

[DANIELA QUEIROZ CAMPOS]

Doutora em História pela UFSC; pós-doutoranda pela EHESS de Paris,

bolsista CNPq (Ciência sem Fronteiras).

camposdanielaqueiroz@gmail.com

# A imagem e o anacronismo nas páginas da *Garotas do Alceu*<sup>1</sup>

*Image and anachronism  
in the pages Garotas do Alceu*

[ 52 ]

**[resumo]** A coluna *Garotas do Alceu* circulou na revista *O Cruzeiro* de 1938 a 1964. Ao longo dos 26 anos de circulação da *Garotas*, Alceu Penna ilustrou muitas edições sobre outras temporalidades. Este breve artigo trata de *pin-ups* apresentadas como deusas gregas, sereias, Eva e Salomé. Para a análise das colunas, utilizou-se, como aporte teórico, conceitos de dois historiadores da arte: o anacronismo temporal de Georges Didi-Huberman e o *Nachleben* de Aby Warburg. Nas colunas *Garotas e mitologia*, *Garotas até debaixo d'água*, *A tal garota Eva* e *Garotas perigosas*, problematizou-se a sobrevivência nas imagens de corpos femininos.

[ palavras-chave ]

Garotas; anacronismo; tempo.

**[abstract]** The magazine column *Garotas do Alceu* (Girls of Alceu) circulated in the magazine *O Cruzeiro* from 1938 to 1964. Over the 26 years of the column's circulation, Alceu Penna illustrated many issues with references to other time frames. This brief article regards the pin-ups presented as greek goddess, mermaid, Eva and Salome. For the analysis of the columns the theoretical concepts of two art historians were used: the temporal anachronism of Georges Didi-Huberman and the *Nachleben* of Aby Warburg. In the column *Girls and mythology* (*Garotas e mitologia*), *Girls even underwater* (*Garotas até debaixo d'água*), *This Eva girl* (*A tal garota Eva*) and *Dangerous girls* (*Garotas perigosas*) the survival on the images of female bodies was discussed.

**[keywords]** Girls; anachronism; time.

É importante pontuar que Alceu Penna manipulou, nas imagens da coluna *Garotas*, tempos que não foram exclusivamente os seus. Imagens de outras temporalidades foram por ele visualizadas, manipuladas. As suas bonecas marcam seu período de produção. São declaradamente bonecas do gênero ilustrativo de *pin-ups*<sup>2</sup>, marcadamente do século XX. Os traços e o gênero daquelas bonecas não colocam em cheque seu período de produção. Comumente, boa parte das pessoas, ao visualizar uma *pin-up*, a aponta como uma imagem produzida ou referente a um período pré, durante, entre ou pós grandes guerras mundiais. Entretanto, essas imagens manipulam muito mais tempos.

O anacronismo temporal, como proposto por Georges Didi-Huberman (2008), pode ser considerado um modo fecundo, particular e inquietante na análise da imagem, do tempo e da memória. A análise da imagem parece descolá-la de seu tempo de produção. Na imagem figuram-se mais tempos, tempos diferentes e desconectados daquele de sua produção. Nela, tempo e memória encontram-se, embaralham-se. "A imagem é um operador temporal da sobrevivência" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119). A imagem para Georges Didi-Huberman conjuga-se como sobrevivência, ela embaralha-se e situa-se sobre uma infinidade de planos. A sobrevivência postulada por Didi-Huberman atrela-se ao conceito de *Nachleben* de Aby Warburg.

Aby Warburg utilizou o termo *Nachleben* para se referir a essa vida póstuma da imagem. Modelo temporal próprio das imagens, o *Nachleben* warburguiniano marca a heterogeneidade temporal. A Aby Warburg podemos creditar as primeiras páginas da considerada História da Arte Moderna (MICHAUD, 2013). Ao longo de seus trabalhos desenvolvidos entre o fim do século XIX e o começo do XX, o historiador de arte alemão tramitou pela imagem montagem<sup>3</sup>. Especialmente em seu atlas *Mnemosyne* (WARBURG, 2010), Warburg propôs uma extraordinária montagem de tempos impuros que embaralham memórias e imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013). Essas imensas possibilidades de montagens atuam em temporalidades heterogêneas que formam os anacronismos.

Didi-Huberman faz considerações sobre diferentes temporalidades e memórias contidas nas imagens. Para tal, a imagem, mesmo contemporânea, está permeada de memórias e quicã de obsessões por passados. Telas, ilustrações, gravuras são interpenetradas por apresentações 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 dito cenário vivido pelo autor da obra.

Quando estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2008). Pois, assim como nós, os indivíduos cujas obras estudamos tiveram distintas experimentações temporais, memórias e contato com diferentes passados. Diversas temporalidades e múltiplas representações. Os artistas manipulam tempos que não são os seus. E a imagem é um dos muitos objetos em que reverbera essa pluralidade. A imagem pode ser vista e analisada em um "distempo".

Toda obra de arte, assim como toda imagem, tem uma vida antes de nós e uma sobrevivência maior do que a humana. Ela tem mais memória, mais passados, mais presentes, mais futuros e 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 e percebe homens como produtos de seu tempo, do mesmo modo como faz com suas obras.

A inquietação diante do anacronismo de algumas colunas *Garotas do Alceu* é inevitável. O anacronismo demonstra-se fecundo para analisar as bonecas desenhadas por Alceu Penna, pois com ele não buscamos entendê-las, mas questioná-las. As imagens da coluna *Garotas do Alceu* manipulam muitos tempos. Seria resolutivo afirmar que nelas só existem caracteres, formas, traços, elementos e questões de seu próprio tempo de produção. Tal afirmação aparentemente resolveria muitos problemas. Se Alceu Penna fora um artista gráfico de um passado histórico, ele também fora um artista de um mais-que-passado (DIDI-HUBERMAN, 1995). Manipulou, visualizou, idealizou imagens de outras temporalidades. Se as suas bonecas se atrelam ao gênero de pin-ups, elas também representam mulheres. Mulher e beleza estão contempladas nos desenhos de Alceu Penna como também o foram em uma imensa possibilidade de outras imagens e de dispares tempos.

A imagem figurativa da mulher como representativa e dotada de beleza permeou, e por vezes até perseguiu, a imagem ocidental. Muitas foram as famosas apresentações utilizadas pelas artes visuais da beleza feminina. Foram incontáveis as personagens que percorreram telas, pedras, bronzes e papéis. Essas personagens atravessaram tempos, transpuseram séculos no imaginário ocidental. Outra, cursaram visibilidades e legibilidades. Escritas e descritas em *Iliadas*, *Odisseias*, clássicos de Plutarco e até mesmo na Bíblia. Essas personagens foram também muitas vezes esculpidas em mármore, pintadas a óleo, impressas por prensas. Mais tardiamente, em uma era da reprodutibilidade técnica, essas mulheres alcançaram o cinema.

Foi um sem-número de apresentações. Muitos foram os artistas que fizeram dessas mulheres também suas personagens, entre os quais aqui situo o artista gráfico Alceu Penna. Entre tantas páginas da coluna *Garotas*, sublinham-se algumas cujas personagens interrompem seu próprio tempo de produção. Foram muitas as personagens míticas (bíblicas e de uma Antiguidade clássica) traçadas por Alceu Penna. Essas Evas e Helenas, essas muitas personagens atravessaram algumas colunas para nos lembrar de que tratavam da mesma coisa, da *femme fatale*.

[ 54 ]

### Deusa grega

Na coluna *Garotas e mitologia*, de 28 de março de 1942, Alceu Penna apresentou ao leitor da revista *O Cruzeiro*, entre outras passagens, a Guerra de Troia. A grande guerra mítica narrada por Homero foi contada por Penna como um concurso Miss Universo – bastante comum e afamado naqueles meados de século XX.

Segundo a narrativa homérica, a Guerra de Troia teria ocorrido porque Helena, mulher de Menelau, se apaixonou e fugiu com Páris (HOMERO, 2013). Para o casamento de Peleu com a deusa Tétis, foram convidados todos os deuses, com exceção de Éris, a deusa da discórdia. E isso rendeu a discórdia. A deusa Éris escreveu “A mais bela” em uma maçã de ouro e três deusas, Afrodite, Hera e Atena, disputavam-na, a fim de ganhar o título de deusa mais bela. Zeus não quis ser o juiz para não se colocar em desarmonia com as duas deusas que perderiam o título. Como juiz fez-se Páris, o príncipe de Troia. Durante a disputa, cada uma das deusas lhe ofereceu diferentes presentes para ser escolhida como a mais bela. Atena sugere a Páris o poder na batalha e a sabedoria. Hera, a riqueza e o poder. Afrodite, nessa chantagem mítica, lhe ofereceu o amor da mulher mais bonita do mundo, Helena. A beleza foi a escolha do príncipe troiano. O amor carnal, a beleza feminina. Páris deu a Afrodite o título da deusa mais bela e, em troca, ganhou o amor de Helena.

A bela e estonteante Helena, filha de Leda e Zeus e casada com o rei de Esparta, Menelau. Páris levou Helena para Troia, fugida de Menelau. Como resposta:

a Guerra de Troia. A grande guerra mítica, a guerra narrada, a guerra cantada, a guerra escrita, a guerra pintada. A guerra que não cessou suas aparições. E na coluna *Garotas*, no ano de 1942, em plena Segunda Grande Guerra Mundial, fez-se contemporânea.

Alceu Penna nos apresenta cada uma das três deusas com uma faixa que não assinalava seu país procedente, e sim seu nome. Três belas jovens em traje de banho querendo ser a escolhida do juiz Páris, um homem que se apresenta de costas na imagem. Seus olhos pertencem aos belos corpos das *pin-ups*. Aquela escolha acarretou a mais memorável de todas as guerras.

As três deusas gregas apresentadas como misses. As mais belas deusas do Panteão apresentadas como as mais belas mulheres do século XX. A coluna que tratou com modos de Antiguidade, temas contemporâneos. Dizia e contava sobre as mulheres de sua época de produção, ali a Antiguidade e a modernidade se embaralharam. Célebres monumentos à beleza instaurados e lembrados em mulheres que aludem a uma Antiguidade clássica. A Antiguidade e o século XX parecem se confundir com outros tantos tempos históricos na coluna de Penna. As imagens situam-se em tempos díspares, múltiplos e confusos.

Marcadamente, a busca da beleza feminina apresenta-se na coluna selecionada em uma tradição ocidental da imagem. A beleza, nas imagens analisadas, configura-se como mescla de apresentações de tempos, como a beleza buscada pelos artistas do renascimento florentino que aludiam à Antiguidade clássica. Seria, nesse caso, a sobrevivência warburguiana, a impureza temporal notada e sublinhada por Aby Warburg (WARBURG, 2013). O ideal de beleza buscado na Antiguidade inaugura tempos e artes renascentistas. E como tal, perdurou não apenas no imaginário como ainda nas imagens ocidentais. A sobrevivência do ideal clássico de beleza pode ser também notada na sobrevivência de suas deusas e ninfas. Mulheres e suas muitas e novas apresentações imagéticas.



Figura 1 - Detalhe da *Garotas na mitologia*. Revista *O Cruzeiro*, 28 de março de 1942, ano XIV, n. 22, pp. 20 e 21. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo.



Figura 2 - *O Juízo de Páris*, de Anton Raphael Mengs. Óleo sobre tela, *circa* 1757. Museu Hermitage (São Petersburgo). Fonte: <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=pt>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

[ 56 ] Aby Warburg, na prancha 55 de seu atlas (WARBURG, 2010), colocou a imagem da tela em que Anton Raphael Mengs apresenta as três belas deusas despidas. Afrodite, Atena, e Hera pudicas e Páris, também nu, portando uma vermelha e longa capa. Em sua mão, a mesma maçã da discórdia e uma simples e complexa escolha, a deusa mais bela. A escolha que levará à guerra.

Três belos corpos femininos. Afrodite ao centro, enfrenta frontalmente o espectador da imagem e Páris, o infeliz juiz. Encara-o com a face segura de sua beleza e da escolha do jovem homem. A Afrodite de Alceu Penna tem os detalhes de seu corpo censurados por um, chamado à época, maiô de duas peças. A Afrodite de Anton Raphael Mengs apresenta o gesto de uma deusa pudica, celestial, a mão esquerda esconde a região pubiana (CLARK, 1956). Contudo, ambas têm a mesma gestualidade. Apoiam a mão direita na cintura, formando com o cotovelo um triângulo na região da cintura. Uma gestualidade que chega a me convencer de sua segurança e, quiçá, de sua audácia diante daquele jogo de deuses com humanos. A mesma certeza, o mesmo gesto, a mesma guerra, ou seriam duas guerras diferentes?

### Sereias

A mitológica sereia também foi abordada pela *Garotas* de papel de Alceu Penna. Em *Garotas até debaixo d'água*, de 4 de outubro de 1942, as *pin-ups* foram apresentadas como metade humanas, metade peixes. As sereias de Penna eram revestidas de uma nudez penetrável<sup>4</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2005), sinuosa e carnal. Como de praxe, o ilustrador apresenta a personagem no plural que lhe era caro. Alceu Penna parece ter recusado a apresentação imagética feminina única e mostrava suas garotas em bando. Segundo Gabriela Penna (2010), ele não desenhou personagens fixas em suas colunas, elas eram anônimas e variadas, como se ele desejasse desenhar um tipo, um grupo, um ideal, e não uma mulher específica. Como sereias, nessa coluna, ele desenhou nove bonecas. Duas delas estavam majestosamente, em suas duas metades, impressas na página esquerda. Duas belas e delicadas sereias nuas, as mãos de uma cobriam os seus seios e parte do seio da outra, o restante coube ao traço ofuscar. As longas madeixas onduladas, ora loiras, ora castanhas, marcavam o movimento da imagem. Os corpos bastante magros,

aos padrões da época e, principalmente, aos padrões dos corpos de pin-ups, também apontavam uma premissa dos desenhos de Penna. Magros, mas sinuosos e desejosos, de um delgado finamente sensualizado. A metade peixe, amarelo-dourada, tinha cauda escamada que partia do quadril e afunilava para então terminar em recortes e drapeados.

As sete demais sereias só se apresentavam em sua parte humana nua, cuja censura dos corpos foi promovida pela água azul que ocupou quase aquelas duas páginas de papel inteiras. Duas loiras, duas castanhas, duas morenas e uma ruiva, todas com uma pele alva, branca, elemento quase incômodo, se pensarmos na diversidade do país em que foram pensadas, desenhadas e publicadas. Uma diversidade contemplada pela aquela incessante busca de um ideário de beleza europeu. Um ideário branco<sup>5</sup> em um país também feito de mulatas, negras e índias.



Figura 3 – *Garotas até debaixo d'água*. Revista *O Cruzeiro*, 4 de outubro de 1941, ano XIII, nº 49, pp. 28 e 29. Fonte: Biblioteca Pública Estadual Luis Bessa. Belo Horizonte.

Entre caudas e torsos nus, as nove sereias, ninfas aquáticas, como as nove musas gregas, eram calcadas pela beleza velada e buscada por aquele mundo cosmético que parecia, e ainda parece, hipnotizar a aparência feminina. As unhas arredondadas, compridas e vermelhas como seus lábios. Longos cabelos cuidadosamente articulados em movimentos precisos. Os olhos expressivos e pintados, dignos de uma boneca.

O texto, também assinado por Alceu Penna, narra ao leitor uma historietta da mitológica sereia da *Odisseia* (HOMERO, 2010). A aparição contemplada no canto 12, de acordo com o mito grego, seria um demônio marinho, metade mulher e metade peixe ou metade pássaro. A sereia que, com seu doce canto e sua beleza, encantava e hipnotizava os tripulantes dos navios que passavam próximos a elas. Os navios eram, então, movidos para próximos dos rochedos, com os quais colidiam, e afundavam. Os corpos daqueles homens eram, literalmente, devorados por aquelas sereias. Ulisses, em seu homérico retorno à Ítaca natal, preocupou-se em driblar as cantantes aparições. Ele, então, elabora uma maneira para isso: tapa seus ouvidos e os ouvidos dos demais homens da embarcação com cera para não escutarem o maravilhoso canto. Como precaução,

Ulisses pede que amarrem seu corpo no mastro do navio, assim, privado de força, não poderia sucumbir às belas e más sereias.

Garotas até debaixo d'água

Sereias... a mitologia está cheia de lendas suaves ou tenebrosas, a respeito desses entes encantadores, metade mulher, metade peixe, que se serviam de cantos melodiosos para lançar confusão no ânimo dos navegantes, que acabavam naufragando entre os rochedos agudos dos estreitos... Até que um dia, as filhas de Calliope encontraram homens astuciosos que "toparam parada"... Ulisses encheu os ouvidos com cera para não escutá-las, e Orfeu, com sua lira, acabou por desmoralizá-las publicamente diante dos Argonautas em peso... E assim desapareceram as sereias – ou melhor, as do mar... Na terra elas continuam sedutoras e maléficas, fazendo que nossas fortunas soçobrem diante de certas vitrines que exibem "renards argentées", diamantes, pérolas, ou simplesmente vestidos e chapéus-modelos... Ao que parece, é dessas sereias que Alceu nos fala hoje, embora com os corpos das outras... (PENNA, 1941, pp. 28 e 29)

O texto de Alceu Penna apontou ainda a tradição grega que conta sobre os primeiros a derrotarem os magníficos seres. Boa parte dos 50 tripulantes gregos do navio Argos driblou a perdição das sereias graças aos cantos de Orfeu, como foi narrado nos cantos I e II de *Os argonautas*, por Apolônio de Rodes (RODES, 1852).

Kafka também escreveu um pequeno texto sobre o mito. Chamado de *O silêncio das sereias* (KAFKA, 2008), atribuía o sucesso de Ulisses a razões diferentes das apontadas por Homero, na qual Ulisses vencera não pela cera, nem pela corda que o amarrara ao mastro. Para o autor, Ulisses venceu sim pelo silenciar das sereias, que, naquela ocasião, pararam de cantar porque julgaram que só com o silêncio poderiam vencer aquele adversário com um rosto repleto de felicidade. Ali, naquele momento, Ulisses só pensava em ceras e correntes e, assim, não escutou o silêncio das sereias, que desapareceram diante de sua determinação. Elas não queriam mais seduzir o homem, mas capturar o brilho dos olhos do herói grego pelo maior tempo possível.

Na mitologia germânica existia uma pluralidade de ninfas. As nereidas eram as belas ninfas que viviam nos mares internos. Pela etimologia, nereidas significa "as filhas de Nereu", sendo a palavra formada pela derivação de Nereu junto com o sufixo –ides, que expressa descendência. Elas eram divindades marinhas, filhas de Nereu e Dóris e netas do Oceano.

Criaturas dotadas de beleza inconfundível, admirável e nobre, as sereias germânicas habitavam o fundo dos mares. Penteavam seus longos cabelos e sentavam em tronos. Exibiam suas sensuais e sedosas madeixas em águas onde nadavam como delfins e trintões. Tais como as ninfas aquáticas de Alceu Penna, eram marcadamente vaidosas e circulavam com os seios nus. Suas vidas consistiam em tecer, fiar, pentear-se e cantar. Personificavam as ondas do mar, seriam cinquenta ou cem.

As sereias de Alceu Penna desapareceram dos mares mediterrâneos após a desmoralização pública por parte dos gregos. Contudo, continuavam a existir em outros mares, ou melhor, em outras terras. As *Garotas* do Alceu seriam umas dessas sereias míticas sempre belas, sempre sedutoras, sempre más. Em vez de devorar os corpos dos homens, devoravam agora suas fortunas com supérfluos de suas

vaidades marcadamente femininas. As tentadoras sereias apresentadas em forma de bonecas de papel marcavam-se também pela sempre nudez feminina (NEAD, 1998). A nudez de Vênus, a nudez de Eva, como se verá a seguir.

## Eva

As *Garotas*, ao longo de suas colunas, foram inúmeras vezes colocadas como Eva. Ora personificadas como a própria personagem, ora colocadas como filhas da mesma. A primeira de todas as mulheres era também, segundo Alceu Penna, a primeira de todas as *Garotas*. Eva, a partir da narrativa da coluna, foi também uma Garota do Alceu. Era *A tal garota Eva*. A coluna, de 21 de fevereiro de 1942, apresentou ao leitor seis bonecas nuas. A nudez das Evas traçadas por Penna não se mostrou assinalada como um ato vergonhoso, o que marcou os corpos nus das seis mulheres foi o erotismo (BATAILLE, 2004) e a sedução.

Na coluna, a imagem de maior destaque – que ocupa praticamente toda a página esquerda – encontra-se como se estivesse sentada ou apoiada em algo. Pernas cruzadas posicionam-se de maneira a nos lembrar de como uma mulher vestida cruzaria suas pernas com etiqueta e civilidade naquela década de 1940. Seus braços mencionam que estavam apoiados na mesma superfície na qual estava o quadril, em uma cadeira, em um tronco de árvore, em uma pedra.

As seis Evas traçadas por Alceu não destacam gestualidade que escondam seus corpos. Kenneth Clark (CLARK, 1956) escreveu acerca das Vênus pudicas, da Antiguidade greco-romana, que elas levavam a mão a tapar a genitália; ao contrário, o que esconde tal parte dessas Evas é um elemento externo: a folha de parreira, que, segundo o *Gênesis*, teria escondido as partes de Adão e Eva após eles terem cometido o pecado de comer o fruto proibido e se dado conta de sua nudez. A folha fora desenhada por Penna da mesma forma que fora apresentada por inúmeros pintores. Lucas Cranach, pintor, gravador e desenhista alemão, pintou uma imagem de Eva, em 1526, cuja genitália está coberta por uma das folhas de um arbusto. Essa Eva também não esconde seu corpo com gestualidade alguma.

[ 59 ]



Figura 4 – *A tal garota Eva*. Revista *O Cruzeiro*, 21 de fevereiro de 1942, ano XIV, nº 17, pp. 28 e 29. Fonte: Biblioteca Pública Mário de Andrade. São Paulo.





Figura 5 - *Adão e Eva*. Óleo sobre painel, Lucas Cranach, 1526. Acervo: Courtauld Institute of Art Gallery, Londres.. Fonte: <<http://courtauld.ac.uk>>. Acesso em: 13 de agosto de 2013.

[ 60 ]

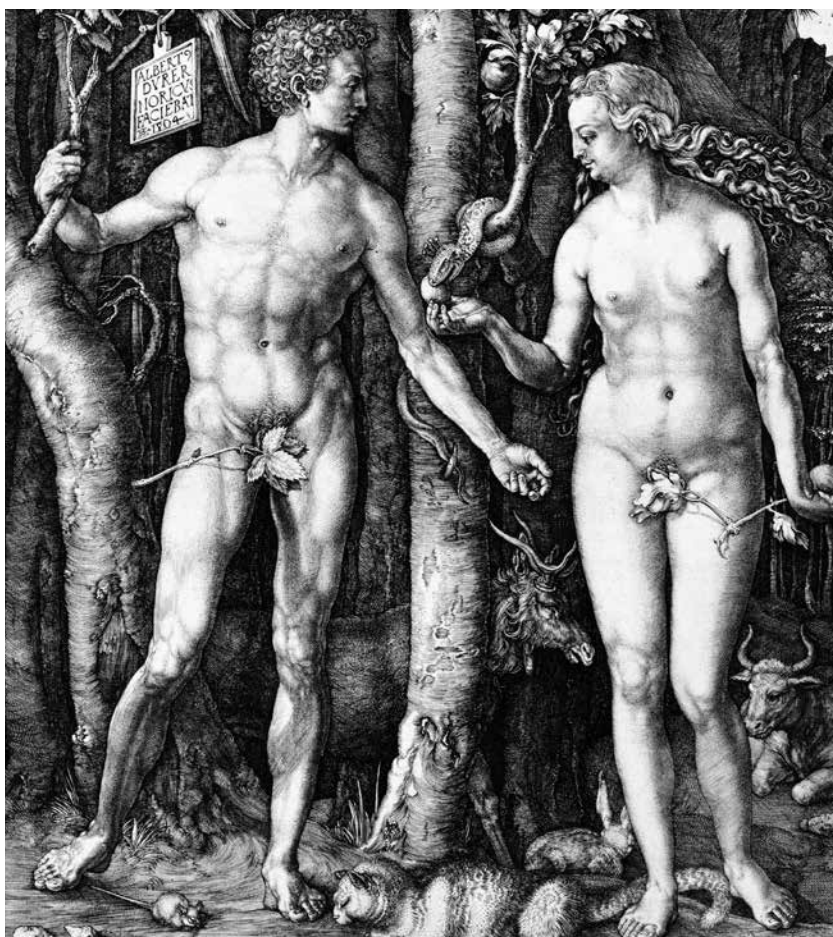


Figura 6 - *Adão e Eva ou A queda*. Albrecht Dürer Butil, 1504. Acervo: Museu do Louvre, Paris. Fonte: <<http://www.louvre.fr>>. Acesso em: 13 de agosto de 2013.



Figura 7 - *O jardim das delícias*. Tríptico de óleo sobre madeira, Hieronymus Bosch, 1500-1505. Acervo: Museu do Prado, Madri..Fonte: <<https://www.museodelprado.es>>. Acesso em: 13 de agosto de 2013.

As imagens de Adão e Eva na arte ocidental são múltiplas e artistas apresentaram sua nudez de díspares possibilidades. Ora uma nudez absoluta, ora uma nudez censurada por folhagens ou por meio da gestualidade. Os gestos ou as folhas cobriam a genitália da personagem feminina. No entanto, na coluna *A tal garota Eva*, as folhas, ou os gestos, cobrem também a porção central do seio de todas aquelas personagens. O cobrir de partes do corpo implica na censura de mostrar uma nudez completa. Com partes do corpo censuradas, as seis garotas não apresentam embaraço algum diante da nudez.

Na gravura *Adão e Eva* de Albrecht Dürer, de 1504, tal como os corpos traçados por Lucas Cranach e Alceu Penna, são elementos externos que cobrem as partes de Adão e Eva. As folhas de parreira estavam ali muito provavelmente por duas principais questões. A primeira, principalmente religiosa, a de não retratar os órgãos sexuais. A segunda sinaliza a identificação pictórica da imagem: a folha cobrindo o corpo, um reconhecimento da imagem de Adão e Eva. Os corpos rígidos da gravura *Adão e Eva* de Dürer pouco dialogam com a livre disposição dos corpos desenhados por Alceu Penna na coluna *A tal garota Eva*. No desenho traçado por Penna, os corpos não demonstram sintoma qualquer de rigidez. As imagens de Eva de Penna apresentam-se livres nas duas páginas de papel que foram dispostas. Apenas uma das bonecas figura-se na posição ereta, entretanto, seu corpo foi desenhado com contornos extremamente curvilíneos, que chegam a aludir a formas serpentinadas - as Evas de Alceu Penna portam-se tais quais serpentes. A forma serpentina repete-se nas curvas do quadril, da cintura e até mesmo nas curvas dos loiros e longos cabelos, ora soltos, ora presos.

A multiplicidade de animais e a flora triunfante nas imagens de Albrecht Dürer e Lucas Cranach fariam menção ao Éden bíblico, a uma visão paradisíaca de um mundo ainda não acometido pelo pecado (BERRINE, 1997). O esplêndido cenário paradisíaco pode ser apontado como uma quase constância em apresentações de Adão e Eva. Contudo, *A tal Garota Eva*, obedece a uma constância, uma característica, da própria coluna ilustrada. As árvores, os arbustos e a rica composição de animais não figuraram na apresentação de Eva na coluna *Garotas*.

Alceu Penna, na coluna de 1942, desenha Eva sem seu parceiro. Conta, por meio da imagem, uma história de muitas Evas, sem nenhum Adão. Em complemento à representação feminina, podemos apenas notar a maçã, segurada pelas mãos de uma das tantas garotas em forma de Eva, e da serpente, que auxilia os tipos a darem título à coluna. Alceu Penna parece ter escolhido desenhar apenas a figura feminina como protagonista de sua coluna. Seleciona também os elementos que simbolizam as formas de pecado na expulsão do paraíso. A maçã, a serpente, Eva, uma espécie de tríade pecaminosa feminina. Tríade que faz alusão a um figurativo erótico.

A multiplicidade de Evas desenhadas na coluna *A tal garota Eva* nos remete aos retábulos de Hieronymus Bosch. Eva figura em boa parte de um repertório imagético de maneira a sublinhar seu caráter singular, sua unicidade. A unicidade que afirma que ela foi a primeira de todas as mulheres, quem cometeu, em companhia da serpente e de Adão, o ato pecaminoso de comer o fruto proibido. Naquele momento, ela não estava com nenhuma outra mulher, mesmo porque não existia, na Terra, mais mulher alguma. Só passariam a existir outras mulheres em um momento posterior à expulsão do paraíso, com a reprodução de Adão e Eva. A coluna de Alceu Penna, ao apresentar seis Evas, leva-nos a questionar se todas seriam Evas, ou se aquela imagem não estaria relacionada com a expulsão do paraíso. Mas os gestos, as imagens e os textos nos confirmam que aquelas eram sim seis Evas e que encenavam um jardim do Éden, e talvez se referissem a uma expulsão do paraíso.

[ 62 ]

O pintor e gravador holandês Hieronymus Bosch, no retábulo *O jardim das delícias*, pintado no fim do século XV, traz alguns elementos que o aproximam da imagem de Penna. Uma porção onírica de imagens, as historietas parecem contadas por meio das múltiplas imagens da cena central do tríptico. Uma espécie de jardim fantástico. A imagem poderia revelar o momento posterior à expulsão do paraíso. Poderia também remeter-nos à ideia de um mundo que não tivesse sido tocado pelo pecado, um mundo sem maçãs mordidas. O cenário fantástico faz alusão ao Éden, um paraíso terreno, um mundo que coloca o ideal e o estranho lado a lado. Um paraíso terreno desprovido de pecado, e ao mesmo tempo, permeado por ele. Um sonho pecaminoso envolto pela luxúria, por uma sexualidade ativa. Nessa porção central, a imagem é cheia de cores claras e intensas. Na cena, uma espécie de lagoa repleta de mulheres nuas (são mais de duas dezenas delas). A água e as personagens femininas loiras e nuas fazem menção a Vênus e ao seu nascimento da água. Muitas figuras femininas nuas ressaltam uma sexualidade ativa, um erotismo fulgurante. Em torno do lago, homens nus montados em animais parecem rodear aquela porção de mulheres. Maçãs marcam presença na obra, mas nenhuma delas está mordida. Mulheres apoiam maçãs intactas em suas cabeças e em seus corpos por toda parte do painel central. A cena aponta dualidade entre um mundo dos sonhos e uma parábola, entre contos bíblicos e historietas de tradição popular.

As inúmeras Evas que dividem as duas páginas da coluna *A tal garota Eva* parecem assinalar esse mundo fantástico incrivelmente intocado pelo pecado e envolto pela luxúria. A multiplicidade de Eva faz-nos também supor que a imagem remete a um mundo incrível, fantástico. Ora leva-nos a acreditar ser o mundo sequente à concepção do pecado e à expulsão do jardim do Éden. Ora faz-nos crer ser um mundo onde o pecado não fora cometido. Como se todas aquelas Evas fossem mulheres que habitavam o jardim do Éden bíblico ou o *Jardim das delícias*, de Bosch.

A imagem feminina na porção superior da página esquerda da coluna *A tal garota Eva* posa de costas, apoiada no chão, sentada sob suas pernas,

parecendo cruzá-las. A mão esquerda sobre o joelho esquerdo, a mão direita erguida à face, levantando um fruto - a maçã intacta figura na coluna. A fruta proibida não foi mordida. Seria como se o pecado ainda não tivesse sido cometido. Em contrapartida, os corpos já têm suas "vergonhas" cobertas por folhas de parreiras.

Talvez, o paraíso que Alceu Penna desejasse apresentar fosse um mundo repleto de suas atrevidas garotas. E assim ele o fez. Aquele paraíso traçado por Penna era composto por seis de suas personagens. O artista gráfico não construiu apenas um paraíso, não desenhou apenas uma coluna que fazia menção a Eva. Mas em todos os seus paraísos edênicos subtraiu Adão e o jardim. Manteve-se fiel à serpente, à maçã e, claro, à Eva.

### Salomé

A coluna *Garotas perigosas*, tal quais as demais a abordarem Salomé, tratam da personagem feminina marcada pela sensualidade, pela eroticidade e pelo poder. A imagem da coluna *Garotas perigosas* de 29 de setembro de 1945 traz seis figuras femininas que evocam a mesma personagem. São dançarinas quase nuas portando apenas véus. Tratam-se de seis belas Salomé.

A primeira dançarina tem cabelos castanhos, com uma tonalidade bastante quente, presos no topo de sua cabeça por um coque. O penteado é adornado com uma grande flor amarela. A parte superior de seu corpo encontra-se toda descoberta, apenas tendo sido censurada a porção central de seus seios com uma espécie de colar de pontos. Um grande véu, predominantemente verde com listras lilás, brancas e pretas, encobre a parte inferior de seu corpo. O véu faz alusão a tal parte inferior, uma vez que esta não foi impressa. A figura humana não apresenta perna ou pés, acaba no limiar daquela trama. O véu circunda a cintura da dançarina de forma a deixar à mostra inclusive uma linha pélvica, que marcaria uma vulva alta nas esculturas de Vênus. Um corpo sem pernas dilacerado naquele papel imprensa tão comum às apresentações de Penna.

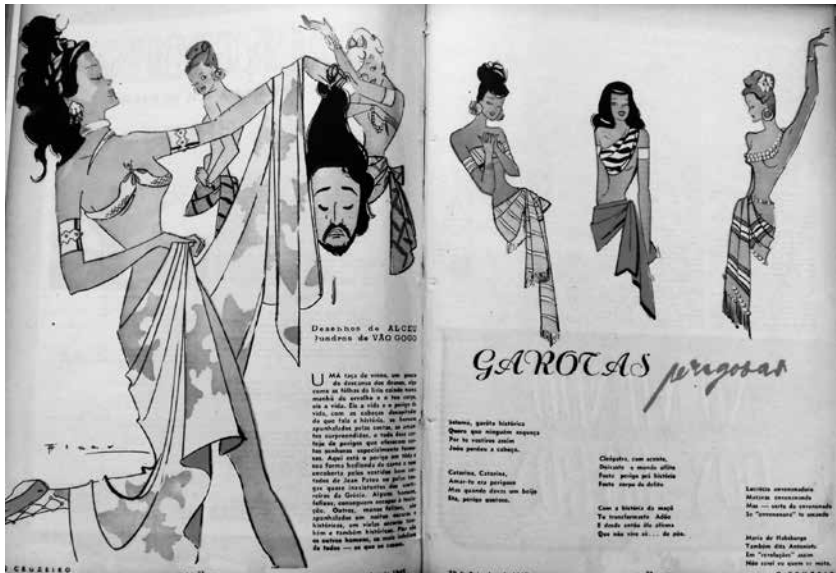


Figura 8 - *Garotas perigosas*. Revista *O Cruzeiro*, 29 de setembro de 1945, ano XVII, nº 49. pp. 22 e 23. Fonte: Biblioteca Pública Mário de Andrade. São Paulo.



[ 64 ]

Figura 9 - *A aparição*. Óleo sobre tela, Gustave Moreau, 1875. Acervo: Museu Gustave Moreau. Paris. Fonte: <<http://musee-moreau.fr>>. Acesso em: 13 de agosto de 2013.

As quatro demais dançarinas, apresentadas conjuntamente de forma a construir uma quase linha horizontal de mulheres, também portam seus véus drapeados e coloridos. Os tecidos, que rodeiam e censuram seus belos e curvos corpos, são verdes, azuis e rodados. Os cabelos negros e loiros mesclam-se na imagem. Os corpos quase despidos dançam naquelas páginas em formato tabloide. Elas são dançarinas por excelência.

A destacada morena Salomé, de Penna, também teve a parte inferior de seu corpo censurada por um véu drapeado. Um véu calorosamente amarelo estampado com abstratos elementos alaranjados. Seus seios são encobertos por duas poderosas e sensuais serpentes amarelo-douradas que se movimentam de forma a contornar também seu pescoço. A bela mulher está adornada de dourados braceletes e uma tiara azul que arranja seu movimentado e ondulante cabelo negro. Sua mão direita segura uma das duas pontas do véu, a mão esquerda apoia a outra ponta e ergue a cabeça decapitada de São João Batista.

Salomé segura aquela cabeça pelos também negros e longos cabelos de São João. Seus olhos e sua boca estão fechados, a sobrancelha marca uma expressão dúbia de tristeza e descanso. Abaixo da cabeça decapitada, uma grande e longa gota de sangue. Salomé não exhibe sua conquista, a cabeça, em um prato de prata, mas a segura firme com sua mão. Exibe a cabeça e dança, de forma a quase exibi-la.

Essas Salomés de Penna são dançarinas como foram as de Moreau. O pintor simbolista francês, Gustave Moreau, foi um quase poeta de Salomé, a apresentou como poucos. Sempre belas, sempre nuas, sempre dançantes. O pintor nos lembra que Salomé conquistou a cabeça de São João Batista não pela espada, mas pelo leve e sensual movimentar de seu corpo.

A Salomé de *A aparição* também dança sensualmente por entre véus e adornos. O poder faz aparecer, diante de seu corpo, a cabeça de São João Batista. A tela é praticamente sobreposta por várias camadas de pinturas que marcam, como uma espécie de tatuagem, paredes e colunas. Abaixo da cabeça decapitada do santo escoo sangue. Diante do corpo erótico de Salomé aparece a cabeça morta daquele que ela de certo modo desejava, vivo e morto.

*A aparição*, tanto em aquarela quanto em óleo, exhibe a história do *Evangelho de Mateus* (14, 1-11). Em Mateus, a historieta foi narrada em poucas linhas, nas quais explica-se que o tetrarca Herodes manda prender e acorrentar João Batista por este ter lhe dito que não poderia ter Herodíades, ex-esposa de seu irmão Felipe, como mulher. Esta deseja matar o profeta por seus dizeres. Herodes, com medo da multidão, não permite a execução do profeta. Por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades (em nenhum momento se encontra a palavra Salomé no evangelho) dança para o padrasto. Para que ela efetuasse a dança, o aniversariante tinha lhe prometido dar o que quisesse em troca. Então Salomé, instruída por sua mãe, pede a cabeça de São João Batista. O rei se entristeceu, entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida em um prato e dada à moça. O corpo do morto foi levado e sepultado pelos discípulos de Cristo. Sua cabeça pertenceu para sempre à jovem sedutora que a exhibe incessantemente. O corpo erótico que exhibe como triunfo o corpo morto desfeito.

*A aparição* de Moreau é uma das muitas das apresentações de Salomé, entre elas os desenhos de Penna. A história bíblica transforma-se em uma espécie de fábula. As imagens fazem da narração mítica uma espécie de sonho de sedução e crueldade. A beleza cruel de Salomé desenhada por Moreau foi também narrada por Huysmans em *À rebours*. Salomé, nessa imagem e nesse texto, apresenta-se como um sonho do chamado Simbolismo decadente na França do fim do século XIX, que retoma a imagem da dançarina bíblica sob a alegoria *femme fatale*, da mãe natureza cruel. Os artistas simbolistas reativam e revivem o mito judaico-cristão da queda. Salomé foi mais que revisitada, foi reinventada; foi o sonho mau daquela modernidade que se instaurava e se modificava; senão o mundo, suas metrópoles do século XIX.

No findar do século XIX, Salomé foi incrivelmente revisitada. Imagem de mulher fatal e sedutora, o eterno feminino veste os sete véus da dançarina e segura a cabeça do profeta. A literatura também teceu suas tramas narrativas acerca da personagem jamais nomeada pela Bíblia e cuja história foi narrada minimamente nos evangelhos de Marcos e Mateus. Mas ela foi triunfante, protagonista para Oscar Wilde, Huysmans e Flaubert.

Alceu Penna traça suas Salomés em outro tempo e em outro lugar. Mas suas garotas estão relacionadas com esse poder maléfico do feminino. A mulher que mente, engana e trapaceia.

Uma taça de vinho, um pouco do descanso dos deuses, algo como as folhas do lírio caindo numa manhã de orvalho e o teu corpo, eis a vida. Eis a vida e o perigo da vida, com as cabeças decapita-

das de que fala a história, os homens apunhalados pelas costas, os amantes surpreendidos, e todo esse cortejo de perigo que oferecem certas senhoras especialmente formosas. Aqui está o perigo em toda forma hedionda de carne e osso encobertas pelos vestidos de Jean Patou ou pelas tangas quase inexistentes dos costureiros da Grécia. Alguns homens, felizes, conseguem escapar à tentação. Outros, menos felizes são apunhalados em noites escuras também e também históricas. Pior são os outros homens, mais infelizes de todos – os que se casam.

Salomé, garota histórica.

Quero que ninguém esqueça

Por te vestires assim

João perdeu a cabeça. (PENNA, 1945, pp. 22 e 23)

O texto da coluna *Garotas perigosas* aborda justamente os perigos escondidos pela beleza feminina. Os homens envolvidos por essas formosas mulheres que os apunhalam pelas costas. É como se erotismo e morte fossem indissociáveis. A Salomé seria a garota histórica que por razão de suas vestes – ou melhor, por suas não vestes – fez João Batista perder a cabeça.

A cabeça decapitada assinalou a coluna e a tela de Moreau. O corpo aberto e o sangue marcam a perversidade da carne aberta. A nudez do belo corpo de Salomé e a carne aberta e sangrenta da cabeça de João Batista. Contudo, o rosto do profeta não foi apresentado de maneira a nos chocar com tal perversidade. É quase uma cabeça abandonada por seu corpo. Os olhos sempre belos e maus de Salomé também não são perceptíveis em tais imagens. A dançarina, ao contrário das apresentações de Cranach, não nos olha.

[66]

### Considerações finais

As garotas do Alceu foram apresentadas em incontáveis personagens de 1938 a 1964, anos em que circulou nas páginas da revista *O Cruzeiro*. As divertidas e atrapalhadas bonecas de Alceu Penna contavam historietas da vida cotidiana e "moderna" que levavam naqueles meados de século XX. As colunas de Alceu Penna percorreram as areias das praias cariocas, as salas de cinema da Cinelândia, os cafés, os teatros e os bailes daquele país de outrora. As *Garotas* também visitaram outros países e continentes, acompanharam seu desenhista em suas viagens aos Estados Unidos e à Europa.

Como podemos perceber, as bonecas de Penna visitaram também outras temporalidades. Foram deusas gregas, sereias, Evas, Salomé. Essas personagens femininas foram uma forma de contar essa história. Cada uma delas, em forma de mulher, tem um grau indescritível de beleza mesclada ao trauma, de paixão emaranhada à dor, de desejo obcecado pela morte. As personagens criadas por Alceu Penna para figurarem naquela coluna da revista *O Cruzeiro* eram essa feminilidade em movimento, eram essa verdadeira figura plástica sobre as quais tanto escreveu Warburg. Essas Evas e Helenas, essas muitas personagens atravessaram algumas colunas para nos lembrar de que elas tratavam da mesma coisa, tratavam da mesma imagem de mulher. As garotas do Alceu podem ser analisadas como mais um desses tantos corpos femininos envoltos pelo desejo, pela sedução e pelo erótico.

[Recebido em: 16/04/2016]

[Aprovado em: 03/05/2016]

## NOTAS

<sup>[1]</sup> O presente artigo é resultado de uma pesquisa de doutoramento desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) sob a orientação da Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores, com bolsa Capes. Aspectos desta pesquisa foram também desenvolvidos durante o estágio doutoral realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) em Paris, França, sob a orientação do Professor Doutor Georges Didi-Huberman também realizada com bolsa Capes.

<sup>[2]</sup> *Pin-up* quer dizer literalmente garota colada na parede e esse desenho tem origem nos ousados cartões-postais franceses e alemães da segunda década do século XIX. Suas características começam a aparecer nos desenhos de Raphael Kirchner, na revista francesa *La vie parisienne*, que aos poucos passam 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 existia a imagem de uma mulher em pose sensual. Ainda no fim do século XIX, elas chegam aos Estados Unidos da América, e no início do século XX, começam a brilhar nas páginas das revistas americanas, transformando-se em ícone do desenvolvimentismo americano. Tomaram-se muito populares principalmente após a Segunda Guerra Mundial, sendo consideradas um marco na imprensa do século XX. Aqui, assinala-se a *Garotas do Alceu* como *pin-up* seguindo a definição de Camille Favre: "*Pin-up* é uma menina simples, saudável, com o rosto quase infantil. Biquinho sedutor, grandes olhos arregalados, *sex-appeal* quase sem querer, poses sugestivas sem cair no deboche: a *pin-up* é sexy, mas casta" (FAVRE, 2012, tradução nossa). Para a historiadora, a *pin-up* é uma apresentação idealizada de mulher com normas corporais bastante precisas: cintura fina, seios arredondados, longas pernas e bumbum empinado. A construção de um corpo erótico que sairá do mundo da prostituição e alcançará o mundo dos leitores de revistas. Do corpo carnal do cabaré ao corpo de tinta e papel da fotografia ou da ilustração. Uma imagem de fetiche, de humor ligeiro e apelo sexual inocente (FAVRE, 2007).

<sup>[3]</sup> A questão da imagem montagem de Aby Warburg pode ser claramente percebida em seu atlas *Mnemosyne* (WARBURG, 2010). Saiba mais em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

<sup>[4]</sup> Penetrabilidade e a penetrabilidade da nudez foram termos escritos por Georges Didi-Huberman no livro *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, de 1999.

<sup>[5]</sup> Saiba mais em: FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Editora Argos, 2007.

## REFERÊNCIAS

BERRINI, Beatriz. *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSC, 1997. 199 p.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução: Euclides Martins Balancin, Estevão Bittencourt, Gilberto Silva Gorgulho. São Paulo: Editora Paulus, 2002. 2208 p.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956. 583 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: question posée aux fins d'histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990. 332 p.

\_\_\_\_\_. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. 149 p.

\_\_\_\_\_. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Ediciones Cedeac, 2010. 356 p.

\_\_\_\_\_. *La condition des images par Didi-Huberman*. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011. 109 p.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. 504 p.

DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 176 p.

FAVRE, Camille. *La pin-ups et ses filles: histoire d'un archtype érotique*. Master 2 des Civilisation modernes et contemporaines. Université Toulouse Le Mirail, 2007. 298 p.

\_\_\_\_\_. *La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique*. In: CLIO. *Histoire, femmes et sociétés. Écrire au Quotidien*, n. 35, 2012. 238-264 p.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013. 720 p.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2010. 576 p.

ORDONES, Gabriela Penna. *Vamos Garotas!: Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010. 148 p.

KAFKA, Franz. *El silencio de las sirenas*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. 400 p.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. 208 p.

\_\_\_\_\_. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. 744 p.