

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

THOMAS BARRILI RAMOS

ENTRE O ÍNTIMO E O OBSCENO

Corpos femininos em evidência no início do século XX

TAUBATÉ – SP

2019

THOMAS BARRILI RAMOS

ENTRE O ÍNTIMO E O OBSCENO

Corpos femininos em evidência no início do século XX

Monografia apresentada para a obtenção da graduação pelo curso de História do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Orientadora: Prof^a Dr^a Suzana Lopes Salgado Ribeiro

TAUBATÉ – SP

2019

THOMAS BARRILI RAMOS

ENTRE O ÍNTIMO E O OBSCENO:

Corpos femininos em evidência no início do século XX

Monografia apresentada para a obtenção da graduação pelo curso de História do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Taubaté, ____ de _____ de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª Dra. Suzana Lopes Salgado Ribeiro

Assinatura: _____

Prof^ª Dra. Rachel Duarte Abdala

Assinatura: _____

Prof^ª Dra. Elisa Maria Andrade Brisola

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Suzana Lopes Salgado Ribeiro, que além da inspiração profissional que naturalmente é, aceitar me orientar, auxiliou na descoberta de minha paixão pelo campo de estudos o qual seguirei pesquisando, além de me transmitir confiança, segurança e credibilidade com seu entusiasmo a cada nova descoberta.

À Profª Drª Rachel Duarte Abdala, pessoa com quem tive algumas oportunidades de trabalhar e que aprendi muito, dentro e fora de sala de aula. Sou grato por ter aceitado participar de minha banca avaliadora e contribuir, assim, para o aprimoramento de minha pesquisa.

À Profª Drª Elisa Maria Andrade Brisola, por ter aceitado compor a banca avaliadora do trabalho e, assim, ser uma importante contribuição para o aprimoramento da pesquisa.

À minha companheira Ana Alice Estatutti que, além de ter sido intimamente presente no decorrer de toda a pesquisa, é a mais incrível mulher e o maior incentivo que sempre terei para a vida que, com ela, amo compartilhar.

A todos os professores que passaram por minha formação e foram mestres ao me fazer acreditar na educação e partilhar da mesma missão que eles. Em especial ao professor William Toledo Ferreira, por ter me apresentado a História de forma única e ter sido o exemplo de docente que busco me espelhar.

Aos familiares, por todo o subsídio que proporcionaram desde a infância e a liberdade que permitiu com que eu me tornasse a pessoa que sou hoje, além da preocupação e acompanhamento com relação à minha formação acadêmica e profissional.

Aos colegas de curso com quem troquei experiências e desenvolvi laços de amizade de enorme valor. Em especial aos mais próximos, como Murilo, Leandro, Anna Cláudia, Vinícius, Guilherme, Janaína, Ana Paula, Sara, José Victor, Olívia, Luciano, Rodrigo, entre outros mais.

RESUMO

O presente trabalho se baseia na análise da representação dos corpos femininos nas fotografias de um jornal carioca intitulado *O Rio Nu*, que circulou nas primeiras décadas do século XX na capital brasileira. A pesquisa teve como intuito verificar o que se esperava daquelas imagens femininas, o que gerava atração no público masculino. Para além disso, as relações entre intimidade e obscenidade, privado e público, arte e consumo de massa são pontuados, de modo a ser verificado como isso foi expresso nesse objeto de estudo. Após a devida apresentação do contexto histórico e do jornal, a análise se baseou em uma investigação iconográfica de todos os diferentes elementos presentes nas fotografias colocadas no periódico e a relação de seus possíveis significados com o íntimo da cultura brasileira, para em seguida poder analisá-las sob a ótica das discussões conceituais. Verificou-se a preferência por certo padrão nas representações eróticas e como as condições culturais são agentes compositivos para esse padrão, como aqueles corpos eram comercializados e a sobreposição masculina como causadora dessas condições, além da existência do jornal como produto erótico em meio ao fenômeno da Indústria Cultural já naquele período. Esses e outros fatores possibilitaram entender que os valores e costumes são expressos em toda ação humana, seja ela qual for, cabendo à História essa identificação.

Palavras-chave: *O Rio Nu*; Imprensa; Mulher; Sexualidade.

ABSTRACT

The present work is based on the analysis of the representation of the female bodies in the erotic photographs of a Rio newspaper called *O Rio Nu*, that circulated in the first decades of the 20th century in the Brazilian capital, in order to verify what was expected of that woman, what generated sexual attraction in the male audience, the relations between intimacy, obscenity, eroticism and how this are expressed in this object of study. After the proper presentation of the historical context and the trajectory of the object of study, the analysis was based on an iconographic investigation of all the different elements present in the photographs placed in the newspaper and the relation of its possible meanings with the intimacy of the Brazilian culture, to be able to analyze them from the point of view of the conceptual discussions. The preference for a certain pattern in erotic representations was verified and how cultural conditions are influential agents for this pattern, how those bodies were marketed and the masculine overlap as the cause of these conditions, besides the existence of the newspaper as a product in the midst of phenomenon of the Cultural Industry already in that period. These and other factors have made it possible to understand that values and customs are expressed in all human action, whatever it may be, and this identification belongs to History.

Key-words: *O Rio Nu*; Press; Woman; Sexuality.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Casal flertando em um baile	22
Imagem 2: Cabeçalho com design extravagante.....	23
Imagem 3: Primeira aparição da nudez, trazendo uma mulher se trocando.....	24
Imagem 4, 5 e 6: Mulher em seu passeio; Harpista; Os momentos do sexo.....	25
Imagem 7: “Depois do banho...”	25
Imagem 8: “Mariposa”	26
Imagem 9: Cabeçalho com design já semelhante ao perfil europeu.....	26
Imagens 10, 11 e 12: Exemplos de ilustrações que retratam ambientes internos.....	27
Imagem 13: “Symptomas”, primeira capa com uma ilustração com essa proporção.....	27
Imagem 14: Cabeçalho com design artístico semelhante ao perfil da <i>Belle Époque</i>	28
Imagem 15: Primeira fotografia existente no <i>O Rio Nu</i>	29
Imagem 16: Em tradução livre de sua própria legenda: “Uma pose de estúdio, iluminada desta maneira, será de uso precioso se o artista a colocar em um ambiente externo”	33
Imagem 17: Tradução livre de sua própria legenda: “Movimento simbolizando o silêncio”	34
Imagens 18 e 19: Os tecidos nos diferentes planos do cenário.....	40
Imagens 20, 21 e 22: Lençóis e cortinas como coadjuvantes.....	42
Imagens 23, 24 e 25: Modelos se livrando dos véus; Mulher com grinalda na cabeça.....	45
Imagens 26, 27 e 28: Exemplos de conjuntos de objetos nos interiores dos quartos.....	47
Imagens de 29 a 32: Representações cujo fundo não possui detalhes, <i>L'Étude Académique</i>	49
Imagens 33 e 34: Retratos de José Antonio Rodrigues dos Santos e Palmyra Bastos, presentes no <i>O Rio Nu</i>	51
Imagens de 35 a 38: Exemplos de fotografias em que as modelos estão posando em locais abertos.....	52
Imagens de 39 a 46: Fotografias com a presença de colunas, corrimãos e guarda corpos que se remetem a traços da arte Antiga	54
Imagens de 47 a 50: As janelas como portais de acesso aos curiosos.....	55
Imagens de 51 a 58: Os objetos cotidianos na representação erótica.....	56
Imagens de 59 a 62: Espelhos que ampliam a visão do espectador	58
Imagens de 62 a 65: Cadeiras, bancos e sofás auxiliando no ato fotográfico.....	60
Imagem 66: O campo histórico.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O ENTRETENIMENTO ÍNTIMO NA VIDA BRASILEIRA	13
1.1 – Circunstâncias e âmbito social da capital brasileira no início do século XX.....	13
1.2 – A imprensa no Brasil na pós Proclamação.....	13
1.3 – O Gênero Livre.....	18
1.4 – <i>O Rio Nu</i> : Apresentação, ilustrações e perfil característico	19
2. O RELATO FOTOGRÁFICO: CRIAÇÃO DE IMAGENS, TEMPOS E RAZÕES	30
2.1 – A França como inspiração para o erotismo brasileiro: fontes.....	31
2.2 – <i>L'Étude Académique</i>	33
2.3 – Um olhar sobre as fotografias do <i>O Rio Nu</i>	36
3. A REPRESENTAÇÃO VISUAL DOS SIGNOS PRESENTES NAS FOTOGRAFIAS DO JORNAL CARIOCA	38
3.1 – A iconografia dos tecidos.....	38
3.2 – A intimidade brasileira sob véus	42
3.3 – Os cenários como agentes fundamentais na composição iconográfica	48
4. A NATUREZA SOCIAL E HUMANA NAS ENTRELINHAS DAS PÁGINAS DO <i>O RIO NU</i>	61
4.1 – <i>O Rio Nu</i> em meio à Indústria Cultural	61
4.2 – Uma aurora pornográfica na capital brasileira	65
4.3 – Entre o privado e o público no consumo do jornal.....	69
4.4 – As expectativas acerca do corpo feminino	72
4.5 – Expressão de sexualidade entre páginas do <i>O Rio Nu</i>	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Se preocupar com problemas relacionados com a composição de uma sociedade e os diferentes grupos de indivíduos que dela fazem parte pode ser visto como algo intrínseco no trabalho historiográfico. Analisar um documento histórico (em seu amplo e verdadeiro sentido) como simples reflexos de uma época os tornam ferramentas insuficientes para se atingir os níveis de compreensão desejados em uma pesquisa. Nesse sentido, a reflexão acerca do imaginário responsável pela criação de tais evidências históricas é indispensável para compreender determinados fenômenos, já que exprimem como a mentalidade, que tomava conta de certa sociedade, enxergava determinadas questões (mesmo que, muitas vezes, sem consciência disso) e moldavam o meio social como resultado do que acreditavam ser verdade.

Considerando a herança cultural que a sociedade ocidental predominantemente possui com relação ao ponto de vista machista e patriarcal das relações sociais, a emergência por estudos que priorizem a exposição de tal característica e a reflexão a respeito de posturas diferentes das que costumam existir deve sempre se fazer presente. Felizmente, vivenciamos uma época em que essa pauta está em foco e uma parte cada vez maior da sociedade passou a tentar compreender a importância que o assunto possui para todos, como seres que ainda tem muito o que aprender com relação ao respeito com os demais indivíduos.

Assim, a História pode ser vista como uma ferramenta que possibilita a compreensão da origem e estabelecimento de todos os aspectos da sociedade em que vivemos, servindo como fonte que atesta e exemplifica fenômenos intrínsecos da natureza humana. Referente a isso, a expectativa acerca do corpo feminino e as percepções sobre o íntimo, o vulgar e o obsceno são coisas bastante presentes em nossas relações sociais, além das concepções de pornografia e a tendência da objetificação dos corpos femininos que se atrelam a isso, podendo ser comprovadas por meio de evidências históricas como as que são analisadas nesse trabalho.

É a partir desses parâmetros que a presente pesquisa objetiva analisar o perfil dos corpos femininos que se encontravam no foco das atrações sexuais no início do século XX, período de significativas transformações estruturais na sociedade brasileira, a partir de um jornal que circulou por 18 anos na capital do Brasil intitulado *O Rio Nu*. Além das ilustrações que complementavam o conteúdo de cunho erótico e humorístico que o veículo possuía, passaram a ser incluídas fotografias (sobretudo na primeira página) que mostravam mulheres nuas em dado momento, seguindo influências francesas principalmente por ser essa a fonte de onde tais imagens eram retiradas.

Sendo um periódico que circulou pela cidade carioca entre os anos de 1898 até 1916, contou com inúmeros perfis, estruturas, conteúdos e até abordagens no decorrer desse período. Entretanto, mesmo com alguns lapsos, foi possível ter acesso a 1303 edições nesse período. Todos esses exemplares foram baixados e consultados, algo fundamental para, além de conhecer, buscar a compreensão dos objetivos e idealizações que os autores do jornal possuíam ao criá-lo e fazê-lo circular.

Para que existisse a possibilidade de um estudo com tal enfoque, foi necessário ter disponível uma forma acessível de se consultar esses exemplares, considerando a dificuldade de se mobilizar até a cidade do Rio de Janeiro para pesquisar nos acervos físicos da Fundação Biblioteca Nacional, onde se encontram. Foram consultados os arquivos presentes na Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, estando (os exemplares do jornal) disponíveis no espaço da Hemeroteca Digital Brasileira¹, a qual contém exemplares digitalizados de quase todos os anos da existência do jornal, em ótima qualidade de apresentação e nitidez dos escritos, o que possibilita uma experiência de pesquisa muito satisfatória e confortável.

Falando especificamente a seu respeito, é inevitável que, em uma coleção grande como essa, existam alguns problemas de composição. Além do visível desgaste que alguns exemplares se encontram (tal como rasgos, falta de folhas, rasuras e a deterioração natural decorrente do tempo) e, também, de certos descuidos durante o processo de digitalização (como páginas escuras ou com posicionamentos que impossibilitam a leitura em algumas vezes), é relevante dizer que muitas edições não estão disponíveis no acervo.

Perante esse fator, momentos marcantes de transformações estruturais que serão apontados posteriormente podem ser dubitáveis em algumas situações por existirem tais lacunas entre edições que acabam inviabilizando a percepção desses aspectos. Afirmações como “a edição em que o jornal adotou um outro tipo de cabeçalho”, por exemplo, pode acabar sendo uma dessas situações em que a falta de exemplares não permitirá uma definição precisa da informação, considerando que há anos em que existem cerca de 100 edições disponíveis para consulta, enquanto em outro apenas 14. Porém, tal dificuldade será devidamente apontada quando necessário e, principalmente, não significará grande empecilho para o estudo, sobretudo no recorte a ser realizado.

Nos apoiamos apenas nas fotografias com o objetivo de identificar, considerando a temática do jornal, qual era o motivo de desejos que o público (sobretudo masculino) almejava ao satisfazer suas pulsões sexuais para que, com isso, se identifique o que costumava se esperar

¹ Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>

do corpo feminino de acordo com o contexto naquele meio social. Tal reflexão objetiva atingir uma das discussões principais dessa pesquisa: a relação da nudez nos âmbitos da intimidade, erotismo, obscenidade e até a possibilidade da existência de um aspecto pornográfico, possível de se traçar a partir dessas imagens.

O início do século XX, no Brasil, foi um período caracterizado por diversas transformações estruturais, culturais e políticas. A República era muito recente e muitas mudanças ainda seriam feitas. As marcas do período imperial ainda eram fortes. A desorganização e falta do devido planejamento no processo abolicionista aliada à influência cultural que o fluxo de imigrantes que passavam a chegar no Brasil trazia acabam sendo alguns dos exemplos de marcas que moldaram o perfil da sociedade da época. No âmbito cotidiano, manifestações populares como o carnaval e o samba também eram novidades. Entretenimentos como o cinema já existiam e a população se tornava fabril.

Esses poucos exemplos podem ilustrar que esse momento histórico era de mudanças em diversos âmbitos que, conseqüentemente, englobavam também o das ideias. Os valores e a mentalidade evidentemente se alteravam, representando até o início de uma maior liberdade para as mulheres nos espaços que frequentavam ou na forma de se vestir, por exemplo.

Se voltando para o século XXI, por meio do advento da internet, temos com a fácil circulação de informações, movimentos sociais que podem ser vistos como formas de interromper o pensamento de desigualdade social e buscar uma maior equipolência entre os indivíduos, que, apesar da grande resistência que ainda têm de lidar, acabaram se tornando conhecidos por grande parte das pessoas. Pensando em contribuir com esse fenômeno, a presente pesquisa visa trazer informações e suscitar discussões que, apoiada em vestígios da História do Brasil, possa ajudar no processo de compreensão de traços do consciente coletivo no que diz respeito à história das mulheres e de sua presença no meio em que vive.

Para isso, considerando todos os procedimentos que fazem parte da produção historiográfica, é fundamental ter em vista que o método deve expressar seu conteúdo específico. Jorge Grespan diz, em sua produção intitulada “Considerações sobre o Método” que

não há método geral, válido para vários campos objetivos, muito menos para qualquer objeto; ele não é uma ferramenta que pode receber diversos empregos, mas se constitui na relação entre sujeito e objeto, inseparável de ambos, específico ao conteúdo de ambos. As hipóteses interpretativas ou explicativas já são elaboradas, assim, com a forma considerada mais eficiente para comprová-las; a teoria e o método desenvolvem-se em reciprocidade. (GRESPLAN, 2008, p.299)

Dessa forma, no que se refere à análise do *O Rio Nu*, o primeiro passo foi localizar a fonte numa das instituições de pesquisa e averiguar as condições oferecidas para consulta, para

só depois poder posicionar o objeto em meio a História da Imprensa e começar a análise. Essa investigação, por sua vez, tem início ao se atentar para as características de ordem material, como a periodicidade, fonte, traços, uso da iconografia e de publicidade: o design e a estrutura como um todo. Considerando que o trabalho utilizou arquivo digital, características físicas como a qualidade do papel e da impressão não podem ter tanto aprofundamento na análise, mas também não serão necessários sob esses objetivos.

Foi possível verificar todas as edições disponíveis digitalmente de forma a fazer uma série histórica, selecionando imagens presentes no jornal que se caracterizavam como fotografias, independentemente de estarem na primeira ou qualquer outra página do periódico. Este foi um exercício importante para o trabalho foi na série histórica que pudemos ver padrões e elementos a serem analisados neste trabalho.

As imagens foram analisadas considerando apenas, em um primeiro momento, o contexto imediato que as acompanham – como, por exemplo, os textos anedóticos relacionados a elas no jornal e sua posição com relação à página e à edição como um todo – no intuito de verificar a veracidade da teoria referente ao tipo de conteúdo que se objetivava trazer para o público consumidor no Brasil. Além de verificar os aspectos que compõem a iconografia das fotos – como as posições das modelos, móveis, objetos, cenário, organização –, visando estudar os possíveis significados por trás dessas escolhas e o que representariam na ideia de criar o erotismo em quem as visse.

O primeiro capítulo busca apresentar o contexto histórico em que o objeto de estudo se localiza, tentando contextualizar, brevemente, como estava o Brasil e a sociedade de sua capital, o Rio de Janeiro, principalmente no âmbito da organização e convivência social. Em seguida, foi necessário traçar um panorama a respeito das condições da Imprensa existente na época, sobretudo a chamada de “Gênero Livre”, no intuito de localizar o objeto de estudo, que por sua vez, é devidamente apresentado logo em seguida, caracterizando sua trajetória e o seu perfil durante os primeiros anos de existência, demarcando as mais notáveis mudanças.

Após detalhar as principais características da história do jornal O Rio Nu, o segundo capítulo se inicia a partir do recorte traçado para a pesquisa, se preocupando em dar enfoque na questão das fotografias, que tiveram papel importante em sua composição. A disposição e a origem dessas fotos foram aspectos de muita relevância para essa análise pelo que revelam a seu respeito. Além disso, se fez necessária uma breve apresentação das principais características que essas fotografias possuíam com relação aos seus cenários, para que isso possa ser devidamente explorado e analisado no capítulo seguinte.

A partir disso, entra-se no capítulo mais denso e extenso de nossa pesquisa. Para se atingir resultados mais precisos acerca do que se objetiva, o terceiro capítulo se preocupa em examinar todos os elementos observados a partir das imagens que condizem com a temática do trabalho, analisando o conjunto iconográfico para compreender seus respectivos significados e o que eles nos dizem a respeito dessa mentalidade – principalmente ao perceber que tipo de aspectos suscitariam a atração sexual no público e quais os supostos motivos responsáveis por isso.

É importante estabelecer que as imagens colocadas tanto isoladamente quanto em conjunto não traduzem a totalidade de fotografias com aquele grupo de características existentes na história do jornal. Preocupou-se em trazer ao leitor a experiência de verificarem como aqueles elementos eram de fato muito presentes e sempre se repetiam, o que faz relação com o debate acerca das preferências seguidas pelos organizadores do jornal. Porém, na tentativa de deixar o trabalho mais dinâmico, traremos até oito imagens juntas para cada aspecto a ser analisado, de acordo com as respectivas necessidades

O quarto e último capítulo se apoia no anterior para relacionar os conceitos apontados à discussão sobre o que se pode verificar a respeito da intimidade e obscenidade a partir dos valores que podemos analisar nas escolhas das imagens, visando atingir uma percepção referente aos resultados que todo o imaginário e a cultura da época suscitaram nesse jornal. Dessa forma, será possível verificar como o jornal adaptava fotografias originadas em revistas artísticas e acadêmicas para contextualizá-las no âmbito erótico, resignificando os corpos femininos para um âmbito público, analisando conceitos da indústria cultural nessa espécie de “comércio” em cima da representação desses corpos. Seria aquilo, já naquele momento, uma espécie de pornografia? Quais eram as relações pragmáticas entre o privado e o público naquele produto? Por que, nesse fenômeno, se objetificava os corpos femininos em primeiro lugar e o que se esperava deles? Essas e outras questões poderão ser debatidas já nesse ponto.

1. O ENTRETENIMENTO ÍNTIMO NA VIDA BRASILEIRA

1.1 – Circunstâncias e âmbito social da capital brasileira no início do século XX

Em seus cinco séculos de existência pós-chegada portuguesa, poucos períodos históricos representaram tantas mudanças em tão pouco tempo no Brasil como ocorreu na transição entre os séculos XIX e XX, momento esse em que *O Rio Nu* passa a existir. O período imperial foi um marco de grande relevância na reestruturação do território, que enfim passou a ter a postura política de um país.

Investimentos no espaço urbano, por exemplo, passaram a aumentar principalmente com a chegada da família real e de seu estabelecimento no Brasil. Em um panorama geral, temos, no período, a criação de uma Constituição Nacional logo em 1824, as relações políticas externas com outros países – como a Guerra do Paraguai ou o frequente diálogo com a Inglaterra na questão da extinção do trabalho escravo –, as mobilizações sociais testemunhadas em certos momentos de revoltas populacionais, o açúcar se depreciando e o café se estabelecendo, tendo a riqueza um caráter principalmente territorial. As mudanças nas fronteiras do território brasileiro, todas as questões envolvendo o parlamentarismo e sua estruturação, além da escravidão como aspecto em pauta que se tornou uma questão a ser alterada são complementadas com uma realidade ainda presente de dependência – já que o Império acabou cedendo ao Brasil a liberdade, mas só a República conseguiu encaminhá-lo a uma relação de maior igualdade com os outros países.

Com isso, o momento histórico que mais se relaciona com o período a ser estudado a seguir é o da transição entre o Império e a República brasileira. Com isso, é necessário considerar a série de fatores que levaram à crise do modelo imperial, como as revoltas que ocorreram nesse momento por algumas razões – dentre elas a Revolução Farroupilha, a Cabanagem, a Balaiada, entre outras –, que acabavam por representar a insatisfação de não apenas um grupo social.

Assim como a pauta acerca da escravidão, que assombrou a política brasileira durante todo o Império. A dualidade política no Parlamento – também algo inédito – entre os partidos Liberal e Conservador sempre teve que lidar com esse assunto, considerando a quantidade de leis que antecederam a Lei Áurea de 13 de maio de 1888 e a preocupação explícita com relação a isso – sobretudo no Segundo Reinado.

Além desses fatores, a ascensão dos militares na sociedade, principalmente após a Guerra do Paraguai, acabou por representar uma das maiores forças motrizes nessa transição, considerando o golpe de 1889. Esse, por sua vez, foi sucedido pelo governo de dois presidentes

militares logo de imediato – Manuel Deodoro da Fonseca (1889-1891) e Floriano Vieira Peixoto (1891-1894). Parece de fácil compreensão o fato de que seria necessário se distanciar ao máximo das estruturas vigentes até aquele momento para forçar essa transição de dois moldes governamentais bem diferentes, e assim aconteceu. Sabe-se que

[...] o florianismo foi o primeiro movimento político espontâneo da República, centrado na figura de uma liderança capaz de galvanizar setores expressivos das camadas médias urbanas e da população em geral, e de fornecer-lhes uma postulação igualitária para o novo regime, a qual, no entanto, só poderia ser implantada pelo autoritarismo militarizado do marechal. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.701)

Esse momento de estabelecimento para o novo regime veio acompanhado de mudanças. A capital do Brasil, por exemplo, foi um dos lugares que mais sentiu tais mudanças. O Rio de Janeiro, “como capital da República, era a vitrine do país. Num momento de intensa demanda por capitais, técnicos e imigrantes europeus, a cidade deveria operar como um atrativo para os estrangeiros” (SEVCENKO, 1998, p.22). Precisava ser a cara da República “por sua condição de capital federal até 1960, e ‘sofreu’ com movimentos políticos e com a atuação do poder público, que procurou fazer dele um exemplo para o país. Exemplo a ser seguido ou a ser evitado, não importa” (OLIVEIRA, 2002, p.11). O que de fato importava era abandonar o seu velho perfil e mostrar ao mundo que o país mudara e se encontrava em outro momento histórico. Isso pelo fato de que

o Rio de Janeiro, então capital e cidade mais representativa, apresentou não só um fervilhamento de ideias revolucionárias como, também, mudanças urbanas em busca de uma nova cidade, que rompesse com o passado colonial e apresentasse algo novo, mais parecido com a civilização desejada pela modernidade. (MILAGRE JÚNIOR; FERNANDES, 2013, p.10)

Tratava-se, nesse momento, de

um tempo mais acelerado, impulsionado por novos potenciais energéticos e tecnológicos, em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso disposto a fazer valer a modernização “a qualquer custo” (SEVCENKO, 1998, p.27)

Carvalho (1987) afirma que, dentre as mudanças ocorridas no Rio de Janeiro durante a passagem do século XIX, três se destacam: a primeira é a gradual abolição e as consequências desse fato, como aumento da mão de obra livre, êxodo rural e imigração; outro ponto é o desequilíbrio entre os sexos, já que se tem uma maioria masculina solteira e a decorrente baixa de famílias regularizadas (o que levaria a uma crise moral); um último ponto importante é o acúmulo de pessoas sem ocupação, mais conhecidos como desempregados, vadios ou ociosos.

A visibilidade como capital do país fazia com que o Rio de Janeiro tivesse “um pé” na Europa, copiando modelos franceses de arquitetura, urbanismo e modos de vida. Ao mesmo

tempo em que convivia com cortiços e condições precárias de vida. Assim, reformas como a do prefeito Pereira Passos (1903) marcam a opção da cidade. O Rio era, de fato, a vitrine do Brasil.

Historicamente, esse não seria a primeira vez em que a cidade se submeteria a mudanças como essas, pois

[...] em vários momentos, a partir da chegada da família real portuguesa, o Rio de Janeiro foi alvo de modificações. Essas se deram em pequenas e sucessivas intervenções de renovação das fachadas dos imóveis, no século XIX, e depois, através de intervenções maiores pelas reformas do prefeito Pereira Passos, conhecidas como o Bota Abaixo, nos primeiros anos do século XX, e pelo Plano Agache, incentivando a construção de prédios altos. (MOTTA, 2002, p.129)

Com o fim da escravidão, faltava estrutura para comportar a quantidade de pessoas que, a partir de então, estariam livres e sem subsídio para se manter, o que gerariam as políticas de branqueamento traduzidas no movimento Bota Abaixo. Além disso, a busca pelo trabalho estrangeiro por parte dos imigrantes fez com que a necessidade de locais para habitação ficasse cada vez mais urgente. O Rio, por sinal,

foi objeto do Plano Agache, considerado o seu primeiro plano diretor, e, embora não tenha sido implementado, esse plano constitui um marco na trajetória do urbanismo. A gestão do espaço urbano, campo complexo onde se posicionam interesses e paixões, apresenta desafios concretos para os responsáveis pela política urbana nos grandes centros e tem consequências palpáveis no cotidiano das cidades. (OLIVEIRA, 2002, p.11)

Tratava-se de um momento de efervescência cultural, informacional, política e até mesmo tecnológica. Na primeira década do século XX

[...] grandes revoluções iniciadas nos porões do século XIX eclodiram na vida cotidiana das grandes cidades. A indústria, as comunicações, o transporte, a arte, o lazer, política, até mesmo o namoro. A vida como um todo assumiria uma nova dinâmica. O contato com o automóvel, o telefone, o zepelim, fonógrafo e a fotografia reconfiguraram a relação das pessoas com o espaço, o tempo, bem como entre elas mesmas (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p.64)

Além disso, se referindo aos aspectos estruturais e econômicos da sociedade brasileira – sobretudo, carioca – há de se considerar

[...] a nascente produção fabril, o crescimento do setor de serviços, as levas de imigrantes, a nova paisagem técnico industrial que se delineava em algumas cidades, os avanços nas comunicações e no letramento da população, preocupação do governo republicano recém-instalado, justificavam o otimismo, regado com os lucros das exportações. Velocidade, mobilidade, eficiência e pressa tornaram-se marcas distintivas do modo de vida urbano e a imprensa, lugar privilegiado da informação e sua difusão, tomou parte ativa nesse processo de aceleração. (BARROS *apud* LUCA, 2005, p.137)

Com esse momento, ficaria evidente que a imprensa (existente no Brasil desde a época do Império) seria a maior testemunha dessas transformações todas, podendo ser considerada um agente de grande contribuição para a sociedade nesse período. Como bem atesta Maria Paes de Barros,

abriu-se então uma nova era de reformas e progressos. Extraordinário foi o desenvolvimento da imprensa, demonstrado por um grande número de jornais e publicações diversas. Expandiam-se as vias de comunicação, móvel de todo o progresso [...]. A Paulicéia ia perdendo sua aparência de pequena cidade para assumir ares de grande capital [...]. Dada a grande publicação de periódicos, todos liam. Assim se formavam centros literários e, sobretudo, políticos. (BARROS *apud* LUCA, 2005, p.136)

Será sobre esse fenômeno da imprensa que falaremos a seguir, no intuito de abordar e refletir o seu papel e conseguir compreender o fenômeno de criação da Imprensa de Gênero Livre, a qual nosso objeto de estudo faz parte.

1.2 – A imprensa no Brasil na pós Proclamação

Os primeiros anos do século XX foram marcados pelo advento de muitos novos jornais e revistas como veículos de comunicação que, como observa Tânia Regina de Luca (2005), foi marcado pela locução adjetiva “variedades”, considerando a grande quantidade de focos de assuntos. Porém, “ainda que grande parte se autodenominasse ‘de variedades’, é possível distinguir a intenção de atingir públicos diversificados” (LUCA, 2005, p. 122).

Já era o momento em que, com os novos métodos de impressão e os avanços que a imprensa havia passado, conseguia-se um “expressivo aumento das tiragens, melhora da qualidade e barateamento dos exemplares, que atingiam regiões cada vez mais distantes graças ao avanço dos sistemas de transportes, que agilizam o processo de distribuição” (LUCA, 2005, p.141). Essas condições contribuíam para uma crescente popularização dos produtos da imprensa brasileira.

Nesse contexto, é fundamental estabelecer as definições de tais veículos de comunicação. Tânia Regina de Luca aborda as definições atuais de jornal e revista, contando que por jornal se entende “a publicação diária, em folhas separadas”, enquanto a revista se pauta para algo com “periodicidade mais espaçada, enfeitadas por uma capa e com maior diversidade temática”. Ela diz que essas

classificações abstratas e generalizantes, por muito útil que sejam, não prescindem a caracterização específica construída a partir da análise do próprio corpo documental selecionado, das funções auto-atribuídas, em articulação constante com a sociedade, o tempo e o espaço no qual se insere (LUCA, 2005, p.141).

Com os avanços na Imprensa no Brasil, não demoraria muito para que se testemunhasse o advento das revistas ilustradas. Assim, é fundamental lembrar que a imprensa brasileira surgiu em 1808 com o estabelecimento da Corte Portuguesa em nosso território, e é um pouco difícil de imaginar que as produções se absteriam de ilustrações em suas páginas por muito tempo, ainda mais considerando o perfil do público existente no Brasil – mesmo que, porventura, pudesse se destinar apenas às camadas mais altas da sociedade.

Porém, para ornamentar e completar os conteúdos, a postura que a Imprensa – de modo geral – sempre pareceu adotar desde o seu início foi a de incorporar imagens de produções europeias. Desde autores independentes ou ateliês com produções mais industriais até imagens provenientes da própria imprensa de lá, parece existir certa preferência pela referência europeia – principalmente francesa, como se verá no objeto de estudo da presente pesquisa. Se importava pouco com os periódicos que acabavam precedendo as revistas de caricaturas litografadas pela

[...] utilização, nessas publicações, de imagens feitas na Europa, e chegadas ao Brasil por meio de importações [...] São também retratos de personagens famosos, bem como vistas de cidades e monumentos, que “vinham [do estrangeiro] acompanhados de textos próprios ou solicitavam textos predeterminados”, fazendo o sucesso de revistas de instrução (RAMOS, 2008, p.286)

Com isso, no período de transição entre os séculos XIX e XX, as revistas ilustradas passam a demarcar o início da fase da fotografia nas produções da Imprensa, avançando os processos de ilustração pela litografia e xilografia. E há de se considerar que existia grande pluralidade nos tipos de obras dentro das próprias revistas ilustradas. Nisso, Sodré (2004) diz que

É um pouco dessa transformação que decorre a proliferação das revistas ilustradas que ocorre a partir daí. Nelas é que se irão refugiar os homens de letras, acentuando a tendência do jornal para caracterizar-se definitivamente como imprensa: as revistas passarão, pelo menos nessa fase, por um período em que são principalmente literárias, embora também um pouco mundanas e, algumas, críticas.” (SODRÉ, 2004, p.297)

Se o Rio Nu tinha enfoque no erotismo voltado aos homens heterossexuais, é interessante saber que – a respeito da pluralidade já destacada acima – a Imprensa ilustrada se tratava de revistas variadas com diferentes enfoques, podendo possuir temáticas “femininas, masculinas, infantis, esportivas, pedagógicas e educacionais, humorísticas, dedicadas ao rádio. Teatro e cinema, étnicas, religiosas, científicas, literárias, voltadas para os interesses do comércio, lavoura ou indústria, sem esquecer o mundo do trabalho que seguia caminhos próprios” (LUCA, 2005, p.122). Porém, a partir dos conteúdos que O Rio Nu trazia, é possível posicioná-lo em uma categoria ainda mais específica: a de Imprensa de “Gênero Livre” ou “Gênero Alegre”, sendo esses “termos que caracterizavam a opção tanto por um certo tipo de assunto como por

uma forma específica de explorá-lo que enfatizava suas conotações sexuais” (PEREIRA, 1997, p.11), sendo essas conotações uma das principais características de nosso objeto de estudo.

1.3 – O Gênero Livre

Com a tendência histórica e cultural que nossa sociedade acaba seguindo com relação a valores vinculados ao androcentrismo, por exemplo, pensar que existiriam produções dentro da Imprensa que teriam explícito foco no público masculino e seus prazeres é bem fácil. O “gênero livre” no Brasil foi bastante popular e nesse período em periódicos que possuíam toques semelhantes, algumas com abordagem mais cotidiana como a *Fon-Fon* e *A Careta* e, principalmente, outra de grande semelhança pelo seu humor com conotações sexuais como a *Sans Dessous*, Surgida no final de 1909, a *Sans Dessous* tinha como assunto principal a camada nobre da “alta sociedade carioca e seus principais frequentadores, os políticos e homens sérios. [...] Tematizando assuntos e peripécias de seus personagens mais famosos, flagrava-os em situações comprometedoras e embaraçosas.” (PEREIRA, 1997, p.12). Foi um dos produtos da Imprensa que mais se assemelhavam ao *O Rio Nu*.

Compreender esse gênero significa compreender o contexto do *O Rio Nu* e seu possível sucesso, considerando que, apesar de popular, eram poucas as produções que seguiam totalmente essa conotação. Porém, havia

[...] uma verdadeira organização comercial em torno do “gênero alegre”, assim, parecia estar direcionada tanto para o frequentador sem dinheiro do Pavilhão – e suposto leitor do Rio Nu – como para respeitáveis homens de sociedade – seguidos pelo olhar irreverente de Sans Dessous. Na sua função imediata de diverti-los e excitá-los sexualmente, à primeira vista aproximava homens socialmente diferentes que compunham o público masculino destas diversões. As descrições das novas possibilidades de diversões para homens, assim, indicam o quanto sexo adquiria uma inédita importância e visibilidade como, no mínimo, um bom negócio. Sua comercialização podia ser utilizada como um signo de distinção social e como uma forma de participar do processo de “modernização” da cidade. [...] Além de serem parte dessa verdadeira “indústria de diversões” que se dirigia a um público consumidor masculino aparentemente diversificado, os periódicos “alegres” tinham como assunto principal exatamente as relações estabelecidas em torno desta nova situação em que o sexo se transforma em produto de consumo. (PEREIRA, 1997, p.14)

Se referindo especificamente a essas duas mais destacadas, é de grande importância compreender como elas eram vistas pela sociedade e quem era seu público leitor. Assim,

Como o resto da imprensa, a de gênero livre também se organizava como empresa e tinha grande interesse em ampliar seu público e margem de lucros. [...] A *Sans-Dessous* chegava aos seus assinantes principalmente pelo correio. A *O Rio Nu* também podia ser comprada por assinatura, mas era encontrada com mais facilidade pelas ruas da cidade, anunciada por meninos que gritavam nos bondes: “ó...ó...ó...lha o Rio Nu!”. Misturava-se ao resto da imprensa ilustrada e da imprensa séria em locais como barbearias, engraxate, e até nas agências

que vendiam jornais e revistas – por vezes na própria vitrine, aberta nas duas páginas centrais de ilustrações. Essas modalidades de venda permitiam que ficasse à vista de qualquer pessoa – não apenas do leitor de gosto refinado e viril a que ela se dirigia –, que nem precisava saber ler para entender algumas piadas e ilustrações. Essa situação incomodava muitos cariocas. Com a generalização das ilustrações, o texto fácil e colorido, as fantasias sexuais publicadas nas revistas ficaram ao alcance de muito mais gente. [...] o perigo dessas revistas era oferecer um conteúdo [...] acessível a qualquer pessoa. (PE-REIRA, 2004, p.50)

Justamente pelo fato de que *O Rio Nu* tinha um cunho mais popular e abrangia uma maior quantidade de pessoas na sociedade que a análise que faremos a seguir possui tal importância. A visualização que ele possuía era grande, mesmo que não fosse através da compra (já que ficava exposto abertamente nas vitrines). Em certo espaço dentre as páginas do jornal, que só foi passar a existir a partir de 1903 intitulado “Expediente”, onde o editorial posicionava informações como os valores que *O Rio Nu* era vendido tanto individualmente quando nos planos de assinatura, é possível ver que se produzia uma média de 50 exemplares por edição. Isso considerando a informação de que se publicava anualmente cerca de 5000 gravuras, sendo possível entender que mesmo sem uma produção em larga escala se comparada aos dias de hoje, ele ainda conseguia transmitir suas informações a uma grande parcela da população carioca de alguma forma.

1.4 – *O Rio Nu*: Apresentação, ilustrações e perfil característico

Ao manusearmos um periódico, temos de ter a plena consciência das questões que circulam sua existência. É necessário entender que, naquelas folhas, se encontram sínteses de uma mentalidade abrangente de determinada sociedade que transpõem valores individuais e coletivos, opiniões, manipulações e, principalmente, a isenção de uma escrita neutra independente das preocupações que os responsáveis possuíam ao fazê-lo.

Sendo tal situação suficientemente merecedora de todas as necessárias precauções pertinentes a produção historiográfica, essas noções possibilitam, ainda, recortar e extrair informações da fonte para que sejam usadas de acordo com suas próprias intenções, se apoiando no material escrito para corroborar seu próprio discurso, podendo distorcer o material original. Se atentando a esses problemas, a análise do jornal *O Rio Nu*, objeto de estudo da presente pesquisa, será feita, nesse primeiro momento, de modo a apresentar as características de sua trajetória desde seu início, assim como as principais mudanças estruturais de seu perfil, para se atingir o recorte desejado posteriormente.

O Rio Nu tem como primeira edição disponível a de N°2, datada de 21 de maio de 1898, um sábado, sendo possível presumir que a primeira edição seja de 18 de maio de 1898 (considerando a periodicidade dos jornais que se sucederam nesses primeiros anos, o jornal era lançado às quartas-feiras e sábados). Tinha em sua direção Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão. Trouxe, como primeiro assunto, uma análise a respeito da receptividade da primeira edição, ressaltando o significado que um conteúdo como aquele possuía para a sociedade e questionando o porquê do alarde de alguns, citando até explicitamente certos indivíduos:

O Rio Nu, apenas no seu início, já encontrou pela frente despeitados e invejosos! Será isso em vista do esplendido acolhimento que teve, por parte do público, o seu primeiro número? Será isso porque há quem não se satisfaça com o próprio bocado, querendo sempre alcançar o do vizinho? Será isso porque, em muita gente, os olhos sobrepujam, em grandeza, o tamanho da barriga? Verdadeiramente não sabemos a que atribuir a inveja e o despeito que em boa hora despertamos no generoso presidente da Companhia Educadora, o generoso e assaz nunca aplaudido gestor do Grude... (*O Rio Nu*, 1898, n. 2, p.1)

Outro espaço, que se tornaria um certo padrão, intitulado “Semana Despida”, contava, entre outras coisas, um panorama geral do intervalo entre as edições. Nessa edição, conta sobre uma peça teatral que possivelmente estava sendo executada na cidade e aborda aspectos que ele denomina “frescura”, voltando a retratar essa recepção:

Desta Semana Despida deve constar o sucesso do Rio Nu. Um sucesso enorme, que veio provar o que nesta chronica se escreveu a respeito da frescura. Foi a [...] homens, mulheres, velhos, moças, um delírio! ‘Os velhos e as velhas, então parece que descobriram neste jornal cáustico uma espécie de sequardina e não tiveram mãos a medir. Alguns velhos vi eu que compraram o jornal sexta-feira à noite e no sabhado pela manhã acordaram com formidáveis olheiras. [...] E venham para cá os moralistas; venham, que verão o troco que luvam. (*O Rio Nu*, 1898, n. 2, p.1)

Ao se auto declarar como “cáustico”, o jornal parece abrir licença para falar com liberdade e acidez (capaz de corroer e por vezes destruir) sobre diferentes assuntos. Ainda, na mesma edição, o autor aborda a “falta de coragem” que os outros jornais possuem ao se comprometerem a não falar sobre assuntos mais polêmicos, como o suicídio. Faz isso citando um caso e explicitando as intimidades da vítima, de modo a provocar os concorrentes (como o Jornal do Brasil, citado por ele) e reforçando esse tipo de postura.

O erotismo servia como essa ferramenta que, mesmo sem a presença de nenhuma imagem nos primeiros anos, tomava conta de todos os textos presentes nas páginas. Com exceção dos quadros de resultados do Jogo do Bicho e dos anúncios publicitários (principalmente na última folha), a maioria dos diferentes textos possuíam tal questão como temática. Dentre eles, é válido ressaltar a presença de curtos trocadilhos envolvendo nomes populares de partes do corpo ou atos sexuais, como “arrebentar as pregas do vestido” quando, na anedota, um homem

passa as mãos em lugares indevidos durante uma dança com essa moça do vestido, seguido de um anúncio de cosméticos para a cura de hemorroida,

Além disso, as charadas e adivinhas que até interagiam com o público – permitindo com que respondessem, em uma espécie de concurso – se pautavam no duplo sentido para fazer humor e instigar a imaginação do leitor. Porém, a ênfase se encontrava nos contos eróticos e espécies de crônicas cotidianas que possuíam como característica a descrição bastante detalhista e expositiva daquela história, na tentativa de se criar a imersão necessária para provocar esse imaginário: “que ella era um encanto! Que tinha uns olhos sensuaes! Uma bocca provocante! Uns seios volumosos e tão incitantes, que faria peccar no mais austoro cenobita!” (*O Rio Nu*, 1898, n. 2, p. 2)

A identidade do *O Rio Nu* era essencialmente essa. Porém, um aspecto muito importante ainda era ausente nas primeiras edições, aspecto esse que originou o interesse por essa pesquisa: as imagens. Essas, se iniciaram como ilustrações apenas na segunda edição do ano seguinte (a de N°55, de 11 de janeiro de 1899), como anúncio publicitário de tinta impressão, na última página do jornal, e não contendo corpos nus ou algum tipo de conteúdo erótico. Se tratava da figura de um palhaço sentado em um rolo de tinta que estava colorindo uma esfera (talvez o globo) enquanto jogava folhas de papel com escritos para cima, esbanjando seu produto. Porém, é um caso isolado em seu período.

As imagens só iriam aparecer na primeira página do jornal, ainda que de forma sutil, na edição N°112, de 02 de agosto de 1899. Entretanto, importante pontuar que no montante das edições consultadas, consideramos a falta de exemplares entre a edição N°94 e ela na Hemeroteca Digital. Sendo assim, na edição N°112, podemos ver um desenho sem cores (como será padrão) com poucos detalhes ou presença de técnicas muito elaboradas, o qual mostra uma mulher envolvendo um homem em seus braços, em posição de dança, vestindo roupas que parecem de festa ou de baile. É correto traçar essa imagem como o início do processo de estabelecimento do perfil que caracterizou *O Rio Nu* posteriormente.

Imagem 1: Casal flertando em um baile²



As imagens passam a estampar cada primeira página do jornal, sempre com um pequeno conto ou, principalmente, uma anedota a acompanhando e fazendo da imagem uma ilustração para a história. É importante ressaltar que a direção do jornal teria passado para Carlos Eduardo e F. Guerra nesse momento, sendo possivelmente algo relevante para compreender esse processo. Tal mudança pode marcar a alteração de uma linha editorial e da organização de um novo projeto gráfico, que marca uma nova cara para o jornal.

Para compreender as transformações que o jornal carioca passou dentro de sua própria temática e abordagem que se baseava na erotização, é fundamental compreender que em um produto como esse

a ilustração, apresentando-se ao consumidor, torna-se, portanto, a legitimadora pela via do erotismo, da sua masculinidade. Aparece como autônoma em relação aos textos publicados, porém convém ressaltar que o sentido da revista é dado pela combinação eficiente destas duas instâncias, a imagem e o texto. [...] Sofisticando o conteúdo de seus textos, a revista pode aumentar a volta-gem de suas ilustrações sem correr o risco de perder respeitabilidade. (SAGGESE, 2013, p.45)

Na edição Nº138, datada de 01 de novembro de 1899, as ilustrações passam a assumir a primeira página das edições, acompanhando os textos. O aumento de imagens foi acontecendo de tal modo que, na última edição disponível daquele ano (a de Nº146, datada de 20 de novembro de 1899), é possível observar ilustrações em todas as páginas do jornal, mostrando gradativa progressão nesse quesito e a preocupação em transformar o periódico em um veículo de consumo mais fácil e leve. Considerando a semelhança que esse tipo de periódico possui com relação às revistas ilustradas, é interessante compreender que elas

formavam um segmento diferenciado, visando um público de maior poder aquisitivo e construindo as matérias sob um ângulo novo. [...] . Enquanto o jornal trabalha com o imediato, as revistas trabalham com a atualidade oferecendo uma nova abordagem dos acontecimentos. (MONTEIRO, p.5, 2007).

O cabeçalho era bem simples. Consistia no escrito “O Rio-Nu”, em letras grandes, com design em itálico, centralizado, com algumas informações de autoria e preço, além da respectiva

² Fonte: *O Rio Nu*, 02/08/1899, n. 112, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1899_00112.pdf>

data de publicação e número da edição acima das demais informações. Com isso, é importante observar que a partir da edição N°158, de 10 de janeiro de 1900 – sendo o primeiro disponível daquele ano –, a disposição dos textos se tornou um pouco diferente e o cabeçalho se alterou por completo. Ainda é relevante dizer que há um intervalo entre essas edições, N° 146 e N°158 na Hemeroteca Digital, sendo impossível afirmar que essa é a primeira com tal cabeçalho.

Nele, se vê a presença de diversos homens com design e expressões faciais pitorescas e maliciosas, se relacionando com três mulheres. Essas, por sua vez, parecem ter sido desenhadas para demonstrar grande fragilidade e submissão aos outros personagens, já que uma está sentada no chão e sorrindo – a que possui o maior foco –, sem um apoio fixo a não ser pelos corpos dos dois homens que estão aos seu lado, acompanhados de expressão de diversão, um próximo ao seu rosto e outro do outro lado, a cercando. Os dois estão carregando objetos com formatos semelhantes a lanças, transpondo ainda mais certa selvageria sobre aquela mulher, em uma relação quase de predador e presa. As outras duas, localizadas atrás das letras do título, aparentam estar sendo carregadas por dois sujeitos também pitorescos, possuindo expressões bem mais caricatas, em que uma – com os seios à mostra – parece se divertir e a outra, em último plano, parece não gostar daquela situação.

Tais elementos estão dispostos de modo que podem parecer desordenados. O que transpõe a ideia de uma grande diversão carnal entre aquelas pessoas. Até mesmo a cabeça do segundo homem, colocada no meio do orifício da letra “O” e a letra “N” fazendo o mesmo no decorrer do escrito, pode ser interpretado por uma conotação sexual (como a penetração).

Imagem 2: Cabeçalho com design extravagante³



É fundamental ressaltar que é nessa edição que temos o nu aparecendo pela primeira vez, considerando que na segunda página do jornal há uma pequena ilustração de um nu femi-

³ Fonte: O Rio Nu, 10/01/1899, n. 158, p.1 Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00158.pdf>

nino traseiro que mostra uma mulher se olhando perante o espelho do guarda-roupas, acompanhada da cama do quarto vazia e arrumada. Devido à má qualidade da digitalização, é impossível identificar se há um contexto para essa imagem.

Imagem 3: Primeira aparição da nudez, trazendo uma mulher se trocando.⁴



Tal nudez, ainda discreta, retorna em 21 de abril de 1900, edição Nº187, estampando a primeira página da revista, o que era algo ainda inédito. A partir de então, as ilustrações passaram a ser algo recorrente nas primeiras páginas do *O Rio Nu*, existindo uma imagem muito maior na edição Nº191 – que mostra uma ciclista com os seios descobertos, parecendo ser representada de forma a querer se exhibir, considerando que está sendo observada por um rapaz (como pode ser visto na imagem 4). A edição Nº198 tem a primeira página ilustrada por uma mulher nua tocando uma harpa, de forma bastante estilizada e sem mostrar o seu corpo, apenas a silhueta (a ver na imagem 5), enquanto na edição seguinte a mulher representada é desenhada de forma desprovida de censura e acompanhada de um homem.

É interessante notar que a ilustração consiste em três quadros: o primeiro mostrando o casal se beijando, ambos muito bem vestidos, considerando que a mulher se encontra com os cabelos presos e um grande decote que aparenta estar expondo os seios. No segundo, a mulher está sem as roupas, enquanto recebe os beijos de seu parceiro, ainda completamente vestido e, ao que parece, com o cinto fechando o sobretudo, de forma que não estava no quadro anterior (parecendo estar ainda mais coberto e protegido da nudez). No terceiro quadro, se dá ênfase nas roupas do casal largadas à mesa, comprovando o esperado. Tudo isso acompanhado de uma produção em forma de soneto que narra poeticamente tal encontro (imagem 6).

⁴ Fonte: *O Rio Nu*, 10/01/1899, n. 158, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00158.pdf>

Imagens⁵ 4, 5 e 6: Mulher em um passeio; Harpista; Os momentos do sexo



Com esses apontamentos, é curioso notar que a figura feminina, quando se encontra fazendo uma ação mais “nobre”, como tocar um instrumento antigo e complexo como a harpa, tem suas intimidades reservadas, enquanto ao estar em um momento antecedente a um ato sexual, é representada de modo a ceder seu corpo ao homem, cada vez mais vestido. O mesmo acontece na edição Nº210, sob o título “Depois do banho...”, em que duas mulheres vestidas, mas com os seios desnudos, permitem a entrada de um homem que as observava ao se trocarem.

Imagem 7: “Depois do banho...”⁶



Enquanto a edição Nº 224 mostra uma mulher nua, mas sem exposição de suas genitálias, apenas sua silhueta e seu rosto (bem desenhado). No corpo, há a presença de adorno na cabeça e algo nas costas, parecendo asas. Abaixo, um soneto que a glorifica, dizendo:

“Da aza doirada/ vem do paiz do goso e da ventura/ para alegrar o coração da gente/ Na densa treva, divina, fulgura/ como uma estrela, bela e respandescente/ e talvez ande enfim perdidamente/ de algum feliz amante na procura/ E assim tão meiga e de maneiras ternas/ a nos mostrar a pompa dessas pernas/ e d’esse collo a linha esculptural”. (*O Rio Nu*, 1900, n. 224, p. 1)

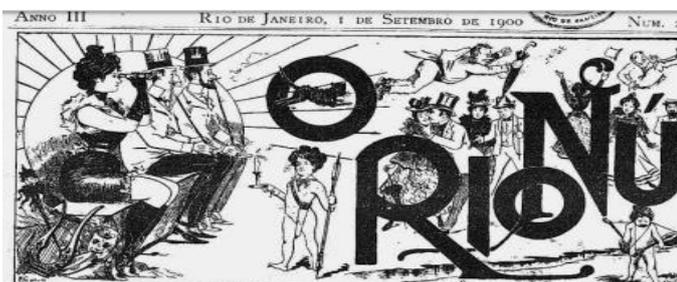
⁵ **Imagem 4:** Fonte: *O Rio Nu*, 05/05/1900, n. 191, p.1 Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00191.pdf>; **Imagem 5:** Fonte: *O Rio Nu*, 30/05/1900, n. 198. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00198.pdf>; **Imagem 6:** Fonte: *O Rio Nu*, 02/06/1900, n.199. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00199.pdf>

⁶ Fonte: *O Rio Nu*, 11/07/1900, n. 210, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00210.pdf>

Imagem 8: “Mariposa”⁷

Como fica bem claro, o jornal era tendencioso na escolha dos textos que acompanhariam as ilustrações. Direcionar o público consumidor de formas bem diferentes em duas imagens que poderiam, facilmente, serem interpretadas com a mesma conotação, parece ser um método eficaz ao suscitar fantasias. A representação que mais “privilegia” a mulher por não vulgarizar suas intimidades, faz com que o público aceite que a mulher reservada e deslocada de uma situação de sexo é digna de toda a admiração transcrita na citação acima, enquanto as duas mulheres da imagem são desmoralizadas e expostas (mesmo vestidas) por estarem aceitando transar com um desconhecido.

Mas, voltando para o aspecto estrutural, as mudanças não ficaram por aí. *O Rio Nu* teve seu cabeçalho alterado no que concerne a uma versão ainda com ilustrações na edição N°225, de 01 de setembro de 1900. Nele, a figura feminina era muito mais presente e representada de uma forma melhor e um pouco menos “fragilizada”. A partir de tal edição, o jornal passou a ter oito folhas – considerando que antes eram quatro – e páginas duplas, onde as ilustrações tomavam conta e traziam design único ao jornal, considerando as pequenas ilustrações em quase cada texto.

Imagem 9: Cabeçalho com design já semelhante ao perfil europeu⁸

Já nesse momento, o jornal estava definindo seu perfil. As ilustrações na primeira página foram aspecto permanente, dando enfoque na representação das mulheres que ilustravam as

⁷ Fonte: *O Rio Nu*, 29/08/1900, n. 224, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00224.pdf>

⁸ Fonte: *O Rio Nu*, 01/09/1900, n. 225, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00225.pdf>

anedotas da primeira folha. Tais ilustrações, por sua vez, passaram a retratar recorrentemente ambientes domésticos, sendo a grande maioria no interior de quartos que mostravam momentos preliminares ao ato sexual, principalmente a partir da edição N°237, datada de 23 de outubro de 1900. Esse foi, majoritariamente, o tipo de cenário adotado pelos ilustradores até a edição de N°258, penúltima do ano.

Imagens⁹ 10, 11 e 12: Exemplos de ilustrações que retratam ambientes internos.



Não há, na hemeroteca digital, jornais dos anos de 1901 e 1902, havendo então um intervalo entre as edições N°259 e N°469. Não há, também, nenhum tipo de indício de alguma pausa no jornal, devendo-se presumir que ele continuou nesses anos. Considerando então a disponibilidade apenas a partir da edição de 03 de janeiro de 1903, de N°469 observa-se que no referido intervalo o cabeçalho e o design do *O Rio Nu* como um todo se alteraram. Agora, a primeira e última página possuem uma grande ilustração, seguida de uma pequena anedota relacionada a ela abaixo, com letras pequenas, dando ênfase na própria imagem. Algo que se destaca é o fato de as ilustrações possuírem um maior nível de detalhes, como sombras e cenários mais complexos se comparados aos que apareciam antes.

Imagem 13: “Symptomas”, primeira capa com uma ilustração com essa proporção¹⁰



⁹ **Imagem 10** – Fonte: *O Rio Nu*, 13/10/1900, n.237, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00237.pdf>; **Imagem 11** – Fonte: *O Rio Nu*, n.245, 10/11/1900, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00245.pdf>; **Imagem 12** – Fonte: *O Rio Nu*, n.255, 15/12/1900, p.q. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1900_00255.pdf>

¹⁰ Fonte: *O Rio Nu*, 03/01/1903, n. 469, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1903_00469.pdf>

No ano de 1903, o *O Rio Nu* contou com um “almanaque” com 104 folhas (como consta no arquivo digital) que apresenta uma coletânea de crônicas, anedotas e histórias (inéditas ou repostadas) em que a questão da nudez é quase nula. Não possui data de publicação, mas foi o único ano a possuir esse almanaque, que era preenchido de ilustrações que qualquer tipo de público poderia ler, talvez. Seria uma tentativa de popularização? Ao que tudo indica, sim.

Após várias alterações sutis de design, principalmente no perfil do título, sem abandonar as grandes ilustrações nas primeira e última páginas – que já se tornaram identidade do jornal –, possuiu um novo cabeçalho estilizado, com 11 pessoas desenhadas, sendo nove mulheres (todas nuas ou com roupas íntimas, enquanto os homens estão vestidos, evidência já testemunhada anteriormente) a partir da edição N°705.

Imagem 14: Cabeçalho com design artístico semelhante ao perfil da *Belle Époque*¹¹



Acompanhando as três versões do cabeçalho e do logo do jornal apresentadas aqui e que incorporam elementos ilustrativos em sua composição, é importante observar que ele se inicia em uma versão “grotesca”, periférica, quase que circense no seu início, objetivando – provavelmente – usar dessas características como alegorias para chocar o público e, assim, amenizar a temática e os conteúdos que suas páginas apresentam. Tal modelo é sucedido por um logo que se remete a vida de cabarés, demonstrando grande influência europeia e buscando transparecer um perfil mais “elitista” perante a sociedade brasileira através das roupas e posturas, por exemplo, relacionando-se também à cultura boêmia. Na terceira versão, incorpora toques de arte da *Belle Époque* provenientes da França, como a fonte do escrito, as poses artísticas e as roupas, definindo o consumo do jornal para um grupo mais elitizado da sociedade do Rio – ou, ao menos, causando uma falsa noção de pertencimento a esse grupo nas pessoas de um modo geral. É importante frisar essa influência francesa, já que isso só aumentará posteriormente.

Portanto, é possível dizer que o jornal, em todos os anos citados aqui até agora, se encontrava em um momento de ajustes ao público que possuía e ao mercado em que se encontrava. Porém, o que essa pesquisa tem como enfoque se iniciou na penúltima edição do ano de 1905, a de N°780, datada de 27 de dezembro, em que trouxe a primeira fotografia da história do *O*

¹¹ Fonte: *O Rio Nu*, 08/04/1905, n. 705, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1905_00705.pdf>

Rio Nu. Nela vemos uma mulher de costas para a câmera, com os cabelos presos e apoiada em uma espécie de biombo, suscitando o cenário de um quarto (que se encontra bastante escuro) em um momento de possível troca de roupa, considerando o móvel.

Imagem 15: Primeira fotografia existente no *O Rio Nu*¹²



Não deixando de lado a tradicional ilustração presente na última página em nenhum momento, outra fotografia retornará na edição N°788, representando o corpo de uma mulher no chão, inconsciente, e duas outras com asas, em posição de oração. As três se encontram em meio a um ambiente aberto, com grande presença de vegetação – árvores ao fundo e plantas ao entorno das mulheres – e, previsivelmente, as três despidas. Coerentemente, o texto que acompanha tal foto comprova que a modelo deitada está morta naquele contexto. Após essas duas situações, uma fotografia somente seria vista novamente estampando as primeiras páginas do *O Rio Nu* em 1908.

¹² Fonte: *O Rio Nu*, 27/12/1905, n. 780, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1905_00780.pdf>

2. O RELATO FOTOGRÁFICO: CRIAÇÃO DE IMAGENS, TEMPOS E RAZÕES

Eis que podemos traçar o ano de 1908 como um marco relevante para o jornal. Poderíamos ter feito diferente ao relevar aspectos como o surgimento do erotismo nas imagens, ou as primeiras páginas ilustradas, ou ainda o estabelecimento da estrutura básica na qual o jornal se apoiaria até o final de sua existência. Porém, na tentativa de delimitação de período para uma análise mais minuciosa do objeto de estudo e, principalmente, buscar analisar os limites entre o íntimo e o obsceno na figuração dos corpos femininos por meio do *O Rio Nu*, daremos enfoque em seu período entre os anos de 1908 e 1916.

Tal escolha se efetuou tendo em vista que, a partir desse ano, as fotografias tomaram conta da primeira página das edições do jornal de forma inédita. Nele, entre as 98 edições disponíveis, 50 possuíam fotografias dessa forma, considerando uma grande sequência de 41 exemplares, sem exceções, entre as edições N°1052 e N°1093, última do ano. Ainda nessa sequência, no ano de 1909, o jornal se inicia com fotografias e se mantém até a edição N°1145, com exceção apenas nas edições N°1108 e N°1119. Em seguida, apenas ilustrações da mesma forma de antes, sendo esse um padrão até o encerramento das atividades do jornal para todas as edições que não possuem fotografias em sua primeira página.

Essas fotos retornariam no ano de 1910 a partir da edição N°1283 até a edição N°1373, já em 1911. Sendo assim, tratou-se de uma sequência com 90 edições sem exceção alguma, algo único para a história do jornal. Em 1912, porém, nenhuma edição (entre as disponíveis na Hemeroteca Digital) contou com fotografias, sendo o retorno delas para a primeira página das edições algo difícil de se definir, pois o ano de 1913 foi o com menos exemplares disponíveis entre todos que estão à disposição digitalmente, totalizando apenas 14. Entre esses, apenas as edições N°1533 e N°1537 possuem fotografias.

Em 1914, a estruturação se altera um pouco. Além das mudanças comuns como o design de título e primeira página de modo geral, por exemplo, os jornais passaram a ter nove folhas em sua maioria. Dessa forma, as fotos que usualmente eram colocadas logo de imediato, passaram a ser inseridas nas páginas centrais do jornal, no espaço intitulado “Galeria Artística”, possuindo margem, número da série e identificação do número da foto, algo que se assemelhava a ordem dentro de uma coleção. É interessante notar que as páginas duplas que reuniam a maior quantidade de ilustrações do jornal sumiram, sendo possível assumir que as fotografias tomaram seu lugar. Porém, as ilustrações na última página, seguindo a mesma estrutura de serem acompanhadas por uma pequena história ou anedota, continuaram da mesma forma.

As fotos se perpetuaram por todo o ano de 1915, mas não de modo ininterrupto. No recorte de 49 edições (entre a de N°1629 e N°1678), apenas 28 possuíam fotografias. Agora, não existiam apenas edições com 8 ou 9 folhas, pois haviam outras que totalizavam até 13 páginas de extensão, possuindo fotos em seu interior apenas as de nove páginas. Houve a inserção de algumas que traziam um quadro com resultados do Jogo do Bicho para os leitores conferirem, por exemplo. Nesse ano, ainda, passa a trazer para o leitor recomendações de leitura no espaço “Bibliotheca d’O Rio Nu”, localizado na última página, tomando o lugar das grandes ilustrações de antes.

Em seu último ano, 1916, o jornal contou com poucos exemplares com fotos em suas páginas centrais – sendo eles os de número 1684 (estando a foto em branco no arquivo digital); 1689; 1702; 1708; 1709; 1710; 1716; 1729. A maioria das edições possui 10 páginas, sendo que as fotografias aparecem nas de 9 e 11 páginas, majoritariamente. Sua última edição é a de N°1732, datada de 30 de dezembro de 1916, sem anunciar o encerramento das atividades. Apenas traz uma mensagem de boas festas para os leitores, encerrando-a ao dizer “e que nós, apesar da crise, possamos assistir a essas prosperidades” (desejadas na mensagem), sendo um possível indício de má fase.

2.1 – A França como inspiração para o erotismo brasileiro: fontes

Tendo consciência de todas essas características que marcaram o perfil do jornal, que desde seu início foi se adaptando e encontrando seu espaço, temática e abordagem, é fundamental contextualizá-lo de forma correta. Até mesmo porque, “historicizar a fonte requer ter em conta as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê.” (LUCA, 2005, p.132). Considerando a natureza do *O Rio Nu*, é necessário saber que, no início do século XX,

os novos métodos fotoquímicos permitiram que a ilustração se incorporasse definitivamente aos diários, o que trouxe para o jornalismo uma nota leve, espirituosa e atraente, a quebrar a monotonia das grandes folhas onde a matéria impressa se estendia, em artigos de fundo, crônicas, sueltos e noticiários, em colunas maciças de texto. (LUCA, 2005, p.138).

Diante de tais possibilidades, o advento da ilustração foi essencial para o impulso e a diversificação do impresso periódico, “ainda mais em um país onde o rarefeito público leitor, que incluía um modesto contingente feminino, avançava lentamente ‘entre os anônimos leitores de folhetins e os assíduos frequentadores de teatros” (LUCA, 2005, p.132). Isso acontece pelo fato de que possuir ilustrações em um meio de comunicação que visa atingir a maior quantidade

de pessoas faz com que todos possam ter acesso a ele de alguma forma, considerando o analfabetismo muito presente na sociedade.

Isso se nota na história do *O Rio Nu*, jornal que no início era composto apenas de textos e foi necessário mais de um ano de existência (55 edições) para se ter as primeiras imagens. Considerando sua temática principal, a adoção delas serve perfeitamente para sua aplicação ao auxiliar na criação de um imaginário em cima dos contos retratados naquelas páginas. O erotismo que circunda as palavras tem as imagens como agentes facilitadores para causar no público os sentimentos esperados, direcionando ainda mais as fantasias de quem a consome.

Apesar do fato de que as ilustrações traçaram o perfil do jornal e, muito provavelmente, tenham sido responsáveis pelo sucesso que *O Rio Nu* possuía (considerando que os desenhos eram únicos e divertidos, dentro de sua proposta), as fotografias eróticas de mulheres também tiveram parte importante nessa história. Na primeira e segunda aparição de uma foto no jornal, em 1905 e 1906 – edições de números 780 e 788, respectivamente – a sua organização não trazia nenhum tipo de indicação de autoria por tais imagens, dando a impressão que foram eles os responsáveis. Porém, por qual motivo convocar uma modelo, fotógrafos e criar uma estrutura com figurinos e cenários para apenas uma ou duas fotos? Considerando a época, contexto e temática, isso não parecia fazer muito sentido.

Todavia, essa mesma característica se manteve durante todas as edições com fotografias entre os anos de 1908 e 1909, em que tais imagens eram sempre colocadas na primeira página com molduras em seu entorno, de modo a formar um espaço que se diferenciasse das demais folhas, somente acompanhadas do texto anedótico que já tanto falamos aqui, sem identificação de autoria. Somente na edição N°1283, datada de 02 de novembro de 1910, que passou a existir uma frase entre parênteses, localizada logo abaixo da fotografia, se remetendo ao local de origem da fotografia – como, no exemplo citado, o escrito “Da revista franceza ‘En costume d’Eve’”.¹³

Foram três os veículos fontes para a retirada das fotografias que estampavam a primeira página do *O Rio Nu*: A coleção “La Vénus Moderne”, a já citada revista “En costume d’Eve” e a revista *L’Étude Académique*. Essa, por sua vez, foi a maior influenciadora do jornal carioca, considerando que a maioria das fotografias eram extraídas de lá. Em 1911, ano que possuiu a maior quantidade e a maior sequência ininterrupta de fotos, a presença de fotografias dessa revista foi de quase 100% dentre as edições com esse conteúdo.

¹³ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01283.pdf

2.2 – L'Étude Académique

*L'Étude Académique*¹⁴ foi uma revista erótica de origem francesa que existiu entre os anos de a 1914. Tinha como objetivo, desde sua primeira edição, trazer para o público ensaios fotográficos em sua íntegra, baseando-se em páginas com uma única e grande fotografia, mas sem o acompanhamento de nenhum tipo de posicionamento expositivo a respeito de juízos direcionados à questão erótica por parte dos autores da revista ou pequenos textos dando contextos engraçados e provocantes às imagens.

Sobre essa disposição, no primeiro ano da revista as fotografias eram acompanhadas por descrições a respeito do cenário, posicionamento do corpo e câmera, por exemplo. Trata-se de um viés muito mais artístico e técnico do que puramente expositivo, se remetendo aos conceitos que dão título à revista. Essa abordagem e preocupações com os aspectos citados acima pode ser ilustrado em alguns exemplos: “Na menina, os ombros são mais largos que a pélvis. O peito nascente deve estar sempre bem posicionado para pintar a juventude” (*L'ÉTUDE ACADÉMIQUE*, 1904, p.120); “A harmonia das linhas deve ser inconscientemente observada, para regular as proporções, mas ainda deve se estender para a pose desejada” (*L'ÉTUDE ACADÉMIQUE*, 1904, p.124), que a modelo se encontra em uma posição sexual curvada e com os membros apoiados no chão. Para exemplificar de forma ainda melhor, observe a imagem abaixo recortada da versão digital da revista:

Imagem 16: Tradução livre de sua própria legenda: “Uma pose de estúdio, iluminada desta maneira, será de uso precioso se o artista a colocar em um ambiente externo”.¹⁵



Porém, dois anos depois (considerando que o ano de 1906 é o próximo disponível digitalmente), o padrão das descrições se altera. Agora, os autores optam por legendas muito mais

¹⁴ Em tradução literal, “Os Estudos Acadêmicos”, disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32770741t/date.item>

¹⁵ Fonte: *L'Étude Académique*, 1904, p.161. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5831951g>>

simples e curtas que descrevam o sentimento ou mensagem idealizada inicialmente pelos criadores da imagem, escrevendo frases que se estruturam a partir de um substantivo – sendo, na maioria, “atitude de”, “gesto de”, “expressão de” – que se repetia por várias fotos em sequência, seguido de outro que adjetivava os elementos únicos das modelos em cada fotografia, como exaltação, curiosidade, submissão, preguiça, medo, sociabilidade, entre inúmeros outros. Dessa forma, a revista se distanciava da abordagem original de imagens voltadas para o estudo de elementos anatômicos e de fotografia, o que acaba abrindo margem para interpretações por parte do público mais convencional.

Imagem 17: Em tradução livre de sua própria legenda: “Movimento simbolizando o silêncio”.¹⁶



Em 1909, as fotografias não possuíam tais descrições. Eram acompanhadas apenas pela autoria (do lado esquerdo e inferior, como era desde 1906) e a idade das modelos, do lado direito, características que se mantiveram em 1910. Já, a partir do ano de 1911, as descrições voltaram. Algumas vezes mais extensas, se remetendo a forma como era em 1904, porém, na maioria, eram as curtas e mais abertas descrições como as que vimos em 1906. Isso se manteve até seu último ano, em 1914, sendo possível demarcar como esse sendo o perfil característico da revista, que continha 22 páginas em cada edição.

Fator relevante de se retratar aqui é o tipo de fotografias que eram produzidas e colocadas na revista, que diferiam da seleção feita pelo *O Rio Nu*. Nela, havia a representação de pessoas de várias etnias (modelos com traços asiáticos e africanos, por exemplo), grande presença da natureza como coadjuvante em muitas imagens, estando as modelos localizadas em meio a campos e próximas a lagos – onde eram mostrados animais, inclusive – se assemelhando muito ao que as fotografias naturistas trazem. Enquanto o Rio de Janeiro (e o Brasil de modo geral), tem como matriz geográfica o fato de ser bastante ligado a ambientes naturais, considerando seu histórico de colonização que promovia uma estagnação na questão dos investimentos

¹⁶ Fonte: *L'Étude Académique*, 1906, p.306. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58319962> >

no meio público. Com isso, é possível dizer que os elementos das fotografias descritos acima fazem parte da identidade brasileira, sendo a sua não escolha um possível indício de negação a essa identidade por parte dos próprios brasileiros – algo que parece pertencer à nossa mentalidade até hoje.

Partindo para o aspecto do simbolismo presente nas fotografias por parte de seu caráter erótico, é relevante constatar que balanços e alguns brinquedos manuais, por vezes, eram relacionados na cena em uma tentativa, talvez, de se remeter às características de pureza e inocência como a de uma criança. Além disso, a figura feminina historicamente é associada à ordem familiar, como a responsável por gerar e criar os filhos, podendo esses serem instrumentos que despertariam desejos por mulheres zelosas, afetivas, exclusivas e reservadas como as mães acabam sendo para seus parceiros – mesmo isso sendo um tanto antagônico e até mesmo incoerente se considerar o fato de que estão estampando uma série de jornais que todos poderiam ver –, abrindo margem para inúmeras interpretações, de acordo com os gostos pessoais dos leitores.

Isso é uma interpretação possível pelo fato de que muitas fotografias trazem elementos com a intenção de provocar desejos sexuais, principalmente na relação de domínio e submissão, como correntes, cordas amarradas à pessoa e até mesmo um tronco que se assemelha muito a um pelourinho, instrumento de tortura e humilhação utilizado para castigar escravos em público, chicoteando-os – sendo esses apenas alguns exemplos. Tais aspectos eram retratados tanto em fotografias com homens quanto mulheres. Sobre isso, inclusive, a *L'Étude Académique* possuía bastantes fotos de homens e alguns casais, considerando ainda a presença do homossexualismo como beijos lésbicos, por exemplo, que ultrapassava a simples colocação de dois indivíduos do mesmo sexo se abraçando ou tocando de alguma forma.

Esses tipos de fotos não existiam no *O Rio Nu*, o que pode mostrar uma resistência da sociedade brasileira perante essas questões. O consumo de imagens no Brasil se pautava em um gosto específico, mais conservador e elitista, que priorizava a mulher branca, a heterossexualidade, os ambientes internos e reservados para uma relação sexual tradicional e privado. Eram esses os frutos dos desejos brasileiros passíveis de consumo, publicáveis. A mulher branca passava a ser objeto de desejo já que apresentava características mais raras em nossa realidade cotidiana e, evidentemente. Escolher fotografias com modelos com traços não europeus, homens, demonstrações homoafetivas e qualquer cena com aspectos não “tão habituais” acabaria por não atrair a atenção do público leitor, desagradando e fugindo do perfil já estabelecido pelo veículo de comunicação.

2.3 – Um olhar sobre as fotografias do *O Rio Nu*

Para introduzir o enfoque de pesquisa a ser adotado na análise das imagens do *O Rio Nu*, é fundamental pensar em um dos aspectos de mais presença no jornal carioca. Antes de conhecer o perfil daquelas fotografias, é necessário saber que

o olhar masculino, que organiza e domina a cena, é o campo para projeções. O cenário é factível, eventualmente banal: apartamentos, quartos de hotel, casas de veraneio – palcos naturalistas, sem ostentação, onde o observador circula sem constrangimento. O cuidado maior, entretanto, é que os ambientes sejam claros e não conotem um bordél. O fundo infinito de um estúdio, despedido de produção, a colocar a modelo fora do tempo e do espaço, não apenas é evitado, como é, gradativamente, abolido. [...] O observador entra em cena: está na cena. (SAGGESE, 2013, p.152)

É evidente que, na revista francesa, os cenários eram bem construídos e representados, sendo muitos parte integrante da mensagem a ser transmitida. Também deve-se relevar que se tratava de expor um ensaio fotográfico completo que, inevitavelmente, acabaria repetindo cenários por várias fotos consecutivas. O foco lá estava na postura, atitude, sentimentos, feições e a mensagem que isso tudo transmitia em conjunto, em uma abordagem muito mais artística. Mas localidades como quartos tomavam conta de poucas fotografias na revista francesa, fonte para *O Rio Nu*.

Porém, na seleção de fotografias que *O Rio Nu* realiza, a maioria delas passa a retratar ambientes internos, com mobílias e tecidos que se remetem ao design de um quarto do século anterior. Considerando o intuito erótico que o jornal possuía, essas circunstâncias podem parecer fúteis ou óbvias demais para serem consideradas. Se o objetivo era despertar desejo, então que as mulheres fossem colocadas dentro de quartos em suas representações. Mas a problemática tem raízes mais profundas do que essa questão.

A matriz íntima da sociedade brasileira está duramente pautada em um modelo patriarcal. Ao ler a obras da historiadora Mary Del Priore como “História do amor no Brasil”, de 2005, ou “Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil”, de 2011, podemos acompanhar o desenvolvimento de noções de sexualidade e a relação privada existente (ou não) na convivência entre as pessoas de um meio, além de suas diferentes posturas e, principalmente, crenças que moldavam toda a estrutura social no âmbito mais particular das relações.

Este trabalho apresenta uma história da apropriação e consumo do corpo feminino, informa sobre a construção do masculino e do feminino na sociedade brasileira. Entretanto, embora relacionado às questões da organização de nossa história patriarcal, não nos aprofundamos neste assunto, mesmo entendendo sua importância para perceber as relações de gênero, que podem ser abordadas, com maior profundidade, em trabalhos futuros.

Dessa forma, é fundamental considerar todo esse conjunto de moralidades ao promover a análise do conteúdo das fotografias do *O Rio Nu*. Considerando a proporção e os objetivos que tal pesquisa visa atingir, se faz necessário selecionar um recorte preciso que possibilite a devida atenção aos fatos.

Para iniciar essa análise de imagens, é necessário levar em conta que “estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretação” (JOLY, 2012, p.29). Para isso, é fundamental saber que, no âmbito dessa semiótica, existem os signos como composições das imagens, os quais podemos definir como formas ou objetos que representem situações ou coisas específicas, que consiste em “estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata. Tudo pode ser signo a partir do momento em que dele deduzo uma significação que depende de minha cultura, assim como do contexto de surgimento do signo” (JOLY, 2012, p.33). Assim, “um signo só é ‘signo’ se ‘exprimir ideias’ e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa.” (JOLY, 2012, p.29) Portanto, tentaremos identificar os diferentes signos presentes e frequentemente utilizados nas fotos que estampam o *O Rio Nu*, analisando quais os reais significados que fazem parte de tal contexto para que, a partir deles, seja possível alcançar o que se busca com esse trabalho.

3. A REPRESENTAÇÃO VISUAL DOS SIGNOS PRESENTES NAS FOTOGRAFIAS DO JORNAL CARIOCA

3.1 – A iconografia dos tecidos

Após verificar todas as 210 fotografias presentes entre os anos de 1908 e 1916, com os mais variados perfis, modelos e composições cenográficas, e considerando algumas reutilizações de fotografias (repetições, essas, que também aconteciam nas ilustrações do jornal), houve algo de muito destaque na maior parte delas: os tecidos como personagens secundários. Em ao menos 1/3 da quantidade total de fotografias existe certo destaque para tecidos dos mais variados tipos compondo as imagens, indo desde os mais robustos como cortinas, colchas e lençóis, até alguns mais finos e sutis que se assemelham a véus, como os que uma noiva utiliza.

Pode-se dizer que, ao criar uma imagem que consiste em trazer a modelo inteiramente despida, colocar tecidos em seu entorno ou para simplesmente compor o cenário pode parecer uma solução para fugir, ao menos um pouco, de tamanha exposição que a própria natureza das fotografias já acaba trazendo. Proteger ou resguardar de alguma forma – se é que ainda seja possível – as informações que aquela nudez pode transmitir. Entretanto, não deve se restringir somente a isso a observação dessas imagens. Veremos que ao posicionar elementos como esses na composição iconográfica, muito da mentalidade daquela sociedade acaba se revelando.

Ao falar da “cultura e materialidade das roupas e tecidos” na História, a pesquisadora Rita de Andrade (2006) detalha alguns passos a serem seguidos durante a análise correta de algum objeto como esses. Além da observação das características físicas, a descrição ou registro, identificação e a pesquisa em várias fontes, o item “exploração ou especulação do problema” pode ser bastante útil no início da análise, até mesmo por essa ser uma

fase de levantamento de hipóteses, de discussão e questionamentos que resultaram da avaliação das etapas anteriores. É recomendável o uso da criatividade, a livre associação de ideias e percepções, considerando-se até mesmo aquilo que seja menos plausível. Esse processo acontece mentalmente, mas deverá ser pautado pelos indícios observados e descritos do objeto para que não deixemos que nossos preconceitos e julgamentos interfiram de modo prejudicial na formulação de hipóteses. (ANDRADE, 2006, p.5)

Dessa forma, faz-se necessário expor os motivos pelos quais tal recorte foi chamativo. Ao realizar a observação inicial, uma das suposições naturalmente criadas foi a de que posicionar tecidos em fotografias assim poderia servir como instrumento provocativo ao tentar esconder o que não conseguiria ser oculto pela própria natureza da representação. Sendo assim, além de transpor certa elegância e sutileza a uma nudez com contexto bastante erótico estampando as páginas de um jornal de livre circulação do Rio de Janeiro, possuiria função de estímulo para as fantasias de quem as visualizasse.

Porém, se basear em tal interpretação significaria restringir uma grande evidência a uma visão ainda muito superficial. Esses tecidos podem trazer informações muito valiosas para compreender a mentalidade social da época, tendo sempre que se lembrar que, em relação a esse aspecto, todas as fotografias presentes no *O Rio Nu* foram escolhas dos organizadores do jornal. De tal modo, é possível perceber quais tipos de elementos eram os preferidos para causar o impacto que desejavam, quais aspectos impactavam mais o pensamento erótico das pessoas (sobretudo homens) daquela época, qual era o perfil de mulheres que os brasileiros mais se sentiam atraídos, entre muitas outras coisas.

Dentre o conjunto de significados integrados na colocação de tais tecidos nas fotografias, pode-se notar a íntima ligação com o ato sexual, em uma interpretação mais direta. Sobre isso, Mary Del Priore discorre a respeito das características marcantes da privacidade em um lar ainda no período colonial, dizendo que

Nas classes populares, a privacidade era um luxo que ninguém tinha. Dormia-se em redes, esteiras ou em raríssimos catres compartilhados por muitos membros da família. Os cômodos serviam para tudo: ali recebiam-se os amigos, realizavam-se os trabalhos manuais, rezava-se, cozinhava-se e dormia-se. A precariedade não dava espaço para o leito conjugal, essa encruzilhada do sono, do amor e da morte. Entre os poderosos, a multiplicação de quartos nas residências não significava garantia de privacidade. Todos davam para o mesmo corredor e raramente tinham janelas. Ouvidos indiscretos estavam em toda a parte. Frestas nas paredes permitiam espiar. Chaves eram artefatos caríssimos e as portas, portanto, não se trancavam. (PRIORE, 2011, p.24)

Sendo assim, é coerente dizer que essas características foram muito marcantes para os costumes brasileiros de modo geral. É fácil identificar indícios de um pensamento desprovido de liberdade e privacidade em meio aos domicílios brasileiros até nos dias de hoje, seja com casais recém compostos (onde a desconfiança e valores tradicionais nas famílias muitas vezes impedem que existam essas questões) ou até com casais que já possuem filhos, sendo – para muitos – uma falta de respeito ou tabu deixar a porta do quarto fechada para garantir essa privacidade. Até mesmo porque, na maior parte de nossa história, vivemos em uma cultura acostumada com a presença de escravos no ambiente domiciliar que acabou sendo “um dos elementos inibidores de uma relação mais íntima entre os membros da família” (KOUTSOUKOS, 1994, p.55).

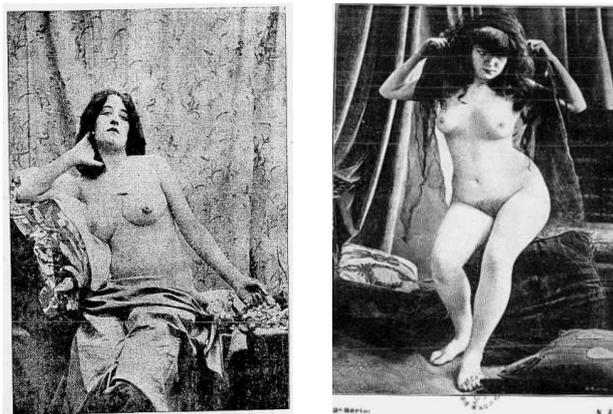
Ainda a respeito do âmbito dos casais, Mary complementa que

[...] normas regiam as práticas dos casados. Até para ter relações sexuais, as pessoas não se despiam. As mulheres levantavam as saias ou as camisas e os homens, abaixavam as calças e ceroulas. Mesmo nos processos de sedução e defloração que guardam nossos arquivos, vê-se que os amantes não tiravam a roupa durante o ato. [...] Nem uma palavra sobre despir-se. As práticas amo-

rosas, contudo, eram rigidamente controladas. Toda a atividade sexual extra-conjugal e com outro fim que não a procriação era condenada. Manobras contraceptivas ou abortivas não eram admitidas. A noção de *debitum* conjugal, uma dívida ou dever que os esposos tinham que pagar, quando sexualmente requisitados, torna-se lei. Associava-se o prazer exclusivamente à ejaculação, e por isso era “permitido” aos maridos prolongarem o coito com carícias, recorrendo até à masturbação da parceira, a fim de que ela “emitisse a semente”, justificando a finalidade do ato sexual. (PRIORE, 2011, p.41-42)

Perante isso, a reflexão a respeito dos tecidos se torna muito válida partindo não do ponto de vista da moda, do design de interiores e até da indumentária, mas sim pela iconografia diretamente atrelada ao conceito de privacidade. Os lençóis e cortinas, como exemplificado a seguir, são elementos que se conectam a esses fatores. Considerando que em muitas das fotografias do presente recorte as modelos se encontram posicionadas em um cenário que possui o fundo preenchido com cortinas (como exemplificado nas fotografias abaixo), escolher esse tipo de conteúdo é de fácil compreensão considerando a falta que esses elementos faziam no cotidiano da sociedade brasileira.

Imagens 18 e 19¹⁷: Os tecidos nos diferentes planos do cenário



Sendo assim, o leitor que busca atingir a imersão fantasiosa com relação à fotografia, estará lidando com um cenário de segurança com relação a possíveis curiosos que podem intervir no momento desejado. As cortinas garantem, pelo menos, algo muito mais privado que o público mais geral provavelmente não consegue ter em seu cotidiano. Se ainda no período escravocrata as pessoas mais ricas eram transportadas por seus escravos em estruturas de cadeiras ou redes que possuíam cortinas para não permitir que outras pessoas tivessem acesso visual ao interior da estrutura e quem ali se encontrava, isso em um ambiente público como as ruas e em ações simples e rotineiras, no âmbito privado não seria diferente.

¹⁷ **Imagem 18** – Fonte: *O Rio Nu*, 16/11/1910, n. 1287, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01287.pdf>; **Imagem 19** – Fonte: *O Rio Nu*, 03/04/1915, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01641.pdf>

Porém, é importante ressaltar que na análise da pesquisadora Sandra Sofia Machado Koutsoukos, em sua dissertação intitulada *A Casa e a "Trastaria": História e Iconografia de Interiores de Moradias da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX* – em que faz uma análise minuciosa das residências do século XIX no Brasil desde as plantas, a fachada e estruturação de cada cômodo – quase não se falou a respeito de cortinas nos ambientes internos. A presença de colchas, almofadas e tecidos de cama foi-se mais presente, apesar de se frisar o valor que possuíam. Porém, as cortinas só vão aparecer na segunda metade do século XIX, sendo dito que “com o tempo, os cariocas também passariam a ornar suas residências com tapetes, passadeiras, cortinas etc., sendo que muitos já o faziam, o que contribuía para tornar as casas ainda mais quentes e empoeiradas”. (KOUTSOUKOS, 1994, p.96)

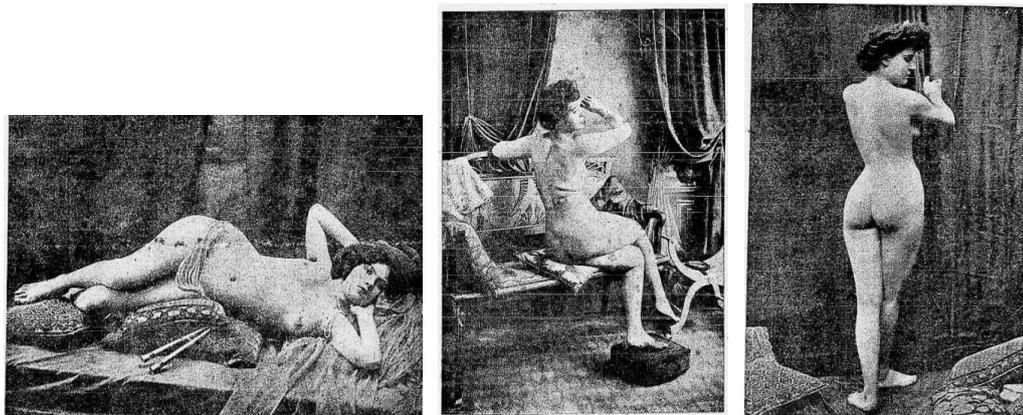
Com isso, é possível presumir que tais itens não eram tão presentes em nossa sociedade e, considerando a segunda metade do século XIX como um momento bem próximo ao de que estamos falando, as cortinas não tiveram tempo para se tornarem aspectos integrantes de nossa cultura material, fazendo sentido serem, por mais esse motivo, instrumento para despertar desejo no público leitor do jornal no qual essas fotografias eram veiculadas.

Ainda, posicionar as modelos apoiadas em móveis que se assemelham a camas, com tecidos parecidos com lençóis e almofadas em seu entorno remetem, além do ato sexual em um local “mais propício” a isso, a um conforto e até mesmo a ideia de nobreza, já que tecidos trabalhados e visivelmente de boa qualidade acabam se remetendo a pessoas de classes sociais mais elevadas, com melhores condições financeiras para possuir tais itens em suas casas. Segundo a pesquisadora, no período ainda colonial do Brasil

[...]chegaram alguns exemplares de móveis, objetos de uso e adorno, colchas e alfaias orientais, mas tais luxos atingiram a principio apenas alguns afortunados, já que "os simples colonizadores" e mesmo alguns fidalgos e nobres não possuíam os recursos necessários para usufruir do luxo implantado em Portugal (KOUTSOUKOS, 1994, p.20)

Esses tecidos apareciam de formas muito variadas e em locais diferentes, mas na maioria das vezes estavam lá, mesmo que sua presença fosse mais difícil de ser percebida. A fim de exemplificar a incidência de tais elementos nas fotografias do *O Rio Nu*, observe a seleção de imagens abaixo.

Imagens¹⁸ 20, 21 e 22: Lençóis e cortinas como coadjuvantes



É possível tomar essas fotos como exemplos do perfil predominante de grande parte das fotografias do jornal, principalmente com relação ao cenário – a ser melhor estudado posteriormente – em que vemos um ambiente semelhante a um quarto sempre com cortinas dispostas a frente de uma parede lisa (que talvez dê a impressão ainda maior de sigilo, considerando que, nessa construção de cenário, os tecidos não precisam nem barrar uma possível entrada de olhares como uma janela acaba sendo) e objetos ou móveis em um plano bem próximo a esse de fundo.

3.2 – A intimidade brasileira sob véus

Outro elemento – talvez de maior relevância para nossa análise – são os tecidos de menor espessura já falados aqui, que tanto se fazem presentes nas fotografias do *O Rio Nu*. Para isso, adotaremos como base as definições da historiadora Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani em seu artigo intitulado “*Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: As Sibilas dos Panos Quaresmais de Diamantina*”, em que assume

o véu como um símbolo que pertence a diversas culturas, com distintos significados, grande parte das vezes, contraditórios. De uma maneira geral e mais simplificada, ele está ligado ao olhar, na possibilidade ambígua de ver sem ser visto ou de ser visto sem ver. Historicamente, em diferentes culturas, o véu aparece também como manifestação do mecanismo de exposição e de ocultação presente na dinâmica paradoxal que acaba por chamar a atenção para aquilo que aparentemente se queria ocultar. (MAGNANI, 2017, p.177)

Em fotografias com a preocupação de transmitir impressões de erotismo e despertar o desejo pelas modelos em seu público, chamar a atenção para algo que teoricamente se buscava ocultar (mesmo sem, efetivamente, esconder coisa alguma) era muito valioso para o efeito que se buscava. A contradição, tão bem colocada pela autora, se complementa pelo fato de que

¹⁸ **Imagem 20** – Fonte: *O Rio Nu*, 08/04/1911, n.1327, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01327.pdf>; **Imagem 21** – Fonte: *O Rio Nu*, 30/09/1908, n. 1067, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01067.pdf>; **Imagem 22** – Fonte: *O Rio Nu*, 06/05/1911, n.1335, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01335.pdf>

quando se está diante de um véu, ao mesmo tempo em que este impede a visão, também atesta a presença. Essa é a dialética posta entre a proibição (e, por conseguinte a impossibilidade de ver e testemunhar o que teoricamente seria possível) e o olhar, implícito na função mesma do véu. Não se trata de um obstáculo impenetrável, mas uma resistência tensa e gradual. O velar é ainda associado à ambiguidade da visão e da consciência, no que diz respeito à oposição entre transparência e opacidade; ignorância e conhecimento; desejo e frustração. (MAGNANI, 2017, p.177)

Com a “resistência tensa e gradual” se consegue causar impressões de maior sutileza às fotografias que, por suas próprias naturezas, acabam tendo conotações afrontosas e pouco comuns para a sociedade brasileira. O nu incomoda e acaba sendo malvisto, mesmo em um veículo de imprensa com o título que possui. Tal como as transformações ocorridas nas roupas a se vestir – com a maior liberdade de exposição e novas peças, como lingerie, cintas e espartilhos – e em questões de higiene – como o advento de produtos de várias aplicações diferentes –, a estética e os padrões do corpo feminino também vão se alterando. Além disso, trazer essa resistência em uma noção de proibição sem proibir algo de fato parece uma proposta bastante interessante no intuito da provocação sexual.

Dessa forma, trazer modelos europeias para estampar as edições de um jornal erótico carioca e colocá-las em conjunto com esses elementos compõem uma boa combinação, considerando que os itens do cenário e objetos relacionados ao indivíduo podem acabar amenizando o impacto da nudez expositiva de tais fotografias. É nesse sentido que a contradição entre o mínimo de impedimento da visão por conta dos véus e a presença do público naquele ambiente funciona, sendo assim aplicados com a finalidade de causar o devido desejo pelo oculto (ou o que poderia estar escondido) acarretado pelos tecidos.

Além do uso dos véus como forma de esconder ou preservar as intimidades, é possível dizer que a grande maioria das fotografias retratam o movimento de retirada desse elemento com relação ao corpo das mulheres. Elas não tentam se privar dos olhares interessados a quem as lentes das câmeras “servirão” posteriormente, mas visam explicitar a vontade de se descobrirem, se desvincularem dessas amarras, o que seria coerente para aquele momento.

Mas a interpretação desse elemento não se restringe ao movimento que a mulher fotografada realiza de retirar ou recolocar o véu em seu corpo. Existe, por trás desse item, uma gama de interpretações que podem ser vinculadas à sua utilização. O conceito de véu pode possuir “outra dialética de significado, talvez mais capciosa do que a anterior, aquela entre o visível e o invisível: a dialética entre o sagrado e o profano, transcendência e carnalidade, decência e obscenidade” (MAGNANI, 2017, p.179).

Com base nessa definição, é muito mais fácil encaixar a significação desses tecidos no âmbito profano, considerando o tipo de informação em que está sendo vinculada. Porém, apesar de o desejo e o prazer da carne não se encaixarem em interpretações dogmáticas do sagrado, é possível dizer que se relacionam (contraditoriamente) com o profano em alguns aspectos. O casamento, que na sociedade brasileira é fortemente associado à Igreja Católica devido aos efeitos da colonização, tem nos véus uma grande ferramenta ritualística. Ainda é possível dizer que o véu.

na tradição judaica não protege um segredo, mas, uma identidade, que resguarda contra o risco de ser possuído e objetivado. Desse modo pede ao homem para desistir do desejo de possuir, seja da forma que consiste em "comer com os olhos", seja da forma de se apropriar da bela aparência. O uso do véu em relação ao sagrado exprime uma ética da separação, uma necessidade de se distinguir acuradamente o profano do sagrado. (MAGNANI, 2017, p.183)

A cultura islâmica, por exemplo, tem nos véus um instrumento de grande importância na disposição estrutural da sociedade no que se refere a organização entre os sexos. Segundo Ceitil (1996), o véu cobrindo o rosto se remete à ideia

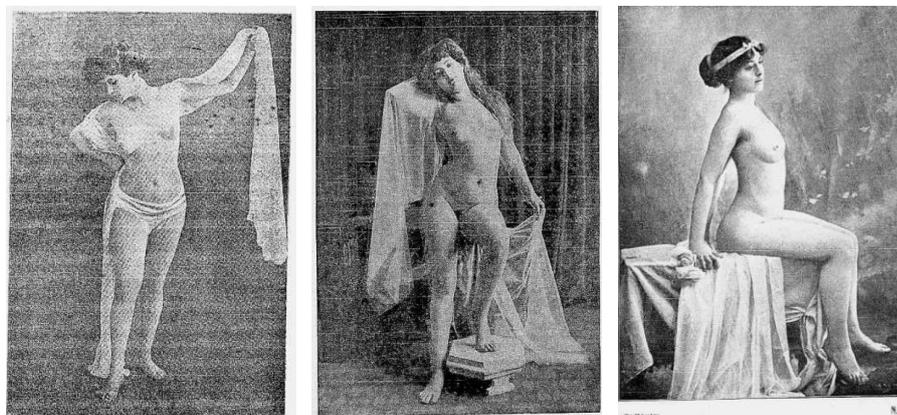
de uma sexualidade difusa que habita todo o corpo, e, que não está concentrada nos órgãos genitais: a ideia de uma sexualidade que “fala” de um modo descarado e despudorado, no rosto. Trata-se da ideia de um corpo, de um ser “animado” por uma “alma sexual” que se figura, que se configura no rosto. Repare-se que se a sexualidade estivesse nos genitais não existiria essa proibição de ter o rosto destapado. (CEITIL, 1996, p.61)

Ainda no âmbito matrimonial, podemos ver na dissertação de Mariana Sabino Petean Galvão intitulada “A singularidade e a conspiciência das cerimônias de casamento na cidade de São Paulo” (2017), a origem da utilização do véu ainda na Grécia Antiga “como proteção aos maus espíritos, infortúnios e possíveis admiradores durante a cerimônia de casamento” (GALVÃO, 2017, p.43), enquanto na Idade Média acabava simbolizando nobreza, em que quanto maior era o véu, maior era a riqueza daquela pessoa. Historicamente, segundo ela, mulheres solteiras ou casadas cobriam seus rostos por recato e subserviência feminina.

A pesquisadora diz que “O uso do véu também é considerado uma referência a Vesta, deusa mitológica virgem que, entre os romanos, era a protetora do lar e simbolizava a pureza e a perfeição” (GALVÃO, 2017, p.44). Evidentemente que, nos dias de hoje, essas influências não são claras ou conscientes por parte da população como um todo, mas não se deve descartar a presença delas em nossa formação cultural, considerando que a Europa, uma das grandes responsáveis por moldar nossa cultura e costumes, foi – em grande parte – baseada na cultura greco-romana.

Fora o próprio vestido e o véu de tecido branco, outro elemento compõe a indumentária de uma noiva: a grinalda, no topo da cabeça. Ela também pode ser vista em algumas fotografias selecionadas para *O Rio Nu*, muitas vezes em adornos semelhantes. Quanto a essa junção de elementos, Galvão (2017) relata que a grinalda, para o cristianismo, “representa a virgindade das noivas, reforça a ideia da pureza da mulher ao apresentar-se para o matrimônio. [...] O uso da grinalda também reforça a sua posição social, podendo ser confeccionada com pedrarias e metais preciosos, remetendo à forma de uma coroa” (GALVÃO, 2017, p.44) Nas imagens abaixo, podem ser vistos exemplos da colocação dos véus em torno das modelos e, além disso, o acompanhamento de um adereço de bastante semelhança a uma grinalda, para exemplificar o que está sendo trabalhado.

Imagens¹⁹ 23, 24 e 25: Modelos se livrando dos véus; Mulher com grinalda na cabeça.



A respeito da relação entre o religioso e as características do jornal na Imprensa de “gênero livre”, Pereira (2004) detalha uma ligação no que diz respeito ao público leitor e os conteúdos presentes nas páginas, já que

estimulando um público masculino, branco, de gosto refinado, a exercer seu desejo e seu poder livremente, elas não estavam tão distantes assim dos católicos e de seus manifestos. Tantas as revistas como os católicos, no fim das contas, estavam preocupados com o que consideravam uma falta de autoridade moral na sociedade. (PEREIRA, 2004, p.50)

Então, ainda sobre o conjunto de condutas e morais que podemos extrair pela observação das fotografias, é possível perceber a forma como os elementos analisados eram posicionados. Sempre como ícones secundários, as modelos – na maioria das vezes – os utilizam para compor suas poses e criar efeitos de movimentos ou usando-os para cobrir certas partes de seus corpos. Em compensação, na imagem da edição Nº1646, esses tecidos estão presentes de outra

¹⁹ **Imagem 23** – Fonte: *O Rio Nu*, 08/08/1908, n.1052, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01052.pdf>; **Imagem 24** – Fonte: *O Rio Nu*, 21/12/1910, n.1297, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01297.pdf>; **Imagem 25** – Fonte: *O Rio Nu*, 08/05/1915, n.1646, p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01646.pdf

forma. Dá-se a impressão de que a mulher retratada os removeu de seu corpo ao se posicionar no móvel em que se apoia, furrando-o ao fazer isso. Dessa forma, a representação sugere que a mulher se encontra momentos antes de se deitar, nua por ter removido sua suposta proteção que, no momento, reveste o móvel em que se apoia. Em ambas as situações, tanto com o véu unido ao corpo quanto avulso a ele, o item cumpre a mesma função de chamar a atenção ao que se tenta ocultar, como já falado anteriormente.

Ainda há uma reflexão possível a partir da observação dos véus. Essa se remete ao papel que possuem no momento pós-cerimônia de casamento, conhecido como a “noite de núpcias”, que, segundo uma das interpretações condizentes com nossa cultura, pode ser vista como

o rude momento da iniciação feminina por um marido que só conhecia a sexualidade venal. Daí a prática da viagem de lua de mel, para poupar a família de uma ocasião constrangedora. Para diminuir o chocante da situação, o quarto do casal devia funcionar como um santuário da maternidade; a cama, como o altar onde se celebrava a reprodução. (PRIORE, 2011, p.81).

Perante essa definição, é possível ressaltar três aspectos. A começar pela “iniciação feminina”, que sempre foi motivo de desejo por parte dos homens, já que o responsável por iniciar as mulheres seria a quem elas obedeceriam (PRIORE, 2011), como se acreditava anteriormente. Com isso, “a valorização extrema da virgindade feminina, a iniciação sexual pelo homem experiente, a responsabilidade imposta pela medicina ao esposo faziam parte do horizonte de aflição que os casais precisavam enfrentar” (PRIORE, 2011, p.82). Tal iniciação poderia ser vista nas fotografias selecionadas e contextualizadas no *O Rio Nu* já que, considerando a ideia do véu como signo da união matrimonial, removê-los do corpo da mulher é passível de se interpretar como o momento da iniciação. Se ele representa conceitos como pureza, pudor e proteção de possíveis segredos, retirá-lo seria uma boa ideia em um contexto sexual.

O segundo aspecto diz respeito à experiência do esposo. Os homens culturalmente eram educados, desde bem novos, com liberdade e um certo “descompromisso” com relação às suas parceiras sexuais. Mary Del Priore (2011) diz que, graças aos prostíbulos,

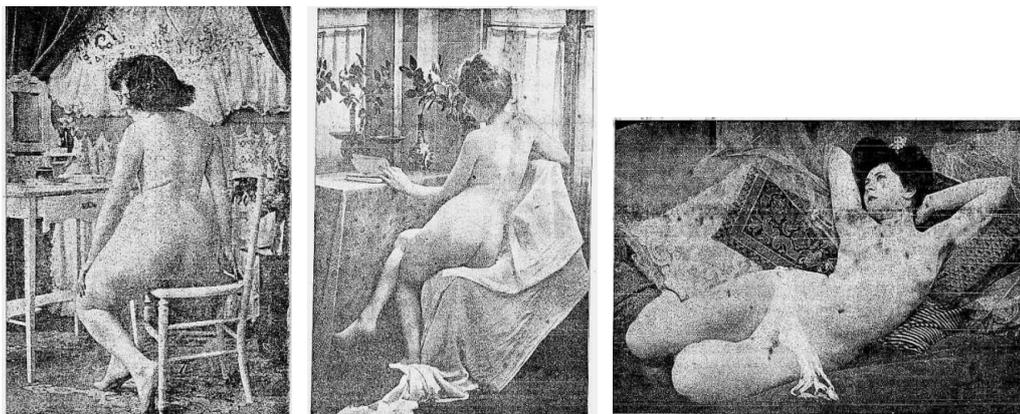
as francesas eram renomadas por introduzir homens maduros e adolescentes às sutilezas do amor, por revelar delicadezas eróticas aos mais velhos. Só que, ao frequentar o bordel, o homem corria o risco de aprender práticas que ele não poderia, de forma alguma, transmitir à sua legítima esposa. Afinal, uma mulher de princípios nada devia saber sobre sexo. Pais endinheirados pagavam cortesãs para iniciar seus filhos. (PRIORE, 2011, p.87)

Sendo assim, os bordéis eram responsáveis por, além de iniciar os jovens, estimular o furor masculino na idade adulta, já que “ao frequentar o bordel, o homem corria o risco de aprender práticas que ele não poderia, de forma alguma, transmitir à sua legítima esposa” (PRIORE, 2011, p.87).

O terceiro e último aspecto que se refere às palavras de Mary Del Priore citadas acima diz respeito à ideia do quarto do casal como espécie de santuário. Como mostra na referida imagem da edição Nº 1646, os véus que supostamente a mulher removeu de seu corpo acabam servindo como lençóis para forrar o móvel em que ela está se apoiando. Sendo assim, acaba sendo visto como validação para acontecer um ato sexual ali. Além disso, talvez seja possível dizer que, aliada às cortinas citadas anteriormente, esses tecidos poderiam servir como coberturas para a cama, ofuscando o que lá acontecia, considerando que camas com dossel foram presentes no Brasil nos séculos XIX e XX, que objetivavam criar a sensação de maior privacidade ao ato sexual.

Aliado a essas noções, a seleção de fotografias do *O Rio Nu* sempre que retratava cenários internos, mostravam quartos muito bem organizados, limpos, ornamentados e sempre usando mobílias, flores e tecidos que dessem um toque muito mais nobre, elegante e preparado para uma relação mais romantizada, cabendo então à cama o local para se “celebrar” o ato sexual.

Imagens²⁰ 26, 27 e 28: Exemplos de conjuntos de objetos nos interiores dos quartos



Um aspecto curioso a se notar, tanto nas fotografias anteriores quanto nas que ainda serão apresentadas aqui, é a perspectiva e o ponto de vista existentes nelas. Apesar da temática, as camas raramente aparecem nas fotografias (mesmo deixando claro que se trata do cenário de um quarto). Com exceção das imagens em que as modelos se encontram posando em pé para a câmera, em quase todas as outras as mulheres representadas se encontram posicionadas em cadeiras ou sofás. São poucos exemplos em que parecem estar em camas ou superfícies cômodas para se deitar.

²⁰ **Imagem 26** – Fonte: *O Rio Nu*, 15/03/1911, n. 1320, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01320.pdf>; **Imagem 27** – Fonte: *O Rio nu*, 02/09/1908, n. 1059, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01059.pdf>; **Imagem 28** – Fonte: *O Rio Nu*, 26/08/1908, n. 1057, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01057.pdf>

Dessa forma, seria coerente dizer que, indiretamente, imagens assim eram selecionadas para transpor a ideia de que a lente do fotógrafo simula o ponto de vista do leitor, que ao ver as mulheres se expondo diretamente a eles em um ambiente que parece um quarto, os colocariam na posição de receptores diretos, como alguém que estivesse observando a cena deitado na cama desse quarto, as esperando para o aguardado momento que sucederia o que a lente capturou. Essa imersão pode se complementar, também, na forma natural e sutil como os cenários são tratados, compondo a imagem sem muitos destaques e fazendo com que o leitor não tenha sua atenção voltada para eles, em um primeiro plano. Será sobre esses cenários que falaremos em seguida.

3.3 – Os cenários como agentes fundamentais na composição iconográfica

Em todo retrato existe um plano de fundo, e em todo plano de fundo há a transmissão de informações. Ele pode variar de um plano secundário liso, de uma só cor, até cenários ricos em detalhes ou paisagens que podem acabar tirando um pouco do enfoque nos sujeitos que visam ser retratados por conta dessas características. Analisar a representação de alguém, seja por ilustrações, pinturas ou fotografias, diz respeito também a analisar o contexto em que essa pessoa se encontra na própria representação, desconsiderando os elementos externos àquela reprodução em um primeiro momento.

É a partir dessa ideia que devemos dar atenção especial aos cenários existentes nas imagens posicionadas no *O Rio Nu*. Não só para efeitos de validação da análise iconográfica que se objetiva aqui, mas por eles representarem o contexto mais importante da representação, já que esses serão elementos a serem identificados imediatamente pelo leitor ao direcionar sua atenção para a imagem, primordialmente, sendo complementado pelo conteúdo escrito que sempre a acompanha.

É evidente que uma fotografia é o resultado “do quê” e “como” o seu autor quis transmitir as informações, signos e códigos que acabou passando com aquele registro. Sendo assim, parte dele a escolha do que terá mais enfoque na representação, o que ficará em primeiro plano, quais elementos devem ser inseridos para dar o tom necessário, entre outras muitas coisas mais. Sobre isso, retornaremos ao periódico fonte para *O Rio Nu*.

Apesar do fato de que a grande maioria das fotografias existentes em cada edição do *L'Étude Académique* contam não só com a modelo, mas também móveis, objetos ou até cenários completos como elementos complementares nas imagens, ainda é possível testemunhar fotografias que trazem pessoas localizadas perante um fundo preto (predominantemente). Isso

acabava dando uma maior evidência e abriam possibilidades para o manuseio da sombra, apresentando um caráter muito mais artístico e que fazia jus ao propósito inicial desse periódico. A falta de qualquer tipo de informação que excedesse a representação daquela modelo, de seu corpo e de sua pose para a fotografia chama a atenção por representar um recurso duplo: ao mesmo tempo que dá todo o enfoque para a nudez explícita da representação, deixa de lado o caráter erótico por se voltar mais para o lado artístico e, de fato, acadêmico, como um instrumento-base para o estudo de artistas, pintores e fotógrafos, por exemplo.

Imagens²¹ 29 a 32: Representações cujo fundo não possui detalhes, de *L'Étude Académique*



Porém, voltando a analisar o *O Rio Nu* e observando as fotografias que as edições existentes no arquivo digital possuíram durante toda a sua história, a presença de imagens desse tipo é totalmente nula nos espaços que comumente eram reservados para os retratos das modelos quando passaram a ser colocadas nas páginas centrais do jornal. Existem apenas dois momentos em que esse tipo de fotografia com ausência de maiores detalhes no fundo apareceu.

A primeira vez aconteceu na edição Nº1595, datada de 26 de maio de 1914. Sendo a única fotografia presente nessa edição, traz o retrato de um homem chamado José Antonio Rodrigues dos Santos, apelidado “Zéantone” que, cuja descrição que a acompanha diz: “nosso colaborador e autor da fantasia OS CINCO SENTIDOS, que sobe à scena hoje no teatro Rio Branco” (*O Rio Nu*, 1914, n. 1595, p.3)

Note que ela é uma rara fotografia com um homem no jornal, em que ele se encontra muito bem vestido e com uma pose confiante que lhe dá maior importância, sendo complementado pela sua descrição de autor de uma peça teatral em evidência no Rio de Janeiro. É evidente

²¹ **Imagens 29, 30 e 31** – Fonte: *L'Étude Académique*, 1906, n.49, estando sucessivamente nas páginas 207, 59, 122. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58319962>>; **Imagem 32** – Fonte: *L'Étude Adadémique*, 01/05/1912, n.199, p.99. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5723263c.item>>

que, nessas circunstâncias, ele não poderia ser representado de modo que prejudicasse sua imagem, ainda mais considerando que possuía envolvimento com o periódico – era até mesmo chamado de colaborador pelo jornal.

Ainda, é importante ressaltar que, apesar da observação do jornal não ter sido voltada especificamente para verificar a incidência de anúncios de peças teatrais, é evidente que ele tinha tais preocupações e transpunha esse tipo de conteúdo em muitas edições, porém nunca dessa forma – com a fotografia de um dos envolvidos. Seria possível dizer, então, que a obra dele pudesse ser vinculada a temática do jornal (considerando seu título que se remete ao corpo humano) e os seus organizadores viram em tal divulgação a oportunidade de se promoverem como relevantes por serem “o que o ator da peça consome”. Outra coisa importante é que tal imagem provavelmente tenha sido retirada de algum outro veículo de comunicação, não sendo eles os autores do registro. Isso porque *O Rio Nu* sempre importou as fotografias de outros lugares e não deveria ter tanta estrutura para tirar suas próprias fotos, além de que, pela publicidade do evento, imagens assim poderiam estar facilmente ao alcance do grande público.

A outra fotografia se encontra na edição de N°1652, datada de 19 de junho de 1915, que traz o retrato da atriz portuguesa Palmira Bastos²², nascida em Alenquer no ano de 1875 e falecida no ano de 1967 na cidade de Lisboa. Nota-se que se tratou de uma fotografia que ocupou a página central do jornal por completo, assim como as fotografias eróticas também faziam quando deixaram de estampar a primeira página das edições e passaram a se localizar no espaço intitulado como “Galeria Artística” (diferentemente da fotografia de José Antonio, mostrada na página seguinte). É trazida em uma moldura e representada de forma bem ornamentada, em que usa um colar e faixa na cabeça, por exemplo, além do vestido. Abaixo da foto, seu nome aparece com letras grandes e nítidas. Na página anterior, um espaço reservado ao texto cujo título é o nome da atriz e diz que

Desejando prestar uma justa homenagem à distinta atriz Palmyra Bastos, que hoje chega ao Rio de Janeiro, resolvemos dar o seu retrato em lugar da Galeria Artística, que com essa pequena interrupção nada tem a perder. A figura atraente e altamente sympathica da genial artista portugueza, que se impoz à admiração do publico carioca, vale bem essa interrupção. (*O Rio Nu*, 1915, n.1652, p.4)

O real motivo pelo qual essa homenagem foi feita não é totalmente explícita, mas pode-se deduzir que ela tenha passado pela cidade do Rio para alguma apresentação teatral e os organizadores tenham decidido aproveitar a ocasião para prestar tal homenagem. Porém, nas edições anteriores não há nenhum tipo de anúncio a esse respeito, sendo tal suposição bastante

²² Sua biografia disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/palmira-bastos.html#.XJGC2yhKg2w>>

incerta. O que se pode verificar é que, quando a fotografia visa mostrar figuras públicas e tratá-las com seriedade a respeito de seu trabalho e impacto na sociedade, o jornal se preocupava em representa-las devidamente vestidas, com fundos simples e sem nenhum aspecto. Todo enfoque da imagem tinha que se voltar para a figura ali homenageada, fazendo com que essas fotos destoassem muito do perfil imagético do periódico por essas características.

Imagem 33 e 34: Retratos de José Antonio Rodrigues dos Santos e Palmyra Bastos, presentes no *O Rio Nu*²³



Porém, esses são casos exclusivos. O que importa mais para nosso estudo são os cenários das fotografias como partes integrantes da mensagem que se visava passar. Considerando a temática que *O Rio Nu* possuía, além de todas as questões já trabalhadas aqui a respeito da privacidade no erotismo que visava passar com suas fotografias, trazer ambientes externos não seria algo tão interessante.

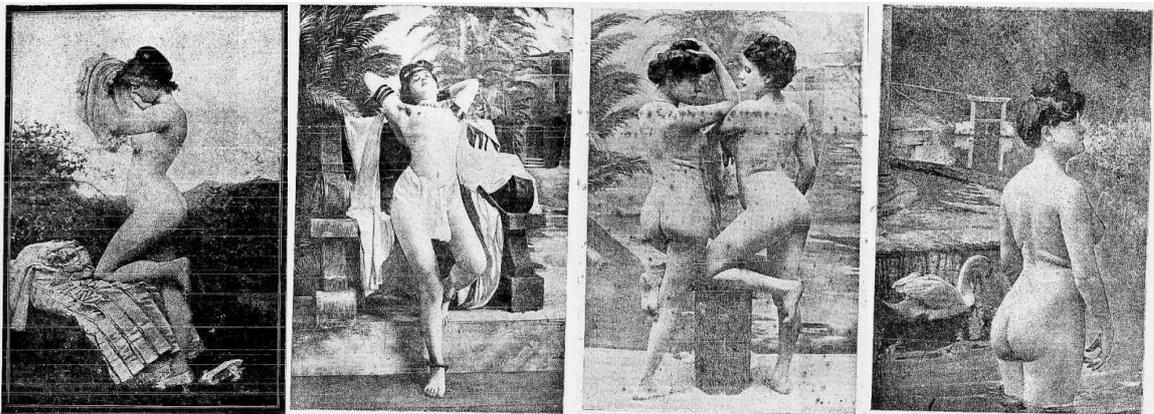
E, de fato, não era. Apesar desse tipo de cenário ser frequente nas páginas do *L'Étude Académique*, o jornal carioca se dedicava a selecionar imagens que retratassem ambientes internos de uma residência. Consta-se que, dentre as 210 fotografias presentes nas edições disponíveis na Hemeroteca Digital entre os anos de 1908 e 1916, apenas em 15 delas as modelos posavam em um cenário exterior à casa, mesmo que estivessem com um papel de parede ao fundo para simular esse cenário, o que totaliza cerca de 7% da quantidade total de fotografias.

É possível verificar, por meio desse índice, não somente a tendência do jornal em suas escolhas, mas o que despertaria desejo no público leitor. Retomando as palavras de Mary Del Priore – já citada anteriormente –, a cultura brasileira pode ter se condicionado a uma realidade de ausência da privacidade, já que, desde a colônia, “ouvidos indiscretos estavam em toda a parte. Frestas nas paredes permitiam espiar. Chaves eram artefatos caríssimos e as portas, portanto, não se trancavam.” (PRIORE, 2011, p.24).

²³ **Imagem 33** – Fonte: *O Rio Nu*, 16/05/1914, n.1595, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01595.pdf>; **Imagem 34** – Fonte: *O Rio Nu*, 19/06/1915, n.1652, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01652.pdf>

Tomando isso como base, a falta dessa privacidade sempre geraria o desejo por algo realmente privado, característica que os ambientes externos não possuem. Porém, considerando a realidade brasileira, Priore diz que “para suas intimidades, os casais sentiam-se mais à vontade ‘pelos matos’, nas praias, nos campos, na relva. Longe dos olhos e ouvidos dos outros” (PRI-ORE, 2011, p.24). Portanto, esse tipo de cenário poderia ainda ser atraente, considerando que as pessoas costumavam se relacionar sexualmente em espaços assim, se devendo a isso – talvez – a colocação de elementos como plantas, sempre com um bom tamanho e próximos a lente do fotógrafo nesses casos de ambientes exteriores.

Imagens 35 a 38²⁴: Exemplos de fotografias em que as modelos estão posando em locais abertos



Se atentando a partir de agora aos cenários que apresentam ambientes internos nas fotografias do *O Rio Nu*, é válido dizer que ainda acabam sendo bastante diversos, já que não foram apenas quartos os locais escolhidos para posicionar as modelos. Peter Burke diz que “um artista não é uma câmera, mas um comunicador ou comunicadora, com a sua própria pauta” (BURKE, 2017, p.136). Acredito que é possível dizer que o fotógrafo, apesar de seu instrumento de trabalho, também não é um simples registrador de cenas, já que a fotografia é apenas o resultado do que, com a câmera, ele buscou mostrar de acordo com sua pauta.

Sendo assim, os cenários transmitem muito da vontade motriz para o registro fotográfico. A começar pela paisagem que as fotos exprimem ao seu espectador, Peter Burke exemplifica os significados que esse tipo de análise pode ter, considerando que nesse caso

árvores e campos, rochas e rios, esses elementos comportam associações conscientes ou inconscientes para os espectadores. Devemos enfatizar que nos referimos a observadores de determinados lugares e períodos da história. Em algumas culturas, a natureza selvagem é detestada e até temida, enquanto em outras ela é um objeto de veneração. Pinturas revelam que uma variedade de

²⁴ Fontes: **Imagem 35:** *O Rio Nu*, 07/10/1908, n. 1069, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01069.pdf>; **Imagem 36:** *O Rio Nu*, 14/10/1908, n. 1071, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01071.pdf>; **Imagem 37:** *O Rio Nu*, 13/01/1909, n. 1097, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01097.pdf>; **Imagem 38:** 17/04/1909, n.1123, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01123.pdf>

valores – incluindo inocência, liberdade e a ideia do transcendental – foi toda projetada na terra. (BURKE, 2017, p.68)

É a partir desse conceito do ponto de vista cultural que devemos nos apoiar para analisar o objeto de estudo, sempre tendo consciência da questão que, tanto as pessoas que compravam e consumiam os conteúdos do jornal na época em que ele era lançado quanto nós, um século depois de sua circulação, nos encaixamos na definição de “observadores de determinados lugares e períodos da história”, como o autor relata.

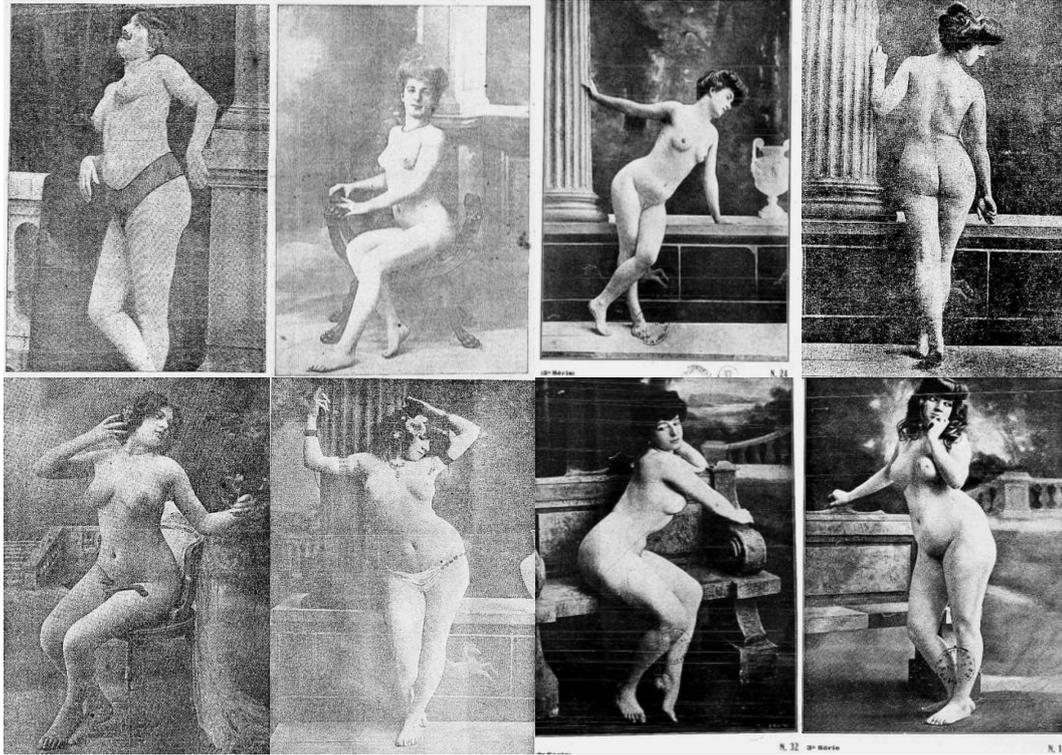
Portanto, a começar pelos elementos arquitetônicos desses ambientes, é interessante ressaltar que muitas fotos traziam aspectos como colunas, sendo que em algumas as mulheres se encontram apoiadas e em outras as colunas se fazem presentes em segundo plano, apenas no cenário, no fundo. Outro aspecto arquitetônico bastante presente eram os corrimãos e guarda-corpos, aparecendo em conjunto com escadas fixas ou não. Sendo assim, a gama de posições aumenta, considerando que podem ser lidas tanto de forma erótica quanto como poses um tanto “rotineiras” que pessoas fariam usualmente nessa possibilidade de lugar. Tais aspectos possuíam perfil bem trabalhado e simétrico, parecendo serem feitos de mármore.

Dessa forma, considerando o tipo de fotografias que o jornal possui, a escolha por esse tipo de cenário pode ter sido realizada para dar às imagens uma marca mais clássica, que se remonta à padrões pertencentes à Antiguidade greco-romana. Esses padrões clássicos acabam representando algo mais nobre, elitizado ou de maior relevância cultural, dada a influência e o referencial que o mundo ocidental (de forma geral) adquiriu proveniente disso em sua história. Ainda, temos na Antiguidade valores bem fortes a respeito da perfeição do corpo humano como sinal de semelhança aos deuses, em que o nu era sempre retratado nas produções artísticas. Sobre essas questões, Barbosa (2010) diz que

[...] a questão da beleza na arquitetura parecia plena de certezas por milênios, mesmo que de forma descontinuada. Em inúmeras etapas da história da civilização ocidental, uma construção bonita era aquela que ostentava uma frente semelhante a um templo greco-romano (possuindo frontão triangular para arrematar um telhado em duas águas), decorada com colunas, proporções repetidas e fachada simétrica. (BARBOSA, 2010, p.16)

Imagens²⁵ de 39 a 46: Fotografias com a presença de colunas, corrimãos e guarda corpos que se remetem a traços da Arte Antiga

²⁵ Fontes: **Imagem 39:** *O Rio Nu*, 27/06/1908, n.1040, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01040.pdf>; **Imagem 40:** *O Rio Nu*, 24/12/1910, n. 1298, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01298.pdf>; **Imagem 41:** *O Rio Nu*, 24/10/1914, n.1618, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01618.pdf>; **Imagem 42:** *O Rio Nu*, 01/04/1911, n.1325, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01325.pdf>; **Imagem 43:** *O Rio Nu*, 10/06/1911, n.1345, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01345.pdf>; **Imagem 44:** *O Rio Nu*, 19/07/1911, n.1356, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01356.pdf; **Imagem 45:** *O Rio Nu*, 19/12/1914, n.1626, p.5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>

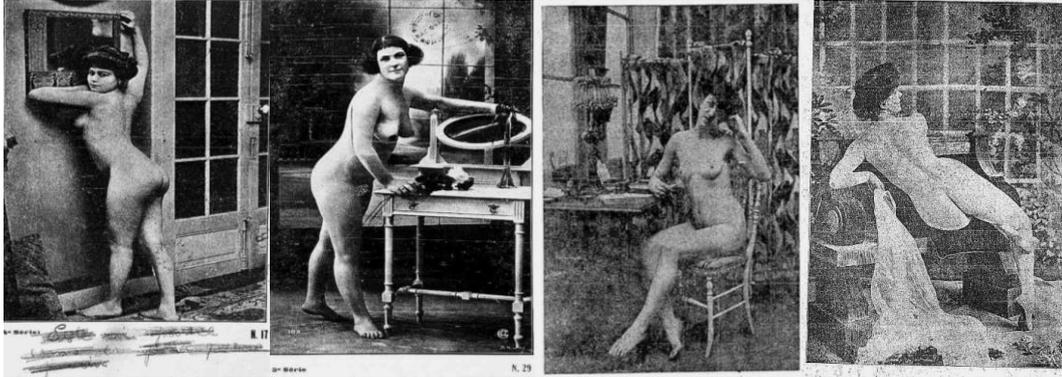


Porém, há de se considerar que a colocação de elementos cenográficos como esses (além de bancos, mesas, sofás e qualquer outro objeto que pode servir de apoio para a modelo) tinha a função de auxiliar na estabilidade de quem estava sendo fotografada, considerando que a captura demandava um tempo para que aquela imagem pudesse ser registrada. Assim, ter um apoio seria de grande ajuda para que não houvessem resultados indesejados como borrões na imagem final.

Outro aspecto pertinente é a presença de cenários com janelas e vidraças sempre próximas à modelo. Como bem relata Koutsoukos (1994), as casas nobres no século XIX tinha cada vez um maior número de janelas na fachada, sendo elas “com vidros encaixados na parte superior, o que permitia a entrada de luz, e ainda poupava seus moradores dos olhares indiscretos dos transeuntes” (KOUTSOUKOS, 1994, p.86). Então, ao mesmo tempo que havia a preocupação com a intimidade e a restrição aos olhos curiosos de outros, a janela poderia, por outro lado, ser um meio viabilizador de flertes e namoros com aquelas mulheres “caseiras” considerando o que Priore relata quando diz que “a janela como fronteira entre a casa e a rua foi sempre lugar suspeito e perigoso, havendo muita referência na literatura do século XIX às janelas ou aos namoros de janela.” (PRIORE, 2011, p.87). E, evidentemente, janelas ou vitrais tão grandes quanto os que apareciam nas fotografias – que, por vezes, eram quase paredes transparentes –

não seriam apenas ferramentas de paquera, mas também uma forma simples de se espiar a intimidade que teoricamente estaria segura dentro da casa. Apesar de já tratadas aqui, há ainda a inclusão de cortinas junto à janela, mas que não são escuras considerando que a luz e a estrutura da janela transparecem muito por elas.

Imagens²⁶ de 47 a 50: As janelas como portais de acesso aos curiosos



Como se tratavam de ambientes internos, a inserção de objetos cotidianos era inevitável para transpor a noção de naturalidade e realismo naquelas imagens. Itens como almofadas, livros, louças dos mais variados tipos, espelhos pequenos para maquiagem, recipientes de produtos de beleza, abajures, vasos ornamentando mesas e móveis maiores (e até flores avulsas no cenário), incluindo penteadeiras, eram escolhas dos organizadores do *O Rio Nu* para se colocar no jornal. O estudo de tais aspectos é de grande relevância pois,

[...] no que diz respeito à história da cultura material, o testemunho de imagens parece ser mais confiável nos pequenos detalhes. Ele é particularmente valioso como evidência da arrumação dos objetos e de seus usos sociais, não tanto a lança, ou garfo, ou livro em si, mas a maneira de empunhá-los. Em outras palavras, imagens nos permitem reinsserir velhos artefatos no contexto social original. (BURKE, 2017, p.153)

Sendo assim, é importante destacar tais elementos por carregarem significados diretos com relação à pessoa retratada na fotografia pois

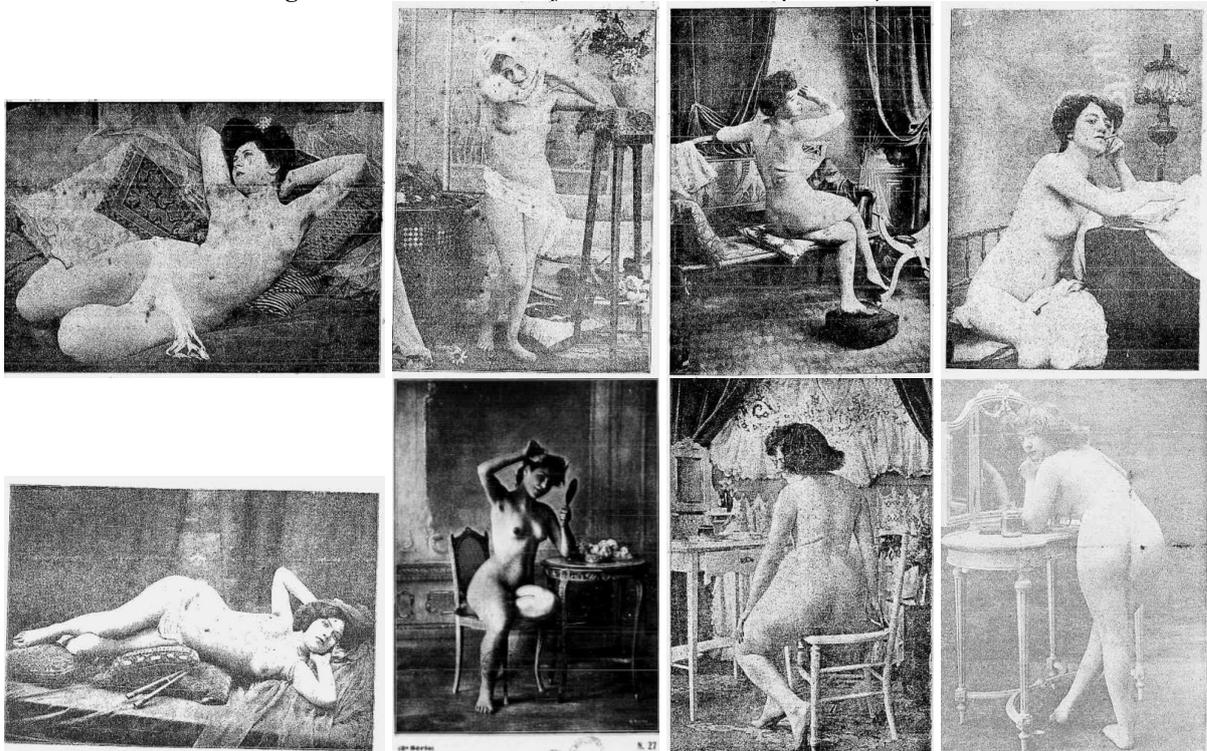
os acessórios representados junto com os modelos geralmente reforçam suas autorrepresentações. Esses acessórios podem ser considerados como “propriedades” no sentido teatral do termo. Colunas clássicas representam as glórias da Roma antiga, ao passo que cadeiras semelhantes a trono conferem aos modelos uma aparência de realeza (BURKE, 2017, p.44)

É evidente que, assim como todos os outros elementos aqui analisados, a inserção de fotos com determinados tipos de objetos se relaciona diretamente com o contexto dado pelos

²⁶ Fontes: **Imagem 47:** *O Rio Nu*, 09/09/1916, n.1716, p.7. Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1916_01716.pdf>; **Imagem 48:** *O Rio Nu*, 04/12/1915, n.1676, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01676.pdf>; **Imagem 49:** *O Rio Nu*, 30/11/1910, n.1291, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01291.pdf>; **Imagem 50:** *O Rio Nu*, 17/10/1908, n.1072, p.1. Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01072.pdf>

textos do jornal. A fotografia em si não precisa desse contexto, pois seus elementos internos já são suficientes, mas é fundamental analisá-los por nos demonstrar significados ocultos, já que “na arte italiana renascentista, por exemplo, um cão de grande porte num retrato masculino é geralmente associado à caça e assim à masculinidade aristocrática, enquanto um cãozinho pequeno num retrato de uma mulher ou casal provavelmente simboliza fidelidade.” (BURKE, 2017, p.44). Sempre haverão significados. E é de grande importância lembrar sobre essa relação para compreender os efeitos desejados pelos organizadores do *O Rio Nu* ao selecionar as fotos para cada edição de modo particular.

Imagens²⁷ de 51 a 58: Os objetos cotidianos na representação erótica



A escolha pelo tipo de objeto a ser colocado na cena acaba transpondo a ideia original do fotógrafo ou do organizador que utilizou determinada imagem, já que passam mensagens que, em conjunto, com a posição registrada das modelos e do cenário como um todo, podem ser direcionadas a determinadas interpretações. Colocar uma pessoa envolta em almofadas e

²⁷ Fontes: **Imagem 51:** *O Rio Nu*, 26/08/1908, n. 1057, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01057.pdf>; **Imagem 52:** *O Rio Nu*, 05/09/1908, n. 1060, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01060.pdf>; **Imagem 53:** *O Rio Nu*, 30/09/1908, n.1067, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01067.pdf>; **Imagem 54:** *O Rio Nu*, 28/10/1908, n.1075, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01075.pdf>; **Imagem 55:** *O Rio Nu*, 02/01/1909, n.1094, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01094.pdf>; **Imagem 56:** *O Rio Nu*, 15/03/1911, n.1320, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01320.pdf>; **Imagem 57:** *O Rio Nu*, 22/02/1911, n.1315, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01315.pdf>; **Imagem 58:** *O Rio Nu*, 09/06/1909, n.1138, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01138.pdf>

em uma cama, parece remeter a uma situação confortável e ao universo íntimo. Ao mesmo tempo, pode simbolizar um ato de exibicionismo de uma mulher com condições suficientes para se dar ao luxo de possuir tantas almofadas em uma mesma cama com aquele mobiliário. Ou então pode representar certo recato (mesmo que com as pessoas nuas) por estar acompanhada de uma ferramenta que parece ser uma agulha para se tricotar, indicando que aquela mulher tem como passatempo ficar em casa produzindo peças como essas em que está em cima.

Outro aspecto bastante presente nas fotografias nesse âmbito são os objetos vinculados à manutenção da própria beleza. Parece um tanto óbvio dizer que em representações com essa temática existe a preocupação estética com a beleza das modelos, mas a questão aqui é que, em algumas dessas imagens, tal preocupação é explícita e se torna até mesmo o foco da cena. Isso porque em algumas edições do jornal as modelos são acompanhadas por frascos que se assemelham a embalagens de cremes estéticos ou perfumes, pentes e escovas para cabelo, compartimentos para joias e, ainda, espelhos de mesa para que o preparo da própria imagem seja feita da melhor forma, considerando o contexto que os demais objetos traduzem.

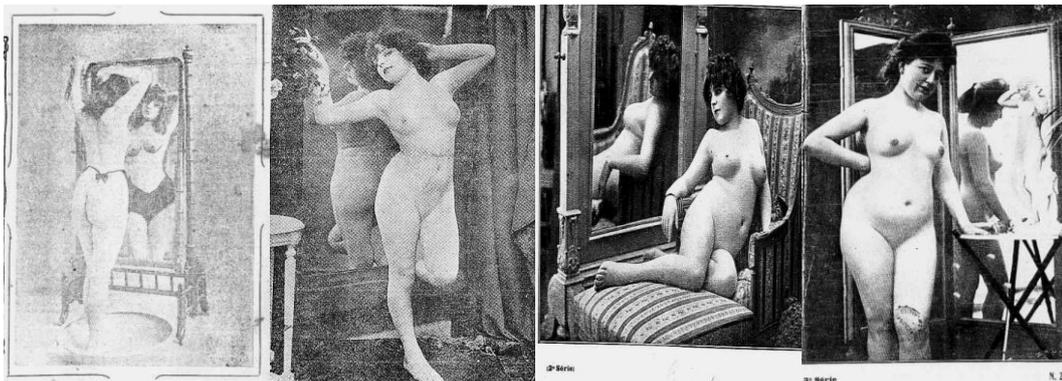
Porém, a presença de espelhos não se dava apenas nesse tamanho pequeno e portátil. Algumas fotografias traziam as mulheres refletidas em espelhos muito maiores, praticamente com o mesmo tamanho das modelos, como pode observar abaixo. Em alguns deles, as modelos estavam apenas posicionadas em frente, sem dedicar sua total atenção a presença dessas superfícies no cenário. Entretanto, a existência desses itens representa uma gama de possibilidades para mensagens eróticas. Talvez a maior delas seja a noção de autovalorização do próprio corpo, passando a impressão que aquela mulher possui uma autoestima que favorece o aspecto sexual, já que isso tende a ser associado com um comportamento mais vivo e ativo, aspectos esses sempre buscados pelos homens nas mulheres que se relacionam fora da relação conjugal.

Como bem define Gasset (2011), a “imagem é uma entidade abstrata, cujo suporte deve ser procurado antes em um espaço imaginário que na linguagem” (GASSET, 2011, p.48). Esse abstracionismo é inevitável ao analisar elementos iconográficos como esses. Assim como é inevitável a associação entre a escolha de se posicionar espelhos nas imagens e a conhecida história de Narciso, personagem mitológico que morreu apaixonado pela própria imagem e beleza. Nessa questão, uma série de fatores acerca da auto contemplação podem se encaixar aqui, considerando que projetar o reflexo da modelo faz com que ela – além de se mostrar mais confiante ou orgulhosa a respeito de si – pode ser vista de modo mais íntegro, já que a lente da câmera fica responsável por capturar uma vista e o espelhamento por ceder a que falta. Nesse sentido, o espelho representa uma ferramenta detentora de alguns significados, já que é possível ressaltar que a concepção da imagem está voltada para o encantamento visual,

[...] uma pequena digressão sobre a visualidade e seu espelhamento permite uma melhor compreensão. O espelho de Narciso permite o primeiro foco do olhar, das águas, inverte o ser, deixa-o em uma superfície plana, lisa, mas no fundo é côncava; é calma, mas também turbulenta; pensa que se vê, mas o que vê é seu ego, seu fundo; o mesmo fundo, na ironia narcísica, o faz ser; o espelho de pedra, depois industrializado, polido, aperfeiçoado, difere do ponto direcionado por Narciso; nele a questão não é a da profundidade de sua própria imagem, o ser se vê em uma inversão ideológica, o que está a sua direita, passa no lance do olhar, transpassado pela reflexão, pelo preconceito, para a esquerda, e aqui se tem a analogia pobre e, nesse reino, mesmo as divindades não escapam da força terrível desse olhar reflexivo quando, em outra reversão irônica, nos colocamos em seus lugares. (GASSET, 2011, p.45-46)

Sendo assim, o espelho garante a inserção dos distintos planos e pontos de vista, transpondo a profundidade que, nesse contexto, se relaciona com maior intensidade à questão do ego e da concepção daquele ser, inserido em um veículo com a referida temática, tornando-se uma ferramenta coerente com a proposta.

Imagens²⁸ de 59 a 62: Espelhos que ampliam a visão do espectador



Ao observar os elementos que compõem o cenário de modo mais explícito, temos a presença de inúmeros tipos de móveis diferentes, considerando que a maioria deles já pôde ser observada nas fotos posicionadas anteriormente. Assim, é possível verificar a incidência de mobílias que se assemelham a estantes ou prateleiras que, na maioria das vezes, servem como espaço em que vasos de flores são colocados. Acabam sendo utilizados como apoio para determinadas poses nas fotografias, assim como determinado tipo de mobília que certamente seriam biombos da época.

Esses, por sua vez, merecem particular atenção. Isso pelo fato de que, por vezes, as modelos fotografadas parecem estar se relacionando diretamente com eles em posições que dão a impressão de estarem saindo ou entrando atrás desses móveis, como se fossem paredes infixas

²⁸ Fontes: **Imagem 59:** *O Rio Nu*, 04/07/1908, n.1042, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01042.pdf>; **Imagem 60:** *O Rio Nu*, 02/09/1911, n.1369, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01369.pdf>; **Imagem 61:** *O Rio Nu*, 06/02/1915, n.1633, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01633.pdf>. **Imagem 62:** *O Rio Nu*, 20/09/1915, n.1674, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1915_01674.pdf>

com a função de ocultar a exposição do corpo. Em determinadas fotografias, aparecem próximas a armários ou talvez até mesmo guarda-roupas, passando a impressão de que serviriam para que aquelas mulheres se trocassem ou, eventualmente, se preparassem para o ato sexual. Dessa forma, se evitaria testemunhar tal momento e aquela mulher se apresentaria de forma a surpreender o parceiro, considerando o caráter desconhecido e até anônimo daquelas retratadas.

Encerrando o momento de análise a respeito dos distintos elementos cenográficos, deve-se considerar que “os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais.” (BURKE, 2017, p.44), cabendo a nós sempre a noção de que as representações serviram a um propósito específico em sua origem e a outro em seu posicionamento nas páginas do *O Rio Nu*, levando em conta a tendência e a temática. É nesse sentido que devemos analisar os móveis maiores, presentes nas fotos.

A respeito disso, devem deter grande parte de nossa atenção. Isso porque, na sociedade brasileira, “grandes paredes nuas, simplesmente caiadas, com tetos em masseira, divididos em caixotes bastavam para criar um ambiente propício ao aparecimento das grandes mesas torneadas, das cadeiras de sola, e dos armários embutidos” (KOUTSOUKOS, 1994, p.25).

Era comum a busca por móveis bem trabalhados e com bastantes detalhes mesmo nos interiores das mais simples moradias. Por conta disso, havia o fenômeno de copiar tendências e estilos que vinham de fora, incorporando-as nos lares com móveis bem trabalhados e com detalhes particulares. Nessa época,

o considerado bom artista, ou artesão, era aquele que conseguia copiar o mais fielmente possível os móveis que aqui chegavam importados, vindos nas inúmeras embarcações. A cópia fazia parte da própria finalidade da Arte da época. Para os pintores, isso significava copiar a natureza, o real; para os artesãos de móveis, isso significava copiar os "móveis de último gosto", baseados nos modelos importados. (KOUTSOUKOS, 1994, p.34)

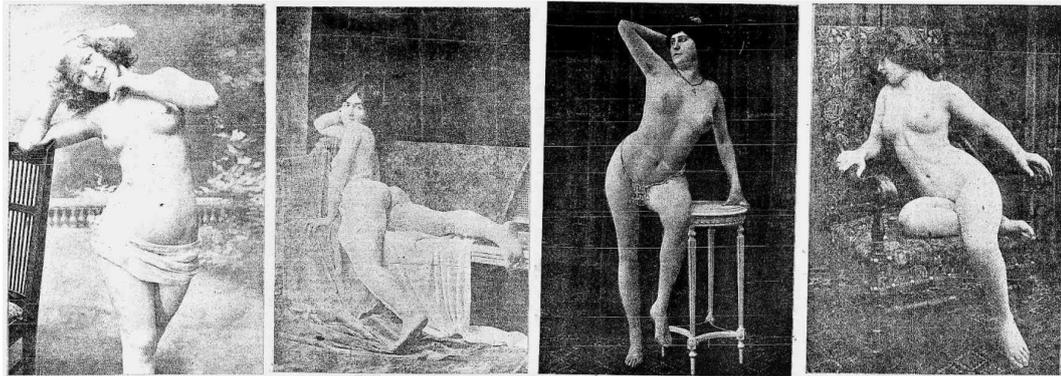
A partir dessas informações, escolher fotografias que demonstrassem móveis comumente utilizados na Europa também acabaria despertando a atenção do público leitor. Dentre os móveis que comumente apareciam nas representações, além de algumas poucas camas bem robustas que se baseiam em um colchão sobre uma estrutura fechada que se assemelha a um baú ou a um modelo “box”, mesas (tanto de jantar quanto de centro ou de apoio), cadeiras, bancos e sofás eram outros móveis recorrentes.

Quanto a esse tipo de análise, tem de se levar em conta que, por exemplo,

visualizar a organização de objetos, cientistas e assistentes em um laboratório é aprender algo a respeito da organização da ciência, assunto sobre o qual os textos são silenciosos. Representar cavalheiros usando cartolas no laboratório desafia a concepção de uma atitude de “mão na massa” em relação à pesquisa. (BURKE, 2017, p.137)

Com isso, a respeito desse tipo de mobília, é possível presumir que possuíam a função de expandir as possibilidades de posições para que as modelos fossem capturadas, já que poderiam se apoiar, sentar, deitar, se inclinar, entre outras coisas. Esse apoio, em seu veículo fonte, expande a quantidade de formas para o corpo humano se posicionar e ser estudado. Além disso, como as modelos eram fotografadas em sessões no *L'Étude Académique*, fazendo várias capturas consecutivas, a variação de posições deveria ocorrer e esses seriam agentes facilitadores.

Imagens²⁹ de 62 a 65: Cadeiras, bancos e sofás auxiliando no ato fotográfico



Perante a iconografia presente nas fotografias escolhidas pelo jornal carioca e os possíveis significados intrínsecos a esses elementos que eram compartilhados pela população brasileira daquela época, se torna possível entender que não se tratavam de imagens isentas de qualquer mensagem. Trata-se da expressão do resultado do que se pensava e das formas que se idealizava a imagem feminina no âmbito sexual. Porém, a análise dessas imagens não se limita somente aos signos simplesmente vinculados no conjunto iconográfico das fotografias e do que isso poderia significar. Existem outras questões mais profundas que devem ser analisadas a partir de tais evidências históricas.

²⁹ Fontes: **Imagem 62:** *O Rio Nu*, 25/11/1908, n.1083. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01083.pdf>; **Imagem 63:** *O Rio Nu*, 27/02/1909, n.1109. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01109.pdf>; **Imagem 64:** *O Rio Nu*, 24/03/1909, n.1116, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01116.pdf> **Imagem 65:** *O Rio Nu*, 14/04/1909, n.1122, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01122.pdf>

4. A NATUREZA SOCIAL E HUMANA NAS ENTRELINHAS DAS PÁGINAS DO *O RIO NU*

4.1 – *O Rio Nu* em meio à Indústria Cultural

Ao lidarmos com análises no âmbito das mentalidades de determinado período e sociedade, devemos compreender que os resultados ali buscados tratam de uma série de marcas que traduzem, além da cultura, as vivências e os valores de determinado meio. Nessa pesquisa, a análise do referido objeto de estudo deve continuar sendo feita associando-o ao contexto em que se situa para compreendê-lo como parte coerente e atuante com relação ao seu processo histórico.

Isso por que, como já foi atestado aqui, não deve existir a confiança no poder explicativo da imagem de forma isolada, “pois o historiador, neste caso, não participa do processo de simulação: sua função é desvendá-lo. Expondo suas entranhas, o historiador procura entender que tipo de percepção a coletividade absorve e revela sobre seu modo de existência” (KAMENSKY, 2016, p.23)

Sendo assim, para se atingir os tópicos de discussão teóricas reservadas para esse capítulo final, e se apoiando na análise prévia das imagens presentes no *O Rio Nu*, é possível localizar nossa temática em meio a conceitos estabelecidos pelos teóricos da Escola de Frankfurt quando se referem ao fenômeno da Indústria Cultural. Essa contextualização é fundamental, já que “a leitura da imagem não é imediata, pois provém de todo um universo mediado pelo olhar produtor e receptor das imagens” (KAMENSKY, 2016, p.27)

A partir da análise da obra intitulada “Indústria Cultural e Sociedade”, de Theodor Adorno, verifica-se que esse conceito caracteriza os ramos que a produção artística seguiu no contexto social pós-industrialização e, principalmente, após o estabelecimento capitalista, o qual passou a se preocupar com a produção massificada e, principalmente, com a mobilização do público para que o lucro possa ser atingido. A lógica de tal sistema pode ser caracterizada pelo fato de que a “participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos standardizados” (ADORNO, 2009, p.6). Para isso,

a técnica da indústria cultural chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pelo controle da consciência individual. (ADORNO, 2009, p.6)

Relacionando-se a tal standardização e produção em série, deve-se lembrar que uma das preocupações quando se fala a respeito da Indústria Cultural é a forma como tendemos a utilizar manifestações como obras de arte – que tipicamente acabam se relacionando a grupos mais elitistas – em abordagens populares, adaptando-as para produtos voltados para a utilização da grande massa. Sendo esse um de seus princípios,

as obras de arte como palavras de ordem política são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levadas a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam custodiadas e salvas na vida de uma sociedade livre, mas sim que desaparece até a última garantia contra a sua degradação em bens culturais. (ADORNO, 2009, p.38)

Essa incorporação cultural acaba se tornando parte já muito intrínseca ao conjunto dos elementos antropológicos de nossa civilização atual. Ao se referir ao principal objetivo dessa Indústria Cultural e se encaminhando para a prática da produção artística, Adorno tende a relacioná-las se utilizando dos conceitos de “valor de uso” e “valor de troca”, comentando até que o primeiro tende a ser substituído pelo segundo, sendo que o consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento. Então,

[...] o valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se — hipocritamente — o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo. (ADORNO, 2009, p.36)

Assim, é possível encaixar perfeitamente o jornal carioca *O Rio Nu* nesses conceitos de Indústria Cultural, principalmente considerando o recorte aqui estabelecido. Pelo que já se observou, tratava-se de um produto popular (que se não era amplamente comprado, era ao menos visto) que utilizava a arte – fotografias retiradas das revistas que inspiravam artistas da arte acadêmica – como mercadoria sob seus objetivos – o da veiculação dessas imagens como pornografia. Traz um tipo de conteúdo que dificilmente chegaria para a nossa sociedade e a torna “vendável”, mesmo que ela tivesse, em sua origem, um intuito mais artístico ou que servisse à arte como arte, não tanto como mercadoria.

Ao retirar as fotografias de um outro veículo (pertencente a outra cultura, que provavelmente serve como exemplo a ser seguido) nos mostra que a obra sempre se mantém à semelhança de outras pelo álibi da identidade. “A indústria cultural finalmente absolutiza a imitação”

(ADORNO, 2009, p.14), transformando aquele produto em outro totalmente diferente ao simplesmente alterar a abordagem, a ideologia, mesmo realizando cópias diretas desse outro produto. “Diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual” (ADORNO, 2009, p.16), raramente inovando algo de forma grandiosa.

Para nossa análise, também é fundamental considerar o estudo intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin. Ao tratar sobre a incorporação de elementos de outro produto com a alteração apenas de seu contexto, o autor diz que “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra” (BENJAMIN, 1955, p.2). De fato, as modelos que posavam para o *L'Étude Académique* provavelmente nunca teriam pensado que seriam postas para ilustrar conteúdos eróticos da forma como foram, pois ao se submeterem àquilo, acreditavam que estavam posando para uma revista de estudos acadêmicos. Dessa forma, “mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora” (BENJAMIN, 1955, p.2).

É simples entender esse fenômeno ao utilizar o presente objeto de estudo. Posicionar as fotografias em outro contexto, alterando a temática e as mensagens que elas lhe trazem, além de “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1955, p.3).

Compreender esse processo se torna uma tarefa fácil se considerarmos que a sociedade brasileira, historicamente, ainda não tinha sido amplamente apresentada a um produto assim, apesar de ser impossível dizer que não almejava por uma manifestação como essa. Assim, a busca por esse “semelhante no mundo” se traduzia em algo que não era tão presente na própria realidade. Não só pela questão mais explícita do desejo sexual, mas a Indústria Cultural nos mostra que a vontade (mesmo que inconsciente) de consumir itens que se assemelham a algo mais nobre como a arte tende a viabilizar essa aceitação. Mesmo em um jornal com conteúdos “indelicados” para aquela sociedade de modo geral, a incorporação de fotografias daquele contexto era um diferencial.

Pode-se dizer, a respeito disso, que no início “a arte ainda mantinha o burguês dentro de certos limites, à medida que era cara. Isso acabou. A sua proximidade absoluta, não mais mediada pelo dinheiro, para todos aqueles a quem é exibida, é o cume da alienação e aproxima

uma à outra no signo da completa reificação” (ADORNO, 2009, p.38), o que também se aplica à concepção dos corpos femininos diante daquelas representações.

Falando a respeito das fotografias, um dos aspectos relevantes a se considerar é a frequência em que aparecem. Como foi detalhado no primeiro capítulo, mesmo após terem começado a aparecer nas páginas no ano de 1908, não havia padrão, intervalos fixos ou uma incidência lógica entre as edições do *O Rio Nu*. Salvo por poucos períodos nessa trajetória em que as imagens acabaram aparecendo em todas as edições de forma ininterrupta, o público não sabia ou tinha como prever se a próxima edição contaria com uma foto ou, como na maioria das vezes, uma ilustração. Essa situação se agrava quando, nos anos finais (principalmente a partir de 1915), elas passam a ficar localizadas nas páginas centrais do jornal, o que poderia impossibilitar que o comprador averiguasse a sua existência antes de adquiri-la e o condicionava a comprar mesmo com essa incerteza, criando assim um sentimento de expectativa.

De tal modo, o fato de aparecerem “as vezes”, sem um padrão, acabava mostrando ao leitor que aquele produto poderia possuir as fotografias em sua composição, mas nem sempre cumpria tal premissa. Quanto a isso, há de se considerar que

a indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. [...] A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista. (ADORNO, 2009, p.21)

Essas concepções fazem parte do produto. Podem ser consideradas uma forma de manter o vínculo entre o público leitor e a própria revista, principalmente ao considerarmos que “a força da Indústria Cultural reside em seu acordo com as necessidades criadas” (ADORNO, 2009, p.18) por ela própria. Assim, como toda mercadoria que deve fazer contato com o cliente e com ele estabelecer relações até mesmo de diálogos, mediante ao seu conjunto de regras, estruturas e proibições, essa Indústria

[...] fixa positivamente uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios. A necessidade permanente de efeitos novos, que permanecem todavia ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. (ADORNO, 2009, p.11)

Tal vínculo entre o consumidor e os responsáveis pelo produto se agrava se lembrarmos que o jornal de fato mantinha um diálogo frequente com quem o lia. Seja de forma indireta ao colocar resultados do jogo do bicho daquela semana, ou anunciar acontecimentos e eventos que poderiam ser interessantes. Havia ainda um contato mais direto se considerarmos que haviam

concursos, piadas interativas e charadas que pediam por respostas do público leitor, sendo essas divulgadas na edição posterior. Na Indústria Cultural e, principalmente, no Capitalismo, conhecer seu público e se adaptar a ele são alguns dos princípios para que um produto se mantenha ativo e renovado no mercado.

4.2 – Uma aurora pornográfica na capital brasileira

Tendo já visto que as imagens originalmente não eram produzidas sob uma temática erótica, mas foram adaptadas a isso, outra discussão nos é bem-vinda: seria possível dizer que se tratava, já naquela época e contexto, de um tipo de produto pornográfico? O valor de culto que aquelas imagens possuíam em sua origem vai sendo deixada de lado para um valor de exposição (BENJAMIN, 1955), em que é inserida para satisfazer pulsões sexuais momentâneas, conduzidas por determinado contexto exterior à própria fotografia.

Sendo assim, é válido ressaltar que a palavra “pornografia” se origina do termo grego *pornographos*, ou seja, escrita sobre prostitutas. Na sua concepção original, o termo se refere aos costumes, à descrição da vida e dos hábitos das prostitutas e de sua relação com os clientes (MORAES; LAPEIZ, 1984). Uma das características diretamente atreladas ao surgimento desse fator cultural é que “o excesso do controle normativo gera excitação coletiva de curiosidade, unido a uma não proibição, sendo um dos fatores responsáveis pelo surgimento da categoria pornografia no campo da sexualidade” (CASTRO; CRESPO, 2017, p.95).

Com isso, *O Rio Nu* talvez pudesse ser denominado como “pornográfico” já começando por essas noções, considerando que muitas das modelos que o *L’Étude Académique* escolhia para retratar nas fotografias eram prostitutas, de fato. Além disso, para um brasileiro que, naquele contexto, estaria vendo de forma inédita mulheres nuas estampando a primeira folha do jornal – que já atrai bastante atenção somente pelo título –, poderiam pensar – a partir do que era comum – que uma mulher com a postura de se deixar ver daquela forma só poderia ser uma prostituta, sem precisar sequer saber a origem daquelas representações. Aliás, pelo simples motivo daquelas mulheres despertarem tanto desejo no público masculino e acabassem sendo tão “convidativas” e insinuativas ao ato sexual em dado contexto, dificilmente seriam associadas às suas parceiras do âmbito matrimonial.

O próprio jornal tinha total consciência de sua própria abordagem. Desde o primeiro capítulo, quando foi retratado nessa pesquisa que o editorial do *O Rio Nu*, na segunda edição, falava sobre como o jornal fora bem recebido em sua estreia e como tinha sido “um delírio!” para o público, já que até os mais idosos tinham passado a noite em claro “contemplando-o”, o pensamento pornográfico de criar produtos para suscitar pulsões sexuais no público de modo

direcionado e, como foi na maior parte da história, voltado ao público masculino já era presente em dada mentalidade, mesmo que ainda não fosse tão comum em nossa cultura.

Segundo o historiador Robert Muchembled (2007), é possível estabelecer o início da pornografia no século XVII, em meados de 1650, no Ocidente. Ele a caracteriza dizendo que

A pornografia é uma literatura de transgressão, mas instala-se primeiramente dentro das regras de uma conveniência que proíbe a evocação das perversões. [...] Nos anos 1650-1690, a mensagem pornográfica é elaborada ao mesmo tempo que o novo discurso científico e nos mesmos lugares: as grandes cidades em que as redes de relações sociais estão em via de se transformar, em que as existências são mais atomizadas e mais individualizadas, em que aparece a necessidade de conceituar o corpo e o espaço para perceber seu próprio ser. (MUCHEMBLED, 2007, p.157)

Sob tal definição, percebe-se que ela não mudou tanto com relação ao seu contexto, já que as grandes cidades acabam proporcionando maior produção e consumo desse tipo de manifestação. Além disso, muitos aspectos destacados pelo autor desse contexto pornográfico se encaixam perfeitamente em algumas das características que conhecemos até hoje, como a ausência (ainda bastante presente) do ponto de vista feminino ou uma produção originada nas camadas mais altas da sociedade, por exemplo. É interessante notar que, a respeito da linguagem,

[...] por mais que seja masculina e admiradora da “lança de amor” viril, a literatura erótica reconhece os direitos eminentes do sexo fraco ao gozo. Os textos utilizam quase o mesmo número de termos diferentes para definir as partes naturais da mulher, 200, e as do homem, cerca de 250. O ato venéreo, por sua vez, é designado por 300 verbos ou expressões. Armado de seu punhal natural, sua flauta, seu martelo e de seus címbalos de concupiscência, suas bolotas, suas bolas de Vênus, seus colhões, seus globos, o homem cavalga, combate, esfrega o toucinho, pega, folga, sacode, possui a baga, a butique, o braseiro, a fogueira, a gata, a fenda, a flor de cristal, o pedaço guloso, a natureza, o palácio magnífico, o buraquinho, o paraíso sombrio de sua amada...” (MUCHEMBLED, 2007, p.127)

Era exatamente isso que acontecia com *O Rio Nu*. Sempre se buscava utilizar termos alternativos, que se remetem a características supostamente similares com o que se queria dizer, de modo a suavizar o impacto de palavras mais diretas e objetivava que seu público compreendesse essas terminologias. Dessa forma, apresenta-se novas palavras e gírias que poderiam já ser conhecidas de certos grupos sociais, em associações novas que se encontram prontas para serem utilizadas e adaptadas. Isso, inclusive, eram os principais elementos de humor, principalmente no uso de trocadilhos, sendo fator determinante para a sua popularidade pois

a civilidade rejeita o gosto pela escatologia rebelaisiana e ensina a falar de sexo com pudor, com termos admitidos em público, sugerindo-lhe preferir palavras menos chocantes do que “foder” ou “cavalgar”. No entanto, os que gostam de proclamar e realizar jubilosamente o ato amoroso, mas são impedidos

pela censura moral e pelas leis nem sempre têm a tendência a se dobrar. (MUCHEMBLED, 2007, p.146)

Então, como forma de entretenimento, aquele tipo de fotografia funcionava bem. Além de atrair com grande facilidade a atenção do futuro leitor que veria o *O Rio Nu* nas prateleiras da banca de jornal, ele saberia que sempre haveriam anedotas com humor bastante particular e que transmitia a impressão de ser inteligente, considerando os jogos de palavras ali envolvidos. Dessa forma, é quase impossível que alguém, naquela época e contexto, observaria as fotos presentes no *O Rio Nu* de modo a analisá-las como representações artísticas ou até mesmo de forma crítica. Assim, relacionando-se ainda ao fenômeno da Indústria Cultural do qual o jornal carioca faz parte

afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve. [...] A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 1955, p.12)

Diante da imersão proporcionada pelo jornal e seu caráter manipulativo com relação ao público leitor, se relacionando com o estabelecimento do jornal carioca como parte da Indústria Cultural, é de grande relevância entendermos outra problemática totalmente relacionada com o objeto de estudo e sua natureza pornográfica: o fenômeno da indústria do comércio de corpos. É totalmente possível dizer que *O Rio Nu* é um grande expoente nesse processo. Através dele, a sociedade brasileira passava a ter contato com o corpo feminino comercializado em fotografias em um veículo de massa. Neste sentido, o que era da dimensão privada e íntima – corpo, sexualidade – ganha publicidade e é massificado, tornando-se obsceno. Estes corpos passam a estar estampados no jornal e podem ser vistos por qualquer um. A nudez feminina que antes apareceria em lugares privados ganha foro público.

Isso pelo fato de que, mesmo não comprando, o jornal era muito popular por ficar exposto com enfoque nas ilustrações e fotografias tanto nas páginas centrais quanto as iniciais, dependendo dessa chamativa exposição para que fossem comprados. Seu sucesso se dava, em grande parte, por decorrência desses fatores.

Porém, que tipo de preocupações decorrem dessa situação? A começar que a "assimetria entre personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas (...) entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar" (AUMONT, 1995, 126) é talvez o fator mais evidente. Dessa forma, o comércio de corpos acontece a partir da premissa que o produto à mostra está sendo comercializado para que seja consumido

por uma grande massa. Considerando que esse consumo parece sempre estar atrelado ao prazer e às satisfações sexuais, e “como estamos vivendo na era da imagem visual, as diversas representações aceitas como eróticas vêm-se caracterizando, em sua maioria, pelo centramento da visualização da nudez e das cenas sexuais (VALENÇA, 1994, p.149). Nesse processo, é colocado o erótico no mesmo nível de representação visível da nudez, o que faz com que o conceito de que uma produção cultural é erótica a partir da quantidade de nudez que ela contém.

Partindo disso, há uma diferença de grande relevância a ser considerada. A historiadora Ana Maria Macêdo Valença – no artigo intitulado “Um Olhar Sobre o Erotismo” – reúne uma discussão a respeito disso, comparando dois autores. Ela diz que

A posição de Barthes³⁰ assemelha-se à de Baudrillard: ambos vêem a pornografia como representação unitária do sexo. Para Barthes, a representação erótica, ao contrário, pode não fazer do sexo um objeto central, pode mesmo não mostrá-lo. Por isso, enquanto na pornografia o efeito é o do tédio causado pelo excesso de visual, na representação erótica o espectador é levado para fora do enquadramento, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver. (VALENÇA, 1994, p.151)

Referente a essa análise, segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa Cândido de Figueiredo (1913), entendemos como erótico tudo o que é “relativo ao amor” (FIGUEIREDO, 1913, p.763), e como erotismo aquilo que se caracteriza como paixão amorosa ou amor lascivo (FIGUEIREDO, 1913, p.763) – adjetivo esse que, segundo o mesmo dicionário, se define como desregrado; sensual; libidinoso (FIGUEIREDO, 1913, p.1171). A partir disso, é possível ver o erotismo a partir de uma lógica mais inerente à natureza humana, que se relaciona com as pulsões sexuais ao explorar sentimentos diversos despertados pelo sexo entre um indivíduo e outro que o atrai dessa forma. Não se baseia – necessariamente – na exposição da nudez, pois pode se expressar em coisas muito mais simples do que esse aspecto mais direto. Ele se encontra num âmbito muito mais individual de cada ser, não se padronizando como a pornografia.

Em contrapartida, se podíamos dizer que a pornografia, há apenas alguns séculos, se definia “como a apresentação escrita ou visual realista de todo comportamento genital ou sexual que viola deliberadamente os tabus morais e sociais amplamente aceitos” (MUCHEMBLED, 2007, p.159), a partir de toda a leitura prévia realizada, o pensamento pornográfico moderno pode se caracterizar pela criação de produtos que evocam padrões e fantasias sexuais no público de modo imersivo para criar expectativa e estimulá-lo, excitando-o sexualmente ao explorar o sexo e tratando os indivíduos ali representados como objetos e agentes nessa criação.

³⁰ Autora citando BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; e BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1992

Com essa exploração do sexo, a pornografia inevitavelmente incorpora o erotismo. Diante das inúmeras possibilidades eróticas, seleciona os elementos que, sendo para públicos gerais ou específicos, compõem determinada situação sexual que será lasciva e libidinosa dependendo da forma que for construída, considerando o contexto, a representação imagética e o conteúdo apresentado. É uma expressão marcante dessa Indústria Cultural que estamos tratando, por trazer um erotismo pré-fabricado que retira a individualidade do amor e faz com que as pessoas consumam uma manifestação sexual padronizada e manufaturada.

Colocar aquelas imagens na primeira página de cada edição do jornal pode ser a maior expressão de tal relação entre erótico e pornográfico. A natureza da revista francesa poderia ser considerada erótica, mas não pornográfica. Mesmo com algumas mudanças sutis ao legendarem as fotografias, nunca deixou de ter uma postura muito mais neutra com relação a provocar o público sexualmente. As modelos eram fotografadas em diversas poses e essas capturas eram colocadas nas páginas sem o acompanhamento de determinado contexto sexual para fantasiar aquela cena. Se alguém se excitaria com aquelas fotos, seria pelo valor estético que elas possuíam, mas a partir do momento que uma revista com o nome de “Estudos Acadêmicos” traz somente o nu, essa nudez tende a ser banalizada, não algo espetacular.

Mas ao pegar essas imagens e colocá-las no *O Rio Nu*, se tornam pornográficas principalmente pela sua veiculação, o contexto em que eram colocadas, o sentimento de expectativa, o caráter simbólico de comprar e consumir em sua intimidade, entre outras coisas. Essa ressignificação de manifestações eróticas acontece até os dias de hoje na pornografia, devendo até mesmo ser visto como certo problema em algumas situações – vide pornografia amadora gravada sem o consentimento de algum dos envolvidos que, na maioria das vezes, são as parceiras femininas.

4.3 – Entre o privado e o público no consumo do jornal

A partir do caráter pornográfico do objeto de estudo, há de se considerar que a ressignificação daqueles corpos femininos começara a estar presentes no âmbito ainda mais público. Os exemplares do *O Rio Nu* não eram apenas vendidos nas bancas de jornais – onde, por sinal, deixavam como chamariz as páginas com imagens abertas para todos que ali passassem –, mas também de modo mais vulgar, com crianças do sexo masculino gritando pelas ruas da capital (como já atestado no fim do primeiro capítulo).

Considerando que no maior período em que estiveram presentes no jornal, as fotografias francesas tomavam conta da primeira página de cada edição. Sobre isso, é correto dizer que

o século XIX é marcado pela relação intrínseca entre corpo e fotografia, mas os nus só tiveram sua entrada permitida oficialmente nas exposições fotográficas depois que os pictorialistas, em sua luta pelo reconhecimento da fotografia como uma arte, conseguiram que os corpos despidos fossem finalmente levados a público de maneira aceitável. Desde então, a proliferação de fotos de corpos nus (apolíneos) em exposições, revistas, filmes e adjacências não parou mais e, nos últimos anos, tem sofrido até uma certa banalização. (MENDES, 2012, p.60)

É evidente que *O Rio Nu* pouco tinha de relação com qualquer tipo de exposição fotográfica, mas, ainda assim, não se acanhava em deixar à mostra essas imagens – mesmo as ilustrações, sempre muito expositivas. Apesar disso, esse jornal não seria daqueles que a pessoa abriria em um banco de praça e leria de modo habitual. O intuito do *O Rio Nu* era ser um produto que o público consumiria em seus momentos de intimidade, em que pudesse dar atenção aos diversos relatos eróticos e às imagens que ali existiam do modo que melhor os agradassem. Sendo assim, a “obscenidade” desse produto influenciaria na intimidade requerida por ele?

A forma como a exposição de corpos nus na esfera pública era encarada variou no decorrer da história em cada período e contexto social. Na Antiguidade, “o corpo nu é objecto de admiração, a expressão e a exibição de um corpo nu representavam a sua saúde e os Gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e bem proporcionado. O corpo era valorizado pela sua saúde, capacidade atlética e fertilidade” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.2). Porém, essas concepções passaram a se alterar com o estabelecimento do cristianismo na sociedade europeia, já que “perante o deus cristão, o deus que estava em toda a parte, os homens e as mulheres deviam ocultar o corpo. Nem entre os casais, na intimidade, ele deveria ser inteiramente desvelado. O pecado rondava tudo” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.3).

Tal processo se prolongou ao período medieval principalmente pelo catolicismo prevalecer como um dos pilares na Europa medieval, sobretudo nas estruturas feudais. Nesse período, “o corpo, ao estar relacionado com o terreno, o material, seria a prisão da alma. Torna-se culpado, perverso, necessitado de ser dominado e purificado através da punição” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.4). Essas concepções se perpetuaram pela maior parte da Idade Média. Cabe, aqui, ressaltar também que, referente às mulheres e determinadas visões que se tinha sobre sua imagem,

a ideia central da bruxaria era a de que o demónio procurava fazer mal aos homens para se apropriar das suas almas. E isto era feito essencialmente através do corpo e esse domínio seria efectuado através da sexualidade. Pela sexualidade o demónio apropriava-se primeiro do corpo e depois da alma do homem. Como as mulheres estão ligadas essencialmente à sexualidade, e “porque nasceram de uma costela de Adão”, nenhuma mulher poderia ser correcta, elas tornavam-se ‘agentes do demónio’ (feiticeiras). De facto, os processos inquisicionais sobre acusações de bruxaria enfocavam, principalmente, os corpos das bruxas: elas eram despidas, os cabelos e pêlos eram rapados e

todo o corpo era examinado à procura de um sinal que as pudesse comprometer (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.4).

No período de transição entre o período medieval e a Idade Moderna – o Renascimento –, o corpo passa a ser visto sob “um olhar ‘científico’, e serviu de objeto de estudos e experiências. Passa-se do teocentrismo ao antropocentrismo. O conhecimento científico, a matemática, enfim, o ideal renascentista” que se baseia na retomada da valorização daquele corpo. Basta olhar as manifestações artísticas desse período para compreender tais evidências. Não muito tempo depois, em meados do século XVIII,

[...] os ideais iluministas acabaram por acentuar a depreciação do corpo, dissociando-o da alma, retomando a dicotomia corpo-alma, arquetizada na antiguidade clássica. O pensamento iluminista negou a vivência sensorial e corporal, atribuindo ao corpo um plano inferior. Paralelamente, as necessidades de manipulação e domínio do corpo concorreram para a delimitação do Homem como ser moldável e passível de exploração. O corpo passa a servir a razão. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.5)

Com essas características já fazendo parte de um contexto social capitalista, é válido ressaltar que a reprodução do corpo, como já visto aqui, aumenta de proporção devido ao seu caráter em série, por meio da popularização das obras de arte, fotografia, cinema. Assim, “nesta sociedade de consumo o corpo é, por um lado objecto de idealização, mas por outro potencial alvo de estigmatização, caso não corresponda aos padrões expressos na própria publicidade”. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.7)

A partir de tal análise e retomando o questionamento realizado, a vulgarização do jornal, vendido de forma bastante livre e exposta, atrapalharia a visão do público acerca desse produto que pedia por uma visualização mais reservada? Aquelas imagens pornográficas de mulheres nuas e convidativas surtiriam o mesmo efeito no público mesmo sendo amplamente vistas pela sociedade? Ao que tudo indica, sim. Talvez a pornografia necessite dessa consumação ampla para que seja vista com uma melhor qualidade e aceitação.

Se nos dias de hoje, o consumo pornográfico é dedicado principalmente ao que é mais popular, como fotos de pessoas famosas que acabam sendo disponibilizadas (ilegalmente, na maioria das vezes), vídeos de produtoras renomadas ou até mesmo de pessoas comuns que ganham popularidade pela natureza menos “artificial” de suas produções. Entre outros exemplos, essas manifestações que mais atraem o público são, coerentemente, as que mais tem visualizações. É nisso que se traduz o fenômeno do erotismo direcionado e massificado.

Então, se hoje em dia temos essas características, há pouco mais de cem anos atrás isso seria ainda maior, considerando que *O Rio Nu* era uma das poucas opções de produtos pornográficos naquele contexto histórico e social. Porém, se a popularidade e a presença nos espaços

públicos não atrapalhavam o consumo íntimo do jornal e os desejos dos consumidores, talvez o conteúdo das fotografias sim.

Dentre as análises dos elementos iconográficos das fotografias realizadas no Capítulo 2, temos a incidência de imagens em locais abertos e públicos nas “imagens de 35 a 38” dessa pesquisa. O que era bastante comum de existir no *L'Étude Académique*, não chegou a aparecer com grande presença no *O Rio Nu*. O fato de apenas 5 das 210 fotografias de toda história do jornal carioca terem sido com cenários em ambientes abertos nos mostra que manifestações de nudez em locais públicos não agradavam os brasileiros – considerando que, até o momento, quem aparecia despido dessa forma eram os escravos, sendo essa nudez vista com depreciação, mesmo considerando a evidência de que a vegetação natural era propícia ao ato sexual naquele contexto em que a privacidade era quase inexistente.

O que parece um tanto incoerente nos dá margem para algumas reflexões. As modelos estamparem edições de um jornal amplamente visto era algo atraente, mas trazer as modelos das fotografias em um local público não era. Expressando os valores de uma sociedade moralista, hipócrita e conservadora de base patriarcal. Todo o restante das fotografias continha cenários que se consistiam em ambientes internos, íntimos, pois a maioria deles eram quartos. A relação entre tal fator e a privacidade, como já trabalhado, continua sendo válida, mas podemos relacionar esses indícios às percepções que se tinha acerca da imagem da mulher.

4.4 – As expectativas acerca do corpo feminino

Não é novidade que os padrões da manifestação artística da imagem feminina foram ditados pela camada masculina. Majoritariamente, o tipo de produto e o seu conteúdo (não somente imagético) nos comprova que o público do *O Rio Nu* se consistia em homens heterossexuais. De fato, não haveria espaço ou condições de aceitação para uma expressão pornográfica que tivesse uma destinação diferente dessa. A demanda que era destinada ao jornal carioca dependia dos gostos desse grupo.

Sendo assim, talvez seja possível dizer que existiam padrões para um consumo obsceno das fotografias, padrões esses que se baseiam em todas as características iconográficas destacadas anteriormente e em seus respectivos significados. Se “muito dos materiais considerados hoje pornográficos destinados ao público masculino heterossexual são constituídos de imagens de mulheres, tendo como objetivo principal excitá-los sexualmente enquanto *voyeurs*. (MELONI, 200-?, p.4), anteriormente

[...] em uma época onde o corpo feminino era coberto por roupas que permitiam revelar apenas as mãos e o rosto, o homem muitas vezes descobria o corpo da mulher através da imagem. Estas fotografias circulavam entre o gênero masculino que, ao consumir a representação de uma mulher voluptuosa,

simbolicamente indicava que ela era sua possessão, sua propriedade. (MELONI, 200-?, p.2)

No processo de incorporar aquelas representações como sua propriedade, o comprador acabava exigindo que a fotografia atendesse aos seus gostos e, como existia apenas uma para cada edição, os organizadores do *O Rio Nu* deveriam ser precisos na escolha para que o público pudesse ser contemplado com uma representação que agradasse à maioria. Provavelmente seja por essa questão que algumas fotografias se repetiam, eram reutilizadas, e porque o jornal tenha escolhido reservar as imagens para as páginas centrais em seus anos finais de existência.

No processo de objetificação dos corpos femininos sempre em evidência no jornal, é necessário saber que “o homem, por sua vez, está mais ligado a objetos que a pessoas e, no processo de produção, tende a tratar as pessoas como objetos, como ‘material humano’” (MURARO; BOFF, 2002, p.49), e nessa relação entre os sexos,

O homem dissocia facilmente amor de sexo, busca antes o prazer que o encontro profundo. O homem dá, a mulher é dom. A vestimenta na mulher é um comentário da sua própria beleza. O que coloca no seu corpo se transforma em objeto de contemplação para si e para os outros. Para o homem a vestimenta cumpre sobretudo uma função objetiva de cobrir o seu corpo e de qualificar o seu status social nem sempre associando-os à expressão estética. (MURARO; BOFF, 2002, p.50)

Dessa forma, o que os homens esperavam daquelas mulheres e de seus respectivos corpos? Claramente não vemos um padrão de beleza similar ao que possuímos hoje, muito menos o padrão de beleza ou as características biológicas da população brasileira. Os corpos femininos representados nas fotografias não eram esguios, mas sim fartos, com notáveis e sinuosas curvas. A grande maioria das modelos possuíam quadril largo, nádegas volumosas e seios médios, quase sempre de cabelo preso e, evidentemente, todas brancas. Essas características moldavam um padrão de beleza que era sempre escolhido para o jornal.

4.5 – Expressão de sexualidade entre páginas do O Rio Nu

Sobre as imagens que estampavam as páginas do jornal é interessante pensar que estavam compostas em distintos tipos. Corresponderiam a desejos diferentes, mas também a situações novas para proporcionar prazer frente a diversidade. Nisto também reside a coisificação dos corpos femininos, não restritos ao consumo nas imagens, já que o homem se aventurar em bordéis não era novidade na sociedade brasileira.

Dessa forma, as imagens não trariam modelos totalmente iguais às mulheres que o público leitor teria como companheiras. Sobre isso, o historiador Robert Muchembled (2007) faz uma análise que se encaixa perfeitamente nessa premissa quando fala sobre a distinção cultural entre “dois tipos totalmente opostos de mulheres, boas ou ruins, ao passo que os moralistas

cristãos do passado só concebiam uma mulher, pecadora e lúbrica por natureza, ao mesmo tempo anjo e demônio” (MUCHEMBLED, 2007, p.227). Com isso,

[...] a classificação das mulheres em dois grupos, as puras e as desencaminhadas, de certo modo as mães e as putas, permite além do mais tranquilizar os homens, dando-lhes a sensação de compreender facilmente os mistérios da outra parte da humanidade. [...] A cômica pudica ideal, quase santa, maternal, garante o repouso do guerreiro capitalista exausto fechando-se no lar, recusando toda paixão condenável e usando seu corpo com ele muito licitamente, mas com moderação. A mulher de bem como um ser sem necessidade nem desejos sexuais imperativos. Disponível, amante, fiel: nenhum homem jamais ousara sonhar com uma tal ventura nos séculos anteriores! A esposa virtuosa opõe-se literalmente a puta libidinosa. Esta última recolhe e concentra todas as características negativas outrora atribuídas a todo o gênero. (MUCHEMBLED, 2007, p.227-228)

É claro que o jornal não iria difamar as imagens que trazia em sua composição, as relacionando com “putas libidinosas”, assim como tinha que trazer mulheres que fossem atraentes, como essa identidade europeia acabava sendo – novamente se relacionando com o desejo pela ausência. Segundo a cultura que incorporávamos da França, por exemplo, “a mulher fatal é descrita como forte, independente, sem tutela masculina, exatamente o contrário da esposa e mãe casta, submissa, dócil” (MUCHEMBLED, 2007, p.198), então a expressão pornográfica deveria seguir essas premissas para atrair o homem que, sob uma percepção instintiva nessa cultura patriarcal e machista, poderia se sentir desafiado a dominar essa mulher que se mostra forte e independente, sendo esse o fruto do desejo. É justamente essa percepção que tornam esses corpos tão objetificados: a vontade de dominar e conquistar aquilo como um troféu.

A estética desse período moderno se transforma em decorrência dos fatores socioeconômicos. “Na vida social, a beleza do corpo humano começa a ser trabalhada, construída de modo a atender a demanda da industrialização, o corpo começa a se adequar a essa nova ordem social que preza a forma e a função, afinal, ele é uma peça importante nessa engrenagem” (FERREIRA, 2010, p.189). Um dos fatores geradores dessa construção são as expressões midiáticas, e ao colocar mulheres nuas como o maior objeto de desejo sexual que se poderia ter, expostas no meio público, *O Rio Nu* seria um influenciador para as mulheres que estariam diante daquela situação também.

Porém, essa possibilidade entra em conflito com a nítida distinção dos valores históricos e culturais entre os dois públicos. As diferentes posturas que geralmente acabam existindo entre homens e mulheres têm total relação com esses indícios, já que

o homem está mais ligado a objetos que a pessoas e, no processo de produção, tende a tratar as pessoas como objetos, como “material humano”. Mais ainda: os homens são inclinados a correr riscos, a conquis-

tar status e poder com as suas iniciativas e a afirmar-se individualisticamente, se possível, no topo da hierarquia. [...] Dissocia facilmente amor de sexo, busca antes o prazer que o encontro profundo. O homem dá, a mulher é dom. A vestimenta na mulher é um comentário da sua própria beleza. O que coloca no seu corpo se transforma em objeto de contemplação para si e para os outros. Para o homem a vestimenta cumpre sobretudo uma função objetiva de cobrir o seu corpo e de qualificar o seu status social nem sempre associando-os à expressão estética. (BOFF, MURARO, 2002, p.49-50)

A representação daquelas modelos poderia suscitar fantasias de diversas naturezas, e boa parte do público que as consumiriam seriam homens em relação matrimonial que estivessem buscando, além da variedade na rotina do relacionamento, uma forma de fazer com que seus desejos fossem impulsionados, para que ele se satisfizesse. O corpo feminino ali mostrado, isento de vestimentas e que pouca estaria passível de ser atribuída pouca relação com o *status* social falado anteriormente, seria o foco dos desejos de seu público, mesmo que o padrão de beleza daquelas mulheres não fosse totalmente coerente com a realidade brasileira.

Porém, seria interessante para aqueles homens que suas parceiras (ou mulheres no âmbito social como um todo) se espelhassem naquelas imagens vistas nas bancas de jornal e tomassem aquilo como referência? O desejo do público era guiado pelo “o quê” o jornal quisesse demonstrar em suas fotografias e, assim, o estabelecimento de padrões faria com que se limitassem essas preferências. Em conjunto com o que se encontrava estabelecido na mentalidade social, *O Rio Nu* não poderia ultrapassar esses limites da obscenidade em suas fotos pelo fato de que, se assim fizessem, não conseguiriam vender.

Ainda assim, mesmo com os padrões de preferência pelo conjunto iconográfico daquelas fotografias, elas traduziriam vontades que aqueles homens realmente realizariam em seus momentos íntimos? Na realidade, é possível dizer que as representações iconográficas agradavam enquanto estavam apenas no campo das ideias, e que ter uma mulher despida livremente em uma sala-de-estar, por exemplo, não seria a situação mais desejada por um homem naquele contexto. Uma mulher nua em meio a escada ou em um espaço aberto, parecendo atrair o leitor para um encontro sexual poderia ser uma experiência ótima, mas não seria aceito em meio ao conjunto de valores culturais, podendo ser vista até como errada de acordo com suas crenças. Seria algo utópico para uns, e inaceitável para outros. Assim, a pornografia parece-nos um refúgio a nossas pulsões sexuais. É onde os seres humanos satisfazem as mais diferentes fantasias sem necessariamente precisar realizá-las.

Uma relação um pouco mais científica pode ser traçada a partir do pressuposto que, com relação à mulher,

sua sexualidade não é concentrada na área genital, mas dispersa por todo o corpo, inclusive internamente. Ela, que não passou por um processo de sublimação tão agudo como o homem, não separa mente de corpo e, portanto, tampouco alma de corpo. Por ser mais simples, o corpo do homem carrega uma grande carga de fantasias, nas o da mulher não, porque o corpo dela carrega a realidade que é a vida. [...] Isto aponta para uma diferença de qualidade na vivência dos corpos masculinos e femininos e no prazer de homens e mulheres. (BOFF; MURARO, 2002, p. 164-165)

E essas circunstâncias exemplificam como as relações de intimidade e obscenidade podiam servir como exemplo para aquela sociedade. O grupo que compõe o objeto de desejo, sendo nesse caso as mulheres, se quisessem ter uma atenção como as fotografias possuíam, teriam naqueles elementos e mensagens um exemplo teoricamente efetivo a se seguir. Porém, se as mulheres passassem a se comportar de acordo com o que ali era demonstrado, seria pouco provável que seu comportamento fosse aceito dentro daquela sociedade. É possível sintetizar tais relações sabendo que

[...] o comportamento sexual, com as harmonizações e os conflitos que comporta, se forma e se desenvolve à medida que o ser humano, dotado de determinadas características genéticas, entra em interação com o meio sociocultural específico e seus estímulos singulares. Alguns comportamentos benfazejos se instauram porque ocorre uma sintonia entre equipamento genético e o meio, e outros são conflitivos pela falta de adequação e harmonização entre um fator e outro. (BOFF; MURARO, 2002, p.23)

Apesar dessa análise no âmbito da sexualidade e da intimidade, há de se considerar que o período em questão significou mudanças, em que uma dessas mudanças diz respeito à presença dessas mulheres na sociedade. Em contrapartida à herança cultural estabelecida na sociedade brasileira, sabe-se que, gradativamente, o meio passa a contar com transformações significativas. Na década de 1910,

[...] os corpos se libertam e as formas se alongam, como se as linhas do corpo ganhassem autonomia e acompanhassem a profunda transformação social em curso. A mulher, que agora ingressa no mercado de trabalho, busca uma imagem de movimento e atividade por meio de uma elegância apropriada aos novos tempos de desenvoltura e liberdade. Uma nova mulher emerge das profissões mais ativas e a ilusão de ter conquistado seus direitos faz com que ela passe a valorizar e investir mais no seu corpo. (FERREIRA, 2010, p.190)

O período de transformações políticas e estruturais do Rio de Janeiro proporcionaram isso. Porém, apesar das novidades descritas acima, aspectos já fortemente estabelecidos demorariam a se alterar. Tomando o *O Rio Nu* como grande exemplo, temos nele o resultado da mentalidade daquele período que, de modo geral, era voltado ao público masculino.

Assim, mesmo que seja possível dizer que a mulher estava se emancipando de tantas e tão bem estabelecidas amarras culturais, os corpos femininos ainda eram os primeiros – e até

então únicos – a serem objetificados, em que a única preocupação era “servir” aos gostos do público masculino. A revista fonte – o *L'Étude Académique* – possibilitava que o jornal carioca pegasse fotografias que retratavam homens e que agradariam mais o público feminino heterossexual e o masculino homossexual, mas não seria coerente com a nossa cultura. Possivelmente significaria uma ameaça à sua imagem e popularidade que, considerando a quantidade vendida, não poderia acontecer.

O paralelo com os dias de hoje se torna inevitável se considerarmos a visibilidade masculinizada ainda bastante recente das problemáticas que, de modo geral, tratam da equidade entre os gêneros e o reconhecimento deles de forma respeitosa. Nesse caso, quanto ao foco da pesquisa, é possível dizer que

as mulheres, agora protagonistas ao lado dos homens, foram pouco a pouco reveladas tanto na esfera pública (motins, organizações políticas, mercado de trabalho...) como em aspectos privados até então relegados (família, maternidade, lar...). Surgiam enquanto “rebeldes” e “amotinadas”, “donas-de-casa” e “trabalhadoras”, nas praças e nas casas, transformando e sendo transformadas nas teias do poder e das resistências. (GOMES, 201-?, p.4)

Apesar da forma objetificada e negativa em que aquelas imagens eram vistas, há de se considerar que a visibilidade ainda era presente. Mesmo considerando todas as possíveis problemáticas relatadas aqui a respeito do que essa representação significa, se mostra a necessidade de entender que era a mulher sendo vista. Mesmo que não fosse exatamente o perfil da mulher brasileira, e mesmo que isso pudesse causar certa prática de rejeição por esse perfil, não deixava de estarem as mulheres em evidência ali, estampando as folhas do jornal e sendo admiradas (da forma que for) pelo grupo que, até aquele momento, era dominante culturalmente: os homens.

O Rio Nu, evidência histórica tão rica, poderia ser um simples entretenimento que nada mais queria senão divertir o público se utilizando do que as pessoas menos gostassem de falar, talvez, naturalizando e convertendo temáticas sexuais em bom humor e conforto para os curiosos. Pode ter sido pensado como algo inovador ao seu próprio molde e, principalmente, uma ideia chamativa o suficiente para se acreditar e testar. Porém, cem anos depois, vemos que possui muito mais conteúdo histórico do que se via em seu período de produção. Assim, é possível dizer que a História proporciona rever os mais singulares indícios e desvendar uma enorme gama de informações também únicas acerca dos fatores internos e externos dessas evidências, nos permitindo conhecer de forma cada vez mais integral nosso passado, tomando-o como pauta aos nossos dias futuros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

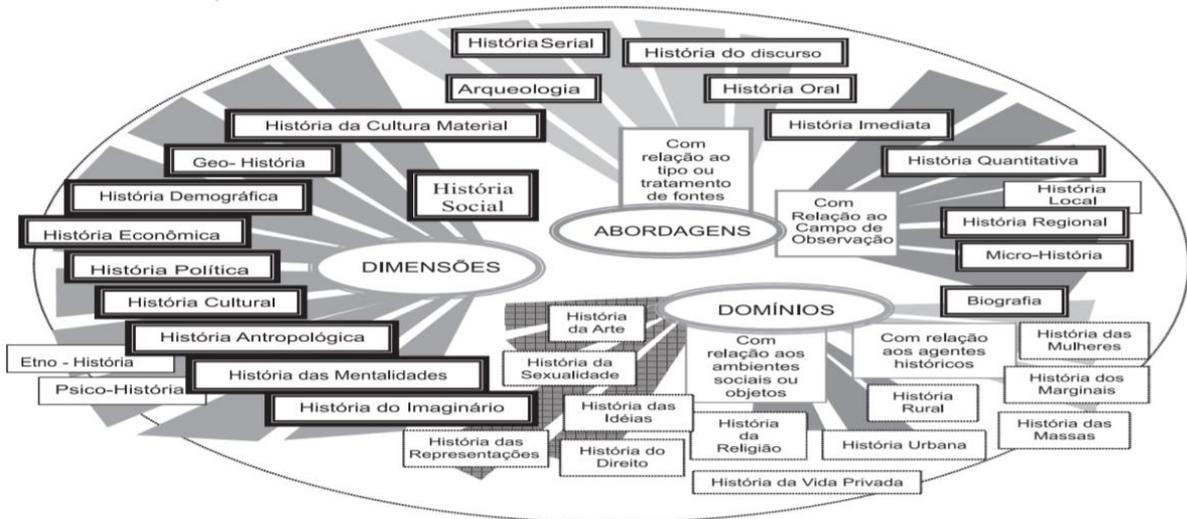
Após descobrir o objeto de estudo e começar a conhecê-lo devidamente, a oportunidade de utilizar o jornal como uma referência histórica para inúmeras questões diferentes se desdobrou como uma avalanche de perguntas em meio ao fazer da pesquisa. Assim, conceber as temáticas envolvidas na presente pesquisa e começar a pensar a respeito das diferentes estruturas e enfoques que um trabalho que surgiria a partir do *O Rio Nu* se demonstrou uma tarefa complexa. Isso pelo fato de que haviam inúmeras possibilidades de uso daquele objeto de estudo e ainda pouca produção que retratasse o jornal ou que – ainda menos – fosse específico a ele.

Assim, realizar uma pesquisa utilizando como base as vertentes da História das Mentalidades e do Imaginário, por exemplo, pareciam ser as escolhas metodológicas mais claras para analisar o jornal carioca e atingir as problemáticas pensadas inicialmente. Porém, a partir de sua execução, da quantidade de novos assuntos e problemáticas que surgiram e da consciência a respeito da proporção e importância histórica que *O Rio Nu* passou a ter ao conhecê-lo cada vez melhor fez com que essas primeiras percepções fossem deixadas de lado. Compreendendo que é impossível de definir tal pesquisa dentro de apenas um campo do conhecimento histórico ou posicioná-la em uma única classificação categórica, teve uma dimensão bastante ampla e passível de ser vista sob diversas óticas.

Para exemplificar essa característica da produção historiográfica, o historiador José D'Assunção Barros (2005) realiza um estudo intitulado “O campo histórico – considerações sobre as especialidades na historiografia contemporânea” no qual especifica as dimensões, abordagens e domínios desse campo histórico. Considerando que “o historiador não precisa se fixar necessariamente em apenas uma destas dimensões” (BARROS, 2005, p.235) que serão mostradas a seguir, mas deve ter a consciência de que a produção historiográfica exprime o resultado de uma ação humana no tempo que, por natureza, é complexa demais para ser definida em uma determinada categorização. Como essa produção não existe sem um responsável por criá-la e trazer consigo suas características, é válido ressaltar que “os historiadores vivem seus temas por vocação ou por necessidade profissional, [...] sem contar que esperam transformar com o saber histórico a própria História” (BARROS, 2005, p.239).

Assim, o autor organiza as três principais áreas do campo histórico se baseando em um esquema que nos é muito útil nesse momento:

Imagem 66: O campo Histórico³¹



A começar pelas dimensões do campo histórico, podemos enxergar distintas esferas nessa historiografia. A História das Mentalidades, por exemplo, se baseia na incógnita se existe efetivamente uma mentalidade coletiva e se é possível identificar uma base comum presente nos modos de pensar e sentir de uma sociedade, em uma mentalidade coletiva e de longa duração, enquanto a História do Imaginário estuda as imagens produzidas por uma sociedade, sejam elas visuais, verbais ou mentais. Dessa forma, essa última embasa a pesquisa como um todo, considerando que seu enfoque foram essencialmente as fotografias existentes no *O Rio Nu* e seus impactos em nosso meio social.

Mas ainda possui um pouco da História das Mentalidades ao observar as motivações por trás das escolhas das imagens que seriam colocadas nas páginas do jornal e identificar o perfil do desejo masculino que dirigiu essa produção, além das formas de abordagem com relação às mulheres representadas nas fotografias (sem considerar o restante de todo o conteúdo verbal que, tanto acompanhavam essas imagens quanto estavam dispostas no restante das páginas do jornal). Apesar de ter sido analisado um material muito específico e de curto período de tempo, ainda é possível identificar traços e evidências dessa natureza.

Nossa pesquisa tem grande relação com o que a Nova História Política passou a tratar com relação aos poderes nas variadas modalidades, sobretudo com os micropoderes presentes na vida cotidiana. Assim, pode ser visto que o jornal carioca era produzido por homens e voltado também para esse público masculino, carregando todos os valores habituais àquela realidade, com toda a postura de dominação cultural e sobreposição machista, as quais seria difícil fugir. Ainda, tem de se considerar que o objeto de estudo foi criado para servir a esses propósitos, e

³¹ Fonte: BARROS, José D'assunção. **O campo histórico: considerações sobre as especialidades na historiografia contemporânea.** São Leopoldo: História Unisinos. v. 9, n. 3, 2005, p.232

o simples fato de tratar as mulheres como objetos de desejo, mercantilizando seus corpos para serem consumidos por uma grande massa até no âmbito público demonstra ainda mais essa diferença entre os sexos nesses âmbitos.

Evidentemente que essas diferentes dimensões também se relacionam à História Social, principalmente considerando a possibilidade de dizer que toda a História que hoje se escreve acaba sendo de alguma maneira uma História Social, mesmo que se encaminhe para os campos da política, economia ou cultura de acordo com as próprias necessidades. Relacionadas às questões atreladas à História Política, temos com *O Rio Nu* um exemplo da relação entre os públicos masculino e feminino e entre as classes sociais (considerando a diferença de público-alvo entre ele o *Sans-Dessous*) e as respectivas desigualdades decorrentes disso, além de que a sua própria natureza pornográfica, a linguagem, a estruturação e as próprias formas de fazer com que cada edição chegasse ao conhecimento público acabam demonstrando traços da sociabilidade que o cerca e as ideologias presentes em sua concepção.

A História da Cultura Material, por sua vez, se encontra no coração de todo esse debate, já que, majoritariamente, estuda os objetos materiais em sua interação com os diferentes aspectos da vida humana em suas mais variadas esferas e classificações. Desde a composição iconográfica das fotografias até o próprio objeto de estudo, a cultura material foi, talvez, um dos principais orientadores de tal pesquisa, já que todos os aspectos analisados se originavam dessa dimensão. A Cultura Material é uma ferramenta de grande relevância para a compreensão da Antropologia Cultural daquela sociedade

Quanto às abordagens caracterizadas por Barros, é possível dizer que o presente trabalho acabou realizando uma História Serial e uma Micro-História. Isso pelo fato de que a visualização de todas as edições disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e sua respectiva análise – fatores que possibilitaram a definição catalográfica da história do jornal, suas principais mudanças e momentos relevantes – pode ser vista de modo serial ao poder identificar regularidades, eventos e características particulares do próprio objeto de estudo. Assim, o estudo do *O Rio Nu* como parte integrante e decorrente de um contexto mais amplo, em que é possível ter uma leitura transversal e compreender fatores pertinentes a uma esfera de escala muito maior a ele próprio caracteriza a importância que a Micro-História possui para o trabalho historiográfico. Sem deixar de lado que *O Rio Nu* foi um jornal que circulou exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro, sendo feita, inevitavelmente, uma História Local a seu respeito.

Enfim nos referindo aos domínios da historiografia e se relacionando a essa História Local, temos nessa investigação diversas expressões da História Urbana que, por sua vez, possui grande vínculo com a História da Vida Privada. Além de caracterizar, ainda no primeiro

capítulo, como a cidade do Rio de Janeiro se encontrava naquele contexto, pudemos acompanhar o desenvolvimento do jornal (em que as características de seu perfil deviam seguir as tendências externas e, assim, seriam indícios dessas condições), além de que pudemos ver um pouco da estruturação e organização das moradias e as relações presentes no interior desses ambientes.

Ao analisar o conjunto de elementos iconográficos que existiam nas representações, precisamos fazer relações com a realidade daquele meio e com o que aquela sociedade tinha contato, para compreender seus gostos e desejos. Assim, a partir da premissa que o objeto de estudo se trata de manifestações pornográficas cujo objetivo era provocar o desejo no público, uma das preocupações principais foi analisar o que fazia parte do âmbito privado dessas pessoas para compreender as formas como se esperaria que os corpos objetificados no *O Rio Nu* fossem apresentados, estando tudo isso atrelado à vida privada da sociedade brasileira de modo geral.

Por outro lado, presenciemos o domínio da História da Arte no principal foco de nossa investigação: as fotografias. Originalmente criadas por uma revista europeia como objetos de estudos acadêmicos, devem ser vistas como expressões artísticas daquela época. Eram inovadoras, audaciosas e conseguiram trazer à tona um tipo de produto pouco comum para aquela época. Apesar de seu conteúdo abrir margem para interpretações eróticas ainda em sua origem, tais valores eram pouco associados pela abordagem que possuíam. A arte ali era respeitada como algo a se contemplar e estudar, e não para ser consumida.

Porém, no processo de transposição dessas imagens para o Brasil, a tendência de massificá-las fez com que os valores artísticos fossem se perdendo, já que passou a ser uma ferramenta colaborativa para a sexualidade brasileira, um motor que a impulsiona. Além da apropriação característica da Indústria Cultural, o jornal carioca era a mais simples expressão dessa sexualidade: idealizando um padrão estético impossível de existir no Brasil; sua leitura acabava sendo reservada para momentos reclusos e totalmente individuais; fantasiar situações muitas vezes pouco aceitas pelo meio comum, que diferiam do sexo usual; posicionar fotografias de modo que podiam ser recortadas e colecionadas, estando até emolduradas ou em páginas centrais reservadas unicamente para elas (em que até um número de série era mostrado); entre outros fatores.

Além disso, representava um dos únicos contatos que o público teria com o sexo fora da relação direta do matrimônio e do convívio extraconjugal, sendo que o modo transparente como lidavam com esses assuntos – mesmo utilizando metáforas, eufemismos ou até hipérboles para caracterizar certos aspectos – acabavam atraindo ainda mais a atenção do público. Falar

de sexo é tratado como um tabu como vemos até hoje, e aqueles que se aventuram em fazê-lo acabam sempre sendo malvistas pela maior parte da sociedade.

A própria natureza da pornografia demanda um consumo escondido, livre de outros olhares e proibido de ser divulgado. Seu efeito depende dessa privacidade absoluta para poder satisfazer, como se o perigo de ser descoberto consumindo esse tipo de produto fosse responsável por conceder ainda mais satisfação ao assim fazê-lo. Majoritariamente, quando uma manifestação erótica ultrapassa os limites do privado e do sigiloso, passa a ser visto como obsceno, perdendo seu suposto valor de culto e passando a ser desprezado. A cultura brasileira acaba se expressando assim.

A intimidade e a obscenidade, então, podem ser vistas dentro do próprio objeto de estudo, caracterizando uma história dos costumes e dos padrões sociais e morais de como se vê e se representa o feminino em uma sociedade patriarcal. Ilustrações que demonstravam mulheres nuas no âmbito público eram acompanhadas de textos que as negativavam, além de que apenas 7% de todas as fotografias traziam modelos posicionadas ao lado de fora da casa, considerando ainda outras em que as modelos eram representadas sem mostrar o rosto (cobrindo-o ou simplesmente estando viradas para outro local do cenário). As melhores representações eram aquelas em que as mulheres estavam posicionadas em seus quartos. Mesmo quando a plataforma visa a exposição total para excitar o público, a vergonha e o recato ainda prevaleciam. Assim, podemos estabelecer um último domínio, mas talvez um dos mais importantes, que diz respeito a um dos agentes históricos: o da História das Mulheres.

Apesar de termos analisado um objeto de estudo produzido sob a ótica masculina em toda sua existência, e por toda a problemática a respeito da objetificação de sua imagem e seu tratamento como mercadoria em meio a uma cultura e a um produto em específicos, devemos reconhecer as mulheres com protagonismo nessa história e caracterizar, com esse trabalho, a centralidade de seu papel e toda a articulação realizada pela indústria cultural e por uma sociedade patriarcal para realizar o desvirtuamento do uso inicialmente pensado para as fotografias para as quais pousaram. Pousaram despidas não só de suas roupas, mas de amarras conservadoras pertencentes aos costumes da sociedade francesa, em nome da arte. Foram vendidas em bancas de jornal no Rio de Janeiro. Que com este trabalho faça com que suas histórias possam ser compreendidas e que a História possa registrar o caminho das construções de papéis sociais que marcam as diferenças entre os gêneros.

Com isso, cabe retomar que ao expressar a tensão existente entre o íntimo e o obsceno, pode-se perceber que ao captar as imagens, por um lado, simula-se uma intimidade no cenário das fotos, nos objetos e na estruturação da cena, por outro lado faz referência a sexualização do

feminino com poses, penteados e adornos e/ou fantasias que colocam em evidência esses corpos. Pode-se perceber também tal dualidade na divulgação das fotos que nascem na França vinculadas ao meio artístico e à reprodução da pintura acadêmica e serão vendidas nas bancas, no Brasil. Por fim, percebe-se que o movimento pendular entre o íntimo e obscuro no consumo das fotografias, que eram compradas em uma exposição pública e consumida na dimensão íntima da vida privada, de modo que se unem, nesta análise, os dualismos presentes nas relações entre público e privado, íntimo e obscuro e arte e o consumo de massa.

REFERÊNCIAS

Fontes Documentais:

Jornal *O Rio Nu*. De 1898 a 1916. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>>. Acesso contínuo de 22 dez. 2018 a 18 mai. 2019.

Revista *L'Étude Académique*. De 1904 a 1914. Fonte: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32770741t/date.item>>. Acesso contínuo de 12 fev. 2019 a 26 fev. 2019.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 5 v. Disponível em: <<http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Industria-Cultural-e-Sociedade-Adorno.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2019.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006, p. 72-76.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BARBOSA, Lucas Jordano de Melo. **O Gosto e a Arquitetura: uma revisão de conceitos que condicionam a beleza a anseios de representação, identificação ou idealização**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília: UnB, 2010

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo ontem e hoje. **Revista Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p.24-34, abr. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822011000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 mar. 2019.

BARROS, José D'assunção. O campo histórico: considerações sobre as especialidades na historiografia contemporânea. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 9, n. 3, p.230-239, set. 2005. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/6433/3576>. Acesso em: 21 abr. 2019.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era e sua Reprodutibilidade Técnica**. Publicado originalmente em 1955. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>. Acesso em: 10 mar. 2019

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica**. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, Flávia Lages de; CRESPO, Juliana. Pornô Cultural: da concepção pornográfica como Indústria Cultural ao movimento Feminista Pornô. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, Jaguarão, ano 8, n. 14, p.90-104, out. 2017. Semanal. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/27266/15871>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

CEITIL, Maria João. O véu que cobre o rosto. **Revista Análise Psicológica**. Ispa: Instituto Universitário. Lisboa, ano 1, n. 14 Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/3531/1/AP_1996_1_61.pdf>

FEIJÓ, Léo; WAGNER, Marcus. **Rio cultura da noite: uma história da noite carioca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014

FERREIRA, Francisco Romão. Corpo feminino e beleza no século XX. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.186-201, out. 2010. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu21_12.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2019.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Documento digital. 1913. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2019

GALVÃO, M. **A singularidade e a conspicuidade das cerimônias de casamento na cidade de São Paulo**. Dissertação (Educação, Arte e História da Cultura) - São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017.

GASSET, José Ortega Y. **Ensaio de Estética: (Mona Lisa, Três Quadros do Vinho e Velázquez)**. Tradução e introdução de Ricardo de Araújo. São Paulo: Cortez, 2011

GOMES, Gisele Ambrósio. **História, Mulher e Gênero**. Juiz de Fora: UFJF. [201-?]. In: <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2011/09/HIST%C3%93RIA-MULHER-EG%C3%8ANERO.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2019

GRESPLAN, Jorge. **Considerações sobre o Método**. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008. p.291–301

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14º ed. Campinas: Papirus, 2012

KAMENSKY, Andrea P. dos S. Oliveira. O audiovisual como documento histórico: documentários, filmes, narrativas e experiências entre História, Antropologia e Cinema. In: KAMENSKY, Andrea P. dos S. Oliveira; MEIHY, José C. S. Bom (orgs.). **Olhares e Escutas: história oral e audiovisual das experiências de quem educa na periferia de São Paulo**. São Paulo: Pontocom, 2016. p.21-31

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **A Casa e a Trastaria: História e iconografia de interiores de moradias da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século**

XIX. Dissertação (Mestrado em artes). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de Campinas, 1994.

LUCA, Tânia de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In: PINSKY, C. Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005

MAGNANI, Maria C. A. Orlando. Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: as sílabas dos panos quaresmais de Diamantina. *In: MATTOS, A. et. al. (orgs.) Ciências Humanas em Foco*. Diamantina: UFVJM, 2017

MELONI, Mariana. **A fetichização da Imagem da Mulher**. São Paulo: Opus Corpus – Antropologia das Aparências Corporais, [200-?]. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/t1p1.pdf>> . Acesso em: 04 abr. 2019

MENDES, André Melo. A transgressão do corpo nu na fotografia: O retorno dos corpos decadentes. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p.58-75, jan. 2012. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1820/1314>>. Acesso em: 05 abr. 2019.

MILAGRE JÚNIOR, Sérgio Luiz; FERNANDES, Tabatha de Faria. *A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX*. **Revista História em Curso**. Belo Horizonte, v. 3 n. 3, 1º sem. 2013.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.27 no.53. Junho 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882007000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 12 de janeiro de 2019

MORAES, Eliana Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOTTA, Lia. Cidades mineiras e o Iphan. *In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org). Cidade: história e desafios*. p.124-139. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2002.

MUCHEMBLED, Robert. **O Orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MURARO, Rose Marie Gebara; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças**. 5. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (org). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2002.

PEREIRA, Cristiana Schettini. Sexo e humor para (alguns) homens. **Revista Nossa História**. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 7, 2004.

PEREIRA, Cristiana Schettini. **Um Gênero Alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de Campinas, 1997

PRIORE, Mary Del. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. **Revista Escritos**. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, ano 2, n. 2. 2008. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_14_Everardo_Ramos.pdf> Acessado em: 27 de janeiro de 2019.

SAGGESE, Antonio José. **Imaginando a Mulher: Playboy, o pôster e seus desdobramentos**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-17022014-110045/>>. Acesso em: 26 jan. 2019

SEVCENKO, Nicolau (org). **História da Vida Privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALENÇA, Ana Maria Macêdo. Um Olhar Sobre o Erotismo. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, São Paulo, v. 5, n. 2, p.147-159, jul. 1994. Disponível em: <<http://pessoal.educacional.com.br/up/4660001/9842654/Revista%20Brasileira%20de%20Sexualidade%20Humana%20-%20volume%205.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2019