

Garotas de papel: A arte gráfica e os traços de Alceu Penna¹

Paper girls: Graphic art and traces of Alceu Penna

Daniela Queiroz Campos²

Resumo: O presente artigo aborda a produção gráfica de Alceu Penna. Discute, em especial, sua atividade na coluna *Garotas* do Alceu que circulou nas páginas da grande revista brasileira de variedades de meados do século XX – *O Cruzeiro* (1928-1975) – de 1938 à 1964. O ilustrador mineiro produziu variada obra de ilustração, mas para além dos quadrinhos e figurinos suas *Garotas* sempre receberam grande destaque. A afamada colunas de *pin-ups* pode ser considerada a primeira no gênero em termos nacionais e teve Penna para além de ilustrador, mas principalmente como designer. Aborda-se algumas colunas e se analisa imagens, tipos, diagramação. Nas seguintes páginas, o intento foi investigar projeto e qualidade gráfica da coluna *Garotas* de Alceu Penna.

Palavras-chave: imagem, arte gráfica, revista, Alceu Penna

Abstract: This paper approaches the graphic production of Alceu Penna. It discusses especially its activity in the column Girls of Alceu (*Garotas do Alceu*, in Portuguese) that circulated in the pages of the great Brazilian varieties magazine of the mid-twentieth century – *O Cruzeiro* (1928-1975) – from 1938 to 1964. The illustrator Alceu Penna produced a wide work of illustration. However, apart from comics and costumes, his girls were always given great prominence. The renowned pin-ups column can be considered the first of its kind nationally and had Penna beyond illustrator, acting as a designer. This study covers up some of those columns and analyzes images, types and layout. In the following pages, the intent was to investigate the graphic project and quality in the column *Garotas* of Alceu Penna.

Keywords: image, graphic art, magazine Alceu Penna

Alceu Penna constitui nome de destaque no cenário da imprensa periódica brasileira de meados do século XX. Entre suas muitas colaborações para a imprensa da época destaca-se a coluna *Garotas do Alceu*. Na referida coluna, ilustrações eram por ele arranjadas em duas páginas de formato tabloide entre título e textos. De tal feita, Alceu Penna não foi apenas o ilustrador da coluna. As páginas, dedicadas semanalmente as *Garotas*, eram também um projeto gráfico do próprio Alceu Penna – da tipografia à distribuição entre textos e imagens, além das cores. Este breve artigo pretende analisar e problematizar o trabalho Penna nas páginas da coluna *Garotas* como artista gráfico, e quiçá como designer. A questão aqui colocada é então o projeto de apresentação visual da coluna. Para alcançar tal intuito,

¹ O presente artigo apresenta-se como desmembramento de pesquisa doutoral realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) sob a orientação da Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores, tendo sido realizado Estágio Doutoral (sanduiche) na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris com o Professor Doutor Georges Didi-Huberman, ambos (doutorado e período de sanduiche) com bolsa CAPES.

² Pós-doutoranda pela EHESS de Paris sob supervisão de Georges Didi-Huberman, bolsa CNPq.

concentra-se esta análise nas formas de apresentação da coluna e na qualidade de impressão. Em prol de contextualizar esta pesquisa o presente artigo inicialmente abordará a arte e design gráficos no Brasil de meados do século XX e aspectos históricos da coluna pesquisada.

Questões postas a arte gráfica brasileira do século XX

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 e teve sede na cidade do Rio de Janeiro. Adentrando especificamente no campo do design³, afim de estabelecer balizas temporais, pode-se citar Rafael Cardoso⁴. Para tal autor, os primeiros ensaios sobre a história do design datam de 1920 e a área atingiu uma maturidade acadêmica principalmente nos últimos 20 anos (Cardoso, 2008). 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 Boas⁵ e de Luiz Pedro de Souza⁶ 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 “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” (VILLAS-BOAS, 2007, p.30). Sendo 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 seria aquele que executa e promove um projeto que ordene e contenha ilustrações, fotografias, textos. Todavia, o trabalho do designer gráfico não

³ 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 rodapé uma breve apresentação de cada um. Principalmente pelo fato de que suas posições teóricas estarem bastante atreladas às suas formações.

⁴ 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*.

⁵ 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.

⁶ 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.

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 Quintana⁷, 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” (QUINTANA, 2006, p.73). 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 projeto e da valorização da técnica e da indústria, do industrialismo” (SOUZA, 2008, p.19). 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 polos extremos entre os quais se traçam os contornos das histórias do design” (SOUZA, 2008, p.32).

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,

⁷ 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 Multimeios pela Universidade de Campinas e também doutor em Multimeios pela mesma universidade.

segundo ele, tal acepção “[...] perde sentido diante da constatação da atividade projetual como fundadora da própria noção de prática do design” (VILLAS-BOAS, 2007, p.37).

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” (CARDOSO, 2005, p.7). 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 Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a abertura, em 1963, da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí). 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.

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” (Cardoso, 2008, p.22).

Dentre as duas teorias defendidas, não procuramos tomar partido, e sim posição. Acreditamos 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 pensa que isso possa desqualificar as atividades gráficas e de produtos elaborados no país anteriormente a 1960, acreditamos que desqualifica sim. Logo, se não enquadrarmos Alceu Penna na profissão de designer, enquadrarmos 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 grides, comunicavam visualmente, moda, estética, humor e comportamento.

Pontuamos ainda que muitos outros trabalhos acadêmicos já foram produzidos tendo como fontes impressos considerados obras de design, anteriores a década de 1960. Como, por exemplo, os que analisaram as obras de J. Carlos (Loredano, 2002, 2007). J. Carlos foi responsável pelo projeto gráfico de inúmeras revistas como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Careta* e *O Malho*.

Traços e trajetória de Alceu Penna

A coluna *Garotas* constitui trabalho mais afamado de Alceu Penna. Contudo, a sua produção gráfica e trajetória transbordam as conhecidas páginas. Ainda na infância, Alceu de Paula Penna aprendeu a manusear pincéis e a combinar tintas para fazer aquarelas (Gonçalo, 2004). No ano de 1932 se muda para a cidade do Rio de Janeiro – tendo ele nascido na cidade mineira de Curvelo e estudado em São João Del Rei. Naquele mesmo ano iniciou seus estudos em Arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, curso que jamais concluiu (Penna, 2007). Contudo, dentro daquela Escola de Belas Artes Penna frequenta muitas aulas do curso de Artes Plásticas – o qual não cursou por reprovação familiar (Campos, 2010).

Enquanto aluno de curso de Arquitetura, Penna começou a procurar trabalho como ilustrador em jornais e revistas. Sua primeira inserção profissional foi como ilustrador de *O Jornal*, periódico integrante do grupo *Diários Associados* liderado por Assis Chateaubriand (Moraes, 1994). Na redação daquele jornal Penna estabeleceu amizade com Antônio Alccioly Netto – quem viria ser secretário da revista *O Cruzeiro* e seu padrinho dentro do grupo de Chateaubriand. Inicialmente, ainda no ano de 1933, Penna assinava as ilustrações do suplemento infantil de *O Jornal*. Contudo, aquelas páginas ilustradas iam pouco a pouco somando-se a outras. Foram menus para os Casinos da época, anúncios publicitários, livros infantis, histórias em quadrinhos, capas de revistas; além da colaboração, durante anos, para revistas como *A Cigarra*, *O Globo Juvenil*, *O Cruzeiro*, *Manequim* (Netto, 1998). Maria Luiza Martins enfatiza o papel daqueles chamados ilustradores na imprensa periódica do início do século XX. “Diga-se que naquele universo gráfico o ilustrador subsidiou a produção periódica, por vezes em atuação mais importante que o próprio redator. Profissional do momento a serviço da imagem, sua presença era imprescindível [...]” (MARTINS, 2001, p.184). Sublinhamos que aqueles ilustradores extrapolavam os desenhos, via de regra, eram eles quem diagramavam e mesmo faziam o projeto gráfico daqueles periódicos.

No mesmo ano de 1933 Alceu Penna começou a colaborar para revista *O Cruzeiro*, que na época passava por reestruturação. Após cinco anos Alccioly Netto encomendou uma

coluna de *pin-ups*⁸ à Penna. No ano de 1938 lhe foi confiada páginas que se assemelhassem as *Gibson Grils* do *The Saturday Evening Post*. No final do século XIX e início do XX as garotas *Gibson Grils* eram ilustradas por Charles Dana Gibson. As *Gibson Grils* tornaram-se conhecidas por representarem um ideal feminino de beleza da época encarnado em “mulheres modernas” (Buszek, 2006).

Duas semanas após a encomenda Penna apresentou seu novo projeto “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” (NETTO, 1998, p.129). No dia dezoito de novembro de 1938 foi editada a coluna *Garotas da Praia* e aquelas duas páginas repletas de *pin-ups* perdurariam por vinte sete anos naquela revista semanal. Todos os elementos que constituíam a coluna, também eram um projeto do próprio Alceu Penna – da tipografia dos títulos à distribuição entre textos e imagens. Ilustração, fontes, cores, montagem. Ele, como muitos outros profissionais na imprensa periódica, fez de suas imagens uma das características da revista semanal.

Formas e orientações de 1269 colunas

Nos anos iniciais de circulação das *Garotas*, época em que o próprio Alceu Penna escrevia seus textos, a coluna em sua totalidade era obra do mesmo. A partir de meados de 1942 outros autores passaram a dividir a autoria dos versos e das prosas com Penna. Um fator relevante a análise da coluna é que as imagens sempre precederam os textos. Mesmo quando ambos eram traçados por diferentes pessoas, era Penna quem primeiro decidira a temática da coluna e após tal escolha desenhava suas bonecas, figurinos, cenários, adornos.

Dentre os versos dialogados e contados pelas *Garotas* estiveram presentes muitos autores. Entre 1938 e 1941, anos iniciais de circulação das *Garotas* o próprio Alceu Penna

⁸ “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 impressos em litografia no século XIX já existe a imagem de uma mulher em pose sensual. Ainda no final do século XIX, elas chegam aos Estados Unidos da América, e no início do século XX, começam a brilhar nas páginas de revistas estadunidenses. No século XX, começam a brilhar nas páginas de revistas estadunidenses, transformando-se em um ícone do desenvolvimentismo americano. Tornaram-se muito populares principalmente durante a Segunda Guerra Mundial, sendo consideradas um marco na imprensa do século XX. Foram muitos os ilustradores americanos que se consagraram com suas *pin-ups*, como Charles Dana Gibson (1867-1944), Georges Petty (1894-1975), Alberto Vargas (1896-1982). Alberto Vargas fora considerado o substituto de Petty na renomada revista norte-americana *Esquire*. As “Garotas Petty”, e posteriormente as “Garotas Vargas”, já no início da década de 1940, eram as ilustrações de nu artístico mais famosas dos Estados Unidos da América. De tão afamadas pelas páginas da *Esquire*, as *Vargas Girls* passaram a circular na revista masculina americana *Playboy* do ano de 1957 até 1978. (Favre, 2012).

escrevia seus textos. Ou seja, a coluna em sua totalidade era obra do mesmo. A partir de meados de 1942 outros autores passaram a dividir a autoria dos versos e das prosas com Penna. Entre tantos autores destacamos Millôr Fernandes, que assina os textos em dois momentos: o primeiro com o próprio nome Millôr, e o segundo sob o pseudônimo de Vão Gôgo. Os textos aparecem pela primeira vez com a assinatura de Millôr Fernandes no ano de 1941. O seu nome era mesclado aos de Milton Brandão, Maurício Cunha, João Velho e principalmente ao próprio nome de Alceu Penna. Contudo, foi a partir de 1944, com o pseudônimo Vão Gôgo, que suas participações nos textos seriam mais fixas e contínuas. Seu nome nos textos se mesclaria apenas com o de Alceu Penna.

No ano de 1946 o jornalista de Edgar Alencar – com o pseudônimo A. Ladino – passou a assinar os textos das *Garotas*. A participação de A. Ladino na coluna estudada perduraria anos. Foi ele que permaneceu por mais tempo produzindo aqueles textos. Só abandonaria a coluna em 1957. Os textos assinados por ele durante onze anos caracterizavam-se por versos simples, leves e muito bem-humorados. A partir do ano de 1957 até a última edição da coluna *Garotas* – em 29 de agosto de 1964 – os textos ficaram a cargo de Maria Luiza. A diferença na forma como o texto era escrito e seu conteúdo alteram-se substancialmente com a troca de assinaturas, apesar das 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.

A coluna *O bolo das Garotas* (fig.1) constitui excelente exemplo da autonomia de Penna na coluna que o afamou. De circulação de 23 de agosto de 1942, a coluna vincula textos, imagens, finalização e projeto gráfico, do mesmo artista. Impressa em duas páginas da revista, disposta em sentido horizontal, a coluna apresenta cores quentes – o que pode ser apontado como uma constante na coluna e em boa parte das ilustrações de Penna. As cores amarelo e o vermelho figuram majoritariamente nesta coluna. O vermelho figura-se na estampa xadrez de um avental e na listrada de outro, bem como da cor a parte do título. O amarelo colore a blusa de outra boneca. A atuação de cores frias também é bastante notória, o branco em larga medida predomina nas roupas e nos acessórios de cozinha. O azul foi empregado na estampa de duas blusas. Uma compo um xadrez – na boneca da parte superior da coluna, outras fazendo um floral e o fundo de um avental – na parte inferior da coluna. O fundo fora composto de uma espécie de mancha amarela, fazendo alusão a azulejos no plano de fundo da coluna. O título localizado no terço inferior da imagem ocupa as duas páginas, era composto por duas diferentes fontes. O nome *Garotas* no título pouco variou

tipograficamente nos anos de circulação da coluna. Nesta edição *Garotas* destaca-se em caixa alta e em letra que obedece à tipografia moderna⁹ e foi impresso na cor vermelha. Em contraponto, o restante das palavras presentes no título detinha tipografia ornamentada, em forma cursiva e impressa em cor preta.

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

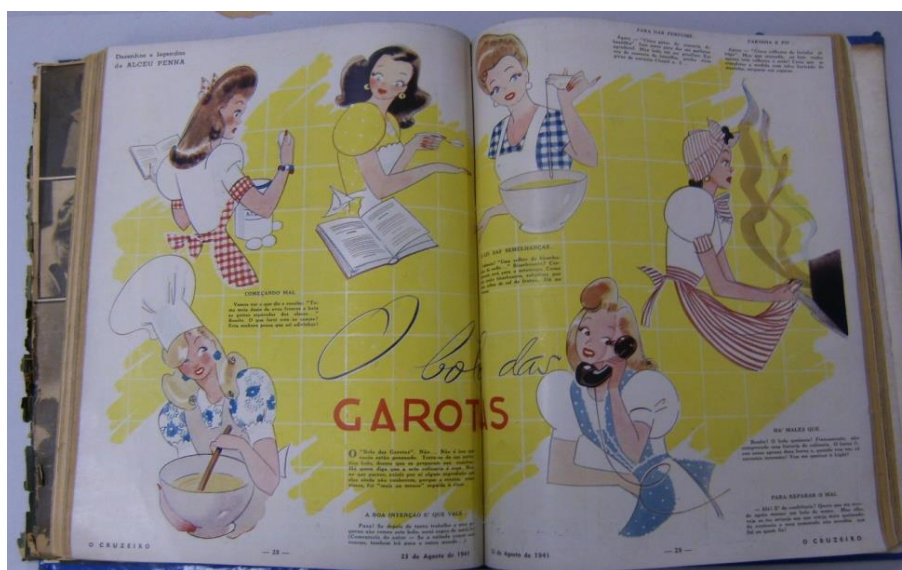


Figura 1 - *O bolo das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 23 de agosto de 1942. p. 28 e 29. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz Bessa – Belos Horizonte/MG

A coluna *Bom dia Garotas* (fig.2), tal qual grande parte das colunas, fora impressa em duas páginas em formato tabloide em sentido horizontal. A coluna editada primeiro de março de 1952 marca participação ativa e contínua da assinatura de A. Ladino nos textos. Em forma de prosa, como costumeiramente era escrita por Penna e pelos demais nomes que dividiram a

⁹ 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, 2007).

autoria dos textos com ele até a chegada de A. Ladino. O texto estava disposto em uma única página da coluna, na página direita, e muito mais enquadrado do que de costume. Composto por nove parte: sendo uma pequena introdução e oito versos. Impresso em cor preta e com as mesmas características de fontes anteriormente destacadas.

O título da coluna fora elaborado de forma bastante particular. As letras impressas em maiúsculas da cor azul traziam, cada qual, uma *Garota* em seu interior. Em cada uma das seis letras de “bom dia” estava uma boneca portando um pijama, envolta em lençóis e com uma gestualidade de que acabava de despertar-se. As cores predominantes na coluna são tons azuis e róseos, ou seja, mesclava cores frias e quentes. O título ilustrado ocupa as duas páginas, e a ilustração propriamente dita apenas a página da esquerda da coluna.

Ao longo dos vinte sete anos de circulação pode ser apontada uma constante na coluna: sua apresentação em duas páginas no formato horizontal. Todavia, foram feitas algumas tentativas no modificar esta disposição – visíveis a partir do ano de 1958. A partir daquele ano, a coluna ensaiou outras formas de apresentação: como a impressão em duas páginas no formato vertical. De 1958 – data de edição da primeira coluna em formato vertical – até 1964 – termino de circulação da coluna – foram 112 edições que apresentaram colunas impressas em duas páginas no sentido vertical.



Figura 2 - Bom dia Garotas. Revista *O Cruzeiro* de 1 de março de 1952. p. 42 e 43. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz Bessa – Belos Horizonte/MG

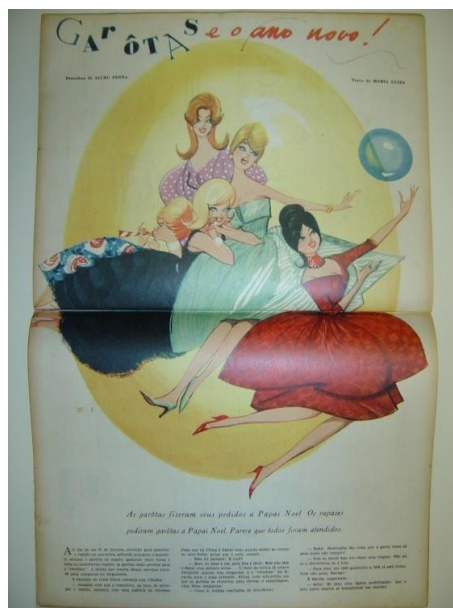


Figura 3 – *Garotas e o ano novo*. Revista *O Cruzeiro* de 2 de janeiro de 1960. p. 86 e 87. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz Bessa – Belos Horizonte/MG

Na coluna *Garotas e ano novo* (fig.3) vemos que apesar de sua distinta forma de impressão ela pouco difere das demais apresentadas. O que substancialmente modifica-se, das demais analisadas, é a forma do texto. Datada de dois de janeiro de 1960, tem textos escritos por Maria Luiza. O conteúdo caracteriza-se por seu tom mais sério. Contudo, é seu formato em prosa que modifica singularmente a layout da coluna, o texto em prosa introduzido por Maria Luiza na coluna, modifica sobremaneira a disposição entre imagens e textos. Se texto em versos parecia encaixar e misturar-se as imagens, o mesmo não pode se notar com a prosa. O texto em bloco único acaba por engessar o anterior movimento da coluna. Em *Garotas e ano novo* (fig.3) visualizamos texto em bloco único e localizado na parte inferior da coluna.

Algumas colunas também foram vinculadas a revista contendo apenas uma única página: 14 colunas foram impressas de tal maneira. Podemos supor que este formato foi uma forma de redução no número de páginas dedicadas da coluna. Contudo, as menos de duas dezenas de colunas *Garotas* publicadas em tal formato, confirma que tal redução não foi bem acatada pelo periódico. Como exemplo, temos *Garotas sentem calor* (fig.4) de 17 de janeiro de 1959.

A imagem apresenta texto em prosa engessado num único bloco, dentro de retângulo na cor amarela. A apresentação do texto numa espécie de retângulo pode ser visualizado em muitos exemplares da coluna. Todavia, esta forma de apresentação torna-se mais corriqueira a partir de 1957 – com a mudança na autoria e no formato dos textos. A prosa imobiliza o texto

dentro da coluna e muitas vezes o separa das ilustrações através da forma quadrada. Forma esta, na grande maioria das vezes, impressa na cor amarela.



Figura 4 - Garotas sentem calor. Revista O Cruzeiro de 17 de janeiro de 1959. p. 99. Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – São Paulo/SP

Para além das personagens *Garotas* esta edição também vincula personagens masculinas, o que pode ser apontado como uma inconstante. Personagens masculinas apareceram de forma espaçada nos desenhos de Alceu Penna para as *Garotas*. As quatro garotas e os três rapazes estão colocados portando coloridas roupas de praia. Maios e short cobrem os corpos das bonecas de Alceu. Curiosamente, a partir da participação de Maria Luiza na coluna, as roupas tornam-se mais comportadas. O biquíni e a nudez passam a não mais configurar as bonecas. Por exemplo, na coluna *Garotas sentem calor* (fig.4) a totalidade das bonecas apresentadas – quatro – foram desenhadas com maiôs e não com os costumeiros biquínis em duas peças.

Qualidade gráfica em páginas periódicas

A revista *O Cruzeiro* foi editada de 1928 até 1975. Durante tais anos, o impresso foi reconhecido pela notória qualidade gráfica de suas páginas. O prestígio do primor gráfico do periódico foi construído não só pela editoração e impressão das folhas que compunham aquela revista, como também pelo próprio discurso da mesma. Nas páginas da revista encontram-se referências, comentários e mesmo matérias que abordaram o fazer gráfico de *O Cruzzeiros* – como a fotorreportagem de David Nasser e Jean Manzon de seis de novembro de 1943.

As páginas do próprio impresso constituem extraordinário referencial para o pesquisador que intenta investigar o fazer gráfico. De maneira geral, é nas páginas do impresso pesquisado que ele encontrará os elementos formais para sua análise: papel, cores, tipos, resíduos. E no caso específico de *O Cruzeiro* o ínfimo material sobre o fazer gráfico conservados nos arquivos reafirma a importância e a atenção que o pesquisador deve ter na análise formais das páginas. Atualmente, os arquivos dos *Diários Associados* – conjunto midiático do qual fez parte a revista pesquisada – pertencem aos *Jornal Estado de Minas* (Morais, 1994). A translação do arquivo, bastante reputado na época, ocorreu em virtude do processo de falência dos *Diários Associados* na década de 1970. O *Jornal Estado de Minas* foi único periódico que sobreviveu ao processo de falência do conjunto midiático (Netto, 1998).

Para amenizar o rombo financeiro enfrentado foram vendidos os maquinários que compunham o parque gráfico. Sendo assim, as informações acerca das máquinas poderiam ser encontradas apenas no arquivo. Não obstante, o que hoje resta dos arquivos – daquele que foi o maior compêndio midiático do Brasil de meados do século XX – constitui conjunto irrisório. Não existem mais algum manual de máquina de impressão, nota fiscal, registro de compra. Tanto que, muitos autores consideraram que as páginas da revista *O Cruzeiro* foram impressas por *offsets*. Sendo a técnica planográfica¹⁰ de reprodução a mais utilizada para impressão de livros, jornais e revistas na época. Todavia, a revista *O Cruzeiro* era impressa pela rotogravura.

A impressão de *O Cruzeiro* compreendia três elementos. Sendo dois bastante visíveis ao analisarmos a revista: o suporte e a tinta. E o terceiro “invisível”, mas imprescindível no processo: a matriz. O suporte era o papel, a tinta cor pigmento e a matriz cilíndrica “encacográfica”. Ou seja, matriz que imprimia as páginas da revista era arredonda e continha os elementos a serem impressos em baixo relevo (Villas-Boas, 2007)¹¹. As páginas da revista *O Cruzeiro* foram impressas pela rotogravura que tem como principais características a alta velocidade, o alto grau de perfeição e o alto custo do maquinário e do processo. Carvalho

¹⁰ As consideradas técnicas planográficas de reprodução utilizam matrizes planas, como é o caso da litografia.

¹¹ A matriz “encacográfica” trabalha com o baixo relevo, da mesma maneira que as gravuras calcográficas como o buril. Os elementos impressos são formados por áreas em baixo relevo na matriz, que armazena a tinta que será transferida para o papel mediante pressão”. Como as zonas impressoras se dispõem em baixo relevo, as zonas não impressoras localizam-se em uma superfície intensamente lisa. Os baixos relevos são gravados com maior. Diversos processos reprodutores utilizam matrizes encalvográficas. Tal matriz era inicialmente gravada com o buril e mais tarde conheceu uma formulação química através do uso de ácidos – processo chamado de talho doce. Do buril, empreendido ainda no século XVII à técnica, muito se modificou. Seu processo moderno está relacionado as pesquisas desenvolvidas por Karl Klietsch – boêmio austríaco (1841-1926) (Baer, 2005, p. 194).

(2001) relata como era custoso para Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários Associados*, pagar maquinário e técnicos.

Muitos (Moraes 1994, Carvalho 2001, Netto 1998) ao escrever sobre o processo reprodutivo da revista sublinham a dificuldade dos trabalhadores do parque gráfico lidarem com as grandes e importadas máquinas. Eram bastantes frequentes atolamento de papel por entre as rotativas, distribuição heterogênea de tinta, falta de ajuste das matrizes entre outros. As páginas da coluna estudada, as *Garotas do Alceu*, são visíveis a não constante qualidade gráfica na impressão da revista. A fim de perceber tais modificações, utilizaremos, 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 1269 colunas pesquisadas e digitalizadas nos diferentes arquivos pesquisados. A primeira, *A dança das Garotas* (fig.5), data de 8 de março de 1952 e a segunda, *Garotas no "Reveillon"* (fig. 8) de 11 de janeiro de 1964.

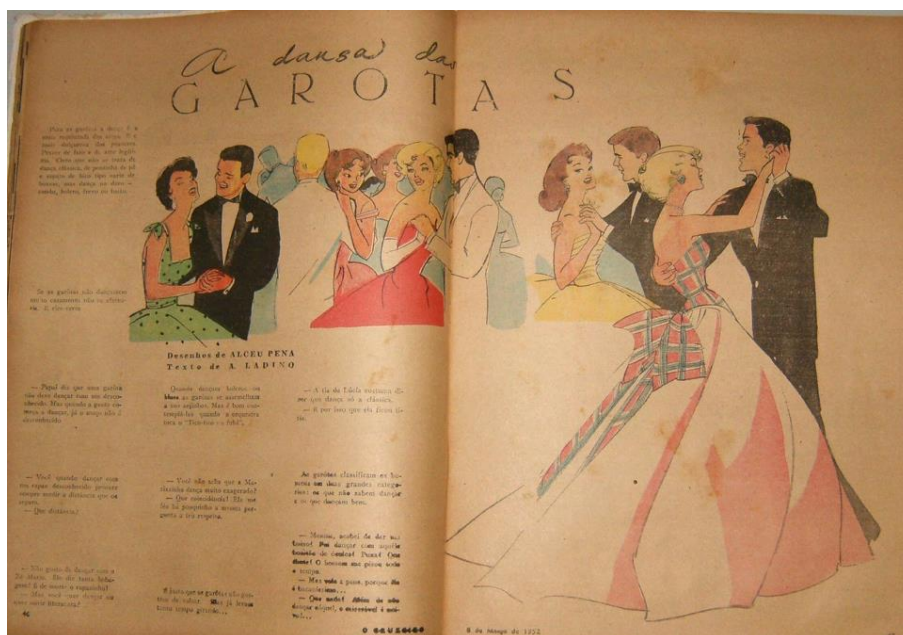


Figura 5 – *A dança das Garotas*. Revista *O Cruzeiro* de 8 de março de 1952. Acervo: Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina – Florianópolis/SC.

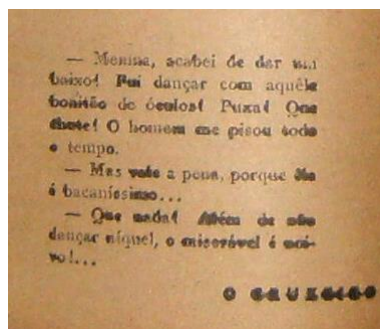


Figura 6 – Detalhe da coluna *A dança das Garotas*.

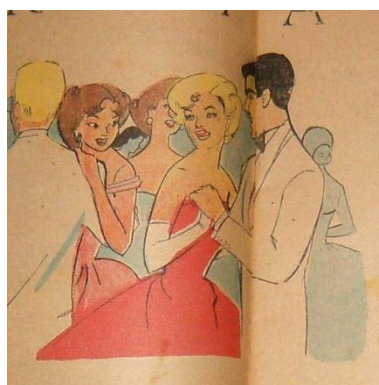


Figura 7 – Detalhe da coluna *A dança das Garotas*.

Na imagem da coluna *A dança das Garotas* (fig.5), o texto 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; e 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. O texto está distribuído em onze blocos, colocados no gride da página esquerda com uma diagramação bastante espaçada. Os blocos estão dispostos em três colunas: a primeira com quatro versos, e a segunda e a terceira com três versos cada. A fonte do texto é serifada em fonte romana.

A tinta foi distribuída nas páginas 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 (fig. 6). Todavia, a maior parte do texto apresenta 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 rotogravura¹² usando o sistema de cor pigmento¹³ CMYK¹⁴. 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 – rotogravura – implica a impressão por etapas. A impressora da *Indústria Gráfica O Cruzeiro* era rotativa, o papel entrava na bobina

Na ilustração da coluna de 1952 (fig.7) 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.

Na imagem (fig. 7) é notório que a cor magenta estava fora do registro no momento da impressão. Na boneca loira, em destaque, percebe-se que a cor da boca está consideravelmente 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 transpõe os contornos do vestido. No cabelo das duas bonecas morenas, do mesmo modo, nota-se o vermelho ultrapassando o contorno, misturado ao preto para tonalizar o cabelo da cor castanha.

Na coluna (fig.5) as *pin-ups* traçadas por Alceu Penna ocupavam 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 inteiro. O segundo, formado por quatro casais ilustrados em meio corpo. No primeiro bloco, uma mulher loira traja 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

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ Sigla na língua inglesa: CMYK, as letras fazem referência direta às cores ciano, magenta, amarelo e preto.

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 segundo bloco, quatro casais e uma mulher sozinha estão dispostos na porção superior das duas páginas da coluna. Dois homens vestem terno da cor branca e os dois outros, da cor preta. Cada mulher usa um vestido de cor diferente: verde, vermelho, amarelo e rosa. Atrás dos 4 casais existe composição na cor azul, um pano de fundo aparentando mais casais no fundo da coluna – dando a impressão de as bonecas estarem dançando num baile.

Ao visualizarmos a coluna *Garotas no “Reveillon”* (fig.7), 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 direito da página esquerda – em três linhas – cada qual contendo uma 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 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.

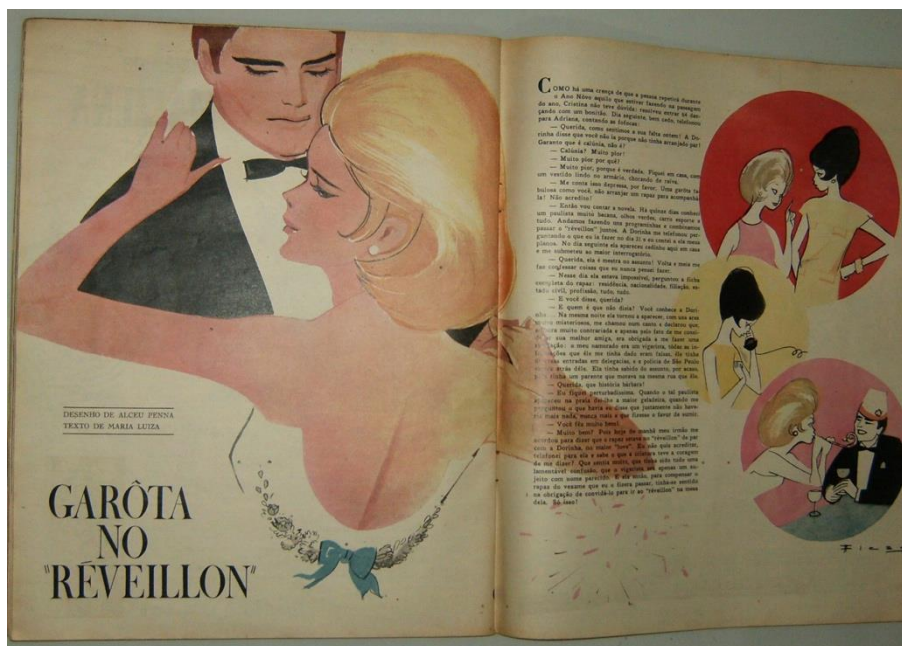


Figura 8 – *Garotas no “Reveillon”*. Revista *O Cruzeiro* de 11 de janeiro de 1964. Acervo: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Porto Alegre/RS.

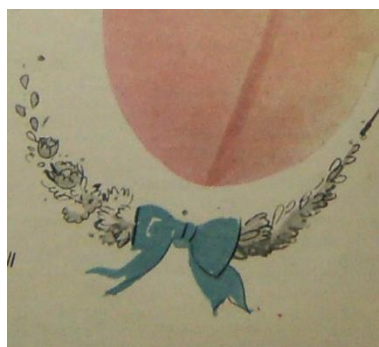


Figura 9 – Detalhe da coluna *Garotas no “Reveillon”*.

As cores da ilustração da coluna (fig. 9) apresentam-se perfeitamente encaixadas no registro. Como se pode perceber na imagem, 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, utilizando a cor pigmento no sistema CMYK. Os desenhos podem ser subdivididos em dois blocos.

O primeiro ocupando toda a página direita e o canto interior da página esquerda. 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

apoia-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.

No segundo bloco – que ocupa a página esquerda – foi impressa o grande bloco de textos da coluna, bem como algumas ilustrações. O texto em forma de prosa apresenta-se em bloco único. A esquerda do texto – na extremidade da página – vemos três círculos, cada qual em uma cor: vermelho, amarelo, rosa. No primeiro – vermelho – vemos duas bonecas: uma de cabelos loiros portando um vestido na cor rosa, outra de cabelos pretos com um vestido amarelo. No segundo círculo – amarelo – visualizamos a mesma boneca morena, do primeiro círculo, com um aparelho telefônico preto na mão direita. No terceiro e último – rosa – uma boneca loira com um rapaz ao lado.

Pontuamos brevemente que a qualidade do papel se altera, consideravelmente, nos vinte e sete anos de circulação da coluna. Nos primeiros anos de circulação, de 1938 até 1944, a coluna *Garotas* circulou em sua totalidade em papel *couché*¹⁵. Naqueles anos todas as páginas em cores da revista *O Cruzeiro* eram impressas no papel que possibilitava um melhor resultado gráfico. No decorrer de 1944 as páginas em cores da revista passaram também a serem impressas em papel imprensa, a alteração no papel empregado marca o intento de diminuição de custo do parque gráfico – que usava apenas papel importado, oriundo do Canadá.

A chamada crise do papel foi fenômeno mundial não apenas na Segunda, como também na Primeira Guerra Mundial. Antes da Primeira Guerra quase a totalidade do papel utilizado pela indústria gráfica nacional era importado. A partir da década de 1920 a indústria brasileira de papel cresce consideravelmente, principalmente devido a dificuldade de importação durante a Guerra. Os *Diário Associados*, bem como boa parte da imprensa brasileira, enfrenta dificuldade e aumento significativos de custos na compra do papel, sendo que esse quando não era importado apresentava teve seu aumento justificado pela alta do preço de matéria prima para fabricação.

Como exemplo temos a coluna *O bolo das Garotas* de 1942 (fig. 1) impressa em papel *couché* e a coluna *Bom dia Garotas* de 1953 (fig.2) impresso em papel imprensa. O papel imprensa utilizado pela gráfica dos *Diários Associados* era composto por sessenta por cento de pasta química e quarenta por cento de pasta mecânica, o que caracteriza sua alvura. Nas duas imagens podemos perceber não apenas a diferença na qualidade gráfica das duas colunas, mas principalmente a diferença na conservação dos dois tipos de papel.

¹⁵ O papel *couché* é um papel base revestido, em ambos os lados, por substâncias minerais que objetivam deixar a superfície mais lisa e brilhante, o que possibilita altíssima qualidade de impressão.

Considerações Finais

Nestas páginas foram apresentadas seis diferentes colunas *Garotas* de diferentes anos de circulação, sendo elas parte de um grande grupo constituído por mil duzentas e sessenta e nove colunas que circularam entre 1938 e 1964. As formas como tais páginas foram editadas transformaram-se significativamente principalmente a partir do ano de 1957 e podemos apontar como principal causa a mudança na forma do texto – de verso para prosa. A qualidade gráfica da impressão das páginas apresenta modificações também consideráveis na apresentação da coluna. As alterações na impressão passam inúmeros aspectos, que vão desde os mais palpáveis: maquinário empregado, qualidade da tinta e papel; até os de mais difícil detecção: experiência do funcionário que maneja a impressora, adequação do parque gráfica as rotativas, particularidade da edição da revista conservada. Apesar de suas particularidades levantadas, todas as seis colunas aqui analisadas constituem projeto gráfico de Alceu Penna. O presente estudo elucida assim o papel desempenhado por Penna como artista gráfico frente a coluna *Garotas*. Se Penna não pode ser considerado um *designer* a coluna projetada por ele pode sim ser considerada um produto de design gráfico. Frente aquelas páginas Penna desenvolveu projeto arranjado que passava por ilustração, diagramação, ilustração.

A coluna *Garotas* participa das alterações gráficas passadas pela indústria brasileira de meados do século XX. Naquelas duas páginas semanais milhares de homens e mulheres viram a indústria gráfica do país se alterar e se transformar, muito provavelmente sem se darem conta à época. As *pin-ups* de Alceu Penna viram e participaram ativamente de tais transformações e a partir delas aqui buscou-se ver e escrever sobre essa indústria gráfica em suas sempre inconstantes transformações.

BIBLIOGRAFIA

- BUSZEK, Maria Elena. *Pin-ups Girls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2006.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. *Entre o eucronismo e o anacronismo*. Tese de Doutorado em História. 2014.
- _____. *Espectros de anos dourados*. Dissertação de Mestrado em História. 2010.
- CARDOSO, Rafael. *O designer brasileiro antes do designer*. 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.
- FAVRE, Camille. *La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique*. In: *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien*. Numéro 35. Ano 2012.

- GONÇALO, Junior. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil: Moda e imprensa – 1933/1980*. São Paulo: CLUQ – Clube dos Quadrinhos, 2004.
- 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.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, 2001.
- 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.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NETTO, Alccioly. *O império de papel. Os bastidores da revista O Cruzeiro*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1998.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edição 70, 2006.
- PENNA, Gabriela Ordonez. *Vamos Garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. Dissertação de Mestrado em Moda, SENAC, São Paulo, 2007.
- PERASSI, Richard. *Fundamentos da Linguagem visual* (material didático). Florianópolis: SE, 2009.
- PURVIS, Alston e MEGGS, Philip. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- QUINTANA, Haenz Gutierrez. *O Designer Gráfico: um Comunicador Multimodal*. In: *Revista de Estudos em Design*. V.14 N° 1. Rio de Janeiro: AEDB, 2006.
- SOBRAL, Julieta Costa. *J. Carlos, designer*. In: CARDOSO, Rafael. *O designer brasileiro antes do designer*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2008.
- TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.
- VILLAS-BOAS, André. *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.