Vitoriana, a litografia modificou a forma de impressão das imagens. A técnica permitia que os traços do ilustrador fossem reproduzidos diretamente sobre as matrizes gráficas²⁶⁴. O sistema de funcionava com 3 cores que, combinadas, possibilitavam uma cartela com uma quantidade de cores considerável.

As diferentes técnicas de impressões revolucionaram a indústria gráfica de seus períodos e alteraram a forma da reprodutividade das ilustrações em impressos, sejam eles livros, cartazes, revistas ou jornais. Naquele conturbado século XX, nasceram inúmeras revistas ilustradas em nosso país, muitas delas conhecidas até os dias de hoje. A *Revista da Semana*, que começou a circular em 1900, introduziu a tricromia e a ilustração fotográfica no Brasil²⁶⁵. *Cinearte* foi a primeira revista brasileira impressa em *off-set*, em 1926.²⁶⁶ Mas eram vários os impressos que compunham as bancas de revistas no século XX: *O Malho* (1902-1930), *Careta* (1908-1960), *Fon-Fon* (1907-1958), *O Parafuso* (1919-1922), *O Pirralho* (1911-1917), *Revista do Globo*, *A Vida Moderna* (1906-1929), *Tico-Tico* (1905-1962), *O Cruzeiro* (1928-1975). Esses periódicos contavam com nomes de ilustradores como Kalixto, Voltino, J. Carlos, Belmonte, Paim.

Dentre as citadas revistas, *A Maça* destacava-se por seu projeto gráfico diferenciado. “Desde os primeiros números, apresentou recursos de diagramação incomuns para a época, empregando com liberdade uma grande variedade de ilustrações e acabamentos tipográficos (fios, pontos etc.), vinhetas e tipos”²⁶⁷. As ilustrações do periódico expunham temas tabus, bastante provocantes para a época, como traição, prostituição e emancipação feminina. Foram muitos os ilustradores que passaram pelas páginas daquela revista.

A Revista do Globo iniciou sua circulação no ano de 1929, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e só se finda no ano de 1967 – “[...] a publicação atravessaria quatro décadas ditando padrões de comportamento e servindo como referencial para jornalistas, ilustradores, fotógrafos e artistas por reiterados anos”²⁶⁸. A revista mostrava-se como mais um

²⁶⁴ “por meio de rudimentares câmaras equipadas com filtros coloridos, cada uma deveria separa uma tonalidade de cor”. ALARÇÃO, Renato. Op.cit. p. 67.

²⁶⁵ *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2001.

²⁶⁶ CAMARGO, Mário. *Arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, Edusc, 2003.

²⁶⁷ HALUCH, Aline. *A maça e a renovação do design editorial na década de 1920*. In: CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 -1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 100.

²⁶⁸ RAMOS, Paula Viviane. Op.cit, 2007. p. 87.

impresso da Editora do Globo, para Leonardo Gomes²⁶⁹, uma editora de referência para as artes gráficas do país. “Segundo Paula Viviane Ramos a revista chega a ser a segunda em circulação no país. Ela apresentava uma expressiva Secção de Desenhos. “Durante décadas, a legendária *Secção de Desenhos* funcionou como uma instituição paralela à Escola de Belas Artes [...]”²⁷⁰. A *Secção* contava com nomes de peso no tocante à ilustração e à arte gráfica, como de Ernest Zeuner, Sotéro Cosme, Edgar Koetz, entre outros.

A revista *Senhor* adentrou o cenário dos periódicos nacionais no ano de 1959. A proposta era apresentar uma revista de “alto-nível” tanto editorial, quanto gráfico. Teve uma direção de arte impecável. Lucy Niemeyer²⁷¹ aponta que a qualidade do design gráfico do periódico é incontestável, apresenta um padrão jamais visto em revistas brasileiras na época. Dentre as muitas inovações que trazia, a pesquisadora aponta o logotipo sintético de duas letras e um ponto (SR.). Logo, que a cada edição, era apresentado com tamanho e direção diferentes. Também o era muitas vezes mesclado a ilustrações e fotografias. A charge e o desenho de humor tornaram um de seus principais elementos. A tese de doutorado defendida por Lucy Niemeyer aponta que a revista trouxe importantes contribuições para a arquitetura e para o design da época.

Bem, as referidas revistas se destacaram por suas ilustrações no cenário das artes gráficas do Brasil do início do século XX, no entanto, existiram muitas outras. Os traços desenhados por aqueles ilustradores traziam ao leitor das bancas de revistas uma outra versão “dos fatos”, dos romances, das reportagens. Era uma outra realidade justaposta ao texto. Um diferente olhar, uma diferente forma de comunicação, uma diferente “realidade”, que diluída em textos e páginas era apropriada pelos leitores daquelas antigas revistas. Os ilustradores recriavam os textos, recriavam o mundo que viam, recriavam pela ilustração. “Ao recriar este imaginário, os ilustradores também estavam representando os valores da sociedade naquele contexto, e elas deveriam ser compreendidas e assimiladas pelo público”²⁷². Um imaginário apropriado por aquela sociedade, e, da mesma forma, apropriado, hoje, pelos pesquisadores que buscam escrever sobre aquele distante mundo, o mundo do passado.

A ilustração permeou e continua a permear a vida de homens e mulheres desde um longínquo tempo. É muito provável que as ilustrações sejam o tipo de imagens com as quais mantemos mais contato cotidianamente. Isto porque, interpenetram os livros, as revistas, os

²⁶⁹ GOMES, Leonardo Menna Barreto. Ernst Zeuner e a Livraria do Globo. In: CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 -1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

²⁷⁰ RAMOS, Paula Viviane. Op.cit, 2002. p. 19.

²⁷¹ NIEMEYER, Lucy. *Design Gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação*. São Paulo, 2002. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP.

²⁷² STRAUB, Ericson. Ilustração sem limites. In: *Revista ABC Design*. Curitiba: Edição número 26, 2008. p. 6.

jornais e nossas “telas de vidro”. “Apesar disso, no campo das artes visuais, a ilustração e as artes gráficas são comumente tidas como uma forma de *arte menor*; sem contar que sendo produzidas para impressos de caráter popular e geralmente mundano, elas fogem do que se entende por *arte*”²⁷³. De maneira geral, a ilustração não cabia no mundo das artes. Esse mundo pertencia às ditas “artes eruditas”, às “artes maiores”, às pinturas, às esculturas que habitavam as salas e paredes dos verdadeiros templos das artes, os museus. A ilustração pareciam estar presa ao mundo do cotidiano, do ordinário, das bancas de revistas e das livrarias. Para alguns, as ilustrações não traziam inovações plásticas nem formais, não eram “originais”, nem “inéditas”, não traziam avanços para o mundo artístico. Contudo, nos tempos de agora, a hierarquia entre *arte maior* e *arte menor* praticamente caiu em desuso. Um pesquisador mais atento facilmente detecta que a arte ilustrada traz sim avanços plásticos incalculáveis. 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”²⁷⁴.

É sedutora a idéia generalista de que as produções em ilustração não são consideradas importantes no campo das artes visuais pelo fato de não apresentarem inovações formais. Em amplo aspecto, este é um entendimento inclusive “aceitável”, uma vez que o historiador da arte tradicional, geralmente trabalha com imagens que se notabilizam por “aspectos inéditos”, representando “avanços” no conceito e na prática artística. Para ele, é digno de estudo e comentário o que estiver articulado ao padrão de “originalidade”. Entretanto como ignorar a imagética voltada aos impressos, se ela é fonte construtora de mentalidade e não, apenas isso, também promotora de renovação no campo artístico? Em certa medida, seria o mesmo que alijar, moderna e contemporaneamente, a herança dos quadrinhos e do grafite, que alimentaram o repertório de artistas como Roy Lichtenstein (1923-1997) e Jean Michel Basquiat (1960-1997). As diversas manifestações populares e culturais influenciaram, evidentemente, a produção visual, mesmo a mais erudita. E também por isso que se defende que o historiador da arte deve trabalhar com um entendimento mais amplo, permeado pela história cultural.²⁷⁵

Como escreveu Paula Viviane Ramos na citação colocada acima, a arte contemporânea encontra-se penetrada por influências do mundo terreno das artes gráficas e das artes tidas como “menores”. Atividades e produtos corriqueiros agora adentram o mundo

²⁷³ RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a construção de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese de doutoramento em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2007. p. 4.

²⁷⁴ KERN, Maria Lúcia. Op.cit., 2006. p.76.

²⁷⁵ RAMOS, Paula Viviane. Op.cit., 2007. p.3.

das “artes eruditas” e tornam-se objeto de estudo do historiador. A História da Arte vem libertando-se das antigas amarras das “artes eruditas” e percorrendo os caminhos e os rastros das “artes menores”. Mesmo porque muitos pintores executaram seus traços e suas tintas em papel, traços que também foram impressos nas páginas corriqueiras de inúmeras revistas e livros. Capas de livros, cartazes, anúncios publicitários, colunas ilustradas, nos últimos anos, vem paulatinamente emergindo como objeto de estudos acadêmicos da História da Arte. Maria Lúcia Bastos Kern sublinha que a história cultural vem colocando em questão a pretensão da história da arte em manter um discurso privilegiado dentro do campo das imagens.

Não é só a arte gráfica e cotidiana que vem adentrando-o no mundo das artes, as “artes eruditas” também vem mostrando-se impregnadas de cotidianidades. Segundo Georges Roque, a arte ocidental tem se mostrado obcecada pelo cotidiano. Na Antiguidade, a imagem não tem um estatuto de arte – o que só vem a ocorrer no Renascimento. Desde então, os laços da arte com o cotidiano são desfeitos. A arte inicia uma longa trajetória de sacralização e é dotada de um valor “elevado”, “sublime”. “Cuando se habla de las relaciones del arte con la vida cotidiana habría que tener siempre en cuenta el hecho de que ambos no se sitúan en el mismo nivel: la vida cotidiana es del orden de la realidad, de lo vivido, el arte del orden de la representación [...]”²⁷⁶. Devemos levar em consideração que sempre existe uma grande lacuna, uma fenda, entre a vida e sua representação. A vida cotidiana está codificada, transposta em arte, porém não se torna arte por tal motivo. Segundo o mesmo historiador, as fronteiras da arte e da vida cotidiana são fluidas, seus limites não são rígidos, tampouco imóveis. A fronteira entre o que é arte e o que não é mostra-se, assim, também fluida. Um simples suporte, um simples lugar de circulação pode apresentar-se como fronteira. “[...] para muitos, o trabalho de um ilustrador é *menor* que o trabalho de um pintor. Ou ainda, o trabalho sobre papel é *inferior* ao trabalho sobre tela”²⁷⁷. O simples fato de alguém traçar e colorir seus desenhos em tela ou em papel pode se apresentar como um rio que separa dois países.

Hoje, as características que diferenciam o ilustrador dos demais artistas visuais permanecem as mesmas do passado. Sua arte não é criada para

²⁷⁶ Quando se fala das relações de arte com a vida cotidiana deve-se ter em mente o fato de que eles não estão situados no mesmo nível: a vida cotidiana é da ordem da realidade, do vivido, a arte da ordem da representação [...] (tradução nossa). ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. In: GERLERO, Elena Estrada de. *El arte y la vida cotidiana*. XIX Colóquio Internacional de Historia del arte. México, UNAM, 1995. p. 313.

²⁷⁷ RAMOS, Paula Viviane. Op. cit, 2002. p. 20.

galerias, paredes de casas ou museus, mas sim para o múltiplo, seja ele um impresso ou mesmo o mapa de *bilts* do monitor de um computador. [...] Mudaram os materiais, os suportes e os veículos, mas as verdades que nos movem permanecem. Somos artistas que usam como matéria muito mais que tintas, lápis ou pincéis, mas a palavra. E é esta nossa melhor definição: nós ilustradores, somos os artistas que dão visualidade à palavra, os modernos contadores de histórias por imagens.²⁷⁸

Independente de hierarquia, as imagens e os textos da coluna de Alceu estavam duplamente ligadas ao cotidiano. Primeiro pelo fato de representarem o cotidiano. “Así, una de las cuestiones que se presenta y que debería siempre plantearse en esta materia, es la de determinar cómo la vida cotidiana se encuentra codificada, transpuesta e transformada en una obra de arte”²⁷⁹. Ademais, por representarem o cotidiano urbano e carioca das décadas centrais do século XX e circularem nessa sociedade e nesse mesmo tempo. Os textos e imagens representaram e foram apropriados pela mesma sociedade, mas nem por isso se encontram ilhados em seu seio, pois assim como imagens, uma sociedade é montada a partir de encaixes de desencaixes de diferentes temporalidades.

A revistas *O Cruzeiro* estampou em suas páginas inúmeras ilustrações de diversos artistas. Sua principal secção ilustrada era a *Secção de Humor*, secção em que figurava a coluna *Garotas* do Alceu. Todavia, Alceu Penna não era o único a ter sua coluna naquela secção, também o tinham Vão Gogo, Péricles e Carlos Estevão. As colunas de humor mais conhecidas – e que circularam por mais tempo – no periódico de Assis Chateaubriand, foram a *Pif-Paf*, o *Amigo da Onça* e as *Garotas do Alceu*.

A palavra humor aqui se utiliza para designar o sentido mais amplo e imparcial do termo. “Em outras palavras, entendemos o humor como qualquer mensagem – empresa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”²⁸⁰. Segundo Bremmer e Roodenburg, é relativamente nova, no sentido escrito, a palavra humor. Em acepção moderna, tal qual entendemos hoje, foi inicialmente usada na Inglaterra do final do século XX²⁸¹.

²⁷⁸ ALARÇÃO, Renato. Op.cit. p. 72-73.

²⁷⁹ Deste modo, uma das questões que se apresenta e que deveria sempre nesta materia, é a da determinação como a vida cotidiana se encontra codificada, transposta e transformada em uma obra de arte (tradução nossa). ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. In: El arte y espacio. XIX Colóquio Internacional de Historia del arte, UNAM.

²⁸⁰ BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 13.

²⁸¹ A palavra humor foi utilizada com a acepção que entendemos hoje foi pela primeira vez usada na Inglaterra, mais precisamente no ano de 1682. *Sensus communis*: um ensaio sobre a liberdade da graça e do humor, de 1708, escrito por Lord Shaftesburg foi um dos primeiros impressos a trazer a o termo com a nova significação,

O humor se faz e se fez presente na imprensa brasileira por meio de imagens e de textos. Em particular, as revistas semanais concederam muitas de suas páginas a charges, caricatura a textos que pretendiam fazer o leitor rir. Desta feita, deixavam sua singular contribuição na propagação do humor gráfico no país. Os leitores agradeciam, uma vez que aquelas páginas tornavam o periódico e a leitura mais leves e agradáveis. A primeira imagem considerada de humor, uma caricatura, segundo Luís Pimentel, foi publicada no Rio de Janeiro de 1837 no *Jornal do Comércio*. Mas, se as imagens que faziam rir iniciaram sua circulação no país ainda no século XIX, “Os anos 1950-60 marcam o surgimento de grandes cronistas, chargistas e caricaturistas”²⁸².

O desenho de humor, para Bam-Bhú, pode ser considerado um elemento de suma importância para a circulação e, para a venda de magazines e diários. Em todo o mundo, grande parte das publicações periódicas traz caricaturas, charges e divertidas historietas, pois elas exercem no leitor das bancas de revistas uma atração, muitas vezes, superior a das informações e dos artigos. “La invención de la imprenta marca un amplio desenvolvimiento de la caricatura política, especialmente en Francia, país en el que este arte alcanza un gran desarrollo hacia la mitad del siglo XVII”²⁸³. Na França do século XVII, os caricaturistas desenhavam satirizando e ridicularizando os exageros das “modas” da época. Bam-Bhú, pontua que, os trajes e os mirabolantes penteados da corte de Luís XIV eram motivo de sátira para os desenhistas.

A caricatura é a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco. É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Na maioria dos casos, uma característica saliente é apanhada ou exagerada. Geralmente a caricatura é produzida tendo em vista a publicação

como era definida no *Concise Oxford Dictionary*, “facécia comicidade”, “ menos intelectual e mais agradável que o chiste. O termo, anteriormente, significava disposição mental ou temperamento. Todavia, a origem do termo é controversa, para Voltaire a nova acepção da palavra humor “brincadeira natural” (*plaisanterie naturelle*) vinha do *humeur* das comédias francesas assinadas por Corneille. Para Bremer e Roodenburg o “humour” inglês originou-se do termo em francês, no entanto, a nova acepção do termo dificilmente originou-se da palavra francesa. Victor Hugo referia-se a “essa coisa inglesa chamada humor”. Apenas no final do século XIX, por volta de 1890, que os franceses passaram a pronunciar a palavra humor do jeito francês. Ver mais em: BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. Op.cit.

²⁸² PIMENTEL, Luís. *Entre sem bater! O humor na Imprensa: do Barão de Itararé ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 16.

²⁸³ A invenção da imprensa marca um amplo desenvolvimento da caricatura política, especialmente na França, país em que esta arte alcança um grau de desenvolvimento até a metade do século XVII (tradução nossa). BAM-BHU. *El dibujo humorístico*. Barcelona: Leda, 1971. p.6.

e como destino a um público para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento é conhecido.²⁸⁴

A caricatura, para Sylvia Helena Leite, é “[...] um recurso comumente empregado em produções de cunho satírico, dado o seu caráter demolidor e desmistificador”.²⁸⁵ Tal gênero ilustrativo utilizou-se da política, dos trajés, do comportamento como matéria-prima para ilustradores de diferentes tempos e lugares. Quantas vezes, em meio à leitura de jornais e revistas, não nos deparamos com divertidas tiras, charges, caricaturas e quadrinhos. Imagens que nos arrancaram sorrisos, e corriqueiras até gargalhadas indiscretas em meio a uma silenciosa sala de espera. Os desenhos de humor fazem parte do repertório de memórias do leitor dos periódicos. Fazem parte do cotidiano do leitor de hoje, como o fizeram do leitor da França do século XVII e do Rio de Janeiro da década de 1950 – e em especial do leitor da revista *O Cruzeiro*.

Durante anos, com a aposentadoria de nomes como os de J. Carlos, Raul Pederneiras, K. Listo, Nássara, Álvaro e Mendez, entre outros, o humor da imprensa brasileira ficou concentrado nas páginas da revista *O Cruzeiro*, onde brilhavam Péricles e Carlos Estevão (o primeiro criador e o segundo continuador do marcante personagem Amigo da Onça, Alceu, Appe e Millôr Fernandes (ali, deu os primeiros passos no texto e no desenho de humor, criou seu primeiro pseudônimo – Vão Gôgo foi o mais famoso – e perpetuou a coluna “Pif-Paf”, que muitos acreditam ter sido embrião para o surgimento de publicações que foram lançadas nas décadas de 1960 e 1970). A revista que valorizou sobremaneira o humor e os humoristas brasileiros começa muito antes, vem de longe.²⁸⁶

Millôr Fernandes, Carlos Estevão e Alceu Penna ilustravam as colunas que preenchiam a *Secção de Humor* de *O Cruzeiro*. Foram incontáveis *Pif-Paf*, *Amigo da Onça*, e *Garotas*. Foram incontáveis as colunas que pretendiam fazer rir. Dentre as 3 colunas, a assinada por Penna tinha um diferencial bastante marcante: seus desenhos não eram de humor, e sim seu texto. O humor entrecrocava textos e imagens da coluna. As bonecas de Alceu não eram charges, muito menos caricaturas. Como já foi escrito anteriormente, no segundo item deste terceiro capítulo, as *Garotas* podem ser enquadradas dentro do gênero

²⁸⁴ FONSECA, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Editora Artes e Oficinas, 1999. p. 17.

²⁸⁵ LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palhas, panamás, plumas, cartolas*. A caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Editora Unesp, 1990. p.23.

²⁸⁶ PIMENTEL, Luís. Op.cit. p.17-18.

ilustrativo *pin-ups*. Por mais que, vez por outra, as imagens fossem divertidas, o que as caracterizava não era o humor. As polianas de *O Cruzeiro* eram delicadas e lindas bonequinhas que traziam tendências de moda e normativas de comportamento e, se divertiam, certamente não era por sua representação gráfica.

Ao contrário das *Garotas*, outras colunas da revista dos *Diários Associados* traziam as ditas imagens de humor. Ao longo dos anos em que o periódico circulou, foram muitíssimas as imagens e as colunas de humor. Entretanto, aqui procurarei ater-me às imagens, e às colunas que tiveram circulação praticamente paralela a das páginas estudadas. Pretendo tecer considerações, em especial, sobre aquele que foi o personagem mais conhecido da antiga revista, e quiçá, o personagem de humor, ainda hoje, mais conhecido do Brasil. O homenzinho mal humorado criado por Péricles, que, de tão teimoso e birrento, não abandonou as páginas da imprensa brasileira nem mesmo após o suicídio de seu pai e criador.

O homenzinho de cabeça ováloide vestido elegantemente era muita 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 Maranhão²⁸⁷ dava vida à idéia de Leão Gondim de Oliveiras, diretor do periódico na época. Segundo Marcos Antônio da Silva, 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. “Ele representa um anti-herói brasileiro, aquele que a todo momento fazia travessuras para comprometer o caráter dos demais personagens. Ora, ele é o próprio “amigo da onça”, aquele que mente, que trai, que expõe o outro ao ridículo [...]”²⁸⁸. E, ao expor o outro, mantinha sempre uma postura de superioridade pelo porte físico ou pelo porte psicológico. O interessante é pontuar que o leitor torcia pelo *Amigo da Onça*. Com ótima forma física, extremamente bem vestido e com uma inteligência

²⁸⁷ Péricles de Andrade Maranhão nasceu na cidade de São Luis, ainda jovem mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. No Rio procurou Leão Gondim a quem entregou uma carta de recomendação. No ano de 1942 já fazia parte do corpus de ilustradores da mais famosa revista brasileira de então, *O Cruzeiro*. O ilustrador ao longo de sua vida teve inúmeros problemas com o alcoolismo e foi internado por várias vezes em clínicas de recuperação. O personagem mais famoso criado pelo desenhista, o *Amigo da Onça*, apareceu como suicida na edição de 17 de dezembro de 1960, pulava a sacada de um prédio e fazia piadas com um espectador da tragédia. E mais uma vez a vida imita a arte, no ano de 1962 Péricles se mata em seu apartamento, com gás. A revista *O Cruzeiro* publicou uma reportagem sobre o acontecimento, assinada por João Martins, na edição de 20 de janeiro de 1962. Na primeira página um retrato do desenhista, e na página subsequente o famoso personagem criado por ele com uma lágrima escorrendo no rosto e dizia “A família *O Cruzeiro* está em luto”. Ver mais em: CARVALHO, Luiz Maklouf. Op cit. e PIMENTEL, Luís. Op.cit.

²⁸⁸ 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.

e esperteza ímpar, ao criticar e expor o outro comprometendo a vida alheia provocava gargalhadas ao leitor da revista.

O anti-herói causava riso no leitor e transformava-se, por isso, em um herói. Um herói de caráter, personalidade e feitos muito diferentes de *Super Homens* ou *Homens Arranhas*. Um herói sem fantasias, sem super poderes, sem heroínas. Um herói que não salvava vidas e que não pretendia salvar o planeta. Herói este que como missão tinha o riso. O *Amigo da Onça* provocava risos por verdades geralmente escondidas, por situações públicas e privadas reveladas pelo personagem de Péricles. Talvez por tal motivo ele tenha se tornado tão popular. Ele era um homem comum, vivia situações comuns, situações possíveis de serem vividas por qualquer leitor. Divertia com traições conjugais, irritava a sogra, expunha os colegas de trabalho, brincava com situações corriqueiras e cotidianas.



Imagem 44 - Amigo da Onça. Revista *O Cruzeiro* de 23 de novembro de 1946. Acervo BPESC.

O homenzinho de Péricles, provavelmente, falava e fazia o que muitos leitores pensavam e tinham o desejo profundo de fazer, mas não podiam em virtude das normativas de comportamento e de conduta social. Mais uma vez, vemos o humor e um personagem livres das amarras sociais do bom tom.

Como podemos visualizar na imagem número 44, a ilustração do *Amigo da Onça* é bastante diferente dos traços das *Garotas*. O personagem de Péricles pode ser considerado um cartum. Porque o Cartum aborda uma coletividade de defeitos alheios e a crítica social trabalha com o coletivo de forma particular incorpora, ao mesmo tempo, o todo e o

particular, na crítica dos costumes. Para Luis Guilherme Teixeira, este gênero ilustrativo pode ser conceituado da seguinte maneira: “Cartum entre charge e caricatura é o mais característico dos traços e também o mais anárquico, porque é aquele que explora e vai fundo no delírio de ser, como fonte de consciência individual e como objeto de comportamento social”²⁸⁹.

²⁸⁹ TEIXEIRA, Luis Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2005. p. 56.

Entretanto se, no que diz respeito ao traço, *Garotas* e *Amigo da Onça* parecem percorrer caminhos diversos, as trilhas se convergem ao considerarmos a técnica gráfica e a personalidade dos personagens. As mesmas considerações tecidas acerca da qualidade gráfica na coluna *Garotas*, nos diferentes períodos de sua circulação, podem ser também percebidas nas colunas de Péricles. As diferenças gráficas nas páginas das décadas de 1940, 1950 e 1960 são notórias. Os dois personagens, as polianas de Penna e o homenzinho de Péricles são bastante diferentes, no entanto, possuem um traço em sua personalidade que os tornam bastante próximos: seu caráter.

Procurou evitar, todavia, a liquidação preliminar do debate sobre o personagem por meio da mera adesão ou rejeição, do simples “mau” ou “bom caráter” a lhe atribuir. Parece-me que uma riqueza maior do personagem reside exatamente no espaço de tensão que ele abre para as atitudes e avaliações, que vão da ética cotidiana (os bons sentimentos, por exemplo) até as reflexões mais gerais sobre poder e prazer, objetivos tão importantes para *O Amigo da Onça*.²⁹⁰

Marcos Antônio da Silva faz colocações sobre o caráter do personagem que investiga, *O Amigo da Onça*, e escreve sobre a riqueza do personagem no espaço de tensão aberto por suas atitudes. O historiador não enquadra o personagem em “bom” ou “mal caráter” e sim na lacuna entre os dois. O mesmo pode ser pensado em relação às bonecas de Alceu Penna, que também não seguem uma linha rígida no que se refere a caráter e atitudes. Elas falam mal uma das outras, roubam namorados das amigas e traem os seus namorados, fazem fofoca, intrigas e tudo o que tem direito uma personagem. Contudo não podem ser consideradas más, não agem por pura e simples maldade ou desvio de caráter, fazem para se divertir. Fazem por vários motivos – porque o namorado da amiga é mais bonito que o seu, porque para ficar noiva de 1 é preciso namorar 4. Era justamente nesta fenda da ética cotidiana que residia o humor em ambos os personagens. Eles não eram perfeitos, mas eram engraçados, eram possíveis.

As ilustrações que circularam contemporaneamente as *Garotas* na revista *O Cruzeiro* não dialogavam diretamente no quesito ilustração e traço. Mas, na imprensa brasileira do século XX, algumas personagens tem bastante em comum com aquelas desenhadas por Alceu Penna. Para compor esta gama de dobradas temporais, iremos montar similitudes e diferenças entre 3 personagens que passaram pela imprensa brasileira do século XX. As *melindrosas* de J. Carlos, as *Garotas* do Alceu e a *Professorinha Muito Maluquinha* de Ziraldo,

²⁹⁰ SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Editora Terra e Paz, 1989. p. 17.

respectivamente do início, de meados e do final do século XX. *Melindrosas, Garotas e Professorinhas* estamparam páginas impressas e divertiram homens e mulheres, adultos e crianças. Passearam pelo país dos *anos rebeldes*, dos *anos loucos*, dos *anos dourados* e dos anos de agora. Seus ilustradores mostram como os ilustradores foram, com seus traços, um influenciando o outro, encantando e enfeitando uns aos outros.

Sabemos que Alceu Penna era admirador dos traços desenhados por J. Carlos. Tanto que, ao procurar um emprego na cidade do Rio de Janeiro, antes de tudo mostra suas ilustrações a ele, que, na época, o encaminha para o suplemento infantil de *O Jornal*. Penna não era o único a admirar o exímio trabalho de J. Carlos, boa parte dos homens e mulheres do Brasil de outrora também o admiravam. O ilustrador inicia a carreira no começo do século XX e só a interrompe em meados do mesmo século. O carioca tomou sua cidade e os hábitos de sua gente como obra prima, transformou a cidade do Rio em seu gigante laboratório. Deixou imortalizados homens e mulheres do século XX, retratos de um tempo que já se fora. Deixou suas marcas impressas em páginas, de jornais e revistas. Deixou seus traços em outros traços, como nos de Alceu Penna.

J. Carlos²⁹¹, ao longo de sua grande carreira, ilustrou muito, e quase de tudo. Elegeu alguns temas como centrais, e a partir deles desenvolveu seu traço por mais de meio século. Estampou em seus traços carnaval, futebol, economia, autoritarismo, comunismo e, ademais, mulheres. O artista teve seus trabalhos publicados nas páginas periódicas mais lidas da época, ilustrou para revistas como *O Malho*, *A Maçã*, *Leitura para todos*, *Ilustração Brasileira*, *O Tico-tico*, *Cinearte*, *Semana sportiva*, *O Cruzeiro*, *Tagarela*. Segundo Isabel Lustosa, o caricaturista retratou o espírito do povo brasileiro de forma constante e plena, destacando-se como o maior nome da caricatura no país.

²⁹¹ J. Carlos, José Carlos de Brito Cunha nasceu na cidade do Rio de Janeiro dia 18 de junho de 1884. E naquela cidade viveu, trabalhou e morreu. Iniciou sua vida profissional no ano de 1902, na revista *O Tagarela*, logo após estreou em *O Malho*, 1902, *Fon-fon*, 1907 e *A Careta*, 1907. Em todos esses periódicos destacou-se por sua atuação. Foi o diretor artístico e principal ilustrador das mais famosas revistas brasileiras da primeira metade do século. Destacou-se também pelas ilustrações voltadas ao público infantil, como é o caso do periódico *Tico-tico*. Fez inúmeras capas para *O Cruzeiro*, *Revista Ilustrada* e *O Malho*. Foi editor artístico de *O Malho* e *Fon-fon*. Acredita-se que tenha publicado mais de 50 mil desenhos entre caricaturas charges, cartuns, letras, logotipos, vinhetas. Morreu no ano de 1950, época que ainda trabalhava na revista *Fon-fon*. Ver mais em: LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um perfil de J.Carlos*. São Paulo: Editora Capivara, 2002. e LOREDANO, Cássio. *O vidente míope: J. Carlos no O Malho (1922-1930)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.



Imagem 45- Capa da revista *Para Todos* de 21 de dezembro de 1929. (Fonte: J. Carlos 100 anos).

O Rio de Janeiro e o Brasil representados por J. Carlos, notadamente no início de suas obras, no começo do século XX, em 1902, eram muitos diferentes do cenário desenhado por Alceu Penna, eram outros tempos. A então capital, a cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX ainda estava impregnada de império, nossa Capital da República era uma cidade imperial. O cotidiano político, econômico e cultural da cidade ainda passeavam pela famosa Rua do Ouvidor. O ilustrador carioca, em seu meio século de atuação profissional, mostrou uma cidade e um país que se adaptavam aos novos tempos republicanos, duas Grande Guerras Mundiais, a República Velha, o Estado Novo, a

República Nova, ilustrou e presenciou as inúmeras transformações ocorridas em sua cidade, em seu país e em seu mundo. Segundo Cássio Loredano, J. Carlos presenciou as transformações ocorridas no parque gráfico brasileiro da segunda década do século XX, época em que as capas das principais revistas brasileiras traziam as imagens do ilustrador impressas em quadricomia.

Mas vamos procurar nos ater às mulheres de J.Carlos. Suas mulheres e mocinhas divertiram e coloriam as páginas das revistas em que ele ilustrava. Ao longo de quase 50 anos de carreira na imprensa brasileira, foram muitas as mocinhas por ele traçadas.

Suas figuras femininas, que nos anos 1920 e 30 encontraram a forma mais elaborada, têm uma sensualidade delicada e ingênua, francamente sedutora. A pouca roupa do verão carioca revelava corpinhos bem-proporcionados, formas bem desenhadas. Mas também, a própria roupa, os pequenos detalhes da toalete, o lenço, o chapéu, as luvas, uma cinturinha bem marcada, um modelito Chanel, uns olhos pintados, uma boca realçada a batom, enfim a moda do tempo, dos vários tempos em que desenhou, pode ser acompanhada através do traço alegre do homem sisudo. São mocinhas na praia, o beijo entre a moça e o namorado, as bonequinhas faceiras movimentando-se em grupo ou enfeitando um pé da página. É a mulher encantadora e tolinha, quase uma libélula como a fada Sininho do desenho animado de Walt Disney, que povoava a imaginação dos homens de seu tempo.²⁹²

²⁹² LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Lertas, 2006. p. 162.

Como Alceu Penna, J. Carlos também ilustrou as belas mocinhas de sua época. Imagens que povoaram a imaginação de homens e mulheres de seus tempos. Ambos os ilustradores traçaram essas mulheres nas praias, no carnaval, fazendo compras, passeando e tomando um lanche com as amigas. J. Carlos ilustrou várias mulheres esperando o bonde, enlouquecendo vendedores de tecidos e brigando com os namorados. Todavia, seus traços não ficaram restritos a retratar as imagens das belas e jovens mulheres do país daquela época. Ao contrário de Penna, o desenhista carioca também traçou mulheres velhas e gordas e feias solteironas. Juliana Johnson percebe a diferenciação entre duas mulheres representadas por J. Carlos, em especial na Revista Ilustrada, as casadas “[...] representadas majoritariamente gordas, velhas e feias, vestidas com trajes longos tipicamente caseiros como o avental ou a camisola, em ambiente doméstico/familiar ou em situações sociais, sempre ao lado do marido [...]”²⁹³, e as “livres”, apresentadas “[...] como opostas as casadas: são magras, jovens, elegantes, vestem-se com vestido ao joelho, chapéus, cabelos curtos, uma estética bem mais moderna, livre e sedutora frente às compromissadas”²⁹⁴. Entretanto, foram suas jovens, ingênuas e lindas mulheres que tanto influenciaram o traço de Alceu Penna, destacadamente nas suas *Garotas*.

Se a primeira coluna de *pin-ups* brasileiras é atribuída ao nome de Alceu Penna, Athos Eichler Cardoso atribui a J. Carlos as primeiras imagens desse tipo na imprensa brasileiras²⁹⁵. “Além da criação de vários personagens de quadrinhos, acompanhando as tendências mundiais, foi o criador genial das primeiras “*pin-ups girls*” brasileiras, representadas nas figuras nacionalmente conhecidas das suas melindrosas”²⁹⁶. Suas *melindrosas* passeavam pelas avenidas do velho Rio, tomavam café na Confeitaria Colombo e encantavam a todos.

Em 1920 J. Carlos cria a melindrosa, de olhos redondos “sumido num sonho permanente” com seus cabelinhos cortados a *garçon* e o característico ‘pega-rapaz’ na testa e ao lado do rosto. A boca, em forma de coração, pintada com batom muito forte, que acompanha a cor das unhas como ditava a moda. A melindrosa com seu jeito de criança é um porco a caricatura da outra mulher refinada e sensual. Aparece sempre vestida com vestido reto, as vezes

²⁹³ JOHNSON, Juliana Faleiro e SANT’ ANNA, Mara Rúbia. *Caricaturas, signos de identidade*. In: <http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Moda/Juliana%20-%20MO.pdf>.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Como está escrito no segundo item deste capítulo, outros investigadores datam *pin-ups* na imprensa brasileira anteriores as melindrosas de J. Carlos.

²⁹⁶ CARDOSO, Athos Eichler. *J. Carlos e os Primeiros Personagens Infantis das HD Brasileiras*. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: 5 a 9 de setembro, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 2005. p.2. Texto acessado em 24 de setembro de 2009, disponível pelo link: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>.

ligeiramente afunilado para baixo, cintura baixa, *cloche* na cabeça. Sapatos com tirinhas e pernas cobertas por meias transparentes. Sua silhueta esguia e nervosa movimentava-se com passinhos miúdos, só, ou com as suas amigas, ou com o almofadinha, jovem bastante afetado trajando com exagerado apuro. Vai passear pelas ruas, tomar chá no Cavé ou ver ‘fitas’ no cinema. Durante esses anos a saia sobe e desce, sem ficar num lugar; usam-se os babados, reminiscências dos vestidos espanhóis, e as saias ‘a lenço’ seguindo a inspiração de Maggy Rouff.²⁹⁷

A *melindrosa* de J. Carlos era essa mulher que se vestia segundo os últimos ditames da moda, pintavas as unhas da mesma cor do batom que coloria seus lábios. Mocinha de cabelos curtos, cabelos sempre muito bem penteados e arrumados. As bonecas de J. Carlos usavam meinhas, luvinhas, chapeuzinhos, lencinhos, eram cuidadosamente traçadas e enfeitadas por seu criador. Mais do que isso, as *melindrosas* ilustravam uma nova mulher que começa a habitar as cidades brasileiras do começo do século. “A melindrosa de J. Carlos encarnou – no desenho – esta mulher ‘envolta em bovarismo’ que ganha as ruas e coloca em prática a nova condição feminina”²⁹⁸. Segundo Cláudia Oliveira, as revistas ilustradas do começo do século XX principiam uma percepção visual da figura feminina, entre crônicas, fotografias e ilustrações, e as *melindrosas* não deixam de fazer isso.

Além de uma estética bastante próxima das *Garotas* do Alceu tinham um temperamento muito parecido e característico. O temperamento que fazia rir homens, mulheres, crianças, adultos, senhores de idade. Eram meio mulheres meio crianças. Ingênuas, eram jovens brincalhonas. Jovens que ilustram muitíssimo bem o Rio e o país de antigamente e suas mocinhas. Um país que pode ser imaginado a partir do traço do carioca que continua a povoar a memória gráfica do país. Não restam dúvidas de que as *melindrosas* influenciaram as *Garotas* do Alceu. No jeito de se vestir e no jeito de se portar e se comportar, as polianas do Alceu reverberam os traços encantados das *melindrosas* de J. Carlos.

Da mesma forma como são visíveis reverberações das *melindrosas* de J. Carlos nas *Garotas* do Alceu, são visíveis reverberações das *Garotas* na *professora muito maluquinha* de Ziraldo²⁹⁹. O personagem da professora de Ziraldo foi criado para dar continuidade a sua

²⁹⁷ ARESTIZABAL, Irma. *J. Carlos 100 anos*. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas e PUC/RJ, 1984. p.36.

²⁹⁸ OLIVEIRA, Cláudia. *A Vênus Moderna: Mulher e Sexualidade nas Ilustradas Cariocas Fon-Fon! Selecta e Para Todos...*, entre 1900-1930. In: Mneme – Revista Virtual de Humanidades, n.11, v.5, jul./set.2004. Disponível em: <http://www.seol.com.br/mneme>.

²⁹⁹ Ziraldo Alves Pinto, nasceu na cidade de Caratinga, Minas Gerais, no ano de 1932. Iniciou sua carreira de desenhista no jornal *A Folha de Mina* da cidade de Belo Horizonte em 1950. Em seguida desenhou para o Binômio. Mudou-se para o Rio de Janeiro onde fez parte do grupo de ilustradores de *O Cruzeiro*, revista na qual desenhou, diagramou, escreveu e editou. Consagrou-se nas páginas de *O Pasquim* e *Bundas*. Talvez o que mais

famosa obra: *O menino muito maluquinho*, criado ainda na década de 1980. Ziraldo foi colega de Alceu Penna na redação de *O Cruzeiro*, de quem se tornou amigo pessoal. Ziraldo afirma ter tido o privilégio de ter convivido e aprendido com Penna.

Nas últimas páginas do livreto *Uma professora muito maluquinha*, o autor e ilustrador escreveu um pouco da trajetória de seu trabalho para compor a personagem que protagoniza a historieta. Segundo Ziraldo, a ideia do livro já estava pronta fazia algum tempo, até que em uma noite de abril do ano de 1980, em um hotel de Maputo, no Moçambique, ele escreveu o livro. Em maio do mesmo ano, chegou ao texto definitivo e já tinha feito mais de 100 das ilustrações que compunham o livro. Seu maior problema foi quando deparou-se com a necessidade de desenhar a tal professorinha – “[...] eu não sei desenhar moça bonita. Só sei desenhar homens narigudos e mulheres *boazudas*, sou caricaturista, exagerador do traço. Falei não vai ter livros!”³⁰⁰

O ilustrador tinha combinado com a irmã de Alceu Penna, Maria Thereza Penna, de montar uma exposição sobre a obra de Alceu. No dia em que Maria Thereza foi até a casa de Ziraldo entregar-lhe o material guardado por ela sobre a obra do irmão, ele teve a ideia de fazer sua personagem à semelhança das personagens traçadas por Alceu Penna. “A minha Professorinha Maluquinha era, sem sobra de dúvida, uma garota do Alceu”³⁰¹.

As leitoras vão achar a professora maluquinha elegante demais para uma professorinha do interior. Bem, ela é assim na imaginação de seus alunos, mas é preciso lembrar que ela está *construída* aqui, desde o penteado, os gestos, o sorriso, os olhares, com pedaços de desenhos de Alceu Penna. Fiz muita pesquisa, andei por muitos sebos, folheando velhas revistas e espirrando, comprei figurinos da época, mas as blusas de mangas bufantes, os enchimento nos ombros, as cinturas apertadas, os vastos cabelos e seus topetes são todos do Alceu. A professorinha permanece em nossa memória, não pelas blusinhas que ela usou de verdade, mas por aquelas que ela viu publicadas em *O Cruzeiro* e sonhou em vestir todos os dias.³⁰²

tenha tornado-o conhecido tenha sido o personagem infantil *O menino maluquinho*, cujo livro tornou-se best-seller. Ver mais em: PIMENTEL, Luís. Op.cit.

³⁰⁰ ZIRALDO. *Uma professora muito maluquinha*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1995. p. 119.

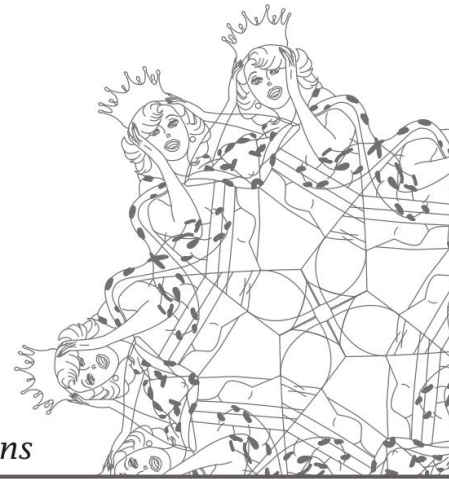
³⁰¹ Ibid. p.118.

³⁰² Ibid. p.119.



Imagem 46 - Uma Professora Muito Maluquinha. Primeira página do livro de Ziraldo.

A professorinha traçada por Ziraldo apresenta muito dos elementos das bonecas ilustradas por Alceu Penna. Como o próprio Ziraldo escreveu, ela não deixava de ser uma *Garota*. Atrapalhada e engraçada como as personagens que divertiam as páginas de *O Cruzeiro*. O corpo longínquo e magro, a cintura marcada, os quadris pouco acentuados, as mãos cujo traço cuidado as tornam delicadas, os olhos expressivos e maquiadas, as unhas e bocas sempre pintadas. Os cabelos, um pouco mais longo, mas como os mesmo penteados. As roupas, um pouco mais comportadas. A professorinha de Ziraldo continua a dar vida às bonequinhas de papel de Alceu Penna. As mesmas bonequinhas que deram continuidade às *melindrosas* de J. Carlos. *Melindrosas, Garotas e professorinhas*: as Vênus da imprensa brasileira do século XX. Pois as formas não morrem, continuam a existir em outras formas, em “novas” formas.



5. Quarto Capítulo

“Garotas e etiqueta”: as normativas de comportamento diluídas em textos e imagens

5.1 Civilidade: seus conceitos e seus manuais, no antigo e no novo mundo

Engana-se quem pensa que civilidade é uma matéria relacionada a senhores pomposos e mesas cobertas de talheres esquisitos. Mas é verdade que o tema foi tratado por cavalheiros com quilometragem de pelo menos alguns séculos. Tudo o que disseram, porém, sobre a necessidade de convenções sociais para promover a boa convivência e administrar conflitos permanece de urgente contemporaneidade. Especialistas em ética, comportamento e controle dos mostros interiores fazem análise e sugestões nesse pequeno manual das virtudes da civilidade. Todo mundo pode aprender – e até lucrar com elas. “O stress é causado em grande parte por relacionamentos humanos mal resolvidos. Se melhorarmos a capacidade de nos relacionar, teremos menos brigas, menos stress e, conseqüentemente, menos processos de pessoas doentes”, diz o italiano Piero Massimo. Professor da Universidade de Johns Hopkins e um dos maiores especialistas mundiais no estudo da civilidade, ele até calculou o custo da falta dela nos Estados Unidos: 30 bilhões de dólares por ano. Já pensaram se ele conhecesse o Congresso brasileiro?³⁰³

A revista *Veja* de 4 de novembro de 2009 trouxe em suas páginas uma matéria sobre civilidade, na seção de *Sociedade*, intitulada de *Pequeno Manual de Civilidade*. O texto supra citado foi retirado da introdução da dita matéria. Nele, a civilidade foi colocada como uma necessidade de convenções sociais. Convenções que visam a promover a boa convivência e administrar conflitos sociais. As questões da civilidade ainda são colocadas como atuais e contemporâneas. E distanciadas dos senhores pomposos de outrora.

A matéria segue com 10 itens e tem a pretensão de ser um pequeno Manual de Civilidade. Os itens abordam sucessivamente: honradez, integridade, boas maneiras,

³⁰³ Pequeno Manual da Civilidade. Revista *Veja*, 4 de novembro de 2009. Edição 2137 – ano 42 – número 44. São Paulo, Editora Abril. P. 109.

tolerância, autocontrole, civilidade, honestidade, contenção verbal, pedir desculpas e decoro. Em cada item, foi colocado um subtítulo, uma breve explicação sobre o tema, um fato e uma análise. Por exemplo, em honradez o subtítulo é *Questão de honra*. Em algumas frases a honra é explicada historicamente. Um fato foi apresentado: o episódio Nelson Piquet Junior no recente caso do Grande Prêmio de Fórmula 1. E uma análise do caso apresentado foi feita com base no princípio da honra. Como é possível perceber, o Pequeno Manual da revista *Veja* é bastante didático. Além disso, apresenta-se como extensão da coluna *Gente* do mesmo periódico. Uma vez que os exemplos de gafes abordam pessoas famosas, esportistas, políticos, modelos entre outros. Ou seja, as páginas dedicadas à civilidade têm outro atrativo, fofoca.

Dentre os 10 itens, em minha opinião, dois obtiveram maior destaque: boas maneiras e civilidade. Em boas maneiras, são apontadas como simples e importantes regras para o tratamento com o outro. Simples e singelas palavras que muitas vezes parecem desconhecidas pela coletividade. “Bom dia”, “por favor”, “muito obrigada” são apontadas como requisitos básicos de cortesia. No item civilidade, os termos são apresentados. Como também se explana acerca no pequenino manual escrito por Erasmo ainda no século XVI, que mais afrente será apresentado. Alguns dos ensinamentos escritos por Erasmo são colocados e considerados aparentemente “acessórios” dentro do conceito de civilidade. “Na construção da sociedade ocidentalizada, o mesmo conceito que abrange algo aparentemente acessório, como os bons modos à mesa, inclui o complexo mecanismo do respeito entre as pessoas, base das relações civilizadas”³⁰⁴.

Esse é um de muitos exemplos de como a civilidade circula em nosso tempo. No tempo em que escrevo. Regras de bom-tom aparecem em programas de televisão, em diferentes revistas e jornais. Essa constante edição em diversos meios de comunicação aponta não apenas a relevância das regras ora tratadas. Aponta, também, que elas ainda não foram totalmente absorvidas pela população de maneira geral. Aponta que elas ainda precisam ser divulgadas. Muitas vezes, de maneira bastante simplificada e didática. A matéria citada é de suma importância. Mostra-nos como, nos tempos de agora, torna-se necessário uma revista de circulação nacional trazer impressa em suas páginas pequenas e rudimentares, mas não menos importantes, normativas de civilidade. Mostra-nos como ainda é necessário frisar a importância do uso de palavras como “por favor” e “muito obrigada”. Mostra-nos que as regras de comportamento e conduta não estão relegadas ao tempo passado. Ao tempo das

³⁰⁴ Pequeno Manual da Civilidade. Revista *Veja*, 4 de novembro de 2009. Edição 2137 – ano 42 – número 44. São Paulo, Editora Abril. P. 114.

cortes, dos reis e dos nobres. Mostra-nos que as normas de etiqueta não estão apenas nos alhures manuais. Enfim, mostra-nos a importância e a necessidade da contínua circulação dessas pequenas e singelas regras de conduta social.

As regras de comportamento social têm uma história longa e não linear. Foram, e ainda são, imprescindível para o convívio social humano. “Si detallamos la idea, notamos que no hay somente una historia general de la cortesía [...] sino también, una historia especial, propia, peculiar, la de las modas y los usos, las formas, las reglas, los ritos del *savoir-vivre* que son objetos de variaciones permanentes”³⁰⁵. As variações, muitas vezes rápidas, apresentam-se como permanência nos preceitos de civilidade. Variações temporais, mas também geográficas, segundo Frédéric Rouvillois. Pois se a cortesia é uma constante na sociedade humana, também o é nos mais diversos lugares e países. O tempo e o espaço plasmaram estes diferentes preceitos, produzindo peculiaridades. Entretanto, aqui vamos ater-nos a fazer um breve histórico dos manuais que sistematizaram a civilidade na Europa e no Brasil. E posteriormente tentar entender como ela foi diluída nas páginas do mais diversos tipos de imprensa. Em especial, as páginas impressas da coluna *Garotas* de *O Cruzeiro*.

A etiqueta que o dicionário define como “cerimonial das cortes e da sociedade”, tem evoluído como tudo neste velho e vasto mundo. Hoje em dia o que conta não são as medidas, como nos tempos de Luiz XV, mas habilidade, “*savoir vivre*”, afinal. Boas maneiras, ontem e hoje, são a chave do sucesso, a etiqueta continua sendo a melhor das estratégias, qualquer que seja o terreno onde pisa.³⁰⁶

A etiqueta é referenciada como a “chave do sucesso”, colocada como a melhor estratégia na coluna *Garotas*, de 27 de novembro do ano de 1957. A coluna intitulada *Garotas e etiqueta* foi a única ao longo dos 15 anos estudados (1950-1964) a abordar de forma isolada e direta a etiqueta e as boas maneiras. No entanto, um sem número de colunas trabalhou com boas maneiras e regras de *savoir vivre*. A permeabilidade de normas de condutas e de boas maneiras em impressos que não Manuais de Civilidade não é, porém, uma característica exclusiva da coluna estudada, e sim uma tendência de época, notada no Brasil principalmente a partir de meados do século XX. No Brasil daqueles anos, um maior aparecimento das

³⁰⁵ Se detalharmos a ideia, notamos que não existe somente uma história geral da cortesia [...] mas, uma história específica, própria, peculiar, das modas e dos usos, as formas, as regras, os ritos de *savoir-vivre* que são objetos de permanentes variações (tradução nossa). ROUVILLOIS, Frédéric. *História de la cortesía: de 1789 a nuestros días*. Buenos Aires: Claridad, 2008. p.10.

³⁰⁶ PENNA, Alceu e Maria Luiza. *Garotas e etiqueta*. Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n.40, Ano XXIX, p. 70 e 71, 23 de nov. 1957.

chamadas regras de civilidade transversalizada em discursos – textuais e iconográficos – de um impresso, que não se caracterizaria como um Manuais de Civilidade, cruza-se com uma relativa queda nas edições e nas reedições desses manuais.

Entretanto, a história desses Manuais Civilidade tem início há muito tempo. Livretos que sistematizaram normas de civilidade e etiqueta começaram a ser produzidos no Velho Mundo. A partir dos séculos XII e XIII começam a ser editados na Europa Tratados de Costumes e Tratados de Cortesias. Para Robert Moses Pechman, é da codificação e da simplificação destas obras que surgem os primeiros Manuais de Civilidade³⁰⁷. *A Civilitate morun puerilium* (Civilidade Pueril), de Erasmo de *Rotterdam* (Desiderius Erasmus Roterodamus), data de 1530 e foi editada pela primeira vez na cidade da Basileia. Esse breve tratado didático é considerado por muitos autores como o primeiro Manual de Civilidade. Como se pode perceber é justamente na fase em que a sociedade principia a tecer maior número de tramas de relações sociais em que se faz preciso sistematizar as pulsões a serem controladas. E a primeira sistematização direciona-se para os indivíduos em formação.

Jaques Revel pontua que Erasmo escreve acerca de um conhecimento amplamente compartilhado na Europa do início do século XVI. O tratado baseia-se não só em uma “vasta literatura clássica, tratados de educação e fisiognomonia, que vai de Aristóteles a Cícero, de Plutarco a Quintiliano”³⁰⁸, como também em uma grande produção medieval que visava a regulamentar comportamentos. Todavia, segundo o mesmo autor, o Manual inova em 3 pontos essenciais. Em primeiro lugar, o livro é dirigido às crianças, diferentemente dos tratados anteriores escritos para jovens e adultos. Em segundo lugar, o texto de Erasmo dirige-se indistintamente a todas as crianças, e não mais se restringe a jovens de uma elite. E, por fim, *A Civilidade Pueril* “pretende ensinar a todos um código válido para todos [...] como vimos Erasmo lida com um material acumulado pela tradição”³⁰⁹, contudo, “utiliza-o de um modo muito diferente de todos os que o precederam”³¹⁰.

Pouco após sua publicação, ainda no século XVI, o pequeno livro tornou-se um *best-seller* para os padrões da época. O sucesso de um tratado que, ao longo de dezenas de páginas reunia uma série de normas a serem utilizadas nas principais circunstâncias da vida em sociedade, é difícil de ser explicado. Elias afirma que o tratado respondia a uma necessidade

³⁰⁷ Ver em PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.83.

³⁰⁸ REVEL, Jacques. “*Os usos da civilidade*”. In: *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, vol. 3, p.171.

³⁰⁹ *Ibid*, p.173.

³¹⁰ *Idem*.

da sociedade do século XVI, necessidade esta que a própria publicação confirmou. Era uma época de reposicionamento social e cultural, e aquela sociedade em transformação necessitava de novos pontos de referência. Os usos das normas de civilidade através do impresso chamado Manual de Civilidade se estenderiam por séculos.

No que tange à significação dada à etiqueta, a corte francesa do Antigo Regime foi singular. “A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa auto-apresentação da sociedade de corte”.³¹¹ Com Luís XIV ela ganha uma função simbólica bastante importante para a sociedade de corte da época. Todo o cerimonial de Versalhes converge para o fetiche dado para cada ato de etiqueta da corte. O Rei transformou seu palácio em palco e sua vida em peça. As cerimônias são inundadas por representações de etiqueta, civilidade, poder. O valor transferido ao portar-se fora modificado primeiramente na vida dos palácios, e aos poucos o foi na “vida real” de homens e mulheres. Cada cerimonial, cada gesto, cada passo era submetido à etiqueta. Essa, segundo Elias, correspondia a um grau de importância vital para os cortesãos.

“Quase tudo que a sociedade de corte dos séculos XVII e XVIII elaborou, seja a dança, as formas de polidez, os costumes mundanos, os quadros com que enfeitavam casas [...] tudo isso fica relegado agora, cada vez mais, à esfera da vida particular”³¹². As decorações dos jardins, dos quartos, as convenções social, mudam de esfera. No Antigo Regime estas, hoje consideradas peculiaridades, eram de extrema importância à vida pública dos cortesãos. Peculiaridades, antes de exímia necessidade para a afirmação social do indivíduo, afirmação de sua vida e situação aristocrática – distinguindo-se do povo. A corte do Rei Sol, não foi quem inventou os mecanismos de cerimônia. Entretanto, em suas mãos, tais mecanismos obtiveram utilização, consolidação e ampliação ímpar até a época. Apesar de deveras modificadas, principalmente no campo de atuação, as normativas de civilidade permanecem hoje em nossa atual sociedade burguesa.

Geralmente o indivíduo da sociedade de massas burguesa sabe muito bem como tem de se comportar dentro de sua esfera profissional. A sociedade dirige suas tendências modeladoras primordiais ao comportamento profissional. É aqui, sobretudo, que se coloca suas coerções. Mas tudo o que se refere à esfera do comportamento privado, seja no caso da habilitação, das relações entre os sexos ou do gosto artístico, seja no caso da comida ou da maneira de celebrar as festas, não recebe mais sua conformação decisiva de um modo imediato e autônomo como antes, no próprio convívio social entre as pessoas, mas sim de um modo indireto e heterônomo, em função de

³¹¹ ELIAS, Norbert. A sociedade de Corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e a aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p.117.

³¹² Ibid. p.130.

interesses e condições profissionais. Podem estar em jogo os interesses de quem preenche assim seu tempo livre particular, ou os daqueles cuja função profissional é entreter o ócio dos outros, e, na maioria das vezes, trata-se de um cruzamento das duas tendências.³¹³

Elias explica como as normas de etiqueta e comportamento modificam-se ao longo dos séculos – e como, principalmente, mudam de esfera. O público e o privado, de alguma maneira, ainda interferem um no outro. Mas não de maneira primordial e direta como acontecia nos tempos de Luíses. Todavia, o cunho civilizatório e cultural daquela sociedade foi, de certa forma, mantido como uma espécie de herança. Assim, pode-se afirmar que a civilidade e suas normativas permaneceram e permanecem interpenetradas nas diferentes sociedades de dispares tempos. As normas, seus campos de atuação, bem como o significado da própria palavra civilidade foram transformando-se ao longo dos tempos.

No século XVIII, o conteúdo da palavra civilidade foi “absorvido e ampliado em um novo conceito, na expressão de uma nova forma de autoconsciência, o conceito de *civilization*. Cortesia, civilidade e civilização assinalam três estágios de desenvolvimento social, indicam qual sociedade fala e é interpelada”³¹⁴.

(...) a *civilidade*, entendida aqui como uma experiência histórica e contingencialmente constituída, representa um intenso esforço de codificação e controle dos comportamentos para conter as sensações e movimentos do corpo e da alma, o que era um dos objetivos a serem alcançadas com a educação feminina. Este estudo pretende, assim, abarcar outros dispositivos textuais que não levavam o título específico de “manuais de civilidade”, mas que em seus textos e imagens visuais estavam carregados de normas e valores que ‘ditaram’ padrões de civilidade do período e que, pela leitura, fora ou dentro da escola, educaram.³¹⁵

O conceito, o significado e a noção da palavra civilidade podem ser considerados experiências históricas que foram sendo construídas ao longo de séculos. Roger Chartier defende que:

Em meados do século XVII, já é de uso antigo da língua e na aparelhagem intelectual. Para detectar seu sentido e suas conotações mais amplamente compartilhadas, é possível confrontar as definições dadas por três

³¹³ ELIAS, Norbert. 2001. Op. cit. p.131.

³¹⁴ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.v.1. Uma história dos costumes*. 2ªd.RJ: Jorge Zahar Edit.: 1994, p. 112.

³¹⁵ CUNHA, Maria Teresa Santos. Projeto *Saberes Impressos*. Imagens de Civilidade em textos escolares e não-escolares: composição e circulação (décadas de 50 a 70 do século XX). op.cit.

dicionários da língua, publicados no período de uns quinze anos: O Richard em 1680, o Furetière em 1690, O Dicionário da Academia em 1694.³¹⁶

Ao analisar as definições da palavra civilidade, nos 3 dicionários citados, o historiador percebe vários traços em comum que marcam seu conteúdo. Em primeiro lugar, o conceito aparece como sinônimo de honesto e de honestidade. Em segundo lugar, a civilidade é reconhecida nas ações e na conversação. E, por último, a civilidade é colocada como algo ensinado e aprendido, desde a infância.

Civilidade e urbanidade são termos/conceitos considerados homônimos por Guereña, mesmo ciente de suas variações lingüísticas. Isto porque se referem às “pessoas cultas da cidade”, às “pessoas que têm boas maneiras”, pois a “Civilidade se insere numa série de adjetivos designando as virtudes mundanas visíveis nas cidades/urbes”³¹⁷.

A palavra urbanidade deriva de ‘*urbe*’ e significa ‘cidade’; dá a entender que compreende as boas palavras e os modelos que, em sua relação empregam as pessoas cultas das cidades, as mais cuidadosas, as que têm boas maneiras cujos comportamentos remetem tanto à aparência externa como a seus comportamentos sociais visíveis e evidenciados³¹⁸.

Para Maria Teresa Santos Cunha, as regras e as práticas de civilidade podem ser consideradas formas de racionalização do cotidiano nos longos tratados que enunciam a maneira do *dever ser*. As formas de racionalização do cotidiano muitas vezes se confundem com as representações dos sentimentos “que, num estágio de *civilização* proporcionam o “abrandamento das pulsões” que se tornam socialmente aceitáveis apenas se reprimidas.”³¹⁹.

O culto à civilidade se transformaria em uma civilidade depreciada, a partir da transição lenta e gradual de um “sistema de convivência que distingue o pequeno número”³²⁰ de um modelo válido para todos. A função da civilidade, naquele momento, era de distinção social.

³¹⁶ CHARTIER, Roger. *Distância e divulgação: a civilidade e seus livros*. In: Leituras e leitores na França no Antigo Regime. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p.49.

³¹⁷ Id. Ibid, p.46.

³¹⁸ GUEREÑA, J. L. *El alfabeto de las buenas maneras*. Los manuales de urbanidad em la España Contemporánea. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipéres, 2005, p.12-13.

³¹⁹ CUNHA, Maria Teresa Santos. *Ser de cerimônia*: Manuais de civilidade e a construção de sujeitos históricos (1920-1960). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 4, 2006, Goiânia.

³²⁰ Id. Ibid, p.203.

No século XVIII e, talvez ainda, na primeira metade do XIX, a civilidade conheceu sua mais ampla divulgação social (...). É seu próprio sucesso que mais radicalmente abala a posição da civilidade. Como dissemos, ela hesitaria entre duas definições: um modelo válido para todos e um sistema de convivências que distingue o pequeno número. No final do século XVII, alguns começam a distanciar-se de um código que se revela demasiadamente acessível e pode submergir os privilégios das elites.³²¹

Os inúmeros Manuais de Civilidade, que a partir do século XVI começam a ser publicados, ainda no mesmo século invadiriam as práticas escolares. No século XVII, a literatura de civilidade começa a ser editada pela “Biblioteca Azul”³²², e assim continua durante todos os séculos XVIII e XIX. “A civilidade muda de natureza e busca uma audiência ainda mais ampla que o público estritamente escolar”³²³.

Quando os códigos se revelam demasiadamente acessíveis e difundidos por toda a parte, a civilidade começa a apagar os privilégios das elites. Face ao perigo que representava um eventual nivelamento das condutas, a civilidade é depreciada e torna-se um mero sinônimo de polidez.³²⁴

Com a grande difusão e circulação dos Manuais de Civilidade, inclusive nos meios rurais, no decorrer do século XVIII e na primeira metade do século XIX, os mesmos perdem seu propósito. E, cada vez, mais a palavra civilidade torna-se sinônimo de polidez.

No início do século XIX, chegam ao Brasil modelos de práticas sociais através de publicações francesas e portuguesas³²⁵. Essas práticas apresentavam-se sob a forma de Manuais de Civilidade “Concebidos como guias, esses livros eram escritos em linguagem clara, de modo a instruir mais facilmente, e organizados de forma a favorecer uma leitura

³²¹ REVEL, Jaques. Op. cit, p.203.

³²² Forma de edição de baixo custo. Surgida na França no século XVII permite a ampla divulgação e circulação de livros das mais diferentes áreas principalmente através dos vendedores ambulantes. Cf. CHARTIER, Roger. “*Textos e edições: a literatura de cordel*”. In: A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990, p.165-187.

³²³ REVEL, Jaques. Op. cit, p.184.

³²⁴ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Op. cit, p.144.

³²⁵ Cf. NACIF, Maria Cristina Volup. *A aparência vestida: Códigos de comportamento e regras vestimentares nos manuais de etiqueta*, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.

rápida e objetiva”³²⁶. Esses livros, herdeiros de uma literatura de civilidade, formavam um *corpus* normativo de condutas prescritas, “não necessariamente reais”³²⁷.

A chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro acaba por gerar uma transformação nos costumes e nas condutas ainda marcadamente coloniais “obrigando a boa sociedade a civilizar-se, aderindo a valores e modos que, a partir da Europa, se disseminaram pelo mundo”³²⁸. Segundo Pechman, na tentativa de igualar-se a seus pares europeus, a “boa sociedade” carioca utiliza manuais trazidos da Europa para civilizar-se. Esses impressos passam a ser oferecidos até mesmo por vendedores ambulantes nas ruas cariocas.

Maria do Carmo Texeira Rainho pontua que, no início do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, a dita “boa sociedade” passava por um processo de paulatino polimento e adequação aos refinados costumes, gostos e trajes³²⁹. Seus modos estavam se adequando aos de seus pares europeus, seus hábitos estavam se europeizando. Todavia, o historiador Jurandir Malerba alerta para as diversas interpretações acerca da adaptação dos costumes portugueses no Brasil, a “europeização” dos hábitos. Segundo o estudioso “O que aqui se conceituou de “europeização dos costumes” não deve ser entendido mecanicamente como a absorção dos costumes de um grupo por outro, uma vez admitindo-se, em primeiro lugar, que havia diferença dentro de cada um deles”³³⁰. A expressão seria frágil, pois designaria o empenho dos nativos de imitar os costumes dos estrangeiros – europeus. Porque a Europa não era um continente homogêneo, nem os hábitos “copiados” eram apenas os portugueses, os franceses e os ingleses, por exemplo, também o eram. Logo, o historiadora acredita ser mais apropriado falar em um “aburguesamento”.

Naquele momento histórico, os manuais normatizavam um novo tipo de vida em sociedade, marcadamente urbana, abolindo-se e aos poucos os antigos hábitos coloniais. Nacif pontua que os investimentos na aparência e no comportamento e as novas práticas de convívio vão se tornando novas obrigações de homens e mulheres das camadas média e alta do Rio de Janeiro. Robert Moses Pechmann localizou um sem-número de Manuais de Civilidade editados em português durante os séculos XIX e XX cujos títulos evidenciam uma variedade

³²⁶ NACIF, Maria Cristina Volup.op.cit, p.2

³²⁷ Idem

³²⁸ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

³²⁹ Ver mais em: RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a Moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

³³⁰ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 – 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.p. 187.

temática suficientemente abrangente: bom-tom, costumes, educação religiosa, boas maneiras, etiqueta.

Os primeiros manuais a chegarem ao Brasil não foram aqui editados. Eram publicações principalmente francesas e portuguesas, trazidas da Europa. Em meados do século XIX, eles começam a ser editados no Brasil. O mais famoso e possivelmente mais antigo seria intitulado de *Código do Bom Tom*, publicado no ano de 1845, de autoria do cônego português identificado como J.I. Roquette. “Era um manual que procurava normalizar os rituais do Brasil Imperial a partir da enumeração de vários preceitos para a vida em comum [...]”³³¹. Roquette mantinha contato



Imagem 47: capa - Código do Bom-Tom

frequente, não só, com a nobreza brasileira. “Tendo vivido em Paris e em Londres e, ao mesmo tempo, ciente das especificidades da corte portuguesa, Roquette fez de seu convívio com a nobreza e a realeza européia um instrumento para a educação polida de seu país”.³³²

A França, ainda no século XIX, funcionava como referência nas questões de etiqueta e de civilidade. Os manuais tanto portugueses, quanto brasileiros, introduziam os leitores aos costumes e ao próprio idioma da França. É certo que o primeiro Manual de Civilidade não é obra de um francês. Assim como as normas difundidas por estes livretos também não são. Entretanto, a França, em especial na época das cortes, utilizou-se de maneira, até então jamais vista, destes preceitos normatizadores de conduta. Com isso transformou-se em referência no que tangencia civilidade, etiqueta e bons modos. “É certo que tais regras não têm origem nesse momento e apenas na corte francesa, mas é lá que, em nome da “etiqueta” e da “civilidade”, começou-se a normatizar dos grandes aos pequenos detalhes da vida social cotidiana”.³³³

No Brasil, foi justamente a corte imperial que introduziu a civilidade de uma maneira mais significativa. Por tal motivo, podemos perceber que, no Brasil, durante o século XIX, os Manuais de Civilidade eram voltados para um público mais restrito, uma elite letrada que buscava europeizar-se. Logo, provavelmente os usos da civilidade também eram restritos. No decorrer do século XX, porém esses manuais, juntamente com seus preceitos, tornaram-se mais populares. Cunha comenta que essa popularização dos manuais se deu, provavelmente,

³³¹ CUNHA, Maria Teresa. *Ser de Cerimônia*. op.cit.

³³² SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999. p.199.

³³³ SCHWARCZ, Lílian Moritz. Op.cit. p.196.

pela ampliação da alfabetização e pelo crescimento da indústria editorial, transformando, assim, a civilidade em um alvo do saber escolar.

Se, no Brasil do século XIX, surgem as primeiras edições de Manuais de Civilidade e etiqueta, é a partir do século XX, com a urbanização das grandes cidades, que eles começam a ser amplamente difundidos. Pode-se perceber um grande número de edições e reedições de manuais, em especial na primeira metade do século XX. Ao realizar uma pesquisa específica sobre Manuais de Civilidade, Maria Teresa Santos Cunha³³⁴ argumenta que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, para além dos manuais, outros impressos largamente difundidos funcionavam como suportes materiais de textos e imagens atuando como veículos de propagação de normas e preceitos caracterizadores de regras de civilidade. Entre esses meios propagadores de normas e preceitos, encontram-se textos escolares e textos não-escolares. O presente trabalho propõe-se a analisar textos não escolares, sem caracterização do título específico de Manuais de Civilidade, que circularam como práticas de leitura entre meninas e mulheres, nas décadas de 1950 e 1960, e perceber um processo de codificação de regras e padrões desejados informado por diferentes saberes e discursos.

O estudo problematiza a produção de um discurso que aproxima a educação da mulher e as práticas de civilidade. Os textos da revista *O Cruzeiro*, notadamente a seção *Garotas*, disseminaram novos hábitos de conduta e de vida na educação de meninas e mulheres, pautados pelos valores do progresso e da civilização. Busca-se, assim, situar tais leituras em meio a um conjunto de práticas discursivas voltadas à preparação das meninas e mulheres na sua condição de cidadãs.

Se na Idade Média, Erasmo de Rotterdam delimitou toda uma faixa acerca da conduta humana, contemplando as principais situações da vida social e de convívio, no século XX, as revistas, tanto femininas quanto de variedades, traziam normas que promoviam um devir desejado, idealizado, destinado principalmente às mulheres. Segundo Carla Bassanezi, as secções da revista *O Cruzeiro* traziam imagens femininas e masculinas baseadas em papéis definidos, regras de comportamento e opiniões sobre os mais variados temas. Para ela, essas imagens, “mais do que refletir um aparente consenso social sobre a moral e os bons costumes, promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes de sua época”^{335 336}.

³³⁴ CUNHA, Maria Teresa Santos. “*Saberes Impressos*”. Educação e Civilidades em textos escolares e não-escolares. op.cit.

³³⁵ BASSANEZI, Carla. *Mulheres nos anos dourados*. In: PRIORE, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 1999. In: FORNAZARI, Luciana. Gênero em revistas: Imagens modernas de homens e mulheres na revista *O Cruzeiro* do segundo pós-guerra. Florianópolis, UFSC, 2001 (dissertação de mestrado em História), p.65.

³³⁶ FORNAZARI, Luciana. op.cit, p.65.

Nota-se que, naquele momento histórico, as normas de civilidade apareceram em diversos impressos que não somente os Manuais de Civilidade, dentre os quais se podem citar os livros escolares-cartilhas, revistas de variedades, revistas femininas, cinema, teatro, música. As normativas de conduta apresentavam-se reverberadas em uma pluralidades de suportes. Apresentavam-se, geralmente, de maneira menos direta, mais sutil. Através do comportamento de uma mocinha dos livros romances, das atitudes das divas do cinema. Nas lições dos livros didáticos, nas letras de músicas. E até mesmo nos gestos das mocinhas traçadas por Alceu Penna. As regras estavam ali. E parecem permanecer. Uma vez que nossa contemporaneidade está repleta destas “dicas”. Talvez não seja mais necessário lembrar homens e mulheres que eles não devem cuspir na mesa. Nem que não é de bom tom tomar a sopa diretamente na sopeira. Todavia a revista *Veja*, do corrente ano, mostra-nos que ainda é de extrema importância lembrar que devem-se utilizar palavras como “por favor” e “muito obrigada”. Regras aparentemente tão básicas. Regras que infelizmente ainda não foram apropriadas por completo por homens, mulheres e crianças de nossa sociedade contemporânea.

5.2 - As bonecas também falam: a coluna e suas normativas entre textos e imagens

A coluna *Garotas* entre o ver e o ler. Imagens e textos. 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 em nossa coluna. Páginas situadas entre dois mundos. Das polianas ao mundo do visível. Das suas falas ao mundo do legível. Diferentes formas e representações, diferentes mundos: uma coluna.

Traços e letras. Imagens e textos. Desenhos e escritos feitos para comunicar³³⁷. Tantos os desenhos traçados por Alceu Penna, quanto os textos escritos por A. Ladinho e Maria Luiza falavam de um mesmo universo. Contavam um pouco da vida das jovens mulheres urbanas dos *anos dourados*. Todavia, contavam de uma forma diferente. Primeiramente, pelo simples fato de duas pessoas jamais contarem a mesma história. Elas podem sim, narrar o mesmo fato. A mesma cidade, as mesmas mulheres. A singularidade está na forma como cada uma tece sua trama, sua narrativa. Isto é único hoje, foi naqueles meados do século XX, e felizmente, continuará o sendo. Em segundo lugar, a representação por imagens e textos se dá de maneira amplamente distinta.

[...] desde os tempos que se fixou a escrita, o novo código não veio substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Ao longo da história das civilizações, são inúmeros os exemplos em que se percebe como os registros escritos acompanham os registros visuais. Velhas formas de escrita, como os hieróglifos, demonstram essa proximidade. Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram.³³⁸

Paulo Knauss alerta para a longa convivência entre o texto e a imagem. Segundo o autor, a palavra escrita não veio substituir a imagem. Ambas as formas de expressão vem, há

³³⁷ Ver mais em: BURKE, Peter. Iconografia e Iconologia. In: ____ *História e imagem*. Bauru: EDESC, 2004.

³³⁸ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun. 2006. p.99.

muito tempo, convivendo de forma harmoniosa. Pontua que essas duas histórias, ou melhor, essas duas formas de registros históricos confundem-se. 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 se pretende abordar a coluna *Garotas* dentro desta perspectiva. Dentro deste embaraço de traços e letras. Assim este subitem tem como objetivo perceber as interrelações entre os textos e as imagens da coluna *Garotas*. Perceber, principalmente, como a civilidade estava reverberada de diferentes maneiras em ambas as formas de expressão das páginas.

Entre imagem e texto, entre o visível e o legível. Louis Marins tece interessantes considerações sobre a problemática. Na coletânea *Sublime Poussin*, foram organizados os ensaios sobre Nicolas Poussin, escritos por Marin. Dentre os 10 ensaios selecionados para a obra, um se sobressai e merece ser destacado na presente dissertação: *Ler um quadro em 1639 segundo uma Carta de Poussin*. No ensaio, coloca-se o questionamento acerca da universalidade da categoria leitura. Categoria 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 iniciais problemas colocados por Marin no início de seu renomado ensaio. O termo leitura relaciona-se à imagem visual.

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 tem 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”.³³⁹

Fronteiras e lugares comuns que seguem sendo discutidos pelo autor ao longo de seu texto. Lugares comuns que são pontuados em 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, como se compõem e se opõem nos diversos arranjos formados. Enfim, são colocações apontadas e discutidas pelo historiador ao longo de sua obra.

³³⁹ MARIN, Louis. Op.cit. p.19

O enredo do ensaio é bastante interessante. Conforme exposto anteriormente, destaca-se uma carta que Nicolas Poussin escreve a um cliente chamado Chantelou. A carta anunciava a chegada de uma tela encomendada pelo cliente ao pintor: *La Manne*. A carta e a tela marcam no texto a irredutibilidade e as imbricações de duas formas de representações que quase sempre se excedem uma à outra: o texto e a imagem, o discurso e a pintura. O que nenhum texto pode dar a ler, o que a palavra não pode enunciar pode ser mostrado em um quadro. Ao contrário, o que Marin denominará “a fragilidade do visível dos textos” deixa a imagem estrangeira à lógica da produção dos sentidos que sustentam as figuras do discurso.

Um interessante ponto abordado pelo autor consiste na teoria da representação. Tal teoria atribui dupla função à representação. Não só de tornar presente o ausente – a presentificação da ausência. Mas também de exibir sua própria presença enquanto imagem – a auto-presentificação. Louis Marin aponta antigas e diferentes significações dadas à palavra. No *Dictionnaire* de Furetière, 1727, são identificadas duas famílias de sentido aparentemente contrárias à palavra “representação”. A primeira refere-se à imagem que remete à ideia e à memória dos objetos ausentes, que os pinta tais como são o objeto ausente é substituído por uma imagem capaz de representá-lo. A segunda diz respeito à demonstração de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. É a coisa ou a pessoa mesma que constitui sua própria representação.

Nos livros que escreveu sobre Pascal e a *Logique* de Port-Royal aos *Pouvoirs de l'image*, as reflexões de representação sempre mantiveram juntas essas duas definições da noção. A maneira de compreender o funcionamento do dispositivo representativo como a que inscreve a teoria diretamente representacional do signo elaborada por Port-Royal que designa e articula as duas operações da representação quando torna presente o que está ausente foi de forte inspiração para todos os historiadores preocupados em resistir às seduções formalistas de uma semiótica estrutural sem historicidade.

Marin considerava que a teoria da representação tinha um passado e uma história, ele leu a elaboração conceitual de Port-Royal como a conclusão do pensamento ocidental da representação e, ao mesmo tempo como a construção singular que tomava por matriz da teoria do signo o modelo teológico da Eucaristia. Em *Le Portrait du roi* compreende-se a representação do monarca em uma sociedade cristã, assim como na Eucaristia, o retrato do rei é uma representação do corpo histórico ausente, a ficção de um corpo simbólico e a presença real do corpo sacramental.

Ele também estuda os dispositivos e os mecanismos graças aos quais toda representação se mostra representando alguma coisa. A atenção se volta aos elementos

capazes de revelar o funcionamento refletido na representação – em quadros, molduras, ornamentos, cenários, arquitetura, enfim um conjunto de dispositivos discursivos e materiais que constituem o aparelho formal da enunciação. De um modo geral, o conceito de representação como Marin o compreende e o emprega foi um grande apoio para que pudessem ser determinados e articulados, sem dúvida melhor do que permitia a noção de mentalidade das diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social. Sua obra modificou, mais do que se imagina, a maneira como os historiadores transformaram sua compreensão de mundo social. Ela os obrigou, de fato, a representar as relações mantidas pelas modalidades da exibição do ser social ou do poder político com as representações mentais.

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”. O ritmo ou senso prático, a obra do historiador sempre se baseou nessa consciência de heterogeneidade dos funcionamentos simbólicos.

A carta escrita por Poussin foi utilizada como enredo da história narrada por Louis Marin neste ensaio. A tela faz com que o Maná seja o tema do quadro e do texto. Na carta, o pintor da tela torna-se escritor, e o expectador, leitor. A carta escrita e enviada duplica a tela, posto que a tela não a acompanha. A carta anuncia a chegada do quadro. O autor pontua a presença visual da carta escrita e do quadro pintado. Entretanto diferencia essa presença visual. Isto porque a imagem é um quadro gravado, e o texto escrito um quadro falante. Logo o visível e o legível se interpõem. A carta funciona como uma espécie de “prefácio” da tela. O texto narra a imagem pintada no quadro. Explica a narrativa bíblica do Maná. E explica principalmente como ela foi representada na tela. Podemos considerar que a carta ensina a ver o quadro. Um ver que, para Poussin, pode ter dois significados. Três anos após ter escrito a carta a Chantelou, em 1642, o pintor escreve em suas anotações uma breve teorização. Segundo tal teoria, existiriam duas formas de ver os objetos: a primeira simplesmente vendo-o, e outra vendo-o com atenção. Ou seja, ao olhar, procurar captar, conhecer, perceber melhor o objeto observado.

Essas considerações tecidas por Nicolas Poussin e por Louis Marins 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 Iser³⁴⁰ e Martine July³⁴¹ que acreditam que uma imagem pode ser lida. Diversos historiadores fazem diferentes usos dessas inúmeras teorias que abordam e analisam imagens e textos. Mas pontuo 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 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.

Pontuo, no entanto, que os textos da coluna *Garotas* vinculam-se às imagens de maneira bastante distinta, em comparação aos textos escritos por Nicolas Poussin. Primeiramente, pelo simples motivo de o texto não preceder a imagem. Ambos, textos e imagens, eram vinculados na mesma edição da revista *O Cruzeiro*, na mesma coluna. Textos e imagens dividiam as mesmas páginas, as mesmas duas páginas. Estavam dispostos em um mesmo suporte, o papel. Estavam ali gravados através de um mesmo mecanismo, da prensa. Enfim, já evidenciam disparidades significativas se comparadas à tela pintada e à carta escrita por Poussin. No caso do texto de Louis Marin, analisa-se a carta escrita por Poussin e posteriormente, a pintura do quadro. Existiram sim outras cartas enviadas pelo pintor ao encomendante da obra, mas a analisada com maior cautela, nesse caso, é a que a precede à produção. Chantelou primeiramente estabeleceu contato com a carta e posteriormente com a tela, haja vista que o escrito anunciava o envio do quadro. Entretanto, Poussin escreveu a carta, após ter pintado e enviado a tela, Maná, nome que era tema do quadro e da carta. No caso da coluna estudada por esta dissertação, as imagens precediam ao texto na sua elaboração.

Imagens que 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 codex 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 *Garotas*.

Tais diferenças somam-se a uma não menos importante. Mais uma vez ao contrário do caso do Maná de Poussin, textos e imagens das *Garotas* não foram escritos e traçados pelas

³⁴⁰ ISER, Wolfgang, *O ato de leitura – uma teoria do efeito estético*, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

³⁴¹ JULY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1996.

mesmas pessoas, pelo menos não no período estudado³⁴². A tela e a carta foram assinadas por Nicolas Poussin. Já, na coluna de *O Cruzeiro*, os textos foram escritos por A. Ladino, de 1950 até 1957, e por Maria Luiza, de 1957 até 1964. Contudo, ao longo de toda a duração da coluna foram 5 os responsáveis pelo texto, como anteriormente explanado. Já a autoria dos desenhos, apresenta permanência em toda a duração da coluna. Sempre foram assinados por Alceu Penna³⁴³. Este ponto desloca bastante a análise da coluna. Porque ali textos e imagens, além de comunicarem sob uma forma diversa, também eram criados por diversos autores. Talvez a forma de perceber e, principalmente, de representar a praia carioca se dava de maneira diferente para A. Ladino, Maria Luiza e Alceu Penna.

Os textos vinculados à coluna *Garotas* não apresentavam-se como explicação do material desenhado. Ao contrário da carta, que pretendia direcionar o olhar de Chantelou na obra adquirida por ele. Os textos na coluna apresentavam-se como complementares das imagens. Tratavam sim do mesmo tema, sempre apresentado na forma de título da coluna. Mas se eram complementares em muitos elementos se descolavam em muitos outros, como é o caso do humor, que será tratado mais adiante no presente texto. Mesmo sem explicar ou ensinar diretamente a ver ou ler o outro, a leitura dos textos e a visão das imagens tinham fronteiras e lugares comuns. Textos e imagens dialogavam na comunicação com o receptor, que, neste caso, era leitor dos textos e expectador das imagens.

Outros autores que pretendo utilizar para problematizar a questão imagem texto são Georges Didi-Huberman e Carlo Ginzburg. É o legado de Warburg e de seu Instituto transversalizado nas obras dos historiadores Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman que, neste momento, ganham maior destaque. Ginzburg, com seus textos, leituras e paradigma indiciário. Didi-Huberman, com suas imagens, anacronismos e conhecimento montagem. Ginzburg para ler sinais. Didi-Huberman para identificar e pensar os sintomas.

Carlo Ginzburg trabalhou no Instituto Warburg nos anos 1960. Naquele momento, em Londres, escreveu o artigo *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*³⁴⁴. Em tal artigo, Ginzburg disserta sobre o Instituto Warburg. Em especial, trata do

³⁴² É interessante pontuar que em um período, no início da circulação da coluna, principalmente nos anos de 1938 e 1939, os textos da coluna são escritos por Alceu Penna. Naquele momento Alceu escrevia os textos e ilustrava os desenhos da coluna *Garotas*. Entretanto já a partir de 1939 os textos passam às mãos de Alccioly Netto.

³⁴³ Existe um exemplar da coluna *Garotas* em que os desenhos não foram traçados por Alceu Penna. Em virtude, provavelmente de uma viagem em que Alceu não conseguiu enviar suas páginas. Já que é sabido que em suas viagens ou Penna deixava adiantada suas colunas de *O Cruzeiro*, ou as enviava. Enfim, localizei apenas uma coluna que foi desenhada e escrita por Vão Gogo.

³⁴⁴ GINZBURG, Carlo. De Aby Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: ____ *Mito emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

método utilizado por nomes de destaque dentro do Instituto. Aby Warburg, seu criador e fundador, escreveu textos acerca do Renascimento Florentino dos *Quattrocento*, principalmente sobre as Primaveras de Botticelli. O fundador que deu nome ao instituto também abordou o tema das formas serpentinadas dentro de imagens de diferentes tempos e lugares. Enfim, escreveu textos sobre as citadas problemáticas no final do século XIX e início do século XX. Textos que enfocavam a longa vida das formas, segundo o autor *o problema da forma*. Percebia continuidades e rupturas, particularmente, da tradição clássica.

Ginzburg pontua que as investigações sobre as ditas “influências” da Antiguidade Clássica na Arte do Renascimento fez com que Aby modificasse sua própria visão da Antiguidade. Percebia, nas telas renascentistas, uma “outra” Antiguidade, segundo ele como uma mímica intensificada. Para Warburg a Antiguidade que fornecia as “expressões-limite-estilizadas” à Arte Florentina não era a mesma Antiguidade apolínea dos classicistas, mas uma “embebida de *pathos dionisiaco*”. Os mitos oriundos da Antiguidade eram pensados, pelo estudioso, como uma espécie de “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”. Warburg procurava os rastros neles, rastros como interpretações de gestos, vestígios. Segundo Carlo Ginzburg, o pesquisador alemão utilizou uma documentação bastante variada para analisar a arte florentina. A heterogênea documentação era composta por testamentos, cartas, relatos de aventuras amorosas, tapeçarias, alguns quadros famosos e outro nem tanto. Aby Warburg utilizou-se de mínucias, peculiaridades, rastros, sinais, sintomas. Vestígios que o fizeram perceber a arte de uma maneira bastante diversa de como tinha sido percebida até então.

Contudo, em virtude dos problemas de ordem mental enfrentados por Warburg, e de sua morte prematura seus estudos não foram sistematizados. Sua obra apresenta-se fragmentada e significativamente incompleta. No entanto, sua metodologia de análise foi – ponhamos nestes termos – sistematizada por outros teóricos da imagem. Vários foram os estudiosos que seguiram estudando a questão da imagem no Instituto Warburg, alguns são destacados por Ginzburg em seu artigo (*De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*). Por Exemplo Saxl, que acompanhou boa parte da trajetória final de Aby, notadamente quando este estava internado em uma clínica na Suíça. Ele, Saxl, continua a se debruçar sobre as questões na Antiguidade no Renascimento. Tinha como propósito, desde o início de seus estudos, de aproximar-se de problemas históricos com os instrumentos oferecidos pela história da arte. Pretendia usar gravuras e pinturas, na medida do possível, independente de suas qualidades artísticas.

Panofsky tornou-se conhecido pela sistematização do método de Warburg, sistematização esta que nem sempre é bem vista. Seus escritos pontuam a distinção entre a iconografia e a iconologia. Destacadamente, o que mais intrigava Panofsky era a justificativa teórica das próprias pesquisas iconográficas.

Outro nome apontado por Ginzburg é o de Gombrich. Os interesses de Gombrich na história da arte são, sobretudo, interesses de ordem teórica. Talvez isto o diferencie tanto dos nomes tratados até então. Este faz um intrigante apontamento sobre os estudos e as obras de Aby Warburg. Mesmo levando-se em consideração as implicações de método na obra de Aby Warburg, esta não apresentava um caráter sistemático. Caráter este atribuído à obra posteriormente por outros estudiosos do Instituto. Entre suas muitas considerações, no artigo, são sublinhadas duas bastante importantes. Gombrich acreditava que “a concepção do estilo artístico predominante num período histórico como expressão de uma “personalidade coletiva hipostasiada” – quase uma “super obra de arte”, executada, por um “superartista” [...]”³⁴⁵ seria uma concepção com vestígios da filosofia romântica da história. E o estilo, para ele, era uma concepção como um sistema integrante expressivo.

A partir destes 4 nomes: Aby Warburg, Saxl, Panofsky e Gombrich, Ginzburg faz apontamentos sobre os métodos utilizados pelo Instituto Warburg. Faz colocações sobre como as questões da imagem, principalmente da obra de arte foram estudadas e tratadas por esses nomes singulares. Apesar de ambos estarem ligados ao mesmo Instituto de formação, tiveram trajetórias e elaboraram trabalhos bastante diferentes. Assim como eles, Ginzburg estudou no Instituto, que no início da Segunda Guerra Mundial, foi transferido para a cidade de Londres, onde se encontra até os dias de hoje. Naquele centro de estudos, o historiador italiano ateve-se a um de seus mais conhecidos modelos de análise – ou melhor dizendo – seu modelo de paradigma.

O historiador italiano apresentou, em 1979, seu modelo de paradigma indiciário. O paradigma indiciário apontaria os sinais do passado a serem rastreados pelo investigador, no caso, pelo historiador. 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 por volta do final do século XIX. Essas primeiras versões epistemológicas aparecem no campo das ciências humanas. E foram levantados e colocados por 3 diferentes homens, de diferentes campos e de diferentes nacionalidades.

³⁴⁵ GINZBURG, Carlo. De Aby Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: ____ *Mito emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.74.

Primeiramente, destaca-se o nome do médico Giovanni Morelli. Ele escreveu inúmeros artigos publicados na revista *Zeitschrift fur bildende*. Tais artigos tratavam da pintura italiana. Vinham assinados com o nome de Ivan Lermolieff, segundo a revista, um estudioso russo. Os artigos traziam uma “técnica” para distinguir telas de arte falsas das originais. Através da análise de pormenores, pelas características menos vistosas da obra. Alguns anos após a publicação dos artigos, Giovanni Morelli assumiu a autoria dos textos. E, desde então, tal técnica de discernimento de telas falsas de originais ficou conhecido como “método morelliano”. O método pretendia dar autoria a telas não assinadas e apontar falsificações, muito corriqueiros em museus na Europa.

Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Desta maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes o originais mais não nas cópias. Com esse método, prôpos dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa.³⁴⁶

Para Ginzburg, o método não propunha problemas de ordem filosófica e não de ordem estética. O “método morelliano” tornou-se, desta maneira, bastante conhecido e utilizado. Entretanto, as críticas foram e ainda são constantes. Criticado pela insegurança e até mesmo, por uma demasiada arrogância no modo como foi colocado e sistematizado. Outras frequentes críticas apontam para a mecanicidade do método. Muitos o julgavam demasiadamente positivista e enquadrante. Por tais motivos, incidiu em descrédito.

Arthur Conan Doyle cria, no mesmo ano de 1979, o personagem Sherlock Holmes. O detetive que observava as minúcias dos crimes que investigava. Castelnuovo é quem aproxima a metodologia criada e utilizada por Morelli na identificação da autoria das telas de arte ao personagem de Arthur Conan Doyle. “O conhecedor de arte é compátivel ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria.

³⁴⁶ GINZBURG, Carlos. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: ____ *Mito emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.144.

Os exemplos da perspicácia de Holme ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro etc. [...]”³⁴⁷. Foram muitos os *insites* de Holme para detectar o autor do crime

Sigmund Freud, no início do século XX, propõe criar um método de desvelamento de conflitos, escondidos nas obscuridades da psique humana. Ginzburg cita, em seu artigo, um fragmento de um texto escrito por Freud, em sua fase pré-analítica. O texto coloca a influência intelectual de Morelli na técnica médica apresentada por Freud, este que, por sua vez, conhecia os artigos publicados pelo médico italiano. Freud aponta que o método desenvolvido por Morelli está ligado a técnica da psicanálise médica. A psicanálise médica também procura peculiaridades ocultas, mas concretas. Peculiaridades geralmente pouco notadas ou mesmo despercebidas por uma observação geral. O “método morelliano” chama a atenção de Freud por estar centrado em resíduos, nas minúcias. Os elementos reveladores, tanto no método proposto para a arte, quanto para a psicanálise, são marginais. Os pequenos sinais eram utilizados como chave do entendimento mais elevado do espírito humano.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).

Como se explica essa tripla analogia? A resposta à primeira vista, é muito simples. Freud era médico; Morelli formou-se em medicina; Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se a literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos leigos [...].³⁴⁸

O paradigma indiciário adentrou as ciências humanas. O rastro, o sintoma, o sinal. As peculiaridades, que, muitas vezes, passam em branco pelo olhar de um leigo, precisam ser notadas pelos especialistas. No caso específico do historiador, precisam ser notadas e problematizadas. Pois, quiçá mais importante do que detectar o sinal, seja saber que perguntas colocar a ele. A formulação das perguntas talvez seja, mais importante do que as respostas encontradas. Uma vez que esta estará intimamente interligada àquela. O historiador que nos coloca esse artigo, Carlos Ginzburg, parece fazer valer os paradigmas colocados por Morelli, Conan Doyle e Freud.

A partir das imbricações teóricas desses 3 estudiosos, Ginzburg desenvolve o seu paradigma indiciário. Em *O queijo e os vermes*, *A história noturna*, entre outros, o historiador

³⁴⁷ Ibid. p.145.

³⁴⁸ Idem

busca captar índices, sinais não tão perceptíveis. Especificamente em *O queijo e os vermes*, Ginzburg procura o rastro da leitura, o rastro e a peculiaridade. Rastreia a forma particular e inusitada da leitura de um livro por um simplório sujeito. Um sujeito comum, uma leitura particular rastreada através das minúcias produzidas e deixadas por ele. Enfim, a trajetória historiográfica de Carlos Ginzburg situou-se justamente na margem, no incomum, no despercebido pelo olhar desatento de um leigo. Ele procurou minúcias, localizou mitos, sinalizou emblemas e percebeu sinais.

Por sua vez, José Emilio Burucúa aponta uma importante divergência entre o paradigma aplicado por Ginzburg e aqueles aplicados por Morelle, Doyle e Freud. Para estes, o índice apresentava-se como fim, posto que suas investigações tinham fundo policial. Todavia, para o primeiro, o índice é o início, a ponta do rastro que o pesquisador deve seguir. O índice, sinal, sintoma, é utilizado no fazer historiográfico de maneira bastante distinta da semiótica médica. E talvez o que mais distancie as aplicações referidas seja justamente o ponto colocado pelo historiador argentino José Emilio Burucúa, a ponta. O Sinal, o vestígio é a ponta da problemática. Tanto para Morelli, quanto para Freud, Doyle ou Ginzburg. No entanto, uma ponta pode definir o fim ou o começo. Essa é a divergência mais interessante a ser pensada.

Em uma investigação de falsidade autoral de uma obra de arte, o problema consiste em saber qual obra é falsificada, qual obra é de que pintor. A partir do momento em que a premissa for descoberta, o problema está solucionado, pelo menos por hora. Assim também ocorre com os inquéritos policiais. Os crimes investigados por Sherlock Holmes, por exemplo. O indispensável ao detetive é descobrir o culpado. Com o sinal, chega-se à ponta, a ponta final do problema. Contudo a historiografia não busca culpados nem falsários. Pelo menos, não deveria se ater exclusivamente a buscá-los. Parece mais interessante a um historiador pensar no porquê da falsificação de telas. Pensar e problematizar a questão da autoria no mercado de arte. Parece mais interessante ao historiador pensar em como se deu o crime, em o que levou o sujeito a cometê-lo. O papel da história e do historiador não é apontar culpados. Logo, sua ponta é bastante distinta. A ponta do começo, a obra de arte falsificada ou a autoria de um crime, também apresenta um importante indício para o historiador. O que muda, nessa hipótese, é a forma como o objeto vai ser tratado.

A ponta para o historiador é a ponta em que começa a se desenrolar uma história. Não que o indício seja menos importante neste fazer, pois também o é. Mas o índice não é o fim, é o início. É a partir do índice que se problematiza o objeto e o tema investigado. Para Carlo Ginzburg, o fato de Menocchio apontar vestígios que permitam perceber que desenvolveu

uma leitura bastante particular não é seu fim, e sim sua ponta de início. Para o historiador italiano, a problemática está em indentificar, perceber e analisar como aquela leitura era dada. De que maneira, o livro era percebido, apreendido e apropriado. Enfim, o paradigma indiciário aporta diferentes questões para diferentes áreas.

La pregunta que surge espontáneamente es si podemos considerar el método warburgiano como una forma particular del paradigma indiciario o, a lo mejor, nos bastaría encontrar en aquél una vertiente indiciaria fuerte, combinada con una vertente generalizadora de raíz galileana. Que el modo de proceder de Warburg se asemejava a un rastreo de huellas parece algo evidente pues, por ejemplo, la “ninfa” famosa de Aby, una figura que a menudo es muy visible y se destaca fácilmente, aunque otras veces se enmascara y se metamorfosea como en el caso de las desportistas de 1920, esa “ninfa” es una huella que se muestra, se esconde, permanece, y que el ojo del historiador va descubriendo en las imágenes a través del tiempo.³⁴⁹

A citação acima aponta uma intrigante questão: a provável ligação entre o paradigma indiciário e o método de análise aplicado por Aby Warburg. De início, não podemos ignorar o fato de o historiador italiano ter estudado no Instituto Warburg, em Londres, na década de 1960. No instituto criado por Aby Warburg, Ginzburg esteve em constante e primordial contato com as obras e a metodologia de análise de Aby. Em seguida, se nos debruçarmos sobre o trabalho de Warburg, visivelmente alguns elementos podem ser ligados ao paradigma indiciário. Podemos utilizar como exemplo a *Pathosformel*. Segundo Burucúa, ela consiste na identificação do particular dentro do geral. Particular que isola cada citação da ninfa nas longas séries. “Se trata de describir el desvío individual de una aparición nueva de la “ninfa” respecto de las apariciones anteriores [...]”³⁵⁰.

Carlo Ginzburg e Georges Didi-Hubermana apresentam-se como dois intelectuais reconhecidos e renomados dentro das ciências humanas. O historiador italiano e o filósofo francês têm, entre outros, um importante ponto de convergência: a formação intelectual. Ambos ligam-se de maneira mais ou menos direta ao Instituto Warburg e, por conseguinte, à

³⁴⁹ A pergunta que surge espontaneamente é si podemos considerar o método warburgiano como forma particular do paradigma indiciário ou, melhor, nos bastaria encontrar nele uma forte vertente indiciária, combinada com uma vertente generalizadora de raiz galileana. Qual o modo de proceder de Warburg que se assemelhava a um rastro de vestígios parece algo evidente pois, por exemplo, a ninfa famosa de Aby, uma figura que frequentemente é muito visível e se destaca facilmente, apesar de outras vezes se mascara e se metamorfosea como no caso das desportistas de 1920, essa ninfa é um vestígio que se mostra, se esconde, permanece, e que os olhos do historiador vai descobrindo as imagens através do tempo (tradução nossa). BURUCUA, José Emilio. *História Arte e Cultura: de Aby Warburg a Carlos Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2002. p.130-131.

³⁵⁰ Se trata de descubrir o desvio individual de uma aparição nova da ninfa respeito das aparições anteriores (tradução nossa). Idem.

metodologia warburguiniana de análise. Ambos apresentam uma constante problematização com as questões teóricas e metodológicas colocadas por Aby Warburg. A legibilidade ou não de obras de arte, imagens artísticas, sinais e sintomas são problemas que vêm abordados nos trabalhos desses dois singulares pesquisadores.

Rosângela Miranda Cherem coloca uma interessante divergência entre o historiador italiano e o filósofo francês. A divergência apontada por ela, entre outras, é a questão dos sinais e dos sintomas. Carlos Ginzburg rastreia sinais. É a partir dos sinais que o historiador problematiza suas fontes e constrói sua narrativa historiográfica. Dentro de uma perspectiva warburguiniana, que trabalhava contantemente com o micro e com o macro, com a curta e a longa duração, Carlo pode ser situado como o pesquisador do micro. O micro em uma curta duração – em certa medida. Já Georges Didi- Huberman procura, caça sintomas. E, com seus conceitos de anacronismo temporal e “distempo” pode ser inserido dentro da perspectiva da longa duração.

Rosângela Cherem salienta a peculiar e delicada diferença entre sintomas e sinais. Para tal a historiadora utiliza-se de uma literatura médica.

Baseados num argumento ginsburguiano, cujo mérito consiste em remeter a um ponto do século XIX, Quando os paradigmas da literatura policial, da psicanálise e das artes visuais foram colocados em conformidade com a epistema científica, citemos um texto médico onde a distinção entre sintomas e sinais é assim explicada: “Tradicionalmente, o termo ‘sintoma’ designaria as sensações subjetivas anormais sentidas pelo paciente e não visualizadas pelo médico (exemplos: dor, má digestão, náuseas), enquanto ‘sinais’ seriam as manifestações mais objetivas, reconhecíveis por intermédio da inspeção, palpação, percussão, ausculta ou meios subsidiários (exemplo: edema, cianose, tosse, presença de sangue na urina. O texto prosegue afirmando que nem sempre é possível uma distinção tão nítida entre sinais e sintomas, destacando que os sintomas atípico também não podem ser ignorados[...] PORTO, 1996 p.36.³⁵¹

Cherem utiliza-se de Celmo Celeno Porto para explicar acerca da diferenciação de sinais e sintomas. Tal autor fala de um local bastante específico, da clínica médica. Para o estudioso o sintoma seria as ditas “sensações subjetivas anormais”. O sintoma seria menos perceptivo ao exame médico diagnóstico. Contraposto aos sinais, estes sim, facilmente perceptíveis e reconhecíveis. Enfim, se os termos múltiplas vezes parecem se encostar, suas

³⁵¹ CHEREM, Rosângela Miranda. Entre sinais e sintomas, a leitura da obra de arte através dos herdeiros warburguanos. In: MAKOWIECHY, Sandra e OLIVEIRA, Sandra Ramalho. *Ensaio em torno da arte*. Chapecó: Editora Argos, 2008. p.167.

diferenças são ressaltadas por Porto. A citação usada por Rosângela é de grande valia porque aponta, mesmo que em área diferente e específica, as distinções entre essas duas palavras tão recorrentes nos textos de Carlos Ginzburg e Georges Didi-Huberman.

Como contraponto, pesquisei o sentido dado às palavras no Dicionário Aurélio, um dos mais conhecidos e reconhecidos dicionários gerais da língua portuguesa no Brasil. Segundo o Novo Aurélio Século XXI, a diferença entre os dois termos estaria, igualmente, calcada na subjetividade do sintoma. Sinal seria “aquilo que serve como advertência, ou que possibilita conhecer, reconhecer ou prever alguma coisa [...] indício, rasto, rastro [...] marca, traço, vestígio”³⁵². Enquanto sintoma é descrito como “qualquer fenômeno de caráter subjetivo provocado no organismo por uma doença, e que descritos pelo paciente, auxiliem em grau maior, ou menor, a estabelecer um diagnóstico [...] sinal, indício; presságio, pressentimento, agouro; aparência, semelhança”³⁵³. As definições do dicionário esclarecem as significações anteriores.

O sinal está ligado ao rastro e ao indício. Seria o vestígio, a marca o traço. Indício de uma doença, de um crime, de um passado ou mesmo de uma imagem. Traço que deve ser seguido por diferentes profissionais, médicos, policiais, historiadores. Ele é aquilo que possibilita conhecer, reconhecer e até mesmo prever. Para o dicionário o sintoma também é sinal e indício. Entretanto uma característica já é inicialmente colocada a questão a subjetividade. E é esta questão que alcança nas narrativas tecidas por Georges Didi-Huberman respeitável destaque. O filósofo do conhecimento montagem e do anacronismo constroeu seu texto pautado na subjetividade. Subjetividade presente no mundo dos detetives e policiais, no mundo de crimes. Subjetividade encontrada no mundo dos exames e dos diagnósticos, no mundo médico. Subjetividade esta que se faz ainda mais presente no mundo das artes e no mundo das imagens, mundo que já são si próprios envoltos por uma “aura” subjetiva.

[...] Georges Didi-Huberman cria uma nova categoria por ele denominada de visual, que se apoia em conceitos e procura resgatar o sensível, buscando ultrapassar a excessiva objetividade da Iconologia e da Semiótica e o caráter fenomenal e representacional da imagem. Para o autor o visual permite resistir aos esquemas e aos princípios reguladores dessas metodologias, que uniformizam a imagem em relação ao conjunto de outras imagens, e ignoram suas particularidades. O visual enquanto categoria de análise divide o visível e resiste à unificação, à síntese do real a redução dos signos e símbolos a um mesmo contexto cultural. Essa categoria do visual opera com conceitos para explorar o sensível, bem como procurar penetrar no interior da imagem e nos

³⁵² Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa/ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira – 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.1858.

³⁵³ Ibid.p.1863.

mistérios do olhar que também tem sua história. Ele questiona as noções dominantes e generalizantes de representação e símbolo como eficazes e transparente no processo de interpretação, argumentando que elas não evidenciam os sintomas e que também se caracterizam pela opacidade. Com isto, o estudioso francês tem o interesse em conhecer o processo de criação visual, buscando desvendar como o artista por meio das cores, luz, volume o elabora.³⁵⁴

A categoria criada por Huberman, o visual, pretende ultrapassar as análises mais objetivas no campo da imagem. O visual não pretende esquematizar, nem normatizar as metodologias de análise, assim como também está atento para as particularidades de cada imagem. Tal categoria criada pelo estudioso pretende explorar o sensível e penetrar o interior da imagem, em sua fenda. O sintoma em Didi-Huberman, é apontado por Maria Lúcia Bastos Kern, como uma das grandes forças da imagem. O sintoma é colocado como interrupção do saber. E o conhecimento como interrupção do caos. “Os sintomas ‘podem ser identificados nestas temporalidades distintas e, às vezes, contraditórias com as quais a imagem é criada. Nelas, se pode verificar as diferentes memórias e interrogar as suas presenças na imagem’”.³⁵⁵ Cabe colocar que o sintoma, tal qual como utilizado por Huberman, baseia-se em Freud.

Entre legibilidade e visibilidade. Entre sinais e sintomas. Entre textos e imagens. A coluna pretende aqui ser pensada de forma ensaística a partir das premissas explanadas. As duas páginas semanais em que textos e imagens compunham uma disseminação de ideais de civilidade. Rastros algumas vezes sutis apresentados ora como sintomas ora como sinais. Indícios perceptíveis nas imagens e nos textos da coluna *Garotas*. Textos e imagens disseminadores de ideais ditos modernos. Ideais, para a época, considerados jovens e urbanos. Ideais de comportamento, de postura, de conduta. Ideais que, ao divertir e ao conquistar as doces risadas de leitores e leitoras, buscavam ensinar. Pretendiam ensinar as garotas do Brasil de outrora a serem mais frescas, mais modernas, mas sem perderem o bom tom, a boa conduta. A coluna, no entanto, não ensinava apenas um novo comportamento às belas e juvenis mocinhas. Ensinava também a homens e mulheres de diferentes idades e realidades que era possível um novo modelo. Um novo modelo de mulher, de jovem. Um novo modelo de mocinhas, um novo modelo de garotas. E é esse novo modelo que aqui nos interessa – o modelo das *Garotas* do Alceu. Modelos escritos. Modelos desenhados. Um modelo jovem, moderno e urbano. Mas, acima de tudo, um modelo ainda calcado no antigo *savoir vivre*. As

³⁵⁴ KERN, Maria Lúcia Bastos. Op.cit., 2006. p.77 e 78.

³⁵⁵ KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e Acontecimento: o Mediterrâneo de Joaquín Torres-García*. In: Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, n.1, nov. 2007. p.140.

regras de civilidade são este ponto de encontro entre a nova e a antiga conduta. São essas regras que dosam o novo e o velho. E essa dosagem é o que torna as *Garotas* do Alceu modernas, ousadas e, concomitantemente, moças de famílias. É a dosagem certa da ousadia comportada propagada por aquelas bonecas.

Se levarmos em consideração a forma como a civilidade era propagada na coluna, alguns elementos são suscetíveis de destaque. Ao pensarmos nas imagens e nos textos da coluna no âmbito do ensinamento de normativas de civilidade. Primeiramente, *Garotas* não era uma coluna de normas de etiqueta. Era uma coluna de humor, segundo o sumário do magazine. Muito embora eu como historiadora e pesquisadora da coluna talvez a enquadrasse como uma coluna, acima de tudo, de comportamento. O humor, assim como a civilidade e as tendências de moda e beleza, estavam ali reverberados.

A coluna estudada não tinha como principal função a disseminação de normas de civilidade. Provavelmente este seja seu ponto mais interessante. Era uma coluna situada dentro da seção de humor, que trazia historietas vividas e contadas pelas garotas. Eram narrativas sobre a vida de mulheres urbanas e de classes altas do Brasil de outrora. Em meio ao banho de mar, ao passeio ao jôquei club e às tardes de leituras as personagens de Alceu “ensinavam” às mocinhas de sua época como deveriam se comportar. Interpenetradas naquelas narrativas, aparentemente ingênuas, estavam contidas as normas, não menos rígidas do que as contidas nos tradicionais Manuais de Civilidade.

Em seguida, outro aspecto que merece nosso cuidado é que *Garotas* não era uma coluna de civilidade. As normas de comportamento não estavam ali dispostas de forma direta, muito menos organizadas em pontos como ocorre com os manuais de civilidade. Estavam dispersas em traços e letras. Tão dispersas que possivelmente seu leitor e sua leitora nem se dessem conta delas. Assim como não nos damos conta de normas de comportamento propagadas por uma novela ou um filme. Mas elas estavam na coluna. E continuam presentes em páginas ingênuas de uma revista semanal. Continuam presentes nas narrativas melosas de novelas, de filmes e de seriados. Essas ingênuas e melosas narrativas muitas vezes nos ensinam a nos comportar. Ensinam homens e mulheres a se portar em público, a se vestir, e até mesmo a se apaixonare e a namorare. Têm muito mais importância do que ordinariamente se atribuiu a elas. Não são apenas lazer, divertimento e fuga de um mundo real. São muito mais que isso. Quiçá seja saindo do mundo dito “real” que muitos tenham aprendido a viver nele.

Um ponto que, ademais, se destaca se trata da forma de circularidade de normas de etiqueta na coluna *Garotas*: a imagem e a interação texto e imagem. A maioria dos manuais

não eram ilustrados. Eram compostos apenas por letras. Letras, palavras, frases e textos que ensinavam diretamente qual era o comportamento mais indicado a ser seguido. As imagens, quando presentes, eram demasiadamente simples e tão-só compunham as páginas. Eram singelos traços em forma de linhas, às vezes linhas curvas. Eram asteriscos, eram estrelas.

5.3 Garotas no país do bom tom: a civilidade na década de 1950, as normas em manuais, revistas e colunas brasileiras

Talvez seja o instinto de conservação que leva o mundo moderno a preocupar-se com a polidez como um dos valores da civilização, tanto mais precioso, quanto a civilização está gravemente ameaçada.

O que é polidez? – boas-maneira, se não um conjunto de deferências baseadas no princípio do respeito mútuo que devemos a nós mesmos, para fugirmos a uma série de dissabores e de ressentimentos, decorrentes da diferença de tipos de personalidades dos indivíduos, obrigados ao convívio diário dos seus semelhantes (...)

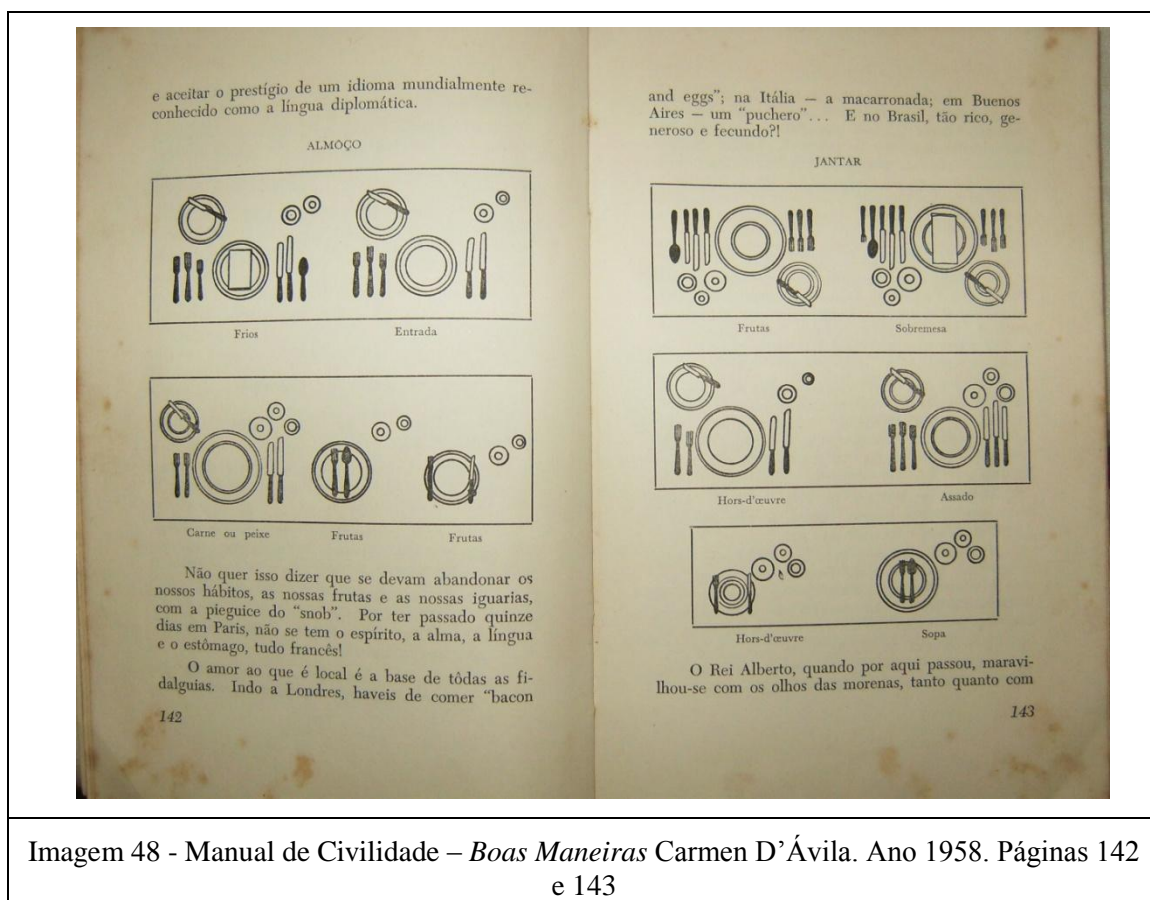
Através desses detalhes, da nossa maneira de ser em sociedade, é que o homem aprende como se dirigir a um superior, ou a um inferior, como tratar o rico ou o pobre, ao velho e a criança, ao funcionário e ao patrão, a sua mulher, a mulher do outro... e a um outro homem; a andar pelas ruas, a entrar em sua casa, ou em uma casa alheia (...)

São as velhas tradições, as únicas que, dentre êsse princípio de respeito mútuo, nos pode inspirar o espírito de renúncias que nos devemos a nós mesmos, para a verdadeira doçura da alma.³⁵⁶

Estas palavras iniciam e apresentam um conhecido Manual de Civilidade da década de 1950 no Brasil. Manual intitulado de *Boas Maneiras* e escrito por Carme D'Ávila. O livro que tenho em mãos foi adquirido em um sebo na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no ano de 2008 e hoje faz parte de um pequeno acervo particular. Contudo, não pode ser considerado um livro de extrema raridade, pode ser encontrado com mediana facilidade nas prateleiras de sebos de muitos lugares do país. Ao consultar um sítio que vende livros usados e que tem cadastrados sebos de todos os estados brasileiros é perceptível a circulação que o título teve na sua época de edição. E de certa maneira ainda o tem, já que o sítio ainda os comercializa. Mais de 60 exemplares podem ser encontrados, sendo comercializados por diferentes livreiros, de diferentes estados brasileiros e por diferentes preços. A edição adquirida por mim, data de 1958 e refere-se a 11^o edição. E em essas palavras buscam ilustrar brevemente a circularidade de um conhecido Manual de Civilidade no Brasil de meados do século XX. E este não era o único título de renome nacional, existiam muito outros e até com maior tiragem e circulação. Foram muitos os livretos que, como este, pretendiam ensinar o *savoir-vivre*. Muito provável fossem facilmente encontrados nas estantes de livros em livrarias e casas do todo o país.

³⁵⁶ D'ÁVILA, Carmen. *Boas Maneiras*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1958. p.19-21.

Em pesquisas em acervos e arquivos, em andanças em sebos, em buscas eletrônicas em sítios de livreiros, localizei um sem número de Manuais de Civilidade que foram editados em meados do século XX. Uma característica bastante singular dos livretos é a quase ausência de imagens. Eles tinham, é claro, suas capas ilustradas. No entanto o miolo estava restrito a letras, palavras, frases, parágrafos. Ou seja, um amontoado de páginas cheias de palavras. Alguns traziam sim poucas, pequenas e esquemáticas ilustrações. Ilustrações que geralmente restringiam-se a demonstrar a colocação de talheres e copos ou de convidados à mesa. É significativamente também a esquematização de cartões de apresentação e de convites.



Na imagem acima – imagem número 1 – pode-se observar como usualmente a imagem aparecia nos Manuais de Civilidade das décadas de 1950 e 1960 no Brasil. Geralmente estavam restritas a duas partes do livro de normativas: a mesa e as correspondências. Na seção referente à mesa, era ilustrada a maneira como se deveria compor a mesma. Trazia o local dito correto de se posicionar talheres e pratos dependendo do tipo de comida a ser servida. Quais os talheres e pratos indicados para servir carne, entrada, sopa, fruta, sobremesa. Como deveriam ser posicionados os utensílios em cada situação. Para tal propósito a imagem

apresenta-se bem esclarecedora, e penso até mais didática. É o momento em que, como diz o adágio popular, uma imagem vale mais do que mil palavras. Provavelmente foi olhando imagens como estas que inúmeras mulheres colocavam a mesa para jantares e afins.

Outra situação em que a imagem ensinava as normas de etiqueta era nos convites e cartões. De maneira geral, as imagens estavam também muito presentes no ensinamento da composição de cartões de apresentações e de convites de jantares, casamentos, noivados.

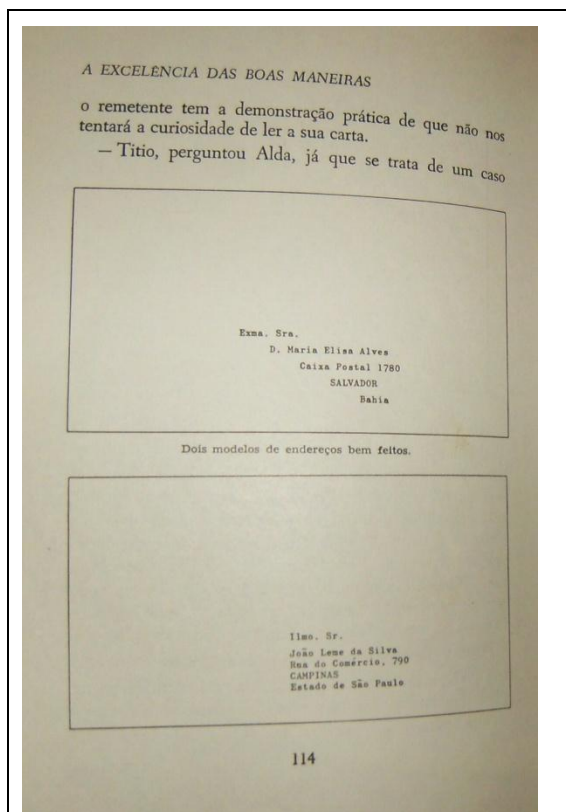


Imagem 49 – Manual de Civilidade – A *Excelência das Boas Maneiras*. Ano 1967. Página 114.

Na imagem ao lado – imagem número 49 – pode-se perceber como essas imagens circulavam nas páginas dos Manuais de Civilidade da época. Esta, especificamente, circulou no livro chamado *A Excelência das Boas Maneiras*³⁵⁷, de Luiz Waldvogel, 5ª edição, ano de 1967. É uma imagem bastante simples e esquemática, sem nenhuma ilustração. Traz o desenho de um quadrado que representa um cartão de apresentação com seu devido conteúdo: nome e endereço do remetente. Faz-se importante pontuar que, apesar de pouco rebuscada, esta é uma das imagens – se não a imagem – senão é a mais, que se apresenta com maior frequência nos Manuais de Civilidade por mim pesquisados. Trata-se de uma questão abordada sempre com abrangência em todos os livros do gênero na época, assim como em revistas e colunas. Na coluna pesquisada, *Garotas*, do mesmo modo, circulou uma imagem

consideravelmente próxima a esta.

Na coluna *Garotas participam e agradecem* que circulou na edição da revista *O Cruzeiro* de 28 de dezembro de 1957, pode-se visualizar uma imagem bastante semelhante àquela do Manual de Civilidade acima citada. Trata-se de um retângulo representando um cartão de agradecimento, o da coluna está com a ponta esquerda dobrada. Nele, constam dizeres impressos e manuscritos. Ambos os cartões tem propósitos diferentes. Uma vez que o

³⁵⁷ WALD

do livro é um cartão de apresentação e o da coluna, um cartão de agradecimento. Porém, ilustram uma forma bastante recorrente de imagem portadora de normativas de civilidade.



Imagem 50 – Coluna Garotas – Garotas participam e agradecem – Revista O Cruzeiro de 28 de dezembro de 1958.

Um dos principais fatores que diferem as normativas de etiqueta que circulavam nos Manuais de Civilidade das que estavam impressas nas páginas da coluna *Garotas* consiste no modo como ela circulava. As letras imperaram nos livretos de bom tom desde a *Civilidade Pueril* de Erasmo, ainda no século XVI. Letras e palavras que permaneceram ensinando boas maneiras nos manuais de meados do século XX e continuam até os tempos de agora. Na longa duração do *savoir vivre*, é perceptível a premaxia do texto em detrimento da imagem. Um sem número de impressos circularam pelos séculos que separam os tempos de Erasmo do nosso. Muito provavelmente alguns traziam sim, imagens de maneira mais ampla. Entretanto, nos Manuais de Civilidade que tive contato nos mais de 4 anos de pesquisa da temática fizeram-me convencer de que a palavra imperou no mundo das boas maneiras. Seria ousado e prepotente afirmar que a coluna *Garotas* inovou neste sentido, não acredito nessa premissa. A coluna estudada mostra-nos que a civilidade circulou em muitos outros suportes que não os alhures Manuais de Civilidade. E, talvez mais interessante que perceber que a civilidade tenham

circulado em outros impressos, seja o fato de perceber que ela circulou de maneiras distintas neles.

Na coluna assinada por Alceu Pena, as normas de bom-tom circularam nos textos, mas também circularam nas imagens, nos tracejados de Alceu Pena. Como pode-se perceber na imagem da página anterior – imagem número 50 – transmitia-se muito além do conteúdo textual por aquelas duas páginas. Uma forma de vestir, uma postura. A boneca de Pena segura a canela com extrema delicadeza e elegância. Seus ombros estão eretos e seu pescoço quase imóvel. Com uma roupa sóbria, uma camisa, ao mesmo tempo a jovialidade aparece na estampa floral. Unhas bem cuidadas e pintadas, rosto maquiado. Itens pouco chamativos à primeira vista, mas que marcam o cuidado com a aparência mesmo no âmbito do privado. Isto porque a coluna apresenta uma cenário provavelmente doméstico, no quarto ou no escritório da jovem moça.

A imagem, de maneira mais sutil e imperceptível que o texto, traz tantas normas de postura quanto ele. A pedagogia pela imagem não é um fato original, muito menos um fato novo. Muito pelo contrário. Os gregos e os romanos já utilizavam as imagens para o ensinamento da sua mitologia. Jean-Claude Schmitt assinala que o cristianismo, já no medievo, utiliza-se largamente as imagens para a pregação dos ensinamentos, a exemplo de gregos e romanos. A imagem é colocada como ponto de partida em seu livro *O corpo das imagens* para um melhor entendimento da civilização cristã medieval na Europa.

As respectivas especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um textos, mesmo no caso de uma miniatura pintada tendo em vista um textos e em relação direta com o seu conteúdo. O texto envoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas.³⁵⁸

Segundo Schimitt, a palavra pregada direfe-se da imagem religiosa, no presente caso. Para o historiador, a própria forma de apresentação de textos e imagens os difere. Uma letra segue outra, uma palavra é colocada à direita da outra. Após um ponto final, a frase é seguida

³⁵⁸ SCMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007. p.34

por sua subsequente. Especialmente a disposição de textos e imagens distanciam a percepção escrita da figurativa. O receptor da imagem encontra-se solto dentro do conteúdo. Ele deve escolher a forma mais coerente de percorrer os traços e as cores. Essa simples disposição das imagens não é neutra nem em classificação de valores, nem em hierarquia, nem em opções ideológicas.

A introdução da imagem na religião cristã foi bastante problematizada, pensada e discutida. A pregação pela imagem era uma marca das pregações pagãs. O cristianismo condenava a adoração das mesmas. Contudo, no decorrer da Idade Média, a imagem vai introduzindo-se na pregação e nas seitas cristãs. Jean-Claude escreve, no seu livro, sobre uma carta escrita em 600 por um bispo da cidade de Marselha. Segundo tal bispo, as imagens, primeiramente, têm função de instrução. Função esta bastante importante se levarmos em consideração os números de alfabetizados no período. Assim, os iletrados teriam possibilidade de entrar em contato com a aprendizagem de Cristo e da Igreja cristã. Nas palavras do bispo “[...] a pintura é para os iletrados – os laicos ainda próximos do paganismo o que a escrita é para os cléricos, únicos capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura é uma operação de leituras”³⁵⁹. Gregório aponta ainda que a imagem – no caso a pintura – representa a história, além de fixá-la na memória. Ela ensina, representa e fixa a vida e a morte de Jesus Cristo e dos santos cristãos.

Ao logo de sua obra Jean-Claude Shmitt destaca uma questão bastante singular e importante da imagem, em especial, no caso dele, da imagem sacra: a questão do imaginário. O imaginário suscitado pela imagem. A imagem cristã medieval não pretende, apenas, representar os dizeres e as historietas cristãs. Ela tem uma função de presentificação. Uma presentificação do corpo, de Cristo, ou dos santos. Essa imagem evoca e torna presente um imaginário, histórico e celeste. Histórico, pois representa o corpo e os atos dos seres santificados pela Igreja, conservando a memória e pregando a história sacra. Celeste, porque os seres representados não são visíveis, são considerados eternamente vivos e onipresentes. Essas imagens ligavam de maneira ativa passado e presente, humano e divino. Enfim, é assinalado pelo medievalista uma importante e interessante função da imagem: a imagem como produtora de imaginários. Talvez essa questão seja demasiado central para a introdução da imagem no cristianismo, talvez tão central quanto a instrução dos iletrados. Questão tão central, que para percebê-la, basta apenas adentrar alguma igreja católica romana de algum

³⁵⁹ SCMITT, Jean-Claude. Op.cit. p.60.

lugar do mundo. As imagens estarão lá, imperando nos altares das Igrejas, presentificando o Cristo que pregou contra a adoração das imagens.

Algumas definições não me parecem supérfluas no princípio deste estudo, pois tanto a proximidade das palavras “imagens”, “imaginação”, “imaginário”, quanto por vezes o emprego de uma pela outra, arriscam introduzir alguma confusão.

Por imaginário entendo uma realidade coletiva que consiste em narrativas míticas, em ficções, em imagens, partilhadas pelos atores sociais. Toda sociedade, todo grupo constituído produz um imaginário, sonhos coletivos, garantidores de sua coesão e de sua identidade (...)

Por imaginação, entendo uma realidade, antes de tudo psicológica e individual. Jean-Paul Sartre propôs uma “psicologia fenomenológica da imaginação”, segundo ele, pondera-se da realidade externa para “desrealizá-la”. Fazendo assim, na verdade ele mais descreveu empiricamente o processo do que verdadeiramente explicou.³⁶⁰

O imaginário estaria, então, relacionado a um desejo mítico, uma dita realidade. Estaria, antes de mais nada, ligado à coletividade. O imaginário de uma nação, de um país, por exemplo. Segundo Jacques Le Goff³⁶¹, seu sentido estaria bastante aproximado de um tipo de ideologia. Para Schmitt, faz apelo às razões emocionais e às paixões difusas. Se o imaginário pode ser considerado um sentimento mais do âmbito do coletivo, a imaginação pode ser colocada no âmbito do individual. No medievo, a palavra imaginação – *imaginatio* – estava atrelada a uma função cognitiva intermediária entre sentidos corporais, a visão e a inteligência racional. Jean-Claude escreve que, para Santo Agostinho, existiam 3 tipos de visões: corporal, espiritual e intelectual.

A imaginação se atrelaria à razão, uma vez que o homem é a única das criaturas do todo concebido da imaginação. A imaginação de um homem de 30 anos que viveu na cidade de Paris do ano de 1480 pode ser muito diferente da imaginação de um mesmo homem da mesma idade que tenha vivido na mesma cidade no mesmo período. A imaginação está mais ligada ao sonho, ao desejo íntimo. Contrariamente, a mentalidade dos dois homens que viveram em Paris no ano de 1480 era, muito provavelmente, a mesma. A mentalidade também está ligada à coletividade “[...] a mentalidade de um indivíduo, mesmo sendo um grande homem, é justamente o que ele tem em comum com outros homens de seu tempo”³⁶². Enfim,

³⁶⁰ SCMITT, Jean-Claude. Op.cit. p.352.

³⁶¹ LE GOFF, Jacques. *O imaginário Medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1994.

³⁶² CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre-RS: Editora da UFRGS, 2002. P.34.

rei, nobre, cavaleiro, padre ou vassalo, homens de uma mesma época tinham a mesma mentalidade ou, ao menos, uma mentalidade bastante próxima.

Mas voltemos à questão da imaginação e da imagem. Palavras bastante próximas e que estão intimamente relacionadas. Como imaginamos algo? De que formas desejamos alguma coisa ou sonhamos intimamente com ela? Georges Didi-Huberman, em suas análises de imagem, liga diretamente a imagem ao sonho. Desta densa ligação, o filósofo francês parte para suas teorizações acerca das questões da imagem. Sonhamos através de imagens. Através de lapsos narrativos construídos por imagens. Assim, poderíamos ponderar que também imaginamos através delas e de seus sintomas.

A imaginação é feita de imagens interiores e imaterias. E se alimenta de imagens exteriores e materias percebidas pelos sentidos, por sua vez “desrealizadas”, apropriadas de mil maneiras. O pensamento medieval da *imagination* não a ignorou. Se a Igreja medieval conferiu um papel crescente às imagens no culto e na devoção, foi porque as imagens, mais do que a palavra dos pregadores (a leitura dos livros não sendo acessível senão a uma pequena minoria), exercia sobre a imaginação dos fiéis uma ação decisiva considerada benéfica. Dois grupos de questões colocam-se aqui: como a intenção entre imagem e imaginação foi colocada na Idade Média? Como foram apreciados seus efeitos sobre os seres, no corpo e na alma? E, além disso, como as próprias imagens figuraram e colocaram em cena o processo dessa integração entre os homens e as imagens?³⁶³

O historiador aborda a questão das imagens que formam nossa imaginação. Segundo ele, imagens externas e matérias apropriadas de diferentes maneiras transformam-se em imagens imaterias e interiores, oriundas de nossa imaginação. Tal autor utiliza-se de autores como Aby Warburg e Didi-Huberman no decorrer de seu livro, e cita-os a colocar questões metodológicas e teóricas acerca dos estudiosos. Na citação acima, Jean-Claude Schmitt sinaliza mais uma vez a questão da imagem na Igreja medieval. A imagem como formadora de imaginação na mente dos fiéis. Imagens pintadas em telas ou em afrescos. Imagens montadas em mosaicos de pedras e cerâmica. Imagens formadas de vidro, transformando-se em vitrais. Imagens esculpidas em pedra e moldadas em barro transformando-se em esculturas. Imagens que permeavam Igrejas e imaginários. Imaginários de homens e mulheres nos tempos de outrora – e que continuam a permear nos tempos de agora.

A imagem com função educativa e produtora de imaginário. A Igreja medieval investiu massivamente nessas duas funções da imagem. Funções que continuaram a ser

³⁶³ SCMITT, Jean-Claude. Op.cit. p.355.

utilizadas não só pela Igreja, como também por outras instituições e para diferentes fins. A coluna que estudo traz imagens, imagens em que se visualiza bem a mencionada dupla dupla função utilizada pela Igreja na Idade Média. As imagens das *Garotas* são educativas e produzem imaginários. Não ensinam temas bíblicos, não falam sobre os martírios de santos, nem sobre a vida e a morte de Jesus Cristo. Não estão dispostas em forma de vitrais. Não foram esculpidas, nem pintadas em telas. Não pretendem produzir um imaginário acerca do paraíso, nem de uma vida sem pecados ou divina. Muito pelo contrário. Produziam um imaginário sobre a vida de uma mulher branca, jovem, ousada, moderna de classe abastada. As imagens de bonecas impressas em papel em um periódico semanal ensinavam como se deveria agir para se transformar em uma *Garota*. Não eram ensinamentos rigidamente impostos, eram sutis. Sutis como o próprio poder imaginativo das imagens.

Através de gestos, posturas e trajes, as bonecas desenhadas pelo ilustrador mineiro ensinavam civilidade, por sua vez, eram apropriadas pela imaginação de homens e mulheres. É interessante pontuar que o imaginário produzido pelas *Garotas* possivelmente não estava apenas restrito ao mundo das boas maneiras, nem mesmo produziu imaginários apenas nas mulheres jovens daquela época. Primeiramente, como foi anteriormente colocado, a coluna não estava restrita à etiqueta. Trazia as normas diluídas em seus textos e imagens. Mas a coluna de humor de Alceu Penna pode ser considerada uma coluna de comportamento. Comportamento também pode ser situado dentro da civilidade, porém não se restringia a mesma. Em seguida, a coluna não era lida apenas por jovens mulheres. Era editada em uma revista de ampla circulação nacional lida por homens e mulheres de várias idades, situações sociais e lugares do país. Mais do que isso, a coluna não se encontrava na seção de assuntos femininos de *O Cruzeiro*. Logo, seu público alvo não eram apenas mulheres, eram homens e mulheres.

Outro fator de curiosa importância consiste na jovialidade das mocinhas desenhadas. As *Garotas* do Alceu eram jovens. E, apesar de não serem escritas apenas para jovens moças, nem apropriadas apenas por elas, as páginas traziam a vida e o comportamento social esperado das adolescentes da época. Isso abre uma interessante questão: a juventude colocada como ponto intermitente entre a infância e a vida adulta. Ponto em que os padrões sociais de auto controle precisam ser apropriados pelo sujeito, afim de se tornar socialmente aceito.

O primeiro ponto importante a ser destacado é que eram jovens garotas. As meninas desenhadas por Alceu Penna tinham de 15 a 25 anos de idade. E, talvez mais importante do que a idade, seja seu estado civil – solteiras. A última “etapa” da vida de uma *Garota do Alceu* era o casamento. É como se todos os ensinamentos convergissem para a “idade adulta”

da mulher. A coluna de Alceu Penna começa a circular justamente quando, no Brasil, – em de meados do século XX – começa a emergir uma cultura jovem³⁶⁴. Quanto maior o grau de controle e transformação dos instintos, maior o período chamado de juventude. E é no período anterior à vida adulta, independente da sociedade, que o indivíduo deve aprender as normas para viver nela como adulto.

Quanto mais intenso e abrangente é o controle dos instintos, quanto mais estável é a formação superegóica exigida pelo desempenho das funções adultas numa sociedade, maior se torna, inevitavelmente, a distância entre o comportamento das crianças e dos adultos, quanto mais difícil se torna o processo civilizador individual, mais longo é o tempo necessário para preparar as crianças para as funções adultas³⁶⁵.

Nobert Elias, em *A sociedade dos indivíduos*, sublinha um ponto emblemático da questão: cada ser humano é criado por outros que existiram antes dele, é parte de um todo social, o que não significa dizer que ele seja menos importante do que a própria sociedade. O passado, para Elias, é uma cadeia ininterrupta de pais e filhos, e essa simples afirmação, que aparentemente diz o óbvio, seja a chave para o entendimento da inserção de indivíduos nas denominadas estruturas sociais. Pois “[...] é essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relações as outras, a ela e nada mais, que chamamos de sociedade”.

366

Mas o que aqui se chamamos de “rede”, para denotar a totalidade da relação entre indivíduo e sociedade, nunca poderá ser entendido enquanto a “sociedade” for imaginada, como tantas vezes acontece, essencialmente como uma sociedade de indivíduos que nunca foram crianças e que nunca morreram. Só se chega a uma compreensão clara da relação entre indivíduos e sociedade quando nela se inclui o perpétuo crescimento dos indivíduos dentro da sociedade, quando se inclui o processo de individualização na teoria da sociedade.³⁶⁷

A rede social forma-se por indivíduos de diferentes idades, estes inseridos naquela a partir da infância, configurando-se enquanto sujeitos. Quando a criança entra em contato com

³⁶⁴ Ver mais em: ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

³⁶⁵ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p.33.

³⁶⁶ Ibid. p. 23.

³⁶⁷ Ibid. p. 30.

a estrutura social em que ela nasce e que existia antes dela, precisa se adaptar, para se tornar física e psiquicamente adulta. Quanto mais complexo é o desenvolvimento social, maior é o controle de instintos exigido do indivíduo e maior a divergência entre o comportamento de adultos e crianças – o que ocasiona uma ampliação da juventude. “Muitas vezes, não há uma congruência ou continuidade adequada entre a vida na reserva da juventude e nos campos predominantemente restritos a vida adulta. Nessas sociedades complexas, a primeira assemelha-se a enclaves ou ilhas especiais de onde nenhuma via direta leva a segunda”³⁶⁸.

É somente da relação da criança com seres humanos mais velhos e, por isso, mais poderosos que ela, que se desenvolve o autocontrole psíquico através do qual o homem se difere de todos os outros seres vivos. Esse autocontrole nada mais é do que o próprio processo civilizador, um processo civilizador individual. “O equilíbrio resultante entre essas instâncias controladoras e as pulsões [...], determina como a pessoa se orienta em suas relações com outras, em suma, determinar aquilo que chamamos de, segundo o gosto, de hábito, complexos ou estrutura de personalidade”³⁶⁹.

Esse equilíbrio pessoal entre as paixões e os controles sociais é o que determina o processo civilizador individual, que segundo Elias, pode ser bem ou mal sucedido. Porém a maioria das pessoas vive em um meio termo, pois esse processo não exclui cicatrizes.

No decorrer dos séculos XVI e XVII, com a formação de uma nova aristocracia de monarcas absolutos, o conceito de civilidade se elevou à categoria de comportamento social aceitável³⁷⁰. A sistematização dessas normas de portar-se circulariam, a partir do ano 1530, em forma de Manual de Civilidade³⁷¹, tendo o primeiro sido assinado por Erasmo – *A civilidade Pueril* – era dedicada à formação de crianças, para sua transformação em indivíduo e inserção na sociedade³⁷². Como se pode perceber, é justamente na fase em que a sociedade começa a tecer maior número de tramas de relações sociais que é preciso sistematizar as pulsões a serem controladas – e a primeira sistematização é direcionada para os indivíduos em formação.

³⁶⁸ ELIAS, Norbert. Op. cit. p. 105.

³⁶⁹ ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 205.

³⁷⁰ Ver ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Volume 1: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

³⁷¹ A partir do século XIII circulam na Europa os Tratados de Cortesias e Costumes, em que estão contidas normas de civilidade e etiqueta, mas apenas no século XVI, 1530, que essas normas são sistematizadas na forma de um Manual de Civilidade. Ver: CHARTIER, Roger. Leituras e leitores na França do Antigo Regime. São Paulo: UNESP, 2004.

³⁷² Ver REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. IN: ÀRIES e DUBY. História da Vida Privada. Volume 3: Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



Imagem 51 – Coluna Garotas – *Garotas e etiqueta* – Revista *O Cruzeiro* de 27 de novembro de 1957. p.70 e 71. Acervo: BPESC.

A coluna intitulada *Garotas e etiqueta* foi a única, ao longo dos 15 anos estudados (1950-1964), a abordar, de forma isolada e direta, a etiqueta e as boas maneiras. Entretanto, um sem-número de colunas trabalhou com boas maneiras e regras de *savoir vivre*. Na coluna que circulou na edição de *O Cruzeiro* de 27 de novembro do ano de 1957, a etiqueta é referenciada como a “chave do sucesso”, colocada, sempre, como a melhor estratégia.

A etiqueta que o dicionário define como “cerimonial das cortes e da sociedade”, tem evoluído como tudo neste velho e vasto mundo. Hoje em dia o que conta não são as medidas, como nos tempos de Luiz XV, mas habilidade, “saber viver”, afinal. Boas maneiras, ontem e hoje, são a chave do sucesso, a etiqueta continua sendo a melhor das estratégias, qualquer que seja o terreno onde pisa.³⁷³

³⁷³. PENNA, Alceu e Maria Luiza. Garotas e etiqueta. Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n.40, Ano XXIX, p. 70 e 71, 23 de nov. 1957.

O trecho, retirado da coluna, faz referência à definição de etiqueta trazida pelo dicionário como “cerimonial das cortes e da sociedade”. Ao longo da mesma citação, existe a seguinte frase “Hoje em dia o que conta não são as medidas, como nos tempos de Luís XV, mas habilidade, “savoir vivre”. Em dois momentos do pequeno texto, a etiqueta se liga ao cerimonial de corte, em especial, a corte de Versalhes. E ainda se faz a consideração de que, como tudo, a etiqueta vem se modificando. Ou seja, não é mais aquela do tempo do absolutismo monárquico. A etiqueta transformou-se, assim como o mundo e a sociedade ocidental. A sociedade de corte deu lugar à sociedade profissional-burguesa.

Mas o cunho civilizatório e cultural desenvolvido por aquela sociedade foi preservado, em parte como herança, em parte como antítese, pela sociedade profissional-burguesa, na qual esse cunho característico continuou a ser desenvolvido. Por meio do questionamento acerca da estrutura da sociedade de corte, e com isso da compreensão de uma das grandes figurações não-burguesas do Ocidente, temos acesso, indiretamente, a um entendimento mais abrangente da nossa própria sociedade profissional-burguesa-urbana-industrial.³⁷⁴

Elias pontua a “sociedade de corte” como ponto de entendimento de nossa atual sociedade. No que tange ao conceito de civilidade, é impossível não se virar para trás. Olhar para aquela que, como o próprio sociólogo se diz, foi uma das última grandes figurações não-burguesas. A etiqueta quando lembrada é mais associada à corte, do que ao próprio manual. Talvez porque este tenha apenas sistematizado as normativas daquela e as levado para fora dos portões palaciais.

Seja através dos manuais, romances, imagens, periódicos, colunas, as normas de civilidade constituíram também o amálgama que constitui o *habitus* na sociedade de corte e também na nossa – “a couraça dos autocontroles integrados, que se torna para eles uma barreira real erguida entre os homens e os objetos de seu pensamento”³⁷⁵. O que distingue o homem como indivíduo singular dentro de sua teia social. Assim como entende Elias os indivíduos, conforme seus *habitus* são integrantes e constituintes da sociedade, modelando-a e modelando-se ao relacionarem-se uns com os outros, pois esse “atrito”, essa relação tensa, dinâmica e mútua entre os indivíduos configura o que se chama de fenômeno reticular. Tal processo de individuação não é o mesmo em qualquer sociedade e em qualquer tempo

³⁷⁴ ELIAS, Norbert. Op.cit., 2001. p.65.

³⁷⁵ MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: CARDOSO, Ciro e MALERBA, Jurandir (Org.). Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar. São Paulo: Papyrus Editora, 2000. p.202.

histórico, pois cada sociedade e cada momento histórico têm modos e ritmos próprios que, por sua vez, determinam formas também particulares de configuração e de interrelação entre indivíduo e sociedade.

A civilidade e a etiqueta se modificaram, seus modos de circular igualmente, assim como as apropriações dessas normativas. A forma como os indivíduos relacionam-se entre si também se viu transformada. Em cada sociedade, em cada momento histórico, se configuraram diferentes interrelações entre sujeitos. As regras de civilidade e os mecanismos que com elas foram disseminados alteraram-se significativamente desde o primeiro Manual de Civilidade, no século XVI. São continuidades e rupturas. Nas palavras de Norbert Elias, são heranças e antíteses. Tanto que, 4 séculos após a primeira edição de *A Civilitate morun puerilium*, a colorida coluna de Alceu Penna ainda trazia regras de civilidade, regras de civilidade bastante destoantes daquelas do século XVI, mas ainda regras de civilidade. Civilidades do século XX. Civilidades diluídas em humor, traços e letras.

A civilidade mais uma vez marca uma de suas mais importantes funções, a distinção. A civilidade visa à distinção social. Na coluna estudada, essa distinção social é singularmente marcada. Aquelas mocinhas não pertencem a outra classe se não à média e à alta. Fato que se torna bastante visível nas viagens internacionais realizadas por elas, por seus gostos de leituras, suas vestes e seu porte. Pierre Bourdieu analisa, no livro *A Distinção*, o gosto sob o ponto de vista sociológico. Segundo o intelectual, a formação do gosto diferencia-se em razão da classe social do sujeito histórico. O gosto funcionaria como uma maneira, ou uma marca, de distinção de classe. Para tal propósito, o sociólogo leva dois interessantes fatores em consideração: o capital escolar e o capital familiar. Enfim, mostra como as necessidades culturais são uma questão de educação.

Se é verdade que conforme tentamos comprovar, a classe dominante constitui um espaço relativamente autônomo, cuja estrutura é definida pela distribuição, entre seus membros, das diferentes espécies de capital, do modo que cada fracção é caracterizada propriamente falando por certa configuração dessa distribuição à qual corresponde, por intermédio dos *habitus*, certo estilo de vida; se é verdade que a distribuição do capital econômico e distribuição do capital cultural, entre fracções, apresentam estruturas simétricas e inversas, e que as diferentes estruturas patrimoniais estão, como a trajetória social, no princípio do *habitus* e das escolhas sistemáticas que ele produz em todos os domínios da prática, e cujas escolhas, comumente reconhecidas como estéticas, constituem uma dimensão, deve-se reencontrar essas estruturas no espaço e no estilo de vida, ou seja,

nos diferentes sistemas de propriedades em que se exprimem os diferentes sistemas de disposições.³⁷⁶

Em outras palavras, o livro de Bourdieu aborda justamente o tema do capital escolar e familiar na questão das opções do estilo e da vida e do gosto. Para abordar gostos musicais, artísticos, culturais, utilizou-se de variantes como: grau de escolaridade e nível econômico e social familiar. Alguns desses elementos de distinção são bastante visíveis na coluna de Alceu Penna. Tanto nos textos quanto nas imagens. Elementos de civilidade e de distinção eram utilizados amplamente nos desenhos e nos textos que circularam na coluna. Eram utilizados para marcar o estilo de vida que levavam aquelas mulheres. E, talvez mais do que isso, para marcar o comportamento social das mulheres pares daquelas que estampavam aquelas duas páginas.

Esses elementos de distinção e as normativas de comportamento são visíveis em muitas colunas. Durante a pesquisa realizada catalogou-se um montante considerável de colunas – 769 – todas as que circularam entre o período de 1950 até 1964, balizas temporais desta dissertação. No entanto, devido à impossibilidade da análise do montante total, elegi algumas a serem separadamente analisadas, pelo método de amostragem. Essa seção priorizou as colunas que, de alguma maneira destacaram-se no quesito boas maneiras. Ponto que o texto escrito nesta dissertação, acerca da temática de civilidade, tem como fonte todas as colunas pesquisadas, lidas, digitalizadas e catalogadas por mim ao longo dos 4 anos que pesquisei o objeto. Essas 769 colunas têm características muito próximas nesse ponto de análise. Seus conteúdos eram quase cíclicos, obedeciam a uma ordem anual de festividades e estações do ano. Desta feita, se analisadas em sua totalidade, a temática da coluna torna-se um tanto repetitiva.

Na coluna *Garota e o vestido de reveillon*, que circulou na edição da revista *O Cruzeiro* de 3 de janeiro de 1959, pode-se perceber como as normativas de civilidade circularam nas páginas da coluna de Alceu Penna. Ela se refere a uma temática muito trabalhada na coluna, as festividades de final do ano, neste caso, o Reveillon. No texto da coluna, constam os seguintes dizeres:

³⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p.241.

GARÔTA e o vestido do Reveillon...

Cena de ano novo. Personagens: papai e o brotinho da casa.
Ele (tirando os olhos do jornal):

— Aonde você vai tão bonita?

— Até a casa da Ana Maria.

— A que horas volta?

— Não demoro nada, papaiinho. Vou só apanhar o vestido de baile que ela me emprestou...

— Emprestou? Por que você não põe o seu vestido de baile?

— Porque está feio, fora de moda. E mamãe disse que você não quer gastar dinheiro.

— Ah! E' assim, não é? Então sua mãe disse isso?

— Não foi exatamente isso, mas me disse que você se queixou das despesas.

— Não foi tanto assim. Afinal, é justo que você escolha os seus vestidos, não é preciso ficar usando coisas dos outros.

— Obrigada, papaiinho.

(O brotinho recebe as "abobrinhas" e dá um "tchau"). Ele, solene:

— Vá comprar seu vestido, menina. Afinal, quem manda na casa sou eu!

Texto de MARIA LUIZA

Desenhos de ALCEU PENNA



Imagem 52- Coluna Garotas – Garotas e o vestido de Reveillon... Revista O Cruzeiro de 3 de janeiro de 1959. P. 90. Acervo: BPESC.

Cena de ano novo. Personagens: papai e o brotinho da casa.
 Ele (tirando os olhos do jornal):
 - Aonde você vai tão bonita?
 - Até a casa da Ana Maria.
 - A que horas volta?
 - Não demoro nada, paizinho. Só vou apanhar o vestido de baile que ela me emprestou...
 - Emprestou? Por que você não põe o seu vestido de baile?
 - Porque está feio, fora de moda. E mamãe disse que você não quer gastar dinheiro.
 - Ah! É assim, não é? Então sua mãe disse isso?
 - Não foi exatamente isso, mas disse que você se queixou das despesas.
 - Não foi tanto assim. Afinal, é justo que você escolha os seus vestidos, não é preciso ficar usando coisas dos outros.
 - Obrigada papaizinho.
 (O brotinho recebe as “abobrinhas” e dá um “tchau”). Ele solene:
 - Vá comprar o seu vestido menina. Afinal quem manda na casa sou eu!³⁷⁷

No texto acima, percebem-se normas transversalizadas. A prosa traz uma historieta, ou melhor, um diálogo sobre a conversa da filha, uma *Garota*, com seu pai. No diálogo, o pai questiona a saída da filha. E então ela o explica que vai a casa de uma amiga pegar um vestido de festa emprestado, pois sua mãe havia lhe dito que ele, seu pai, tinha reclamado dos gastos excessivos. Então o pai responde que não é adequado ela ficar usando a roupa dos outros. Ou seja, a coluna traz uma normativa de comportamento bem clara: não é de bom tom usar roupas de outras pessoas, nem mesmo pegando-as emprestada de uma amiga. É bastante interessante pensar que este é um ponto que geralmente não se aborda nos Manuais de Civildade. Os livros de etiqueta abordam questões mais gerais, mesmo muitas vezes tratando-as em mínucias, com muitos detalhes. Ao tratar da vida cotidiana, a coluna traz, normativas que envolvem mais diretamente o dia-a-dia, levantando questões que podem ser consideradas corriqueiras, como no exemplo destacado acima.

Outro elemento de destaque no texto é sua última frase “Afinal quem manda na casa sou eu”. Assinala que, mesmo a coluna sendo considerada disseminadora de preceitos modernos e ousados, existia um certo limite para tanta modernidade e ousadia. Mais uma vez, chamo a atenção para um importante fato: as polianas de Alceu eram jovens de classes abastadas e solteiras. Pela premissa que finaliza o texto, podemos perceber claramente o fato de que as mulheres casadas deveriam obedecer a outros preceitos não tão ousados, não tão modernos.

A ilustração da coluna representa uma mulher muito bem vestida. Com um longo vestido branco de Reveillon, que chega a aparentar um vestido de noiva. Além do vestido a

³⁷⁷ Coluna *Garotas. Garotas e etiqueta*. Revista *O Cruzeiro* 3 de janeiro de 1959.

boneca porta objetos que assinalam muito bem sua destinação social. São brincos, colares de pérolas, luvas, um belo sapato branco. A forma como o cabelo, o rosto maquiado e as unhas bem feitas assinalam uma beleza “cuidada”, podendo ser considerada até produzida. A postura da pin-ups também é marcante, muito distinta da postura de pin-ups que ilustravam calendários e colunas com um tom mais erótico. As desenhadas na coluna tinham até, algumas vezes um apelo que pode ser considerado mais sexy, todavia sem nenhum ponto de vulgaridade ou apelo sexual mais forte. Os ombros bem postos, os gestos delicados feitos com pés e mão marcam uma normativa comportamento mesmo que de forma diluída, indiscreta, até imperceptível. Mas muito provavelmente imagens materiais como esta povoaram o imaginário de homens e mulheres que talvez sem se darem conta apropriaram-se de tais normativas líquidas.



Imagem 53 – Coluna Garotas - *O passinho das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* 27 de janeiro de 1951.

O andar das garotas é um vasto manancial de onde se pode haurir um mundo de deduções. Passinho miúdo, passo largo, pesadão, andar sereno de gáivota ao marcha buliçosa e provocante, o fato é que os homens todos vão no rastro delas, a às vezes se dão bem.

Se uma garotas é exemplar
ou se é muito boazinha

a gente logo advinha
pelo jeito de andar.

Se é curto e leve o passinho
de passarinho assuatado,
Cuidado com tal anjinho,
pois tudo ali é estudado.

Uma garota quietinha
Deixa os homens todos pasmos,
Mas quando a jovem caminha
Sussuram os entusiasmados.

Foi atrás de teu passinho
que aquele moço, que azar!
Ficou falando sozinho.
Perdendo o modo de nadar. (...) ³⁷⁸

A coluna *O passinho das Garotas* de 27 de janeiro de 1951 – imagem 6 – traz um texto estruturalmente bastante diferente do anteriormente apresentado. Essa diferença ocorre em virtude de sua autoria. O primeiro data de 1959 e foi redigido por Maria Luiza. E este de data 1951 e é de autoria de A. Ladinho. O texto traz uma pequena introdução de 6 versinhos sobre o andar de uma *Garota*. Descreve como pode ser o andar de uma garota, manso, pesado, miúdo, largo. Ao decorrer dos versos, o autor faz deduções da personalidade de moça, a partir de seu andar. Como no primeiro verso, no qual se afirma que pode ser detectável, pelo andar, que uma menina é boazinha. No segundo verso uma interessante questão é colocada. O andar também pode enganar. Ele pode ser estudado. Estudado, ensaiado, pensado. O andar, como uma convenção social, pode ser civilizado. Esse é um bom exemplo, mais uma vez, em que é bastante sutil, mas sempre presente, a temática da civilidade na coluna. Está diluída nesta a normativa do andar. Uma boa moça, boazinha, não pode ter um andar largo, muito menos pesado. Tem que ser leve e miúdo, como uma boa moça, moça de família. Ou seja, um andar que marque sua posição social.

Os desenhos da coluna também colocam o andar e a postura do andar como elemento central. As duas bonecas maiores, uma virada para outra fazem pose delicada, divertida e leve. Ademais, nas 4 personagens menores, é visível esse apego pelo bem andar. Bem trajadas e bem adornadas, com a pose sempre ereta parecem deslizar suavemente pelo papel em que se encontra a coluna.

³⁷⁸ Coluna *Garotas - O passinho das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* 27 de janeiro de 1951. p. 38 e 39.

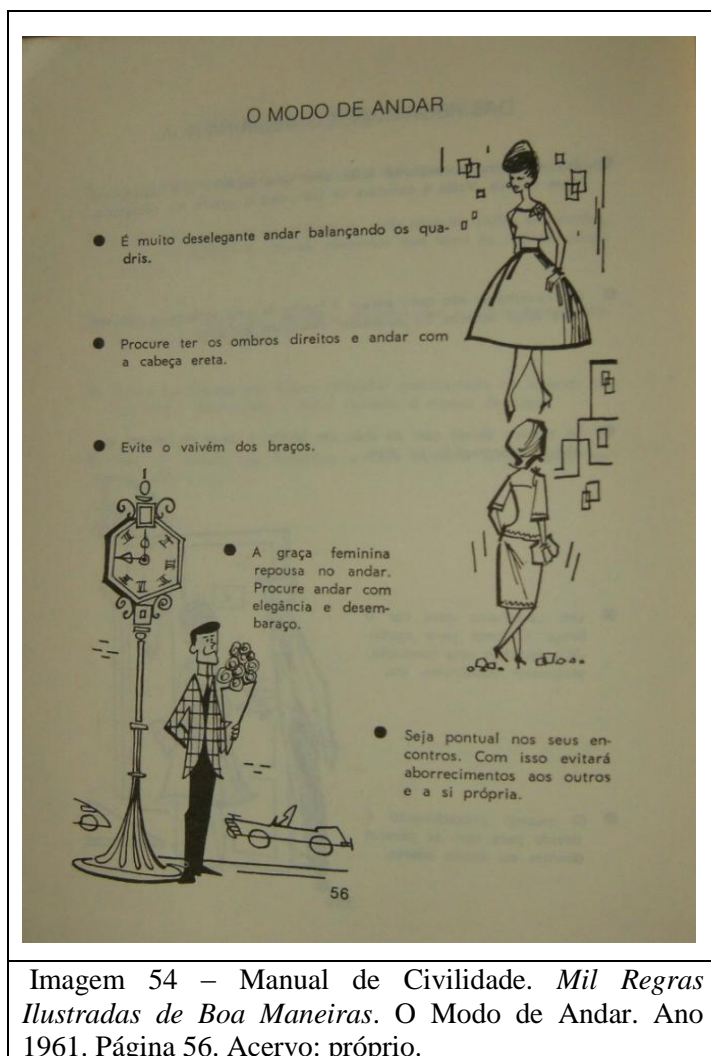


Imagem 54 – Manual de Civilidade. *Mil Regras Ilustradas de Boa Maneiras*. O Modo de Andar. Ano 1961. Página 56. Acervo: próprio.

Na imagem ao lado – imagem número 54 – temos a página de um Manual de Civilidade da década de 1960. O manual foi escrito por Maria do Carmo Nickol e intitula-se *Mil regras ilustradas de boas maneiras*³⁷⁹. Esse livreto é um interessante manual. É o único Manual de Civilidade ilustrado que encontrei, que se diz ilustrado. Data de 1961 e as ilustrações são de Edmundo Rodrigues. É curioso que, no prefácio do livro, não se faz nenhuma menção ao fato de ele propor uma nova forma de ensinar o bom tom, através das imagens. Ele organiza-se de maneira bastante semelhante aos demais manuais de civilidade. Em seu sumário, consta organizado os temas abordados e as páginas em que eles se

encontram. Os temas são amplos e variados, como nos demais títulos desse gênero.

No item Cortesia e Civilidade, consta o subitem incidentes comuns na rua, regras de cortesia na rua e o modo de andar. Nesses 3 itens, encontram-se, além de ilustrações, textos organizados em forma de pontos, objetivos, simples e diretos. Provavelmente esta obra propunha uma leitura mais dinâmica, rápida e leve. Entre esses 3 subitens, encontram-se 15 ligeiros dizeres sobre a andar. Como por exemplo:

- Andar apressado além de deselegante, pode também causar encontrões, porque há sempre pessoas distraídas que lêem na rua ou olham vitrinas. (...)
- É muito deselegante andar balançando os quadris.
- Procure ter os ombros direitos e andar com a cabeça ereta.

³⁷⁹ NICKOL, Maria do Carmo. *Mil regras ilustradas de boas maneiras*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1961.

- Evite o vaievém dos braços.
- A graça feminina repousa no andar. Procure andar com elegância e desembaraço.
- Seja pontuais em seus encontros. Com isso evitará aborecimentos aos outros e a si própria.³⁸⁰

Esse texto coloca premissas muito próximas das trazidas pela coluna *Garotas O passinho das Garotas*. Coloca a atenção que deve ser dada ao andar, em especial, da mulher, uma vez que, segundo o livreto, a graça da moça está na elegância que dá a seus paços. As imagens do manual, assim como as da revista, trazem mulheres muito bem trajadas e, portanto, bastantes adornos – fator que marca a classe social elevada da mulher representada. As bonecas do livro, mesmo impressas em preto e branco e traçadas com um número menor de detalhes, têm marcas sempre presentes nas *Garotas*: excelente postura, gestos delicados e leves.

Se, em diversos fatores, a coluna *Garotas* trazia normativas bem similares às dos Manuais de Civilidade. Em outros fatores a premissa era quebrada. A ousadia das meninas traçadas por Alceu é sublinhada em pontos que escapam um pouco da etiqueta imposta pelo gênero de livros como o referido acima. As normas vigentes nas páginas da coluna de humor são, algumas vezes, mais brandas para as mulheres bonitas e jovens. Pois o humor está contido na coluna justamente neste ponto. Na desobediência, em alguns aspectos bem específico, das personagens de Alceu Penna. Essa desobediência mostra-se presente em vários momentos vividos pelas *Garotas*.

Em questões como cigarro, bebida, pontualidade, namoro, direção de automóveis, as normas de conduta são alargadas e transpostas de uma maneira muito mais amena. Nesses aspectos, as *Garotas* podem ser consideradas “moderninhas”. Bebem, não apenas um licor socialmente, bebem wishy, tem “pileques” e ressacas, principalmente após as festas e o carnaval. Fumam como garotos, quiçá com um pouco mais de charme. Namoram muitos moços, mesmo porque pretendem casar-se. E quantos mais namorados maior a chance de arrumar um noivo. E quantos mais noivos, maior é a chance de arranjar um marido – que seja um bom partido, é claro. Dirigem charmosa e enlouquecidamente cadiques. Desfilam suas belas figuras dentro de veículos vermelhos nas novas e urbanizadas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Ah! Se não param o trânsito, pelo menos o atrapalham, e muito. A pontualidade também não é um ponto forte de uma *Garota* do Alceu, e acredito que, via de regra, também não é das garotas dos tempos de agora.

³⁸⁰ NICKOL, Maria do Carmo. Op.cit. p.54 e 56.



Imagem 55 – Coluna Garotas – A Garota vem já já... – Revista O Cruzeiro 14 de janeiro de 1956. P.70 e 71. Acervo: BPESC



Imagem 56 – Coluna Garotas – Garotas e o relógio... – Revista O Cruzeiro 17 de março de 1956. P. 94 e 95. Acervo: BPESC

GAROTA VEM JÁ JÁ...

Pois sim! Vão esperando sentados, rapazes ineautos, de muito topéte e pouco senso. Uma garotas quando diz que vem já já é porque começou a vestir-se. E quando ela começa a vestir-se o mundo para e espera...

- Quando uma garotas diz que vem já já, demora no mínimo hora e meia. Mas quando ela accentua, com muito chiste, aliás, que vem já já, aí é diferente. Ela demora apenas uma hora e vinte e cinco minutos...
- Já já para a garota não é advérbio de tempo como vice-presidente. É ordem de espera para o golpe da espera.
- Uma garotas “bem” garota não chega nunca em cima da hora ou atrasada dez minutos. Atrasa mesmo uma hora e dez...
- Relógio para a garota é enfeite e nada mais.
- Aquela garota pontualíssima foi ao médico. Neurótica avançada.
- Relógio trabalha para homem. Para garota para.
- O senhor me permite dormir uma soneca nessa poutrona? A minha garota acaba de avisar-me que vem já já...
- As garotas procura, saber o horário da penúltima sessão do cinema paea ver se chegam na hora exta do início da última. E, às vezes chegam.... quando vem de carro...
- Um relógio adiantado meia hora diminui dez minutos o atraso de uma garota pontual.
- Engraçado! Este relógio parece o Roberto. Quanto menos trabalha mais gosto dele!
- As garotas quando começam a vestir-se são iguaizinhas aos prédios em construção. O que demora é o acabamento. Os retoques finais são de morte!...

GAROTAS E O RELÓGIO

Apenas no caráter decorativo de jóia, vale o relógio para as garotas. Os horários certos, a hora do ponto para o trabalho ou para a diversão são coisas que portubam a serenidade, a doce calma das garotas...

- Em relógio não me fio,
não quero me escravisar,
para o relógio só espio
quando espero o Valdemar.

- Ele um relógio me deu,
mas acho que deu um “fora”,
pois depois que isso ocorreu
nunca mais cheguei na hora!...

- Quando o meu amor não vem
de tão lerdo os ponteiros
parecem dois vagabundos...
Mas ao lado do meu bem
os loucos correm ligieros,
as horas viram segundos. (...)

As duas colunas colocadas abordam a questão da pontualidade. Ambas foram editadas mesmo ano 1956, em meses diferentes, tendo a primeira circulado no mês de janeiro e a segunda, no mês de março. A intitulada *Garota vem já já...*, de 14 de janeiro – imagem número 55 – traz imagens e texto em prosa discutindo sobre o tempo de demora para uma *Garota* se arrumar para sair. No texto a introdução explica a temática da coluna. Uma moça fala ao rapaz que vem já já, o que significa que vai demorar bastante. Pois provavelmente é, naquele momento, que ela vai começar a se vestir, o que pela coluna é algo bastante demorado. Ao longo dos versos, frisa-se a questão central da coluna: o tempo de demora de uma garota se aprontar para sair. Tempo esse que segundo os versos de A. Ladino tem sua variante aproximada da uma hora e meia. Na coluna *Garotas e o relógio*, de 17 de março – imagem número – o centro da discussão ainda é o tempo, mas centra-se no objeto, no caso, o relógio de pulso. Nessa coluna os versos são mais leves e com maior teor de humor. Na introdução, o objeto que marca o tempo, o relógio, é colocado como função de jóia para uma *Garota*. Os versos seguem abordando a pontualidade como uma qualidade ausente nas moças retratadas.

As ilustrações da coluna *Garotas vem já já...* representam as mocinhas se arrumando. Ao todo, são traçadas 6 mulheres. Cada uma apresentando um estágio de preparo no vestir-se. Duas estão em maior destaque, em primeiro plano e em tamanho maior. A loira da esquerda passa maquiagem, rímel em seus cílios, e a morena da esquerda veste um vestido azul. As 4 demais polianas prendem o cabelo, fecham o fecho eclair do vestido, maquiam-se e observam um objeto. Contudo algo há em comum às 6 representações femininas, além de estarem se aprontando para sair, os desenhos mostram a despreocupação com o horário. Nenhum delas passa a impressão de estar atrasada. Estão se arrumando tranquila e serenamente. Na coluna *Garotas e o relógio*, do mesmo modo, são representadas 6 mulheres, e de fundo um relógio de parede. Uma moça apresenta-se em tamanho maior e em primeiro plano. Ocupando duas páginas, a mulher morena olha seu relógio de pulso dourado. Duas moças olham também para seus relógios de pulso, olhando o objeto como se fosse um adorno, admirando-o. Uma olha o relógio de um outro pulso, masculino. Outra olha para o relógio de parede, que consta como plano de fundo na coluna. E uma outra ainda está deitada com a cabeça apoiada a um travesseiro.

A questão da pontualidade é bastante interessante. Primeiramente porque é uma norma de etiqueta deveras conhecida. A pontualidade se põe como um sinal de excelente civilidade e boas maneiras. É uma norma que impera nos dizeres de civilidade. Atrasar-se não é de bom

tom. E, um segundo ponto, os atrasos femininos em virtude do embelezar-se também são bastantes famosos e conhecidos. E isso sim, é de fato frisado nas colunas acima colocadas e citadas.

Trago, em seguida, trechos referentes a horários e a pontualidade de Manuais de Civilidade, que circularam concomitantemente às colunas destacadas.

A Todo o convidado é obrigatório chegar pontualmente ou no máximo, com quinze minutos de atraso sobre a hora marcada.³⁸¹

NÃO HÁ ELEGÂNCIA EM CHEGAR ATRASADO

Acreditar que é elegante chegar atrasado, consiste mais do que absurdo – é insensatez!

Evidentemente todo mundo se atraza de vez em quando, mas por razões justas. (...)

Quinze minutos de tolerância é o prazo concesso pela etiqueta aos convidados não pontuais.³⁸²

PONTUALMENTE...

Se o encontro a entrevista, a reunião para um almoço de negócio, o jantar de cerimônia, foram marcados para determinada hora – seja qual for o compromisso social que tiver assumido – procure chegar pontualmente ao local indicado. Há os que defendem a tese de que um atraso de dez minutos, por exemplo, para uma reunião de cerimônia, é admissível e até mesmo de bom-tom. E, infelizmente, em nossa terra, o hábito de chegar atrasado é uma instituição nacional. São frequentes as críticas que ouvimos no exterior, quanto ao absoluto descaso do brasileiro, no tocante a horários.³⁸³

Coloco 3 trechos de diferentes manuais de etiqueta que circularam entre as décadas de 1950 e 1960 no Brasil. O primeiro trecho foi retirado do famoso manual escrito por Marcelino de Carvalho, *Guia de boas maneiras*. Arrisco-me a dizer que este talvez seja o livro mais conhecido do gênero de edição naquele período no país. Pelo menos, é um dos mais falados e mais encontrados em sebos, tem uma edição muito ampla. O texto do livro diz claramente é “obrigatória a chegada no horário” e coloca como ressalva que o atraso permitido é de no máximo 15 minutos.

O segundo trecho é do livro *Etiqueta social*, de Iracema Soares Castanho. Assim como o primeiro, sublinha que o máximo de atraso permitido, pelo bom tom, não deve ultrapassar os 15 minutos da hora marcada. Como título do item, desde o princípio, coloca-se que não

³⁸¹ CARVALHO, Marcelino de. *Guia de boas maneiras*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1958. p.35.

³⁸² CASTANHO, Iracema Soares. *Etiqueta social*. São Paulo: Editora Universitária Ltda São Paulo, 1952. p.70.

³⁸³ MIRANDA, José Tavares de. *Boas Maneiras: e outras maneiras*. São Paulo: Bestseller Importadora de Livros S.A., 1965. p.41.

existe elegância alguma em atrasos. E segue, na introdução do mesmo, que atraso é insensatez, um absurdo. Abranda a premissa dizendo que, por vez ou outra, um atraso muito bem justificado, é admissível, ou melhor, tolerado.

O terceiro e último trecho foi retirado do livro *Boas maneiras: e outras maneiras*, de José Tavares de Miranda. Tem um ponto que diverge-se dos dois demais. Nesse livro, o autor coloca que atraso nenhum é de bom tom. Escreve que há pessoas que defendem a tese que chegar com 10 minutos de atraso a uma reunião de cerimônia é de bom tom. Todavia o autor não se inclui como partidário de tal tese. No texto, Miranda ainda insiste no hábito, segundo ela, nacional do atraso em nosso país, colocado por ela como deselegante e de pouca etiqueta. Ponto este contando negativamente para fama de brasileiros no exterior.

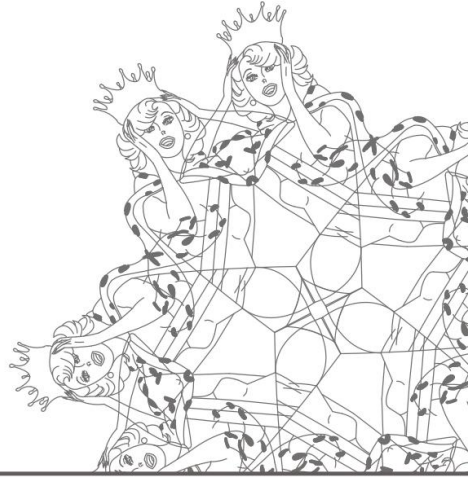
As colunas estudadas trazem preceitos e dizeres de civilidade. Dizeres e preceitos que ora convergem para os ensinados pelo *Manuais de Civilidade*, ora vão de encontro aos mesmos. Como nos exemplos acima dados. Se, em muitas situações, como nas caminhadas, no andar, no falar, no presentear, ao ler, ao escrever cartas, as meninas de Alceu faziam da civilidade sua aliada. Em outras situações as boas maneiras pareciam ser suas rivais. Mas, mesmo nessas situações, as polianas coloridas e divertidas de *O Cruzeiro* não eram anti-heroínas. Não eram sequer consideradas mal educadas.

O texto, leve e muito bem humorado, trazia as historietas da vida de mocinhas daquela época. Mocinhas alegres, divertidas, lindas e ousadas. Seus desvios de comportamento eram, na coluna, motivos de riso. Pois, apesar de desvios condenados nos *Manuais de Civilidade*, eram desvios muito comuns. Tão comuns que, provavelmente por tal, motivo faziam rir. O leitor e a leitora se encontravam. Qual foi o rapaz ou o pai que nunca esperou uma jovem garota a “terminar” de se arrumar. Qual a mulher que, ao menos uma vez na vida, não se atrasou porque a roupa não lhe caiu bem, ou porque precisava de mais tempo para arrumar seu cabelo.

Se a coluna ensinava civilidade através de seus textos e suas imagens. Produzia também um imaginário sobre o feminino da época. Imaginário construído com base, segundo o próprio Alceu Penna, nas garotas de carne e osso daquela época. Garotas de carne e osso, garotas reais, que, na coluna, não foram transformada em *garotas* de papel, em *garotas* irreais, em *garotas* de um mundo de faz-de-conta. Era um mundo de faz-de-conta que acontece. Elas estavam longe de ser homens-arranhas, super-homens ou mulheres-maravilhas. Eram apenas *Garotas*. Lindas mocinhas que contavam fatos de suas divertidas vidas. Que contavam da vida “mansa” que levavam às moças que por elas foram influenciadas. Contavam de sol, praia e banho de mar. Contavam de bailes, festas, carnaval, natal e

reveillon. Contavam de paqueras, namoros e noivados. Contavam e faziam sonhar... Faziam sonhar alimentando o imaginário de homens, mulheres e de outras garotas. Faziam sonhar porque não eram perfeitas. Porque as personagens perfeitas são geralmente muito chatas – e chatisse realmente não era uma característica de uma garota. Faziam sonhar porque suas imperfeições as tornavam quase humanas. Faziam sonhar porque eram possíveis.

6. À guisa de considerações



Talvez mais difícil do que começar um texto seja acabá-lo. Dar o ponto final. No presente caso, mais do que isso, desprender-se do problema e do objeto. Como se isso já não fosse tarefa difícil o bastante, ainda se apresenta necessário concluir. Graças à trajetória percorrida pela História nos últimos anos, essa tarefa relativizou-se. Mas, se não se mostra imperiosa a conclusão, ainda há que tecer considerações finais. Pontuo que as considerações que escreverei aqui não são, de maneira alguma, finais. Pretendem ser apenas considerações, colocações. Pretendem ser um amontoado de palavras à guisa de considerações.

As fontes que utilizei na elaboração desta pesquisa não consistem em documentos propriamente ditos, não são inquéritos, processos, nem coisa parecida. Minhas fontes são revistas – pontualmente, o periódico de circulação semanal e nacional, *O Cruzeiro*. Em especial, uma coluna de humor e comportamento, *Garotas*. Logo, os textos e as imagens que investigo não têm extremo caráter de originalidade ou estético. Textos e imagens que circularam no cotidiano do Brasil das décadas de 1950 e 1960. E, além, tratavam daquele cotidiano. Um cotidiano que, para alguns, soa como vulgar. Um cotidiano de passeios, viagens, confeitarias, lojas e banhos de mar. Um cotidiano das *Garotas* do Alceu. Um cotidiano pelo qual muitos historiadores se interessam, assim como também os interessam muitas dessas imagens cotidianas.

Todas as imagens interessam a este, inclusive, e talvez especificamente, 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, de suas concepções da figuração, de suas maneiras de fazer e de olhar esses objetos. Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do

funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de “caça” do historiador.³⁸⁴

Se as imagens comuns são as mais representativas de uma época, assim como escreve Jean-Claude Schmitt, as *Garotas* do Alceu representam muitíssimo bem aqueles *anos dourados* brasileiros. As bonecas traçadas por Alceu eram imagens comuns, até corriqueiras. Mas acredito que apresentam profundas tendências de ser mulher, urbana, jovem e de classes média e alta naquele Rio de Janeiro de outrora. Apresentam tais tendências especialmente em virtude da despreziosidade expressada pelas imagens e pelos textos. Imagens carregadas de valores simbólicos de uma época. Imagens que pretendiam divertir e fazer rir homens e mulheres com simples historietas que se passavam naquela mesma época.

Cabe, ainda, asseverar que aquelas duas páginas semanais não circularam sozinhas. Nenhum homem e nenhuma mulher daquele período chegaram a uma banca de revista e pediram: “eu gostaria de comprar a coluna *Garotas* do Alceu”. Nem nos tempos de agora eu solicitei em um arquivo a coluna de humor traçada por Penna. Tanto aqueles homens e mulheres do Brasil de outrora, quanto eu; aqueles, nas bancas de revistas, e eu, nos arquivos, solicitamos a revista *O Cruzeiro*. Antes de ser um leitor ou uma leitora das *Garotas*, se era de *O Cruzeiro*. No primeiro capítulo, em especial na primeira parte, debruçei-me sobre esta questão. Da coluna como parte integrante daquela grandiosa revista.

Foram muitos os jornalistas, as colunas e os personagens que ganharam fama a partir das páginas daquele periódico. Uma revista tão grandiosa, notadamente na década de 1950. A revista de David Nasser, de *Elegância e Beleza*, do *Amigo da Onça*. A revista que trouxe as *pin-ups* de Alceu Penna para mostrar uma nova maneira de ser jovem e moderna. Periódico que não começou, lá em 1928, trazendo as *Garotas* em suas páginas. Assim como também não terminou, em 1974. Se as bonecas do Alceu ficaram os 10 anos iniciais da revista fora de cena, também ficaram os 10 últimos anos. A coluna marca os 26 anos centrais de circulação do periódico. Marca uma *O Cruzeiro* grandiosa e de vasta publicação e edição. Marca não apenas os *anos dourados* do Brasil, mas os anos de ouro de *O Cruzeiro*. Revista que teve seu início, seu meio e seu fim. Fim que não é fácil para ninguém, como também não foi para aquela revista. Porém, se serve de consolo para os muitos leitores do periódico, ele permanece um sucesso de leituras nos muitos arquivos deste país.

³⁸⁴ SCHMITT, Jean-Claude. Op. cit. p. 11.

Naquela grandiosa revista, dentre suas mais de 100 páginas, duas eram sempre muito divertidas e coloridas. Faziam rir e relaxar o leitor e a leitora de *O Cruzeiro*. Eram as páginas ocupadas pelas *Garotas* do Alceu. Páginas sempre compostas por divertidas historietas e lindas figuras de jovens mocinhas. Páginas que, além de risadas, traziam o comportamento daquelas que eram consideradas as “novas jovens”. Como escreveu Ziraldo³⁸⁵, as *Garotas* tinham vida própria. Alceu praticamente desaparecia por trás de suas lindas criaturas. Elas ganharam forma pelas pinceladas de Alceu e vida pelos seu leitores e leitoras. Tanto que, muitas meninas da época, consideravam-se uma *Garota* do Alceu. E muito mocinhos, genros de Penna. Alceu de Paula Penna conseguiu encantar e fazer sonhar muitos homens e mulheres daquele período. Suas imagens produziram crenças, eram quase mágica. Encantaram e envolveram por quase 28 anos. E, de repente, desapareceram. A imprensa da época já não era mais a mesma. As fotografias, cada vez mais coloridas e perfeitas, começaram a ocupar as páginas antes reservadas às ilustrações e às *Garotas* do Alceu.

O Brasil dos anos 50 e 60 do século XX. Em especial, a década de 1950 é, ainda hoje, uma das mais lembradas e retratadas pela imprensa nacional. Mais que retratada, parece envolta numa magia, numa nostalgia dos anos de ouro. Tudo, quando é visto de longe, torna-se mais bonito, o mesmo se dá como o tempo.

O pós-guerra brasileiro teve, além de um avanço econômico considerado relevante para o período, uma política nacional muito evidente. A República Nova levou mais uma vez brasileiros - e agora também brasileiras - às urnas. Foi uma época de redemocratização. Época de presidentes da República com grande apelo popular, época de populismo. Que brasileiro nunca ouviu falar em Getúlio Vargas ou em Juscelino Kubitschek? O pai dos pobres, o presidente bossa-nova, ainda tão presentes no imaginário popular.

Época da República Nova, da Bossa-Nova, do Cinema Novo, de Teatro Novo. Época em que os termos “novo” e o “moderno” ganham singular destaque, em especial na publicidade do país. Época em que se deu o amadurecimento da cultura de consumo, segundo Renato Ortiz³⁸⁶. Época, segundo o mesmo autor, em que se pode começar a pensar em uma cultura popular de massa. Renovação cultural que marca sobremaneira, a classe média do período. Um período interpenetrado pelo otimismo e pela esperança da sua população, que acreditava viver uma época ímpar da história.

³⁸⁵ 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>

³⁸⁶ ORTIZ, Renato. Op.cit, 2006.

Como pode-se afirmar, se acreditava que muitas coisas mudaram naquele período, acredito que algumas coisas mudaram. Contudo nem todas as mudanças podem ser positivadas. Entre essas algumas mudanças, pode-se situar a mudança da capital da república. Capital que abandonou o “bom e velho” Rio de Janeiro. Capital que agora situava-se na nova cidade, com arquitetura nova e moderna, Brasília. Mas, se a capital mudou de cidade, as *Garotas* não mudaram. Isto porque, segundo as próprias personagens, em Brasília não havia boas confeitarias, ótimos bailes, nem sequer existia praia. A coluna trazia como pano de fundo o Rio da Bossa-Nova. Além disso, trazia o cotidiano dos cariocas de outrora. Um Rio interpenetrado por influências francesas e norte-americanas. Rio de festas, de praia, de moda e de *Garotas*.

As mocinhas do Alceu eram donas de uma personalidade forte e de uma postura bastante ousada para a época. Não se encaixavam exatamente nos padrões de comportamento propostos pelas demais colunas e revistas do período. Todavia, defendiam uma ousadia comportada, pois, mesmo sendo consideradas “moderninhas”, encaixavam-se nos padrões de moças de família da época. Sua permissibilidade estava centrada principalmente em 04 fatores. As *Garotas* eram jovens, de classe social elevada, tratava-se de uma coluna de humor e, acima de tudo, as *Garotas* eram personagens. Elas não eram garotas de carne e osso, e sim personagens, *Garotas* de papel. *Garotas* de papel que traziam semanalmente tendências de moda diluídas em seus traços. Alceu, além de ilustrador, também era um importante figurinista no Brasil de meados do século XX. Tão importante que hoje é mais lembrado como figurinista do que como ilustrador. Pena que assinou as colunas de Figurino de *A Cigarra* e de *O Cruzeiro*. Pena que desenhava vestidos de baile, cassino, carnaval, bem como longos e brancos vestidos de noiva.

Na coluna estudada, Alceu fez mais do que o trabalho de um ilustrador. Ele organizou os tipos, distribuiu imagens e textos. Fez o trabalho, hoje considerado, de um *designer*. Entre aquelas cores e aqueles traços, muito mais pode ser visto. As bonecas de Alceu dialogam diretamente com duas famosas personagens da história da ilustração no Brasil. As *Garotas* do Alceu têm um pouco das *melindrosas* de J.Carlos, assim como a *professorinha maluquinha* de Ziraldo tem um pouco das *Garotas*. As 3 eram bonecas, e seus criadores foram influenciando-se e, por conseguinte, prolongando a vida de cada uma delas.

Além de moda, gênero, ilustração, *pin-ups*, a coluna trazia comportamento. Apesar de estar inserida na seção de humor da revista, a coluna continha muitas normativas de comportamento, mas segundo um olhar urbano e moderno. Para além de normativas de comportamento, estavam diluídas naqueles textos e naquelas imagens normas de civilidade. As

normas contidas nos antigos Manuais de Civilidade. Tão antigas e que, não obstante, ainda nos tempos de agora, não foram, por completo, assimiladas. E a coluna *Garotas* as trazia reverberadas em seus traços e em suas letras.

Meu trabalho fala de uma coluna rodeada por muitos mundos. Assim como seu ilustrador. Alceu era rodeado por quadrinhos, vestidos, colunas. Rodeado por diversos tipos de mulheres. Desenhava de vestidos de noivas a fantasias de shows para cassinos. Ilustrava de colunas de culinária a cartazes de boates. Suas personagens são um pouco de tudo isso, bebem, tem ressacas, fazem compras, vão à praia, ao cinema, lêem, estudam, frequentam cursos de policultura, dirigem, fumam, namoram vários garotos - e sonham com um bom casamento. De fato, ocorria uma incrível convergência daquelas diversas realidades. Hollywood, Paris, Rio de Janeiro. Alceu criava personagens que eram tudo isso, todos esses mundos e todas essas realidades transpostas. Talvez porque a coluna não seja apenas garota, mas sim *Garotas*. Disserta sobre as vidas das mulheres cariocas daqueles *anos dourados*. Eram apenas *Garotas*. Eram as *Garotas* do Alceu. Eram espectros de anos de ouro.

Este trabalho, a dissertação de mestrado que aqui lhes apresento, mostrou-me que ainda existe muito mais a ser investigado nas colunas *Garotas* da revista *O Cruzeiro*. Tanto que pretendo dar continuidade a esta pesquisa em meus estudos de doutoramento. Desta feita, uma parte dos problemas por mim levantados aqui vão - e outros ficam. Vão-se a coluna, as imagens, o *design*, a arte gráfica e a ilustração. Mas todas as escolhas implicam perdas. Ficam o comportamento e a civilidade. E estão longe de serem finalizados ou concluídos. Acredito que esta não constitui uma perda fácil. Trabalho com este objeto há mais de 4 anos. Para muitos historiadores, 4 anos não é nada. Mas, para mim, uma jovem historiadora em formação, 4 anos é muito. Significam meus 4 anos de pesquisa. Aprendi a engatinhar e a andar dentro da História pesquisando as normativas de civilidade. E, agora, aqui, despeço-me delas. Meu consolo é saber que sempre levamos um pouquinho daquilo que fez parte de nossas vidas por tanto tempo. Assim, espero levá-las comigo.

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.

ALARÇÃO, Renato. As diferentes técnicas de ilustração. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: Editora DCL, 2008.

ARESTIZABAL, Irma. *J. Carlos 100 anos*. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas e PUC/RJ, 1984.

BAM-BHU. *El dibujo humorístico*. Barcelona: Leda, 1971.

BARROS, Edgar Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. São Paulo: Editora Contexto, 1997.

BARTHES, Roland. *Inéditos vol.3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

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

_____. *Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. Mulheres nos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.) e BASSANEZI, Carla (coord. de texto). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2006

BINSWANGER, Ludwig e Warburg, Aby. *La curacion infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

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.

_____. *O fio sintético é um show! Moda política e publicidade (Rhodia S. A. 1960-1970)*. Tese de doutorado em História UNICAMP. Campinas, 2005.

BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

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

_____. Iconografia e Iconologia. In: ____ *História e imagem*. Bauru: EDESC, 2004.

BURUCUA, José Emilio. *História Arte e Cultura: de Aby Warburg a Carlos Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2002.

CAMARGO, Mário. *Arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, Edusc, 2003.

CARDOSO, Athos Eichler. *J. Carlos e os Primeiros Personagens Infantis das HD Brasileiras*. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: 5 a 9 de setembro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 2005. p.2. Texto acessado em 24 de setembro de 2009, disponível pelo link: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>

CARDOSO, Heloísa. *Os “anos dourados”*: memória e hegemonia. In: Revista de História Cultura e Artes, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 - 1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Blusher, 2008.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CARVALHO, Marcelino de. *Guia de boas maneiras*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1958.

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.

CASTANHO, Iracema Soares. *Etiqueta social*. São Paulo: Editora Universitária Ltda São.

CASTILHO, Kathia. MARTINS, Marcelo M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. 2. ed. rev. e atual. – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Paulo, 1952.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

_____. *À beira da falsia: a história entre certezas e inqueitudes*. Porto Alegre-RS: Editora da UFRGS, 2002.

_____. Leituras e leitores na França do Antigo Regime. São Paulo: UNESP, 2004.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda: vestuários, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

CHEREM, Rosângela Miranda. Entre sinais e sintomas, a leitura da obra de arte através dos herdeiros warburgianos. In: MAKOWIECHY, Sandra e OLIVEIRA, Sandra Ramalho. *Ensaio em torno da arte*. Chapecó: Editora Argos, 2008.

COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. Cadernos da Comunicação Série Memória. *O Cruzeiro: a maior e melhor revista da América Latina*. Série Estudos, vol. 5, Rio de Janeiro, 2002.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Ser de cerimônia: Manuais de civilidade e a construção de sujeitos históricos (1920-1960)*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 4, 2006, Goiânia.

_____. Projeto *Saberes Impressos*. Imagens de Civilidade em textos escolares e não-escolares: composição e circulação (décadas de 50 a 70 do século XX).

_____; 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.

DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2006.

D'ÁVILA, Carmen. *Boas Maneiras*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1958.

D'ARAUJO, Maria Celina. Nos braços do povo: a segunda presidência de Getúlio Vargas. In: D'ARAUJO, Maria Celina (org.). *As instituições da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Editora URRJ e Editora FGV, 1999.

DEBRAY, R. O nascimento pela morte. In: _____. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006.

_____. *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.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006.

_____. *Venus rajada*. Desnidez, sueño, crueldad. Barcelona: Editora Losada, 2005.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e a aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *O processo civilizador Vol.1. Uma história dos costumes*. 2ªd.RJ: Jorge Zahar Edit.: 1994.

_____. *O Processo Civilizador. Vol. 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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

FERLAUTO, Cláudio e JAHAN, Heloisa. *O livros da gráfica*. São Paulo: Editora Rosari, 2001.

FERREIRA. *O Ministro que conversava: João Goulart no Ministério do Trabalho*. Niterói: UFF, 1999.

FORNAZARI, Luciana. *Gênero em Revista – Imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra*. Florianópolis, UFSC, 2001 (dissertação de mestrado).

FONSECA, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 1999

GUEREÑA, J. L. *El alfabeto de las buenas maneras*. Los manuales de urbanidad em la España Contemporanea. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipéres, 2005.

GINZBURG, Carlos. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In:___ *Mitos Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Mito emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*. In: _____ *Mitos Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GOELLNER, Silvana Vilodre. *Bela maternal e feminina: imagem da mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí: editora Unijuí, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. Qual a cor dos anos dourados? IN: GOMES, Ângela de Castro e FARO, Clóvis de. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2002.

GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural: estudos de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

HALUCH, Aline. *A Maça: Manifestações de design no início do século XX*. Dissertação de mestrado PUCRio, 2002.

HOBBSBAWN, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2005.

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 Papirus, 1996.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário Medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1994.

JOHNSON, Juliana Faleiro e SANT' ANNA, Mara Rúbia. *Caricaturas, signos de identidade*. In: <http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Moda/Juliana%20-%20MO.pdf> .

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.

_____. KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e Acontecimento: o Mediterrâneo de Joaquín Torres-García*. In: Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, n.1, nov. 2007.

_____. *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação*. IN: Revista de Estudos Ibero-Americanos / Pós-Graduação em História, PUCRS. V.XXXI, n.2. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun. 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. *A era da Bossa Nova: Anos Dourados?* Revista Nossa História. São Paulo, nº23, ano II, p.26-29, set. 2005.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palhas, panamás, plumas, cartolas*. A caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Editora Unesp, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOMMEL, Andréas. *O mundo das Artes: Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um perfil de J.Carlos*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

_____. *O vidente míope: J. Carlos no O Malho (1922-1930)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LUDWIG, Binswanger e Warburg, Aby. *La curacion infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires:Adriana Hildalgo editora, 2007.

LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Lertas, 2006.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 – 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - UNESP, 2000.

MARTIGNETTE, Charles. MEISEL, Louis. *Gil Elvgren: The complete pin-ups*. Los Angeles: Taschen, 2008.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890 – 1922)*. São Paulo: Editoras da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001

MATTOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiência boêmia em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

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

MELO, Chico Homem de. Desing de revistas: Senhor está para a ilustração assim como realidade está para a fotografia. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2006.

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

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

MIRANDA, José Tavares de. *Boas Maneiras: e outras maneiras*. São Paulo: Bestseller Importadora de Livros S.A., 1965.

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

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: editora brasiliense, 1993.

NACIF, Maria Cristina Volup. *A aparência vestida: Códigos de comportamento e regras vestimentares nos manuais de etiqueta, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*.

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.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

NEVES, Lucília de Almeida. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945 – 1964). In: FERREIRA, Jorge (org.). *O Populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

NIEMEYER, Lucy. Design Gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação. São Paulo, 2002. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP.

NICKOL, Maria do Carmo. *Mil regras ilustradas de boas maneiras*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1961.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: Editora DCL, 2008.

OLIVEIRA, Cláudia. A Vênus Moderna: Mulher e Sexualidade nas Ilustradas Cariocas Fon-Fon! Selecta e Para Todos... , entre 1900-1930. In: Mneme – *Revista Virtual de Humanidades*, n.11, v.5, jul./set.2004. Disponível em: <http://www.seol.com.br/mneme>.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEDRO, Joana Maria. Artes do gênero e gênero da arte. In: *Revista de História Cultura e Artes*, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007.

PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação femininas (1938-1964)*. Dissertação de Mestrado em Moda, Cultura e arte. Centro Universitário SENAC, 2007.

_____. *O estilo de vida das "Garotas do Alceu"*. Disponível em: <http://www.infomoda.com.br/cultura-modal.php>. Acessado em setembro de 2008.

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

PERROT, Michelle. *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1997.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginadas*. Revista Brasileira de História. Vol.27, nº 53, jan-jun, 2007.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

PIMENTEL, Luís. *Entre sem bater! O humor na Imprensa: do Barão de Itararé ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

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

QUIRINO, Soraya de Fátima Silvestre e FRANÇA, Camila Geremias. *A moda dos anos 60: uma visão organizacional*. In: *Moda Palavra*. V. 2. Ano 2003.

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

_____. *A distinção e suas normas: leituras e leitores dos manuais de civilidade – Rio de Janeiro, século XIX*. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: v.8, número 01/02, janeiro/dezembro, 1995.

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).

_____. *A modernidade impressa*. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Editora Lahtus Sensu, 2007.

_____. *Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a construção de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese de doutoramento em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2007.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. IN: ÀRIES e DUBY. *História da Vida Privada*. Volume 3: Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROMERO, Pedro G. Um conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. Em: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaComplemento.php?art=14&pag=5#leer Acesso em 17 de julho de 2007.

ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. In: GERLERO, Elena Estrada de. *El arte y la vida cotidiana*. XIX Colóquio Internacional de Historia del arte. México, UNAM, 1995.

ROUVILLOIS, Frédéric. *História de la cortesía: de 1789 a nuestros días*. Buenos Aires: Claridad, 2008.

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.

_____. Elegantes e modernas – a moda e a construção dos gêneros nos anos 50. In: *Moda Palavra*. V.1. Ano 2002.

_____. *Elegância e sociedade: ser elite nas décadas de 1950 e 1960*. In: *Moda Palavra* (04), 2005.

_____. *Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *O Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SENNA, Nádia. *Deusas de papel: a trajetória feminina no HQ do ocidente*. Dissertação de Mestrado. Dissertação de mestrado em História defendida na UNICAMP. Campinas, 1999.

SERPA, Leoní Teresinha Vieira. *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.

SCHEMES, Cláudia. *Alceu Penna e a moda brasileira*. In: In: 4º Colóquio de Moda, 2008. Anais do Colóquio de Moda. Novo Hamburgo : Feevale, 2008. v. 1. p. 1-13.

SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e poder do amigo da onça 1943-1962*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SCMITT, 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.

SCHUWARCZ, Lilia (org) *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (vol.4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

_____. *Preconceitos na charge de O Pasquim: mulheres e luta pelo controle do corpo*. In: Revista de História Cultura e Artes, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

STRAUB, Ericson. *Ilustração sem limites*. In: *Revista ABC Design*. Curitiba: Edição número 26, 2008.

SZMRECSANY, Támas, SUZIGAN, Wilson (org.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

TEIXEIRA, Luis Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2005.

TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

VEILLON, Dominique. *Corpo, beleza, moda e modos de vida: do agradar ao prazer através das revistas femininas*. In: *Moda Palavra*. V.2. Ano 2003.

VERISSIMO, Luiz Fernando. *Anos 50*. VERISSIMO, Luiz Fernando. *À beira do tapete, à beira do espaço*. IN: NARDI, Hélio Filho. *Sombras e luzes: um olhar sobre o século*. São Paulo: L&PM, 1989.

VIGARELLO, Geoges. *História da beleza. O corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILLAS, Alberto. *O mundo acabou!* São Paulo: Editora Globo, 2006.

VILLAS-BOAS, André. *O que é [o que nunca foi] design gráfico*. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 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. *Uma professora muito maluquinha*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1995.

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>

Revistas:

Revista *Veja*, 4 de novembro de 2009. Edição 2137 – ano 42 – número 44. São Paulo, Editora Abril.

Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1928 à 1964. [várias edições dentro deste período, os 38 primeiros anos de publicação.

Revista *Parati*. Buenos Aires ano de 1956.

Revista *Burda*. Berlim ano de 1957.

Revista *La femme chic à Paris*. Paris ano de 1921 e 1922.

Revista *A Cigarra*. Rio de Janeiro anos de 1950, 1952, 1954, 1954.

Revista *Paris Match*. Paris, ano de 1955.