

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em História**



Dissertação de Mestrado

***“Repara só, leitor, na perfeição completa d’esse busto”:***  
O erotismo feminino nas capas do periódico *O Rio Nu* (1908 – 1909).

**Andrieli Paula Frana**

Pelotas, 2020

**Andrieli Paula Frana**

***“Repara só, leitor, na perfeição completa d’esse busto”:***

O erotismo feminino nas capas do periódico *O Rio Nu* (1908 – 1909).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em História.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabete da Costa Leal

Pelotas, 2020

Ficha Catalográfica

**Andrieli Paula Frana**

***“Repara só, leitor, na perfeição completa d’esse busto”:***  
o “erotismo” feminino nas capas do periódico carioca *O Rio Nu* (1908 – 1909).

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 28 de maio de 2020

Banca examinadora:

.....  
Profa. Dra. Elisabete da Costa Leal (Orientadora)  
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

.....  
Profa. Dra. Marlise Regina Meyrer  
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

.....  
Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira  
Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

.....  
Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior  
Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha mãe, Luciane, e à minha avó, Lourdes. As duas mulheres mais importantes da minha vida. Espero ser merecedora de todo o orgulho que sentem por mim. E, também, a toda a minha família que sempre me apoiou nas minhas “estranhas” escolhas. Em especial, à minha menina, Eduarda, por aguentar ficar tanto tempo longe da “mana”. A Juliano, que lidou com toda a pressão acadêmica comigo. Mesmo não fazendo parte dela, suportou todas as minhas crises e me deu perspectiva quando achei que estava tudo perdido.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Elisabete Leal, por todas as correções, discussões e caminhos dados durante toda a minha vida acadêmica. Cada conversa me fazia mais confiante e realista sobre o meu trabalho. Muito obrigada.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que recebi durante esses dois anos. Sendo fundamental para o meu crescimento acadêmico.

Toda a minha gratidão aos professores Marlise Meyrer e Fábio Vergara, por todas as contribuições dadas na qualificação deste trabalho, e por aceitarem participar da defesa. Ao professor Claudio de Sá, por aceitar estar presente em minha banca.

Meu agradecimento ao corpo docente do Programa de Pós Graduação em História da UFPel, pelas aulas, sugestões e apoio nesse processo.

Agradeço às minhas amigas, Carol Matoso, Nicole Schneider e Sulena Cerbaro. Em especial, à Carol Atencio, por todas as dicas e correções do meu trabalho. Meninas, amo vocês.

Agradeço a Valmir e Nina, com toda a minha gratidão por me auxiliarem durante minha vida em Pelotas. Sem vocês nada disso seria possível.

Aos meus colegas do mestrado, que fizeram esse processo mais leve e divertido. Sentirei saudades de vocês.

## Resumo

FRANA, Andrieli Paula. “**Repara só, leitor, na perfeição completa d’esse busto**”: o erotismo feminino nas capas do periódico *O Rio Nu* (1908 – 1909). 2020. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

A presente dissertação analisa o corpo feminino, o erotismo e a pornografia presentes nas capas do jornal carioca *O Rio Nu*. *O Rio Nu* foi publicado entre os anos de 1898 e 1916, fazendo parte do processo de modernização que o Rio de Janeiro passava. Ao mesmo tempo, tecia críticas a essas tentativas. Era um jornal humorístico, que abordava diversos assuntos, desde discussões políticas, até fofocas sobre as *zonas* cariocas. As fotografias, um dos símbolos da modernização, começam a aparecer no periódico entre os anos de 1908 e 1909. Essas eram retiradas do manual artístico francês *L’Étude Académique*. As capas apresentavam fotografias de mulheres nuas que vinham acompanhadas de poemas que auxiliavam no entendimento e concepção sobre as mesmas. Este trabalho analisa estas capas para compreender como nelas se dá a construção do corpo feminino, suas características e que público este almejava. Pensamos, a partir da criação de um mercado de publicações eróticas e pornográficas, na utilização da nudez feminina por este mercado e nas relações entre corpo/poder/gênero na reprodução de imagens femininas.

**Palavras-chave:** Erotismo; Pornografia; *O Rio Nu*; Nudez feminina; Imprensa.

## Abstract

FRANA, Andrieli Paula. ***“Look, reader, in the complete perfection of that bust”***: the female eroticism in the cover of *O Rio Nu* newspaper (1908 – 1909). 139 s. Dissertation (Masters Degree in History) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

This dissertation analyzes the female bodies, eroticism and pornography presentes in the newspaper covers *O Rio Nu*, the newapapaper circulating in Rio de Janeiro city. *O Rio Nu* was published between the years of 1898 and 1916, being part of the modernization process in the city. At the same time doing critics about this process. Was a humorous newspaper, that deal with several subjects, from political discussions to gossip about the prostitution districts of city Rio. The photographs, one of the symbols of modernization, start to appear in the *Rio Nu* between the years of 1908 and 1909. They where taken from the french artisct manual *L'Étude Académique*. The covers showed photos of naked women with poems accompany them, those assist the conception and understanding about the photos. This reasearch analyzes the covers to understand the construction that these do about the female body, their characteristics and whos audiance they were looking for. We think, starting from the creation of a market of erotic and pornography publications, the use of the female nude by this market and the relations between body/power/gender on reproduction of female images.

**Keywords:** Erotism; Pornography; Female nude; Press.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Capa da segunda edição (O Rio Nu)	63
Figura 2 - Parte do cabeçalho presente na capa do nº. 225 (O Rio Nu)	63
Figura 3 - Propaganda retirada da seção de anúncios	65
Figura 4 - Anúncio retirado do periódico	66
Figura 5 - Gravura retirada da Ed. 142 (O Rio Nu)	66
Figura 6 - Piada retirada do nº. 1278 (O Rio Nu)	70
Figura 7 - Mensagem do editorial de fim de ano aos leitores	71
Figura 8 - Capa segunda edição O Rio Nu	114
Figura 9 - Detalhes da capa segunda edição O Rio Nu	114
Figura 10 - Detalhes do cabeçalho nº 49 O Rio Nu	115
Figura 11 - Capa edição nº 112 O Rio Nu	116
Figura 12 - Cabeçalho da edição nº 112 O Rio Nu	116
Figura 13 - Cabeçalho edição nº 158 O Rio Nu	117
Figura 14 - Capa edição nº 158 O Rio Nu	118
Figura 15 - Cabeçalho edição nº 158 O Rio Nu	119
Figura 16 - Capa edição nº 225 O Rio Nu	119
Figura 17 - Capa edição nº 469 O Rio Nu	120
Figura 18 - Cabeçalho edição nº 551 O Rio Nu	121
Figura 19 - Cabeçalho edição nº 575 O Rio Nu	122
Figura 20 - Cabeçalho edição nº 1036 O Rio Nu	123
Figura 21 - Cabeçalho edição nº 1038 O Rio Nu	124
Figura 22 - Fotografia da 1ª edição do manual L'Étude Académique	127
Figura 23 - Fotografia da edição nº 49 do manual L'Étude Académique	127
Figura 24 - Capa da edição nº 1044 O Rio Nu	128
Figura 25 - Fotografia da edição nº 90 do manual L'Étude Académique	129
Figura 26 - Poema presente na capa da edição nº 1044 O Rio Nu	131
Figura 27 - Capa da edição nº 1145 O Rio Nu	132
Figura 28 - Cabeçalho edição nº 1363 O Rio Nu	133
Figura 29 - Cabeçalho edição nº 1588 O Rio Nu	133
Figura 30 - Cabeçalho edição nº 1692 O Rio Nu	133
Figura 31 - Fotografia da edição nº 90 do manual L'Étude Académique	141
Figura 32 - Capa da edição nº 1126 O Rio Nu	141
Figura 33 – Detalhe da figura 33	141
Figura 34- Fotografia da edição nº 49 do manual L'Étude Académique	143
Figura 35 - Capa da edição nº 1099 O Rio Nu	143
Figura 36 - Detalhe da figura 36	143
Figura 37 - Capa da edição nº 1113 O Rio Nu	145
Figura 38 - Detalhe da figura 38	145
Figura 39 - Fotografia da edição nº 121 do manual L'Étude Académique	146
Figura 40 - Capa da edição nº 1125 O Rio Nu	146
Figura 41 – Detalhe da figura 41	146
Figura 42 - Fotografia da edição nº 49 do manual L'Étude Académique	147
Figura 43 - Capa da edição nº 1130 O Rio Nu	147



Figura 44 – Detalhe da figura 44	148
Figura 45 - Fotografia da edição nº 75 do manual L'Étude Académique	149
Figura 46 - Capa da edição nº 1132 O Rio Nu	149
Figura 47 – Detalhe da figura 47	149
Figura 48 - Capa da edição nº 1136 O Rio Nu	150
Figura 49 – Detalhe da figura 49	150
Figura 50 - Fotografia da edição nº 75 do manual L'Étude Académique	152
Figura 51 - Capa da edição nº 1127 O Rio Nu	152
Figura 52 – Detalhe da figura 52	152
Figura 53 - Fotografia da edição nº 49 do manual L'Étude Académique	153
Figura 54 - Capa da edição nº 1118 O Rio Nu	153
Figura 55 – Detalhe da figura 55	153
Figura 56 - Fotografia da edição nº 49 do manual L'Étude Académique	154
Figura 57 - Capa da edição nº 1110 O Rio Nu	154
Figura 58 - Detalhe da figura 58	155
Figura 59 - Capa da edição nº 1124 O Rio Nu	157
Figura 60 - Detalhe da figura 60	157
Figura 61 - Fotografia da edição nº 122 do manual L'Étude Académique	158
Figura 62 - Capa da edição nº 1115 O Rio Nu	158
Figura 63 - Poema presente na capa da edição nº 1115 O Rio Nu	159
Figura 64 - Fotografia da edição nº 122 do manual L'Étude Académique	160
Figura 65 - Capa da edição nº 1117 O Rio Nu	160
Figura 66 - Poema presente na capa da edição nº 1117 O Rio Nu	161
Figura 67 - Fotografia da edição nº 122 do manual L'Étude Académique	162
Figura 68 - Capa da edição nº 1122 O Rio Nu	162
Figura 69 - Detalhe da figura 69	163
Figura 70 - Fotografia da edição nº 122 do manual L'Étude Académique	164
Figura 71 - Capa da edição nº 1072 O Rio Nu	165
Figura 72 - Detalhe da figura 72	166
Figura 73 - Fotografia da edição nº 77 do manual L'Étude Académique	166

## **Sumário**

<b>1 - Introdução</b>	<b>11</b>
<b>2 - Pornografia e erotismo: manipulando o corpo feminino</b>	<b>16</b>
2.1 - Interconexões entre pornografia e erotismo:	16
2.2 - A pornografia e sua relação com o corpo nu	22
2.3 -O corpo feminino na cultura visual	31
<b>3 – Imprensa, Imagem e Pornografia: o papel d'O Rio Nu</b>	<b>50</b>
3.1 - As origens da Imprensa brasileira	50
3.2 - “Escrevendo sobre prostitutas”: as publicações pornográficas no Brasil	56
<b>4 - O Rio Nu: construindo visualmente o corpo feminino</b>	<b>111</b>
4.1 - O Rio Nu e as suas capas	111
4.2 - Corpo e nudez feminina em O Rio Nu	134
4.3 - O Corpo Feminino e a pornografia nas capas do jornal	140
<b>5 - Considerações finais</b>	<b>168</b>
<b>6 - Referências</b>	<b>171</b>
<b>7 - Termo de Responsabilidade</b>	<b>178</b>

## 1 Introdução

Deparei-me com o jornal *O Rio Nu* durante minha pesquisa para o TCC, na qual analisei a coleção fotográfica de E.J.Bellocq. O fotógrafo trabalhou na cidade de Nova Orleans, nos Estados Unidos, fotografando prostitutas que habitavam a localidade de Storyville. Foi quando tive meu primeiro contato com as questões de pornografia, erotismo e gênero, a partir destes assuntos encontrei alguns trabalhos sobre *O Rio Nu*. Quando iniciei minha pesquisa para o projeto de mestrado, redescobri o periódico e decidi utilizá-lo como fonte.

A partir de uma análise primária do *O Rio Nu* e dos trabalhos que o utilizavam como objeto, percebi que não havia ainda uma investigação sobre as capas do periódico. Acompanhado de meu desejo e experiência em trabalhar com fotografias, montei um projeto a partir das capas do jornal. Algo que abriu espaço para o estudo não só dos conceitos citados, mas de uma gama de trabalhos relacionados à imprensa e à tecnologia na “modernização” brasileira.

*O Rio Nu* era um jornal “bi-semanal, cáustico, humorístico e ilustrado” (O RIO NU, n. 498, 1903). Foi fundado em 1898, por três jovens jornalistas, Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão. Sendo editado e publicado na cidade do Rio de Janeiro. Seus primeiros números eram compostos por quatro páginas carregadas de sátiras e piadas eróticas. Era destinado ao “homem moderno” – o *smart* - da virada do século XX. A partir de 1903, a direção mudou e foi para as mãos de J. Moraes C., que transformou o visual do jornal, trazendo tecnologias que permitiam a impressão de desenhos e fotogravuras, além de aumentar o número de páginas para oito. O periódico foi publicado até dezembro de 1916, completando 18 anos de existência e 1732 números.

O jornal inaugurou o “gênero alegre”, tornando-se inspiração para diversas publicações posteriores como *O coió*, *O tagarela* e o *Sans Dessous*. Essas se caracterizavam “[...] pelo uso de uma linguagem dúbia, maliciosa, em que o elemento obsceno velado era fruto da exploração da polissemia dos vocábulos” (PRETTI, p. 28, 2010), relacionando diferentes situações e notícias a conotações sexuais. Além disso, o jornal fazia parte do seguimento da imprensa ilustrada, utilizando-se de um dispositivo visual para atrair o público e salientar sua modernização.

O jornal serviu como fonte para algumas pesquisas, especialmente após a publicação do original trabalho de Pereira (1997), *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898 – 1916)*. Este foi o primeiro trabalho a utilizar *O Rio Nu* como fonte de análise histórica, em conjunto com o jornal *Sans Dessous*. A autora observa como o conceito de pornografia pode ser empregado para o estudo dessas publicações, visto que nossa concepção de pornografia é bastante diferente da época. Para a autora, a pornografia nasce a partir da utilização de histórias “obscenas” como pano de fundo para críticas políticas e sociais, Pereira propõe que os periódicos não apresentavam esse objetivo. Além disso, a autora discute a forma como esses jornais se constituíam enquanto gênero e como esses eram vistos por outras instituições, nessa diferença de discursos entre eles.

A dissertação de mestrado de Peçanha (2013), intitulada “*Regras de civilidade: tecendo a masculinidade do smart nas páginas d’O Rio Nu (1898-1916)*”. A autora analisa os ideais de masculinidade presentes no periódico, e o tipo ideal de homem que essa publicação queria compor, o *smart*. Esse homem deveria saber ponderar entre os benefícios da modernidade e a preservação das tradições. Levando em conta, os discursos construídos sobre os tipos “não ideais” de homem – como homossexuais, bêbados, doentes, etc. – na construção do gênero masculino.

As origens desse “gênero alegre” ou, também chamadas, publicações “para se ler com uma única mão” (EL FAR, 2004, p. 184) se dão a partir de uma relação direta de importação de periódicos da Europa. A origem das publicações pornográficas se dão na Europa, principalmente na França, sendo conhecidas por grande parte da população já que ganharam espaço se constituindo enquanto uma publicação “popular” e de baixo custo. Este gênero literário ganha espaço com a modernidade, o barateamento e a abertura do mercado editorial a diferentes camadas sociais, indo para além dos livros (HUNT, 1999, p. 13).

Os estudos de imprensa começam a aparecer com mais expressividade no campo da História a partir dos anos 60 e 70, quando na chamada terceira geração dos *Annales* a fonte começou a ser pensada para além de predestinados tipos de documentos (KARAWAJCZYK, 2010, p. 132). LeGoff aponta que o documento é o resultado “de uma montagem (consciente ou não) do historiador, da época, da sociedade que o produziram” (LEGOFF, 1990, p. 540). Nesse sentido, abriu-se um

leque de possibilidades para a utilização de diferentes plataformas como fontes históricas e, com isso, os ideais teórico-metodológicos também passaram por uma variação. A partir daí, começa-se a extrair teorias de outras áreas das ciências humanas e sociais, como da antropologia e sociologia, para analisar questões históricas (BURKE, 2010, p. 106).

A imprensa torna-se uma fonte privilegiada para refletir sobre o “movimento das ideias que circulam na época pesquisada” (KARAWCZYK, 2010, p. 134). Levando em conta, evidentemente, o público e a circulação desta fonte, para não cairmos em generalizações inconvenientes. É nesse contexto de mudanças de paradigmas da História que a área de estudos da cultura visual toma forma, se consolidando durante a década de 1990. Monteiro caracteriza os estudos de cultura visual:

Os estudos sobre cultura visual problematizam a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época), relacionando as técnicas de produção e circulação das imagens à forma como são vistos os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão), mediando a nossa compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade). (MONTEIRO, 2012, p. 10)

Estes estudos se baseiam nas diferentes áreas do conhecimento, como antropologia, história, artes e comunicação, em uma perspectiva interdisciplinar para investigar “a centralidade das imagens e a importância do olhar na sociedade ocidental contemporânea” (MONTEIRO, 2012, p. 10).

As fotografias são uma fonte rica para estudos relacionados às construções de gênero, principalmente se tratando de um jornal como *O Rio Nu*, que se utiliza de corpos femininos para a satisfação masculina. Importante frisar que a ideia de gênero não aparece sozinha, ela se interliga com duas questões principais nesta pesquisa, a de corpo e de nudez. Laqueur (2001) nos aponta para a necessidade de entender que o corpo, enquanto um fator natural, a forma como nascemos e nos desenvolvemos, está diretamente ligada com a forma que iremos ser vistos socialmente. Segundo o autor o gênero e o sexo (biológico) se constroem de forma conjunta. A própria ideia de nascer do sexo feminino ou masculino já é uma construção social ao nomear e caracterizar os corpos (LAQUEUR, 2001, p 19).

Estas capas do *O Rio Nu*, apontadas durante o texto, estão presentes entre os

números 1044 e 1144, que abrangem os meses de julho de 1908 a junho de 1909. Por isso, foram escolhidos os anos de 1908 e 1909 como recorte temporal desta pesquisa, já que são os anos em que estas capas foram editadas e publicadas. As fotografias e poemas aparecem em números nos anos posteriores, mas esses são esparsos, além de serem reedições das capas dos anos citados. Todos os números do jornal utilizados neste trabalho estão disponíveis *online* no *site* Hemeroteca Digital<sup>1</sup>, arquivo da Biblioteca Nacional.

As fotografias, segundo o próprio jornal, foram retiradas da publicação francesa *L'Étude académique: revue artistique illustrée, documents humains*. A qual, descobrimos estar disponível para consulta no acervo *online* Gallica<sup>2</sup>, pertencente à Biblioteca Nacional da França. Esta publicação era um tipo de manual para artistas e fotógrafos amadores lidarem com diferentes situações e modelos em seus trabalhos. As orientações vão desde poses mais adequadas para cada modelo até iluminação e tratamento das imagens, utilizando de fotografias como exemplo para cada situação. Há, também, a venda dessas imagens impressas por encomenda. Consideramos pertinente o fato de que não há apenas mulheres na *L'Étude académique*, homens, crianças e idosos também aparecem nas fotografias.

Iniciamos o trabalho com o primeiro capítulo intitulado “Pornografia e Erotismo: manipulando o corpo feminino”, discutindo como a pornografia surge com os libertinos do século XVII e se assenta na cultura ocidental, que dá as primeiras impressões, ao longo do século XIX, da indústria que se tornaria. Discutimos, ainda, como os conceitos de pornografia e erotismo se relacionam e, muitas vezes, se confundem ou se chocam. O capítulo tem como objetivo debater a utilização da imagem feminina na pornografia. Para isso, adentraremos na questão do gênero para entender como esses diferentes tratamentos sobre o corpo surgem. E como o próprio corpo se caracteriza e se constrói socialmente. Por último, como a nudez feminina se constitui na arte e passa a ser usada em contextos pornográficos.

No segundo capítulo da dissertação - “Imprensa, imagem e pornografia: o papel d’O Rio Nu na imprensa ilustrada brasileira do início do século XX” - apresentaremos o contexto de formação da imprensa brasileira e seu percurso no surgimento de uma

---

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

<sup>2</sup> Ver mais em: <<https://gallica.bnf.fr>>

imprensa ilustrada no Brasil, qual *O Rio Nu* se identifica. Esta se dará a partir de Sodré (1999), Martins e Lucca (2012), El Far (2004), Bahia (1990) e Azevedo (2010). Para o segundo subcapítulo debateremos a existência do gênero pornográfico com Hunt (1999), Goulemont (1994) e Alexandrian (1993), a relação que este gênero pode ter com o erotismo conceituado por Bataille (2017) e Albertoni (1988). Ainda, exploraremos nossa fonte, *O Rio Nu*, discutindo como se dá a sua fundação, em 1898, e suas características enquanto um jornal voltado ao público masculino, até o encerramento de suas atividades no ano de 1916. Para este, utilizaremos algumas autoras que utilizaram o jornal como fonte para suas pesquisas, El Far (2004), Peçanha (2013) e Pereira (1997).

No terceiro e último capítulo, sob o título de “*O Rio Nu*: construindo visualmente o corpo feminino”, faremos a análise das capas propriamente ditas. Primeiro, iremos abordar outras capas do jornal que apresentam questões importantes sobre o funcionamento do periódico, suas mudanças tecnológicas e estruturais. Discutiremos, conjuntamente, a função das capas do jornal, quais características essas apresentam e como funcionava a sua diagramação. Em um segundo momento, iremos discutir as questões metodológicas para a análise das fotografias e textos presentes nas capas, a partir das questões relacionadas ao fotojornalismo. Por último, a análise mais aprofundada das capas selecionadas, a partir das discussões apresentadas ao longo do trabalho.

## 2 Pornografia e erotismo: manipulando o corpo feminino

### 2.1 Interconexões entre pornografia e erotismo:

Ao pensar pornografia Toulalan (2007, p. 15) aponta que a pornografia não é um conceito imutável, não seria anacrônico utilizá-la para caracterizar trabalhos feitos ao longo dos séculos XVII à XX, mesmo que muitas vezes nos pareça “estranho” definir obras como o próprio *O Rio Nu* como pornográficas, quando, frequentemente, nossa percepção diante desse “gênero” está relacionada à indústria cinematográfica. Estas percepções, segundo a autora, não estão apenas relacionadas ao conceito de pornografia, mas à forma como as tecnologias permitiram, ao longo dos anos, mudanças na forma de reproduzi-la. Outra questão importante a ser mencionada é a ligação da pornografia com uma cultura branca europeia. Não estamos afirmando que escritos de mesmo teor em outras culturas fossem inexistentes ou irrisórias, apenas, como afirma Alexandrian (1988, p.8), “é na Europa que o erotismo<sup>3</sup> se transformou em um gênero literário determinado” (1988, p.8). Assim, nos concentraremos diante de uma cultura pornográfica europeia, que traz influências perceptíveis à fonte – *O Rio Nu*.

No *Dicionário de termos eróticos e afins* (ALMEIDA, 1981, p. 214) o verbete pornografia seria “[...] 2 Pintura ou desenho em postura erótica. 3. Devassidão.. Pintura ou desenho em postura erótica. 3. Devassidão. 4. Linguagem mímica, atentatória do pudor. [...]”. Nossa discussão seguirá a partir de dois significados apresentados pelo dicionário. Primeiro a ideia da pornografia como algo que “atenta ao pudor”, moralmente inaceitável, e do ponto de vista da pornografia como uma extensão do erotismo.

A discussão mais acalorada apresentada em autores que tratam da pornografia é, provavelmente, sua definição. Autores como Goulemont (2000), Alexandrian (1988), Hunt (1999), tentam incansavelmente responder a pergunta: “Afinal, o que é pornografia?”. Importante salientarmos que a pornografia discutida neste trabalho tem origem no significado dado a ela nos séculos que precedem o XX. Comumente associarmos à indústria pornográfica de filmes e vídeos, amadores ou profissionais, acessíveis em *sites* da internet. Essa indústria tomou conta da pornografia e a

---

<sup>3</sup> Para o autor não existe uma diferença evidente entre a literatura pornográfica ou erótica. Alexandrian aponta que ambas teriam os mesmos fins e formas, poderiam ser utilizadas enquanto sinônimos. (Alexandrian, 1988, p. 5)



transformou em um gênero lucrativo. Os estudos sobre pornografia ganharam força nos anos 70 e 80 do século XX, quando as feministas acadêmicas começaram a relacionar as problemáticas de objetificação feminina e violência sexual aos filmes pornográficos, que usariam dos corpos femininos através de imagens, textos ou vídeos, com o intuito de realizar desejos e fantasias sexuais masculinas (LURIE, 1982, p. 152).

Partiremos da definição dada por Lurie (1982) para voltar às origens dos escritos pornográficos, pensá-los enquanto um objeto “masculino” não seria um erro, já que estes surgem a partir dos textos libertinos do século XVII. Esses textos eram escritos por homens, pelo menos validado pelos pares, dentro de uma cultura intelectual que dava pouco ou nenhum espaço às mulheres (KEHEL, 2016, p. 40). Não seria injusto afirmar que a literatura pornográfica teve como principal leitor os homens, ainda esses heterossexuais excluindo um *hall* de consumidores que não deveriam ter acesso a esses escritos. Não estamos afirmando aqui que não existiram mulheres que escreveram ou leram esse tipo de literatura, apenas que essas não são de conhecimento e, talvez, de relevância para os autores utilizados.

Para Goulemont (2000), a pornografia tem como um dos marcos principais a tradução para outras línguas, principalmente o francês, dos escritos do italiano Pietro Arentino<sup>4</sup>. Nesse contexto, entre os anos de 1650 e 1750, segundo Goulemont (2000, p. 11), não há indícios de uma circulação legal de textos pornográficos. Esses eram impressos e vendidos em segredo, com um acesso quase restrito às classes mais altas. A autora ainda aponta que a literatura pornográfica surgiu no contexto do classicismo, trazendo consigo meios de produção, disseminação e consumo próprios, mesmo não sendo um tipo de literatura *mainstream*<sup>5</sup>, com o seu surgimento “por baixo dos panos”. Esses textos tinham características que eram compartilhadas através de regras específicas.

Quanto às questões morais que envolvem a pornografia Maingueneau (2010) aponta que:

---

<sup>4</sup> Pietro Arentino (1492 – 1556) era um escrito italiano considerado “pai” da pornografia. Ficou conhecido por seus escritos “Dialogo das prostitutas” e “Sonetos Luxoriosos”, carregados de ironia e malícia com o intuito de tecer suas críticas políticas (GUERINI, s/d, p.469).

<sup>5</sup> *Mainstream* é um tipo de “gíria” utilizada pela autora para caracterizar as literaturas pornográficas. Isso significa que essa literatura não estava em circulação para um público geral, ela era direcionada e disponível a um público determinado (GOULEMONT, 1994, p. 11).

Hoje, tanto quanto no século XIX, a “pornografia” é, ao mesmo tempo, uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes e imagens...) e um julgamento de valor que desqualifica quem pode aparecer em interações verbais espontâneas ou em textos provenientes de grupos mais ou menos organizados: uma associação pais e alunos, uma comunidade religiosa, um grupo de militantes políticos, uma comissão de censura, etc. [...]. (Maingueneau, 2010, p. 14).

Como aponta o autor, a pornografia sempre manteve uma relação complicada e direta com a moral, algo que ainda se perpetua, ainda que de diferentes formas. Para Goulemot (1994, p. 32), os perigos morais da pornografia não estavam apenas ligados aos “prazeres solitários” que a leitura dessas obras poderia acarretar, mas o perigo que estes apresentavam à ordem religiosa ou política. A pornografia tem como uma das origens os escritos libertinos<sup>6</sup>, que se utilizavam de questões sexuais para apresentar críticas eclesiásticas ou à ordem monárquica. Assim, textos considerados pornográficos representavam transgressões aos “bons costumes” e uma ameaça à moral da sociedade (GOULEMOT, 2000, p.41).

Em consequência dessa “ameaça” que a pornografia representava, a sua história se constrói a partir da repressão e censura, sendo produzida e vendida, basicamente, de forma ilegal para fugir dos agentes censuradores. No caso da análise de Goulemot (2000), a autora utiliza-se dos documentos do extinto *L’*éfer** e das prisões na Bastilha para analisar as prisões e condenações de autores, topógrafos e livreiros acusados de vender obras pornográficas. A autora aponta que a repressão a essas publicações tem como base, entre 1701 e 1800, a relação delas com a política e críticas à monarquia, e que se aproveitavam do sexo e da moralidade envolta nele para condenar o governo e as instituições eclesiásticas. Logo, para a autora, a pornografia em si não era o grande mal nesse momento, sim os problemas de transgressão política que essa poderia causar, além da “degradação moral” que esta causava a personagens importantes da vida pública.

Quanto à relação pornografia política e “apolítica” e sua associação com a Revolução Francesa, Hunt explica que esta era conturbada. Os revolucionários tiveram ajuda de apoiadores que publicavam diferentes materiais pornográficos que faziam

---

<sup>6</sup> Pensadores, filósofos e escritores que subtraíam as regras morais, principalmente sexuais, para tecer críticas às instituições eclesiásticas e políticas. Tiveram grande influência no surgimento da pornografia moderna (LEITE JÚNIOR, 200

críticas ao Antigo Regime e findavam em endossar os preceitos revolucionários. Para a autora, a pornografia foi uma arma importante no processo revolucionário (HUNT, 1999, p. 329 – 330).

A revolução assinalou uma mudança decisiva na história da pornografia, não só na França, mas também em outras partes do mundo ocidental. No fim do século XVIII, na França, a pornografia política alcançou seu apogeu – em números e em depravação – e, em seguida, praticamente desapareceu, substituída pela pornografia que continuou pondo à prova tabus sociais e morais, mas sem alvejar figuras políticas (HUNT, 1999, p.30).

Como coloca a autora, a pornografia cumpria com maestria seu papel de apoiadora da revolução. Mas quando os processos de declínio da monarquia aconteceram - como no caso da liberdade de imprensa promulgada em 1789 - os escritores sofreram com leis mais rígidas de calúnia e difamação, havendo uma queda nos escritos pornográficos políticos. Esse momento “assinalou o início da pornografia verdadeiramente moderna”, onde a política serve como pano de fundo ou se torna irrelevante e cresce a “produção em massa de textos ou imagens [...] com um único propósito de produzir excitação sexual” (HUNT, 1999, p.334).

Na década de 90 do século XVIII a pornografia se torna um problema, não apenas de cunho político/difamatório. A moral da nova sociedade livre francesa precisava ser protegida. Nesse momento, a pornografia ganha efetivamente uma de suas principais e duradouras características, sua capacidade de “destruir” e persuadir seres sociais a agirem de forma moralmente duvidosa. Este pensamento já estava presente e tinha peso sobre a sua censura, mas este estava ligado a uma variedade de razões, que se perdem no pós-revolução, em conjunto com sua capacidade de crítica política efetivamente (HUNT, 1999, p. 360 - 361).

Um exemplo disso é o caso dos Estados Unidos, que no ano de 1821 promulgou uma lei que proibia a importação de bens considerados “obscenos” “indecentes”, onde a principal fonte desses materiais era a Inglaterra. A lei não impediu que livros já importados fossem reeditados no país e fizessem nascer, a partir de 1846, a primeira editora e autores de livros pornográficos na América, que os vendiam de forma clandestina (ALEXANDRIAN, 1988, p. 266). No caso brasileiro, foi um pouco diferente. As leis e críticas de outros autores não impediram que livros ou folhetins pornográficos circulassem pelo país, importados ou nacionais. Seu controle não foi efetivo (EL FAR, 2004, p. 20).

Outro ponto colocado por Hunt (1999) importante para nos ajudar a definir a pornografia - que se estende pelo século XIX e tem influências em nossa fonte - é o papel dado às mulheres nas narrativas. “A mulher filosófica libertina cedeu (exceto, naturalmente, em suas numerosas reedições) à *femme fatale* [...]” (HUNT, 1999, p. 370). As mulheres se tornam apenas objetos, corpos, nas narrativas de peripécias sexuais masculinas. Estas características estavam presentes anteriormente, mas elas se fundiam em uma crítica filosófica que “desmascarava” a moralidade frágil da sociedade. Agora, esse papel se perde e dá lugar a uma, quase, crítica a moralidade sexual.

O século XIX, na pornografia, se torna uma mescla dos escritos libertinos com o que hoje conhecemos como pornografia. Para Hunt (1999) as décadas finais do século XVIII são decisivas para a construção de uma pornografia moderna, enquanto reprodução de cenas sexuais (1999, p.370). A nossa fonte surge no ano de 1898, ao final do século, com a chegada tardia da pornografia no Brasil. Ela se mescla com outros gêneros já presentes no cotidiano brasileiro, como no caso do humor ou dos *romances de sensação*. Essa fusão transforma a literatura pornografia em uma literatura popular, com um custo acessível e pouco censurada<sup>7</sup>. Pelo menos, no final do século XIX (EL FAR, 2004, p. 199 – 200).

Voltaremos à segunda definição dada por Almeida (1981) para a pornografia, onde o autor caracteriza a pornografia como uma reprodução do erotismo. A principal questão que tentamos responder, parcialmente, neste capítulo: “qual a relação da pornografia com o erotismo?”. Uma discussão presente na maior parte dos trabalhos sobre pornografia e que ainda não se esgotou. Geralmente, quando pensamos estes conceitos, acabamos os separando e classificando moralmente a pornografia como algo “sujo”, inferior e imoral. Já o erotismo seria o aposto, belo, superior e moralmente aceitável – baseada na concepção ocidental da dualidade (MAINGUENEAU, 2010, p. 31). Essa relação entre pornografia e erotismo os legitima, enquanto diferentes, pelo menos, na concepção do século XXI (MAINGUENEAU, 2010, p. 30 - 31). Quando

---

<sup>7</sup> A autora atribui o sucesso inicial das vendas de impressos pornográficos de baixo custo à palavra “broxa”, que teria origem etimológica na palavra “brochura”, a encadernação de livros. Em livros de custo baixo a encadernação era “mole”, de qualidade inferior, sendo assim, tornou-se um sinônimo para o órgão sexual masculino que não enrijece (EL FAR, 2004, p. 200).

pensamos o erotismo para além da sua construção enquanto um gênero literário<sup>8</sup>, mas como um conceito que caracteriza determinada relação do ser humano com sua sexualidade e a nossa capacidade de retratá-la.

“A pornografia é uma figura do imaginário masculino. É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações, medos [...]” (ALBERTONI, 1988, p.12). Albertoni não se concentra em tentar escrever um histórico da pornografia ou nem mesmo concentra muito de seu livro *Erotismo* nesse conceito. O que nos importa nesse momento é como o autor constrói a pornografia como uma consequência visual da forma como pensamos e construímos a sexualidade, em específico o que ele nomeia *erotismo masculino*. O *erotismo masculino* traz como consequência a utilização dos corpos, na análise do autor, femininos para atender as fantasias masculinas, onde essa mulher é um objeto de desejo dos homens e está sempre aberta aos avanços sexuais, algo que socialmente, geralmente, não seria aceitável (ALBERTONI, 1988, p.13 - 14).

Albertoni ainda faz uma relação que nos parece pertinente, a relação da mulher presente na pornografia com a prostituta. A prostituta tem um papel recorrente no jornal, a prostituta seria, nas fantasias, “com seu corpo real, a encarnação da mulher famélica de sexo, representada pela pornografia.” (ALBERTONI, 1988, p.15). Nas origens da pornografia as prostitutas sempre foram personagens centrais, sendo, principalmente na era libertina do século XVII, as narradoras de suas histórias. “Suas histórias”, em um sentido fantasioso. Estes textos eram escritos por homens que se utilizavam da relação que a prostituta tinha com a “imoralidade” para tecer suas críticas sociais e políticas, ou fazer o deleite sexual de seu leitor (HUNT, 1999, p. 241 – 242). Ressaltar o papel da prostituta na pornografia não serve só como curiosidade, mas para pensar qual o papel da mulher, qual mulher – nesse caso a prostituta – expressa na pornografia e como ela é utilizada.

---

<sup>8</sup> Conceito de *erotism* é diferente de *erotica*, o que pode causar confusão. O primeiro termo é utilizado como conceito de uma característica humana e, o outro, como um gênero presente nas artes e literatura. No entanto, os termos não apresentam tradução direta para o português, além de não haver consenso entre os teóricos sobre seu uso.

## 2.2 A pornografia e sua relação com o *corpo nu*

Um dos principais - se não o principal - objeto utilizado pela pornografia para despertar o desejo no outro é o corpo, especificamente o corpo nu, seja ele em imagem ou em texto. A pornografia apresenta um leque variado de possibilidades teóricas e conceituais, como em sua relação com a política ou com a moral, com a sexualidade e religião, mas nesta pesquisa nos aprofundamos nas questões do corpo, presentes na pornografia. Por causa de nossa fonte nos concentraremos nessa discussão, na qual o corpo nu da mulher se apresenta como objeto central das capas do jornal *O Rio Nu*.

A Antropologia foi uma das precursoras nas ciências humanas em pensar o corpo. Mauss tem seu texto intitulado *A Sociologia do Corpo* publicado postumamente em 1950. Para ele o corpo é, então, visto como um artefato cultural, tornando-se a visualidade de uma estrutura social. Neste caso, de um projeto de sociedade moderna ocidental (MAUSS, 1974, p. 401). O corpo é pensado, segundo Maluf, em relação a Mauss:

Um sentido em comum às várias abordagens antropológicas sobre o corpo - por diferentes e às vezes antagônicas que possam ser - é o de pensar o corpo como uma construção social e cultural, e não somente como um dado natural. A antropologia busca desnaturalizar o que é visto como dado pela natureza - seja isso uma regra de comportamento e de classificação social (a proibição do incesto por exemplo), seja a própria noção de corpo - e mostrar as dimensões sociais e simbólicas desses fenômenos. Esse ponto de partida é importante na medida em que muitas vezes o "corpo" é tomado, mesmo por estudiosos e pesquisadores no campo das ciências humanas, como o reduto da natureza em um ser humano genérico, obedecendo a instintos e necessidades biológicas, e não como produto e produtor de regras e valores culturais. (MALUF, (2002, p. 88-89).

Os estudos sobre o corpo na antropologia, assunto que era essencialmente pensado pela medicina, são inaugurados por Mauss em sua consagrada teoria de "técnicas do corpo". Onde o autor realizou um estudo sobre diferentes formas de relacionar-se com ações diárias - como nadar, beber água ou dormir – ou relações particulares, nos diferentes grupos sociais. O corpo é então um objeto de aprendizado, guiado pela sociedade, a qual o indivíduo está inserido, retratando a cultura dessa comunidade e seguindo suas transformações. O corpo como uma expressão da cultura

(MAUSS, 1974), complementa Le Breton “Cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delineia um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências etc.” (LE BRETON, 2013, p. 8). Para além das diferenças culturais entre sociedades, Mauss ainda discute sobre como o corpo é ensinado de diferentes formas dentro de um grupo, existindo diferenças corpóreas entre classes, idades, religiões e gêneros.

LeBreton apresenta uma “continuidade” ao trabalho de Mauss, focando-se no que aponta como o “corpo na modernidade”. Para Le Breton:

O corpo moderno é uma ordem. Ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias primas que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). (LE BRETON, 2013, p.9)

O autor ainda pontua que o corpo moderno é individualista, que se constitui a partir do “pensamento racional” e encoberto de laicidade, onde as crenças e saberes locais acabam subjugados à racionalidade (LEBRETON, 2013, p. 309). Esse corpo não é apenas construído através de uma relação de saberes entre indivíduos sociais próximos, como apresentado por Mauss, mas também através de novas formas de reprodução cultural, como as mídias escritas e imagéticas. Essas mídias ganham um papel considerável na modernidade, e os processos de propagação da cultura tomam proporções mundiais. Le Breton caracteriza o corpo como:

Os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência torna forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. (LE BRETON, 2007, p.7)

Le Breton apresenta uma relação entre as constituições de corpos femininos e masculinos, através de uma base biológica. O autor não apresenta uma diferença entre sexo/gênero, apenas que determinadas características presentes naturalmente nos corpos são utilizadas como base para definir, culturalmente, o que são homens ou mulheres (LE BRETON, 2007, p.65). Para o autor, as características “físicas e morais são qualidades atribuídas ao sexo”. Nesse sentido Le Breton se concentra na

ideia de que os estereótipos físicos também são construídos socialmente, “dependem das escolhas culturais e sociais e não de um gráfico natural que fixaria ao homem e à mulher um destino biológico” (LE BRETON, 2007, p.66). Esta nos interessa ao pensar o corpo feminino ou masculino não como algo natural, óbvio e dado, mas como uma construção que se baseia em um aparelhamento cultural e de poder.

Nesse sentido, o autor ainda adentra na teoria foucaultiana sobre poder e disciplina, apontando que Foucault, quando apresenta sua teoria, foge da ideia marxista do estado como poder proeminente. Para Le Breton Foucault introduz uma “ruptura ao mesmo tempo epistemológica e política na orientação de análise anterior.” (LE BRETON, 2007, p.79). Onde o poder atua em diversas instâncias sociais, e não está concentrado em apenas um espaço, o poder exercido sobre o corpo se espalha em diversas instâncias disciplinares (escolas, quartéis, fábricas e etc.), controlando o espaço e o tempo que os corpos utilizam dentro de determinadas atividades sociais (LE BRETON, 2007, p.80). O poder, enquanto sistematizado, não pertencente a um determinado grupo ou classe, ele se desloca.

Ainda, para Foucault, o corpo vai além das representações culturais presentes nele. Esse corpo é construído a partir das relações de poder entre os seres, entre estes e o estado. Este controle sobre o corpo moderno e ocidental. Para o filósofo, se estabelece a partir do final do século XVIII e início do XIX, com o fim do que ele chama Antigo Regime. Como exemplo dessa relação, o autor discute o nascimento das prisões, onde, no Antigo Regime, a punição para um crime estaria centrada no corpo físico (execuções públicas, desmembramentos e etc.) em uma demonstração de poder sobre o corpo criminoso. Para o encarceramento esse corpo não é apenas punido com a perda de liberdade, ele precisa ser disciplinado (FOUCAULT, 1987, p. 250).

Foucault ainda pontua que a sujeição do corpo não acontece apenas na relação entre indivíduos e estado, mas em diversas instâncias de poder, como na relação desses indivíduos com outros, e na relação consigo mesmo. Na última, o ser pode controlar-se de determinadas maneiras para que se torne mais útil e aceito socialmente (FOUCAULT, 1987, p. 177). Toda a relação disciplinar serve para inserir este corpo



como útil na sociedade. O autor tem contribuições pertinentes aos estudos do corpo ao pensar o corpo como físico em conjunto com um corpo metafísico, onde as relações de poder constroem e moldam esses corpos tornando-os produtivos.

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física. (FOUCAULT, 1987, p. 28-19)

Foucault, em seu estudo intitulado *A História da Sexualidade* (2008), traz um panorama sobre o controle da sexualidade pela sociedade burguesa. O filósofo divide as “verdades” de saberes sobre o sexo em duas formas. A primeira seria a *ars erotica*, que ele afirma praticamente não existir na sociedade ocidental. Essa arte erótica constitui-se pelos saberes que se constroem a partir da experiência sobre o sexo. Em uma relação mestre/discípulo, onde os conhecimentos não dependem de uma regra universal sobre o poder ou não, os prazeres são conhecidos a partir de “sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma.” (FOUCAULT, 2008, p. 66).

No ocidente está presente o que Foucault chama de *scientia sexualis*, uma elaboração de “verdades” sobre o sexo. Esta criação está, principalmente, pautada na ciência do século XIX, que, segundo o autor, mais se propunha ignorar as práticas sexuais e apontá-las como incabíveis, do que analisá-las (FOUCAULT, 2008, p. 65).

Nossa civilização, pelo menos a primeira vista, não possui *ars erotica*. Em compensação é a única, sem dúvida, a praticar uma *scientia sexualis*. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão. (FOUCAULT, 2008, p.66)

A confissão para Foucault tem um papel crucial para a construção da

hermenêutica sobre a sexualidade. Na modernidade, a possibilidade de confessar sobre os prazeres traz como resultado a classificação e controle sobre a sexualidade, reproduzidos pelas ciências, medicina e psicologia. A confissão traz um “grande arquivo dos prazeres do sexo” (FOUCAULT, 2008, p. 72). Mas essa sistematização traz um efeito ambíguo:

Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também sensualização do poder e benefício de prazer. O que produz duplo efeito: o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício; o controle vigilante é recompensado por uma emoção que o reforça; a intensidade da confissão relança a curiosidade do questionário; o prazer descoberto reflui em direção ao prazer que o cerca.” (FOUCAULT, 2011, p.52)

A possibilidade de se conhecer para o autor também pode trazer prazer, mesmo que este esteja dentro de uma relação de poder.

As críticas a Foucault apresentadas pela antropologia do corpo, como no caso de Almeida (2004), alegam que o filósofo desconsidera as outras sociedades – não europeias – para a construção de sua teoria de poder, o que em boa parte do trabalho de Foucault fica perceptível, muitas vezes apontada pelo próprio autor. Isso não diminui sua relevância ao pensar o corpo moderno e Europeu, ou pelo menos os corpos que se constroem a partir destes ideais do “Velho Mudo”. A teoria do corpo de Foucault ainda nos aponta para pensar esse corpo historicamente, como os corpos são tratados e moldados em diferentes contextos históricos.

Ao pensarmos o corpo no contexto de uma publicação erótico-pornográfica devemos nos atentar a principal característica que as fotografias e poemas apresentam: o corpo nu. A nudez tem um papel central nesse gênero. Foucault relaciona a nudez com “O domínio, a consciência de seu próprio corpo” que poderiam ser alcançado a partir “do investimento do corpo pelo poder [...] tudo isso conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente [...]” (FOUCAULT, 1998, p. 146). Mas o poder traz uma resposta a essa “autoconsciência”, o que o filósofo chama de controle-estimulação. O poder não se opõe às tentativas de “rebeldia” ele apenas o controla, trazendo o corpo para dentro de padrões, como no caso da nudez. “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado” (FOUCAULT, 1998, p. 147).

Nessa última parte da teoria foucaultiana, interessa-nos a ideia de que as imagens auxiliam na construção e reprodução de estereótipos, como o ponto central

desse trabalho. Mas não podemos nos esquecer de nossa fonte e as origens das fotografias nelas presentes. As fotografias femininas presentes no *O Rio Nu* vieram de uma publicação que tinha como público-alvo artistas e fotógrafos. Elas tinham uma finalidade, a princípio, educativa e artística. Diante disso, adentraremos na discussão das relações entre a nudez e a arte fotográfica.

A nudez na arte ocidental se expressa desde a Antiguidade até a modernidade, sendo provavelmente uma das características mais marcantes e polêmicas das artes, além de ser apenas na cultura ocidental que ela se tornou um “gênero” autônomo” (RUSSO, 2011, p. 6). Russo aponta que o nu “reflete uma cultura, seus gostos estéticos e principalmente a moral de seu tempo” (RUSSO, 2011, p. 6)<sup>9</sup>. Para Zerner (2012, p.102) a nudez europeia moderna se criou a partir de uma “imagem grega do corpo”, que se acreditava ser a única “real” do corpo, mas, segundo o autor, essa imagem seria uma idealização que se baseava em um corpo físico.

Zerner ainda aponta a importância do corpo, não apenas do nu, para uma “pintura histórica”. O corpo humano exerceria um papel central para os simbolismos e rememorações históricas. No caso grego, por exemplo, a perfeição física apresentada pelos homens nas artes teria uma ligação com a própria ideia de integridade do regime ateniense. O nu não serviria apenas para representar um corpo belo ou real, ele seria uma reprodução dos ideais políticos e sociais do contexto em que está inserido, como uma forma de demonstrar a superioridade deste grupo. Por isso, na Antiguidade “Ao compor este modelo, esta imagem fundamental, o artista apresenta um projeto moralizador [...]” (CARNEIRO, 2013, p.61).

Ainda assim, havia na arte grega uma glorificação do corpo nu, um corpo masculino quase divino. As cenas heroicas, divindades ou personagens mitológicos são retratados como seres de uma beleza “perfeita”, os estudos de anatomia e proporção permitem uma arte do nu que se aproxima ao máximo do que se pensava ser o “natural” (RUSSO, 2011, p. 6). Esse corpo nu demonstrava não apenas a estética grega, mas “O desnudar expressa, além da beleza física, valorizada na antiguidade clássica, a virtude do cidadão, enquanto ser de harmonia e equilíbrio.” (CARNEIRO, 2013, p.61).

A nudez medieval na arte apresentava características próprias, a relação do

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Original: “reflète une culture, ses goûts esthétiques et surtout la morale de son temps.”

catolicismo com o nu era complexa. O corpo visto como uma “prisão” para a alma, onde se respaldava o pecado, mas esse corpo era ainda uma obra divina. O corpo deveria ser controlado para a chegada aos céus, evitar a nudez era uma forma de evitar as tentações (CAMARGO FILHO, 2006, p. 26). As pinturas de nu estavam ligadas à arte sacra. A utilização do nu na arte era permitida “exclusivamente na arte sacra e com a condição de ser estritamente indispensável para a compreensão da mensagem por trás da obra.” (RUSSO, 2011, p.23)<sup>10</sup>. Os principais personagens dessa arte medieval são Adão e Eva, sua nudez se relaciona com o pecado original e sua expulsão do paraíso. Para Garlard “O corpo sem vestes é patético: corpo vergonhoso de Adão e Eva, corpo atormentado dos malditos; ou, então, o corpo supliciado do Cristo, e os corpos torturados, de vários modos, dos mártires.” (GARLARD, 2017, p.11). Claro que esta regra não se aplicava de forma unanime. Havia artistas que ainda baseavam suas obras em um ideal greco-romano. Estes deram início à era Renascentista.

A arte renascentista das proximidades do século XV se voltava à antiguidade clássica, greco-romana, trazendo o homem enquanto um microcosmo, em sua centralidade. Mas apresentava as características religiosas e espirituais da arte medieval. Russo afirma que nesse momento “testemunhamos uma inversão das mentalidades que viam o nu como pecado e luxúria” (RUSSO, 2011, p.30)<sup>11</sup>. O autor refere-se a essa “inversão” como uma mudança na ideia que ele aponta como principal da nudez nas artes medievais, a impossibilidade de representá-la fora dos princípios eclesiásticos sobre o corpo (RUSSO, 2011, p.23). O nu, neste momento, tomou um espaço importante nas artes. O realismo e um bom conhecimento das mecânicas do corpo humano se tornaram importantes para determinar as capacidades de um artista.

Carneiro discorre sobre os significados da nudez renascentista, que era predominantemente masculina. Esses corpos masculinos apolíneos tendiam a demonstrar a “moralidade, ao vigor e à civilidade tornaram-se hegemônicas na arte ocidental, paralelamente à construção da masculinidade/virilidade do homem, em oposição à feminilidade/sensualidade da mulher” (CARNEIRO, 2013, p.62). Galard expressa uma questão pertinente sobre a nudez feminina na arte renascentista, a

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. Original: “exclusivement dans l’art sacré et à condition d’être strictement indispensables à la compréhension du message qui sous-tend l’oeuvre.”

<sup>11</sup> Tradução nossa, original: “on assiste alors à un renversement des mentalités qui voyaient dans le nu péché et luxure.”

tradição grega utilizava-se dos corpos femininos nus em um contexto ritualístico relacionado à religião (2017, p.19). Os renascentistas vão tomar essa relação da mulher nua com o ritualismo. Mas esse muda de figura, os rituais estão associados ao dia a dia, como o banho ou o ato de vestir-se. O banho principalmente (GALARD, 2017, p.19). A mulher aparece sendo surpreendida pelo observador em seu momento íntimo, um ato quase *voyeurista* como de quem olha pelo buraco da fechadura. Os homens, segundo o autor, pouco aparecem em situações do tipo. Apenas exemplifica as pinturas relacionadas a Jesus “banhando-se” enquanto batiza os fiéis.

A autora ainda afirma que estas ideias não desaparecem durante o período neoclássico do século XVIII. Este se torna um período “transitório” entre uma arte idealizadora do corpo para uma tentativa de reproduzi-lo de forma fidedigna (CARNEIRO, 2013, p.62).

Tomando o campo da arte, por exemplo, podemos constatar que a maneira como o corpo humano é tratado e retratado esteve sempre atrelada a uma certa censura e a um mistério. Somente através de alegorias míticas ou épicas, o artista, até o século XIX, poderia ilustrar o corpo nu, porém a invenção da fotografia muda drasticamente a maneira de se retratar o corpo. Devido a sua realidade objetiva e instantânea, a fotografia revolucionou de vez não só o mercado pornográfico mas também a concepção imagética do corpo. O corpo enfim seria revelado na sua formalidade física, na sua presença enquanto matéria e sua identidade sexual, tão encoberta pela moral e os bons costumes será exposta e explícita. A fotografia não deixaria mais o corpo se esconder. (LACHTERMACHER, 2012, p.199)

A partir do ano de 1839, quando as tecnologias permitiram imagens mais nítidas e com certa rapidez, a arte fotográfica tomou da pintura muitas de suas características, as adaptando a um novo estilo de reprodução (TISOTT, 2015, p. 61). A nudez foi sem dúvida uma das principais características da pintura que a fotografia absorveu e a transformou significativamente. A nudez, então considerada com uma base erótica tênue, tem um grande salto, com uma produção em maior escala de nus, trazendo a capacidade de um mercado voltado ao erotismo e pornografia (LACHTERMACHER, 2012, p. 202). Esse mercado das fotografias pornográfica/eróticas se “sexual aproveita o incremento da editoração, desenvolvendo-se como o ramo de um próspero mercado (legalizado ou não) gerador de lucros e possuidor de um público ávido de descobrir novos “segredos” até então violentamente proibidos” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 35 – 36).

A fotografia trouxe outra possibilidade, o *status* de “real”. Por sua

“instantaneidade” e por apresentar menos possibilidades de intervenções em sua concepção, sabemos que talvez isso não seja completamente verdade. Mesmo assim, ela ganha um espaço grande, não apenas na área artística, mas entre a comunidade científica.

O artista que representa um corpo tem um leque de possibilidades: pode dar destaque mais estritamente ao que a vista aprende, mas também pode sugerir uma experiência mais completa da carne por meio de diversos artifícios. A teoria clássica insiste numa distância entre a representação e o referente, mas esse ideal irá se confortar, ao longo do século XIX, com uma vontade de diminuir tal distância, de aproximar a imagem da realidade, a arte e a natureza. O ideal romântico será o de eliminar os limites entre a arte e a vida: o espectador deveria ter, diante da imagem, as mesmas reações que tem em contato com a realidade. (ZERNER, 2012, p 110)

O romantismo e realismo presentes na arte do final do século XVIII e início do XIX influenciaram a essa verdade esperada pela fotografia, e vice e versa (ZERNER, 2012, p 124). Essas mudanças não foram bem aceitas em um primeiro momento. Houve resistência da comunidade artística sobre o valor artístico da fotografia, exatamente por essa aura de realidade incontestável. Mas esta visão não se perpetuou e a fotografia subtraiu as linhas entre arte e verdade, mesmo que em alguns momentos isso não seja tão obvio (ZERNER, 2012, p 125).

O nu masculino no romantismo e realismo torna-se secundário, o nu feminino toma seu lugar. Para Carneiro, essa mudança está relacionada a algumas alterações que a sociedade burguesa estabelece na forma de ver a masculinidade (CARNEIRO, 2013, p.63). Uma delas seria a relação das roupas com o *status* social. As roupas ganham diversas camadas que tem como objetivo cobrir o corpo da forma mais eficiente possível. A vestimenta está relacionada ao poder monetário. A nudez masculina passa a ser vista como uma demonstração de inferioridade social, um homem sem “poder”. “Neste cenário, o nu masculino aparece principalmente como referência à pintura clássica, um nu geralmente apresentado como heroico e dramático.” (CARNEIRO, 2013, p.63).

As fotografias poderiam também ser usadas como modelos para as pinturas, como aponta Dupouy “fotógrafos eram inspirados por pintores, e pintores fizeram uso da fotografia” (2014, p. 38)<sup>12</sup>, e estudos científicos na academia sobre o corpo ou sobre

<sup>12</sup> Tradução nossa. Original: “photographers were inspired by painters, and painters made use of

culturas *exóticas*. O corpo e a nudez na fotografia dos 1800 ganham valores de realidade e objetividade que servem de forma exemplar às ciências e aos estudos do corpo humano, como os movimentos, podendo ser captados com mais precisão. O corpo humano desmembrado e reconstruído como uma máquina:

O próprio corpo pareceu ter sido abolido, tornado imaterial, por meio da fantasmagoria da fotografia fixa e em movimento. Essa transformação do físico não ocorreu por meio da sublimação de um idealismo etéreo. O corpo, ao contrário, tornou-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia. (LACHTERMACHER, 2012, p.37)

A fotografia auxilia de forma significativa a construção de uma *scientia sexualis* no século XIX, proporcionando um novo suporte para a construção de “verdades” sobre o corpo, uma verdade irrefutável que só a máquina proporciona. O corpo agora reproduzido pela fotografia se tornava um objeto de construção de valores sociais e estereótipos que tinha como base a elaboração de verdades.

No próximo subcapítulo nos atentaremos à questão da nudez nas artes a partir do corpo feminino no século XIX, com seu uso nas produções pornográficas. Para Zerner (2017, p.109), a nudez não havia sido tão apreciada quanto no século XIX, mas, no dia a dia, essa nudez era completamente mascarada, o controle sobre o corpo, principalmente feminino, ganha força. A fotografia se apresenta como um

---

novo suporte para a criação de verdades sobre a relação entre sexualidade e poder, criando uma nova forma de reprodução destes saberes, que para além, torna-se um mercado em expansão que ajuda a definir nosso desejos.

## 2.3 O corpo feminino na cultura visual

No subcapítulo anterior tratamos de algumas questões sobre a relação entre pornografia e erotismo, além dos conceitos de corpo e o nu na arte. Continuaremos utilizando essas concepções para adentrar na discussão sobre a nudez feminina na arte fotográfica e como esta se utiliza dessa mulher aos seus diversos propósitos, levando em conta as questões tecnológicas que permitiram estas fotografias e como essas

herdam as tradições e estéticas da pintura. Além de pensarmos nas mudanças na forma de ver o corpo feminino no século XIX e início do XX, que resultaram nas fotografias do *O Rio Nu* em que esta pesquisa se debruça.

A fotografia ganhou cada vez mais espaço, por sua capacidade de registrar um momento rapidamente e ser facilmente reproduzida. Nós, como seres eróticos, utilizamos de todas as formas possíveis de representação para demonstrar nossa sexualidade, e com o advento da fotografia, isso não foi diferente. Ela tornou-se um mecanismo de expressão de nosso prazer e nossos desejos. A pornografia, como dito anteriormente, tem como base a nudez, a nudez feminina, principalmente. Essa nudez, segundo Nead (2001), seria a “única possível”, já que o nu feminino tomou conta das artes durante o período do romantismo e realismo.

Ao estudarmos a nudez na arte, fotografia, levamos em conta as diferenças de gênero presentes. As imagens de corpos humanos, especialmente o nu, são carregadas de estereótipos e construções de gênero, que reproduzem concepções sobre os corpos em diferentes momentos históricos e culturas. Para pensar essa construção do “ser mulher” ou “ser homem”, o gênero será o conceito norteador dessas relações. Thomas Laqueur em seu livro *Inventando o Sexo* nos dá um panorama geral sobre a construção do sexo no ocidente. Algo central na teoria de Laqueur é a ideia de que o gênero construiu o sexo e o corpo feminino ou masculino. O autor elabora uma história das representações do corpo biológico desde a Grécia Clássica até o século XIX, onde ele demonstra que a forma como o corpo biológico é visto pela medicina se baseia nas relações de gênero e políticas preexistentes (LAQUEUR, 2001). No pré-iluminismo havia um modelo de sexo biológico único, onde a mulher era uma versão “imperfeita” do homem. Seus corpos eram constituídos e pensados da mesma maneira, a genitália feminina era a mesma da masculina, apenas “invertida” para dentro do corpo. O “ser homem” ou “ser mulher” era uma forma de reprodução social e não um fato biológico, para Laqueur o sexo nesse contexto era uma “categoria sociológica e não ontológica” (LAQUEUR, 2001, p.19). É a partir do século XVIII que os primeiros Iluministas começam a pensar o sexo e corpo a partir da diferença, como uma forma de “justificar” as desigualdades existentes.

Laqueur utiliza como um dos exemplos para pensar essa relação, o esqueleto humano, que no modelo de sexo único era reproduzido unicamente como o corpo do



homem, já que a mulher é uma versão “imperfeita” desse sujeito universal. As diferenças corpóreas entre homens e mulheres começam a ser pensadas a partir de uma ideia de poder baseada nas relações de gênero, assim, o esqueleto feminino passa a ser ilustrado com características “próprias” com o intuito de diferenciá-lo do masculino, transformando essas diferenças em algo não apenas social, mas biológico, natural e imutável. Esse era um campo de relações de poder político.

Mas a epistemologia sozinha não produziu dois sexos opostos; isso ocorreu em certas circunstâncias políticas. A política, amplamente compreendida como competição de poder, criou novas formas de constituir o sujeito e as realidades sociais dentro das quais o homem vivia. Falar em tom sério sobre sexualidade era, inevitavelmente, falar sobre a ordem social que ela representava e legitimava. "A sociedade", escreve Maurice Godelier, "persegue a sexualidade do corpo." (LAQUEUR, 2001, p. 22)

Logo, falar sobre gênero é falar sobre política e relações de poder que constituem as diferentes sociedades ocidentais. O gênero é pensado por algumas vertentes feministas e acadêmicas como uma forma de “distinguir entre a natureza e a cultura” (PISCIDELLI, 2009, p. 123). Sendo assim, o sexo seria algo natural, nascemos com características físicas de um dos dois sexos, menino ou menina. O gênero nos seria dado pela cultura, representado pelas relações e estereótipos que o “ser homem” e o “ser mulher” carregam, como, por exemplo, as mulheres usam maquiagem e homens não, ou até questões mais profundas, como sentir emoções ser algo feminino e o ser racional ser atribuído ao masculino (PISCIDELLI, 2009, p. 124 – 125). Nicholson critica essa visão, apontando que essa ideia de gênero tende a “deixar de lado” a forma como as diferentes culturas constroem e veem o corpo. O pensamento de Nicholson se constrói na ideia de que quando nascemos com órgãos sexuais considerados femininos ou masculinos, isto não seria para todas as culturas em todos os momentos o afirmativo do “ser homem” ou “ser mulher”.

Não estou refutando a ideia de que todas as sociedades possuem alguma forma de distinção masculino/feminino. [...]O que acontece é que as diferenças no sentido e na importância atribuídas ao corpo de fato existem. Esses tipos de diferença, por sua vez, afetam a distinção masculino/feminino. (NICHOLSON 1999, p.7).

A autora baseia parte de sua análise em Laqueur, ao pensar como o corpo e o sexo afetaram a construção do gênero e vice-versa. Logo, pensarmos como se estrutura

o que é ser uma mulher é pensar as relações de política do corpo presentes em determinadas sociedades (NICHOLSON, 1999).

A pornografia como um objeto cultural, constrói e reconstrói um imaginário sobre sexo, gênero e moralidade (NUNES, 1997, p. 20). Pensando nessa construção de gênero é que este trabalho foi, e está sendo desenvolvido. Entenderemos o gênero a partir de uma perspectiva de não separação entre gênero/corpo/sexo. O gênero está diretamente relacionado com a construção social e cultural que os grupos fazem de sexo e corpo. Essa é a crítica feita por Nicholson às feministas da “segunda onda”, que tem seu início ao final dos anos 60. Onde o gênero é pensado, predominantemente, como um fator cultural que elucida e baseia a opressão sofrida pelas mulheres, o sexo seria apenas o “fator biológico” que diferenciava a mulher do homem (NICHOLSON, 2000, p. 10).

A maioria das feministas do final dos anos 60 e início dos anos 70 aceitaram a premissa da existência de fenômenos biológicos reais a diferenciar mulheres de homens, usados de maneira similar em todas as sociedades para gerar uma distinção social entre masculino e feminino. A nova ideia foi de que muitas das diferenças associadas a mulheres e homens não eram desse tipo, nem efeitos dessa premissa. Assim, o conceito de “gênero” foi introduzido para suplementar o “sexo”, não para substituí-lo. Mais do que isso, não só o “gênero” não era visto como um substituto para o “sexo” como também “sexo” parecia essencial à elaboração do próprio conceito de “gênero”. (NICHOLSON, 2000, p. 11)

Essas críticas não perpassam apenas o conceito de gênero em si, mas as descon siderações que este conceito trazia de outros fatores, como raça, classe, nacionalidade e historicidade, que implicam na forma como a “opressão” se dá e o “ser mulher” ou “ser homem” se constituem (PISCITELLI, 2009, p. 141).

A historiadora Joan Scott segue uma linha de pensamento próxima dos autores citados, apesar de ainda pensar o gênero em um primeiro momento com base em diferenças entre os sexos, estas diferenças não deveriam ser separadas do corpo e do sexo. Ela coloca em evidência a necessidade de levar em consideração o poder e o controle presentes nas construções de gênero a partir de Foucault. Mesmo que o poder não se dê a partir de uma força institucional, como a do Estado, mas de relações mais diretas como nas relações entre homens e mulheres no dia a dia (SCOTT, 2018, p. 25-26). Scott resume sua ideia sobre gênero como:

Essas interpretações estão baseadas na ideia de que as linguagens conceituais empregam a diferenciação para estabelecer o sentido e que a diferença sexual é a forma principal de significar a diferenciação. O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. (SCOTT, 2018, p. 23).

Scott traz uma reflexão relevante para pensar o gênero, a de que não há uma única definição para gênero, sendo ele “uma tentativa historicamente e culturalmente variável, de proporcionar uma grade de inteligibilidade para o sexo; como tal, nunca poderá ser preso a uma única definição.” (SCOTT, 2018, p. 17)<sup>13</sup>. Para a autora, essa possibilidade de não limitá-lo a uma única definição é o que faz “o gênero continua a ser uma categoria útil para análise histórica” (SCOTT, 2017, p.17)<sup>14</sup>. Essa possibilidade de abertura do conceito permite pensá-lo em conjunto com outras questões, como poder ou corpo. Ainda, pensar o gênero não apenas como “onde estavam as mulheres em determinado momento histórico?”, mas como se pensava o sexo e como este poderia ser usado para construir o gênero e outras categorias, e vice-versa (SCOTT, 2018, p. 20).

Como apontado anteriormente, as fotografias também tinham o poder de reproduzir estes ideais de gênero. Lanqueur comenta sobre a importância das imagens do corpo e de gênero nas ciências, para a construção de estereótipos. No século XIX, com a fotografia, essa reprodução ganhou mais um auxiliar, que ainda tinha uma característica, já apresentada, a da verdade inquestionável. De acordo com Dubois (1993, p. 26), essa veracidade se deve, em grande parte, ao processo mecânico de produção da fotografia, na qual a subjetividade do autor teria pouco, ou nenhum, efeito sobre o resultado final.

Segundo Bataille (2013), o corpo da mulher é o “portador da fantasia”. Numa sociedade em que o prazer tem como proprietário o homem, a mulher torna-se objeto da imaginação e obtenção do prazer, e os adereços que esta mulher utiliza deixando-a

<sup>13</sup> Tradução nossa. Original: “a historically and culturally variable attempt to provide a grid of intelligibility for sex; as such it can never be pinned down to a settled definition.” (SCOTT, 2017, p. 17).

<sup>14</sup> Tradução nossa. Original: “gender continues to be a useful category for historical analysis.” (SCOTT, 2017, p. 17).

desejável. Ela se coloca como um objeto para o homem. Bataille aponta que a nudez feminina “revela o objeto de desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação.” (BATAILLE, 2013, p. 155). O filósofo caracteriza as mulheres, quando trata de erotismo, enquanto um objeto, um objeto de desejo do outro, mesmo que o contrário aconteça, tem pouca relevância para o autor (BATAILLE, 2013, p. 156). A definição de Bataille para as mulheres, enquanto objetos, nos importa para pensar como as mulheres eram (ou são) vistas e reproduzidas na pornografia, já que, nas relações eróticas ou sexuais, as mulheres são vistas como o *ser passivo*.

Nead (2001) faz uma análise do livro de Kenneth Clark<sup>15</sup>, considerado um clássico para o estudo da nudez na arte, na qual ela aponta para um ponto importante do nu feminino na arte. Segundo ela, as mulheres nuas em obras só poderiam ser consideradas arte quando há um controle, dominação do corpo, e o corpo feminino em sua forma “natural” seria incontrollável (NEAD, 2001, p. 19-20). O corpo feminino seria predisposto aos contornos da arte, mas cabe aos artistas, homens, lapidar, colocar sobre o controle da arte a imagem e a sexualidade das mulheres (MCDONALD, 2001, p. 61).

A autora ainda caracteriza a nudez feminina como:

Se o nu feminino é entendido como discurso, isto é, não apenas uma coleção de imagens, mas também em termos de entendimento é uma formação a partir de instituições como em cursos de artes, galerias e editoras e através de enunciados em forma de filosofia, arte, teoria e criticismo, então a concepção de tradição auxilia no entendimento do poder do discurso. A projeção do nu feminino como uma das principais tradições estéticas na cultura ocidental funcionado como um dispositivo determinante (NEAD, 2001, p. 44)<sup>16</sup>.

É importante ressaltar como a nudez feminina nas artes funciona como um discurso de poder, reproduzido de diferentes formas. Ainda acrescentaria a mídia como uma das reprodutoras. Discursos que se produzem em uma sociedade ocidental, um ponto importante para toda a nossa pesquisa, já que as fotografias que analisamos têm, exatamente, a capacidade de reproduzir ideais europeus em um país fora da Europa. McDonald ainda complementa que o controle dos corpos femininos na arte acontece

<sup>15</sup> Ver livro: CLARK, Kenneth. **El Desnudo**: un estudio de la forma ideal. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

<sup>16</sup> Tradução nossa. Original: “If the female nude is understood discursively, that is, not only as a set of images, but also in terms of its formation through institutions such as art schools, galleries and publishing houses and through utterances in the forms of philosophy, art theory and criticism, then the concept of tradition is helpful in understanding the cultural power of this discourse. The projection of the female nude as one of the primary aesthetic traditions within western culture works as an ordering device.”

também em relação às culturas não ocidentais, como as representações de mulheres não brancas dentro de padrões de beleza europeus, onde as diferenças raciais, se não contidas, tornam-se obscenidade (2001, p.62).

Considerando a discussão feita por McDonald, Gilman considera a iconografia do século XIX uma forma de colocar indivíduos em grupos heterogêneos. Logo, captavam-se características em comuns a pessoas de uma “raça” ou cultura – como porte físico – e as transformavam em estereótipos incontestáveis (2001, p. 204). Como no caso da sexualidade das mulheres negras, que eram representadas como possuindo uma “sexualidade desviante” (HOOKS, 2015, p. 207). As imagens de mulheres negras – e homens também – se baseavam na ideia de que sua sexualidade era “primitiva”, quase animalesca (HOOKS, 2015, p. 116), os corpos eram reproduzidos nas imagens como uma forma de comprovação de ser “primitivo” (GILMAN, 1985, p. 213).

Pensando a questão da obscenidade ou pornografia, os dois são utilizados por Nead como sinônimos, a autora aponta para a divisão entre arte e pornografia, salientadas por Clark. A arte, como já dito, se caracteriza pelo controle dos corpos, a pornografia seria do descontrole, a utilização do corpo feminino sem as construções estéticas artísticas, logo “o corpo feminino – natural, desconstruído – representa algo que está fora do julgamento do campo artístico e estético [...]” (NEAD, 2001, p. 25)<sup>17</sup>. Os corpos de mulheres negras quando não construídos no discurso médico, na pornografia eram colocadas como um “objeto exótico”, onde suas partes íntimas eram apontadas como algo “estranho” aos olhos europeus, e ao mesmo tempo, isso as tornava sexualmente instigante (GILMAN, 1985, p. 219).

Para Perrot, os discursos sobre o corpo feminino são numerosos, mas estes discursos trazem um corpo onipresente nas expressões “dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda a natureza – quadros, esculturas, cartazes [...]. Mas esse corpo exposto continua encenado, continua opaco.” (PERROT, 2003, p. 13). Logo, o corpo feminino está presente, sendo descrito e utilizado, mas os discursos não pertencem às mulheres, são feitos de homens para homens, sobre mulheres.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. Original: “The female body – natural, *unstructured* – represents something that is outside the proper field of art and aesthetic judgement.”

Embora o corpo feminino na arte ocidental estivesse em evidência, isso necessariamente não queria dizer que a própria mulher (como um sujeito com vontade própria) e a sua sexualidade também o estivessem. Na verdade, nas representações dos nus femininos, é a sexualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina. (LOPONTE, 2002, p. 286)

Gilman complementa:

O “fardo do homem branco” torna-se assim sua sexualidade e seu controle, e isso é transferido a necessidade de controlar a sexualidade do Outro, o Outro como a mulher sexualizada. A mentalidade colonial que vê a necessidade de controlar os “nativos” é facilmente transferida a “mulher” – mas mulher a exemplo da prostituta. Essa necessidade por controle era a projeção de medos internos: portanto, sua articulação em imagens visuais era, em termos, descrevem o polo oposto do europeu masculino. (GILMAN, 1985, p. 237)<sup>18</sup>.

O autor ainda considera as construções de imagens de corpos negros como uma forma de controle que funciona para a sexualidade das mulheres negras e das prostitutas, ambas consideradas “desviantes” do que seria o “normal” – nesse caso a sexualidade branca europeia “casta”.

O que nos mais interessa diante da nudez feminina nas artes, ou na mídia no geral, está em sua capacidade de construir discursos sobre os corpos femininos, sejam eles, físicos, estéticos ou sexuais. Loponte chama a atenção para como as mulheres, mesmo sendo os personagens principais da arte ocidental do século XIX, eram, na verdade, retratos de uma sexualidade masculina e, complementamos, heterossexual. Salientamos que Foucault vê o poder como uma relação entre instituições e indivíduos, e entre indivíduos e seus pares, onde devemos nos concentrar, não em quem apenas é controlado e quem controla, mas em como essas relações de poder são construídas e reproduzidas através de dispositivos sociais, entre os quais destacamos as fotografias presentes no jornal *O Rio Nu*, como forma de identificar estas relações.

A fotografia surge como um conjunto de invenções, tentativas e erros de diversos agentes preocupados em melhorar a qualidade das imagens da câmara escura. Para entender as mudanças tecnológicas que fizeram da fotografia o principal objeto de

---

<sup>18</sup> Tradução nossa. Original: “The “white man's burden” thus becomes his sexuality and its control and it is this which is transferred into the need to control the sexuality of the Other, the Other as sexualized female. The colonial mentality which sees “natives” as needing control is easily transferred to “woman” - but woman as exemplified by the caste of the prostitute. This need for control was a projection of inner fears; thus, its articulation in visual images was in terms which described the polar opposite of the European male.”

reprodução imagética aos finais do século XIX, necessitamos compreender as bases de fabricação de uma fotografia. Em primeiro lugar as fotografias têm como base, isto é, onde as imagens são impressas, os negativos e os positivos. O positivo se caracteriza pelo papel ou outro suporte no qual a fotografia se torna visível, feita a partir de um negativo. O negativo constitui-se pela “fotografia cuja escala de valores é oposta à do sujeito fotografado”. (LAVÉDRINE, 2013, p.18)<sup>19</sup>. A partir do negativo as fotografias são produzidas, permitindo a produção em larga escala a partir de um único negativo.

Contudo, a fotografia se estabelece especialmente a partir de uma mudança tecnológica importante, a criação do daguerreotipo. Inventado pelo francês Louis – Jacques Mandé Danguerre (1787 – 1851) em 1839, o daguerreotipo era uma “fotografia sobre o metal: ele se constituía de uma placa de cobre recoberta por uma camada de prata polida como um espelho” (LAVÉDRINE, 2013, p.36)<sup>20</sup>, que facilitava a fixação da imagem no negativo. Posteriormente, em 1840-41, foram testados químicos, a partir do daguerreotipo, que aceleravam o tempo do processo de exposição à luz solar do negativo. Uma técnica que levava oito horas podia ser realizada em poucos minutos. O daguerreotipo ganhou notoriedade e abriu espaço para certa popularização da fotografia. Mas o que permitiu mesmo a existência de imagens de corpos humanos foi a diminuição do tempo de exposição necessária para a captura de uma imagem, o que impossibilitava a reprodução de seres vivos e imagens em movimento (DUPOUY, 2014, p. 33).

Para Dupouy, os primeiros nus femininos aparecem na fotografia na década de 40 do século XIX, mas considera difícil apontar um precursor para estas imagens, já que não há muitos profissionais trabalhando nesse tipo de fotografia em um mesmo contexto (DUPOUY, 2014, p. 35). Outro avanço dado no ano de 1853 por Adolphe Alexandre Martin mudou as possibilidades na utilização das fotografias. O francês inventou um negativo que aparentava ser um positivo, ou seja, a prata que cobria o *plate* era clara e permitia visualizar a imagem como se estivesse “pronta” (LAVÉDRINE, 2013, p.44). Esse processo não apresentava a necessidade de transferir a fotografia para um papel, sendo um processo mais barato e leve (para transporte e fotografias ao ar livre) que o

<sup>19</sup> Tradução nossa. Original: “photographie dont l'échelle des valeurs est inverse de celle du sujet photographié.”

<sup>20</sup> Tradução nossa. Original: “photographie sur métal: il est constitué d'une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie comme un miroir.”

daguerreotipo. Se popularizou na década de 60 do século XIX, o que oportunizou que “fotógrafos fizessem dos nus sua especialidade” (DUPOUY, s/d, p. 36)<sup>21</sup>. No entanto, a criação de Martin, a ferrotipia, tinha um tamanho reduzido o que Lavédrine chama de “tamanho cartão de visita” (2013, p.44), facilitando o transporte e escondê-las das autoridades, no caso das fotografias eróticas (DUPOUY, 2014, p. 66).

Os cartões postais também faziam sucesso nesse momento. Fotografias de mulheres nuas em poses sugestivas, cenas de atos sexuais, explícitos ou camuflados, faziam o deleite dos homens que decidiam adquiri-los. Alguns traziam pequenas narrativas em seus rodapés e vinham em conjunto, com cada parte da história pornográfica se desenrolando em cada fotografia (LEONARD, 1993, 615 – 616). O grande *boom* dos cartões postais, eróticos inclusos, aconteceu a partir dos anos de 1904 com a assinatura de vários países na *Postal Union*, estabelecendo o câmbio postal entre as nações, facilitando o acesso a esse tipo de objeto oriundos da França (DUPOUY, 2014, p. 136).

Como já discutimos, o nu na fotografia fundou-se nas academias de artes e ciências. Estas imagens seriam consideradas “imparciais”. No entanto, Nead salienta que quando falamos em nu, moderno e contemporâneo, o tomamos enquanto sinônimo de nudez feminina, já que pouco se dá visibilidade ou importância artística aos nus masculinos. Além de que, estas fotografias não deixavam, na verdade, de lado a questão sexual, apenas a envolviam com uma fachada “artística” (NEAD, 2001, p. 13). O livro de Dupouy, que viemos discutindo, trata sobre as fotografias eróticas do século XIX. Para o autor, não existe separação entre as fotografias de nu feminino e o erotismo. Para ele, ambos estão sempre juntos. Não apenas por sua construção e seus objetivos, mas pela forma como estas fotografias eram vistas moralmente pelo público nos oitocentos.

Nead ainda aponta o nu feminino como o “único possível” (2001), já que toda a arte do século XIX se baseava nele. Os corpos masculinos pouco eram utilizados nesse momento. Para Silva (2018, p. 2), a arte com uma base heteronormativa não permite a utilização de nus masculinos, principalmente eróticos. Isso colocaria o homem em uma condição de “inferioridade”, além de trazer incertezas sobre os padrões sexuais que

---

<sup>21</sup> Tradução nossa. Original: “which permitted reproduction on paper in unlimited quantities. [...] photographers made nudes their speciality.”



estavam sendo construídos socialmente. O nu masculino se tornou uma exceção no século XIX. As fotografias eróticas e pornográficas se apropriavam do corpo feminino. Mesmo quando as imagens se tratavam de relações sexuais heterossexuais, os corpos femininos eram predominantes.

Na fotografia licenciosa do século XIX são inúmeras as imagens calcadas nessa representação. Elas esquadriham o corpo feminino em todos os ângulos e sem nenhuma discrição. Do mesmo modo em que disseminam imagens de atos sexuais entre mulheres, como verdadeiro deleite do imaginário masculino. Quando aparecem atos sexuais entre homens e mulheres, via de regra os primeiros têm o corpo estrategicamente velado. Estas “regras tácitas” da não vulnerabilidade do corpo masculino são expedientes ainda correntes no mundo contemporâneo se atentarmos para a parcimônia do tratamento dessa corporeidade na cultura fílmica de caráter comercial. (SANTOS, 2002, p.4).

As fotografias de nu feminino tem como ponto de origem a França, as fotografias francesas são pioneiras nas imagens eróticas, como no caso das presentes no *O Rio Nu*. Estas fotografias eram exportadas para o resto da Europa, e para a América também. Mas esse mercado não passava completamente despercebido. Houve tentativas, de autoridades francesas, de prender fotógrafos e modelos e tentar inibir a prática. Mas essa relação era dúbia: de um lado as fotografias eróticas eram moralmente inaceitáveis e seus autores sofriam punições, por outro, as academias se utilizavam destas imagens e nesse contexto não havia muitos esforços de interrompê-los (DUPOUY, 2014, p. 44 - 46). Houve artistas que se consagraram trabalhando com nus como “Eugene Durieu, Auguste Belloc, Felix Jacques-Antoine Moulin, and Julien Vallou de Villeneuve” que, segundo Pultz, produziam “imagens que apresentavam o corpo feminino como um objeto erótico e estético” (PULTZ, 1995, p. 38)<sup>22</sup>.

O nu “artístico” tornou-se um álibi para a produção de imagens eróticas e pornográficas, foi uma forma encontrada pelos fotógrafos para burlar as leis contra o comércio de imagens obscenas, incluindo as revistas e jornais voltados aos artistas. Para Meloni “as pinturas de nus podem continuar a incitar o erotismo, mesmo quando legitimadas por uma falsa moralidade, que pode não conseguir despojar o corpo nu da condição de objeto de desejo” (MELONI, 2013, p.2).

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. Original: “produced pictures that presented the female body as an aesthetic and erotic object.”

Estudos fotográficos feitos para pintores também serviam como uma forma de pornografia *soft – core*<sup>23</sup>, adquirida por não artistas e usada como objetos de voyeurismo. Os significados semelhantes – combinado arte e erotismo, ou até escondendo o erotismo com a arte – eram típicos da arte do Segundo Império. (PULTZ, 1995, p. 38)<sup>24</sup>

Em 1860, segundo o autor, há uma reviravolta na fotografia do nu, uma nova tecnologia que manufaturava em indústrias o processo de preparação do papel para revelação, algo que anteriormente era feito pelos próprios fotógrafos e levava tempo. O novo procedimento industrializou partes do processo fotográfico, possibilitando a impressão em uma escala significativa (DUPOUY, 2014, p. 80). O que abriria espaço para um público maior para as fotografias eróticas, que eram antes direcionadas às elites, facilitando também a exportação e circulação das mesmas.

Leite apresenta uma das características das fotografias de nu feminino do século XIX, as imagens “étnicas” de povos nativos – ou de europeus “fantasiados” - ou culturas consideradas estranhas aos olhares europeus, onde a fotografia apresentava uma realidade que os era exótica. Realidade criada pelos fotógrafos, a partir de uma visão voyeurista sobre as mulheres, utilizando-se de características presentes em suas culturas, como peças de decoração ou utensílios, em imagens eróticas, construindo narrativas que naturalizavam uma visão de sexualidade “livre”, e uma possibilidade prazerosa aos homens que as viam (DUPOUY, 2014, p. 111 - 112). Para Camargo Filho, a própria nudez nas fotografias “étnicas” tinha um sentido próprio, em seu caráter exótico. O nu representava “um símbolo, negativo, de seu primitivismo em contraste com uma cultura colonialista e “civilizada” das pessoas que as produziram ou as encomendaram” (CAMARGO FILHO, 2006, p.18).

Surgido na década de 1870, este foi um meio fundamental de popularização e disseminação destas imagens, especialmente quando o nu feminino era apresentado sob a forma de curiosidade antropológica, como as fotos das “mouras de seios nus” que, por serem consideradas imagens exóticas e representativas de povos e costumes “bárbaros”, sofriam menos policiamento para seu comércio, mesmo quando as tais modelos “mouras” eram inegavelmente europeias (LEITE JÚNIOR, , p. 60)

<sup>23</sup> Soft core é uma categoria de filme/imagens pornográficas que se caracterizam pela atividade sexual não explícita ou por não haver uma relação sexual propriamente dita entre os atores em cena. Mas a mesma não deixa de ser caracterizada enquanto pornografia.

<sup>24</sup> Tradução nossa. Original: “Photographic studies made for painters also served as a form of soft-core pornography, purchased by non-artists and used as objects of voyeurism. The twinned purpose - combining art and eroticism, or even hiding eroticism within art - was typical of Second Empire art.”

Como aponta Pultz (1995, p. 38), as fotografias ganhavam seu *status* de nocivas ou aceitáveis dependendo de seu contexto de circulação. Nesse momento, como na história da pornografia, há uma tentativa de distinguir e separar os dois extremos, o obsceno da arte. Mas como já viemos discutindo, não podemos esquecer que estas fotografias ou quadros de mulheres nuas não estavam separados das tentativas de construção de uma sexualidade e de um corpo feminino, mesmo que estes não se apresentassem como tal.

Lembrando que as mulheres artistas pouco espaço tinham nas artes, e, mesmo quando subtraíam essa fronteira, ainda não tinham “permissão” de trabalhar com modelos nus em academias. A elas eram reservados os gêneros “inferiores” – pouca circulação mercadológica e notoriedade – como as pinturas de “natureza- morta” ou cenas familiares (LOPONTE, 2002, p. 287). Para Garb, as mulheres, nas artes, eram uma ameaça ao poder e a masculinidade, a exemplo da campanha que iniciou em 1881, com a entrada de mulheres na *École des Beaux-Arts*. Uma empreitada que só teria fim em 1897. As principais justificativas para a proibição eram a incapacidade das mulheres de abstração, de transformar a realidade em arte, e pelas consequências que o trabalho, braçal e cerebral, poderia causar à propensão natural da mulher, a de se reproduzir (2006, p. 619). No trabalho com o nu, essa situação agravava-se. As mulheres concentravam-se nas pinturas de nus femininos, já que estes não representariam um risco a sua honra, mas os ateliês e academias pouco espaço destinavam a elas, mesmo nesse sentido. Os trabalhos com nus masculinos, que já eram limitados, lhes eram impensáveis, pelo menos dentro dos olhares acadêmicos e sociais (GARB, 2006, p. 621).

As modelos dessas fotografias eram, em sua maioria, prostitutas. Uma característica compartilhada entre a nudez e a pornografia. Muitas trabalhavam como modelos fixas ou as donas de bordéis abriam as portas aos fotógrafos como uma forma de publicitar suas casas (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 59). As amantes também tiveram um papel central na arte do nu, por encomenda dos seus amorosos ou as amantes dos próprios pintores (RUSSO, 2011, p.180). A pornografia antes vinculada à literatura, ganha uma nova forma, que se torna sua principal fonte de popularização. As imagens, sejam elas fotográficas, em desenhos ou, posteriormente, em vídeos, tornam a pornografia acessível e com uma produção em massa rentável. Como coloca Pultz:

O papel específico da fotografia na produção da pornografia visual (especialmente na pornografia sexualmente explícita) é inseparável dos argumentos sobre a documentação e veracidade que cercavam a fotografia do século dezenove. As mesmas convenções que produziram fotografias como evidências de uma realidade estavam trabalhando aqui: fotografias pornográficas não satisfaziam através de suas ricas narrativas, como nos textos escritos, mas através de sua aparente veracidade. (PULTZ, 1995, p. 39)<sup>25</sup>

A fotografia pornográfica reforça o caráter *voyeurista* do gênero, apresentando uma imagem do real, mesmo que encenado, uma sombra dos corpos que estiveram ali presentes, seja em um ato sexual propriamente dito ou apenas como um indício da presença dos corpos. Esse indício de realidade pode se relacionar também com o sentimento de apropriação e controle sobre o corpo da mulher. Esta mulher esteve naquele momento capturada pela câmara escura, não há como negar, e a fotografia é a prova de que a imagem deste corpo agora pertence ao outro, a fotografia como uma “fatia do espaço-tempo” (DUBOIS, 2007, p. 103).

As imagens acabaram tornando-se expressões culturais através de uma câmera e se transformando em um mundo “portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001, p. 20) acessível através de sua visão. Todas as escolhas que o fotógrafo faz sobre o que ele pretende retratar na imagem são feitas a partir de seu contexto social, econômico e cultural. As produções fotográficas sempre apresentam alguma finalidade, produzem o congelamento de uma cena, onde se oculta o antes e depois, apresentando apenas uma fração de segundo, a partir do ponto de vista estético do autor (KOSSOY, 2001). As fotografias são “confidências e memórias”, histórias que o observador deve desvendar, encontrar as peças escondidas em cada detalhe colocado pelo autor (SAIMAN, 1998, p. 11).

As fotografias, como qualquer objeto passivo da criação humana, são elaboradas a partir de suas ideias e intenções. As construções de sexualidade e gênero não fogem a isso, afinal, não podemos criar fora do que conhecemos. Ao pensarmos estas relações de construção de gênero na fotografia, temos a possibilidade de pleitear mudanças nas concepções sobre a nudez feminina, ainda, para desnaturalizar determinadas ideias.

---

<sup>25</sup> Tradução nossa. Original: “The specific role of photography in the production of visual pornography (especially sexually explicit pornography) is inseparable from the arguments about documentation and truthfulness that surrounded nineteenth-century photography. The same conventions that produced photographs as evidence of reality were at work here; pornographic photographs did not satisfy through narrative richness, as had written texts, but by their apparent truthfulness.”

Segundo Nead:

A tradição patriarcal do nu feminino inclui um completo conjunto de questões e experiências em torno da representação do corpo feminino dentro de uma e, supostamente, não problemática categoria estética. Se alguém desafia os limites dessa categoria, isto é, pelo menos possível propor que não há apenas um registo estético, mas uma gama de possibilidades e diferenças – distinção de raça, tamanho, saúde, idade e habilidades físicas, que criam uma variedade de identidades e pontos de vista femininos [...]. (NEAD, 2001, p. 33)<sup>26</sup>

A presente pesquisa tem como objetivo principal refletir sobre a pergunta: “Que mulher está presente nas capas do *O Rio Nu?*”. Quando pensamos em “que mulher” referem-se as diferentes concepções de mulher, os papéis de gênero delegados às mulheres se diferem a partir de suas características sexuais, físicas e sociais, além de históricas, que estavam em voga no século XIX. O discurso recorrente sobre as mulheres dos oitocentos se baseia na ideia de uma feminilidade materna, mulheres que se resignavam ao espaço privado, tendo suas vidas concentradas no núcleo familiar.

No pós Revolução Industrial houve uma separação entre o que era relacionado com a produção de capital e o ambiente familiar. Homens e mulheres ganharam papéis específicos dentro do sistema capitalista

As funções eram categoricamente determinadas: ao homem caberia a responsabilidade do trabalho nas fábricas, escritórios, lojas. Sua identidade social ligava-se diretamente ao papel de chefe da família. A ela competia a função de organizar o lar: cuidar dos filhos, do marido, dar ordens à criadagem. Sua posição dentro da família era principalmente a de procriar, de ser mãe. (NASCIMENTO, 2006, p.74)

Kehl, com base em Foucault, aponta que os séculos XVIII e XIX construíram uma infinidade de discursos sobre as características “naturais” femininas, a partir das ciências, literatura e política, era necessário educar as mulheres e apontá-las ao seu “caminho natural” da maternidade e família (2016, p. 40). Não podemos esquecer que esses papéis estão relacionados a uma moral familiar burguesa na modernidade.

O corpo feminino foi desmembrado, analisado e construído pela ciência – a fotografia fez sua parte nisso – para justificar as capacidades “limitadas” das mulheres

---

<sup>26</sup> Tradução nossa. Original: “The patriarchal tradition of the female nude subsumes the complex set of issues and experiences surrounding the representation of the female body within a single and supposedly unproblematic aesthetic category. If one challenges the boundaries of this category, it is at least possible to propose not a single aesthetic register but a range of possibilities and differences – distinctions of race, size, health, age and physical ability which create a variety of female identities and standpoints.”

a assuntos não relacionados ao lar e criação dos filhos. O ponto principal para entender esse pensamento, segundo Kehl, está na concepção de que existia *A mulher*, desconsiderando a possibilidade de haver diferentes características sociais e culturais que produzissem uma variedade de corpos femininos (2016, p.24). Logo, para a moral social burguesa, existia apenas uma mulher, a mãe, submissa ao patriarca<sup>27</sup>, parte da vida privada.

Porém, quando pensamos mulheres como as das capas do *O Rio Nu*, as relações entre o privado e público se dissolve, essas mulheres já não fazem parte da esfera privada, seus corpos agora são públicos. Esse, talvez seja a maior possibilidade nesse trabalho, repensar uma mulher que mesmo não fazendo parte de uma esfera privada de submissão, qual deveria ser seu espaço, ainda está moldada a uma sexualidade que não necessariamente a pertence. O poder em seu corpo se impera de outra maneira, as roupas não lhe servem para esconder sua vergonha”, ela está à vista de todos.

É evidente que essas imagens fotográficas “ameaçadoras” da ordem estão ligadas às representações de corpo que se vinculam às regras implícitas da constituição do ideal masculino circulante na cultura ocidental oitocentista até os dias de hoje. As imagens eróticas oitocentistas respondem a uma visão falocrática da sociedade, ligada ao atendimento do desejo implícito de um virtual espectador masculino, o grande alvo a ser atingido em relação à cena representada. (SANTOS, 2006, p.140)

As fotografias tem a capacidade de disciplinar os corpos (SANTOS, 2006, p. 134). Estes corpos ganham significados outros, a partir das escolhas feitas por quem as produz, o fotógrafo apresenta seu momento de poder ao decidir o que será mostrado ou escondido em sua imagem. Escolhas que dependem as intenções e circunstâncias que o rodeiam.

O corpo, para Foucault, se coloca como o objeto “prático de controle social” (BORDO, 1997, p. 16), onde somos treinados constantemente por nossos hábitos a um ideal de feminilidade ou masculinidade. Para Bordo, as mulheres, no fim do Antigo Regime, tornaram-se um objeto privilegiado dessa disciplina. Os corpos femininos nunca foram tão vigiados e controlados, a autora aponta que “Através da busca de um ideal de feminidade evanescente, homogeneizante, sempre em mutação” que na verdade torna-se uma busca inalcançável (1997, p. 18), os corpos femininos tornam-se objeto dessa busca da “perfeição”.

---

<sup>27</sup> Aqui entendemos patriarca enquanto o homem chefe da família, tanto quanto as esferas públicas de controle social.

Até agora pensamos toda a construção da nudez na arte em um viés da mulher, na construção de uma feminilidade, mas podemos considerar que *O Rio Nu* não fazia apenas o papel de controle aos corpos femininos, mas que essa possibilidade também se estendia aos seus leitores – os homens. Como já pontuado, havia um tipo de masculinidade qual o jornal se identificava, os *smart*, e as fotografias e poemas presentes nas capas do periódico construía essa masculinidade, fazendo um duplo trabalho: construindo uma sexualidade feminina a partir do que se espera desta mulher, ao mesmo tempo, fazendo a mesma construção com a sexualidade masculina, ao apontar o que este homem deveria desejar.

A imprensa tem um papel importante nessa construção de masculinidade no século XIX, e início do XX, mesmo quando apontamos um jornal que não se encaixaria em uma imprensa “tradicional”. Colocando-se à disposição de um público específico, os homens:

Paralelo a instauração de uma esfera pública burguesa, podemos perceber a busca pela construção de um modelo de masculinidade pautado em ideais burgueses. Por meio da imprensa foram formulados uma série de discursos formulados pelos próprios homens, os quais tendiam a reproduzir um modelo de comportamento masculino coadunado com uma ideologia burguesa que se espalhava, a partir da Europa, na esteira da internacionalização do capital, incluindo a separação entre o setor privado e a esfera do poder público, bem como uma construção de uma esfera íntima familiar. (MACHADO JÚNIOR, 2012, p.10)

Neste caso, o autor trata de um jornal semanal com um cunho político, em sua análise, mas estas características não deixam de estarem presentes no *O Rio Nu*. Essa construção de uma masculinidade *smart*, com influências europeias, faz um trabalho interessante ao ultrapassar as linhas entre o que, normalmente, consideramos público e privado. A pornografia geralmente tem essa capacidade. Nessa dualidade, a sexualidade se vincula às esferas privadas, sobretudo para as mulheres, mas em publicações como *O Rio Nu* esta separação se dissolve.

A pornografia no século XIX poderia servir como uma “válvula de escape” a uma moral burguesa repressiva e controladora, mas esta estaria ligada aos homens e alguns “tipos” de mulheres:

Assim, pode-se dizer que no ideal de família da Idade Média até o final do século XIX, havia uma sexualidade própria e específica, mas esta não permitia o “erotismo” dentro de sua estrutura. Daí a importância dos bordéis como templos da vivência erótica e o papel fundamental das prostitutas como aquelas que irão encarnar as delícias do gozo carnal e, principalmente, das cortesãs no que diz respeito ao refinamento dos sentidos, dos gostos e do luxo. (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 44)

A relação de controle que a Igreja moldou com o sexo, na era medieval, o evidenciava como um pecado temível. Criou-se a ideia de que o sexo familiar (para procriação dentro do matrimônio) não era prazeroso, essa busca por prazer foi lançada para fora do seio familiar, onde se criou a mulher esposa e a mulher prostituta (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 44). No entanto, não esquecemos que esse direito ao prazer sexual estava direcionado aos homens, brancos, burgueses e heterossexuais. No século XIX, sexualidades que estivessem fora destes padrões eram consideradas patologias, principalmente no caso dos homossexuais.

Mesmo que houvesse movimentos de parte da população contra a circulação de obras pornográficas, como aconteceu com a própria *Rio Nu*, em 1910, estes não impediram que a pornografia se tornasse um mercado lucrativo. No entanto, quando pensamos as publicações pornográficas e eróticas, no caso das fotografias, por exemplo, os julgamentos sobre os consumidores e produtores se pautavam muito mais sobre em quem estava sendo representado, como aponta Leite Júnior “homem que as folheia não é necessariamente visto como alguém vulgar, mas a mulher que posa nestas revistas sim” (2006, p. 61).

As fotografias pornográficas/eróticas chegam ao Brasil pela relação que este tem com a modernização europeia, qual o país toma como inspiração. A nudez na fotografia brasileira tem como principal fonte, e influência, o estilo francês. Em solo brasileiro, até início do século XX, pouco se produziu de fotografias de nu, mesmo que a pintura tratasse disso com certa frequência. Surgem alguns exemplos, como nos estudos de Santos (2006), que analisam as fotografias homoeróticas feitas por Alair Gomes (1921-1992) nos anos de 1970 e 1980, ou o trabalho de Silva (2018) que trata também sobre homoerotismo nas artes dos anos 80. Os trabalhos encontrados que tratam de fotografia de nu feminino (CAMARGO FILHO, 2006), (LEITE JÚNIOR, 2006), se concentram nas mesmas décadas, inclusive as fotografias de mulheres presentes nos



trabalhos tem como origem as “revistas eróticas”, como *Playboy*. Demonstrando grande sucesso e influência das mesmas no mercado fotográfico brasileiro, ao produzir um campo para a produção e circulação de fotografias de nudez feminina, originalmente brasileiras.

Nesse capítulo pensamos alguns conceitos relacionados às fotografias de nus femininos, apresentando um pouco de seu histórico de pesquisa. No próximo capítulo adentraremos à nossa fonte, o jornal *O Rio Nu*, analisando suas características e histórico. Em paralelo, iremos discutir as relações entre o jornal e a imprensa, especialmente o surgimento das publicações erótico pornográficas.

### 3 Imprensa, Imagem e Pornografia: o papel d´O *Rio Nu* na imprensa ilustrada brasileira no início do séculoXX

#### 3.1 As origens da Imprensa brasileira

O nascimento da imprensa brasileira tem uma data certa: 13 de maio de 1808. Entretanto, não estamos afirmando que não havia circulação de diferentes tipos de publicações na então colônia portuguesa, ou uma tentativa de abertura de pequenas tipografias pelo território nacional. Estas publicações eram oriundas de diferentes países da Europa, incluindo a capital da Metrópole, não se constituindo parte de uma “produção nacional”.

No segundo ponto, como afirma Sodré, houve tentativas de abertura de diversas tipografias ao longo do governo monárquico na colônia, mas estas foram reprimidas pela Coroa. Portanto, no “célebre” dia 13 de maio de 1808 é assinado o ato Real permitindo a existência de “oficinas de impressão nestes meus Estados” (SODRÉ, 1999, p. 19), consequência da chegada da família Real portuguesa no Brasil, após fugir da invasão napoleônica a Portugal. O ato ainda estabelece que estas tipografias deveriam funcionar apenas para interesses da Imprensa Régia.

O *Correio Braziliense* é considerado por muitos historiadores a primeira publicação “brasileira” – aspas já que o jornal era editado e impresso na Inglaterra (MARTINS; LUCCA, 2012, p. 21). Afirma Morel que “havia jornais produzidos na Europa e normalmente recebidos no Brasil, pelo menos, desde o século XVIII” (Idem). No entanto, estes tratavam de temas “gerais” e, mesmo que expressassem suas opiniões ou críticas, não “praticava até 1808 o debate e a divergência política, publicamente” (Ibdem).

O *Correio* foi publicado pela primeira vez em junho de 1808, tratando-se de um jornal que emitia diversas opiniões e trazia à tona discussões sobre a situação do Império no Brasil, apresentando o país como objeto central. Já em setembro do mesmo ano é inaugurada a *Gazeta do Rio de Janeiro*, impresso pela recém- fundada Imprensa Régia, sendo o primeiro jornal de circulação relevante produzido em solo brasileiro.

A imprensa brasileira do século XIX, até meados do século XX, não se

destacava enquanto um mercado proeminente como vemos na atualidade. Como pontua Ferreira:

Portanto a aventura de se criar um jornal naquele contexto, de rígido controle das autoridades, era tarefa para escritores ou políticos, corajosos ou bajuladores, ou ainda homens de letras desejosos de divulgar opiniões e ideias, atingir um maior público leitor, fornecendo, além de informações históricas, peças literárias e relatos científicos para os cultivar. Não sem riscos financeiros e pessoais, pois dependiam de subscrições e outros apoios, já que a venda de jornais, tal como a conhecemos hoje, não era prática comum, e o público leitor, descontadas as ilusões de alguns, restringia-se a letrados, entre uma maioria analfabeta. (FERREIRA, 2007, p. 45)

Os jornais do século XIX não tinham uma vida longa, durando, em média, dois anos. Bahia comenta que dois elementos principais causavam isso, “a improvisação, associada ao partidarismo; e a tutela do poder político, que limitava a liberdade e impunha pressões econômicas para aliviar ou calar opiniões contrárias” (BAHIA, 1990, p. 43). Nesse momento, de certa “estabilidade” política, a imprensa se encarrega de reproduzir a ideia de civilização. Não que esta já não estivesse presente nas discussões “pré-coroação”, mas nesse momento esta se torna uma das características mais proeminentes da imprensa.

A simples cobertura da rotina do imperador pelos jornais e revistas já colocava em pauta a questão da civilização.<sup>2</sup> Acentuou-se o projeto de inserção do Brasil na cultura ocidental, reforçado pela descendência europeia do monarca e pela ligação de nossas elites com o mundo das artes e da ciência, conforme disseminados pela França ou Inglaterra, países que inspiravam a pretendida agenda de uma sociedade de Corte. (MARTINS; LUCCA, 2012, p. 32)

A tecnologia empregada pela imprensa brasileira em seus primeiros anos não foi marcada pelo avanço. No caso da Imprensa Régia, seu maquinário levou anos para ser modernizado, sendo habitual a utilização de papel de baixa qualidade nas publicações, além de não existir um periodismo jornalístico, como conhecemos hoje (MARTINS; LUCCA, 2012, p. 39). Já para as publicações literárias a situação era ainda mais complicada, o alto custo de produção e baixa qualidade do material não tornavam os livros um atrativo, o que favorecia as edições importadas com brochuras mais refinadas (EL, FAR, p.36, 2004).

Poucas tipografias existiram durante o governo monárquico brasileiro, estas se concentravam, sobretudo, no Rio de Janeiro. A expansão da imprensa ocorre

acompanhando a expansão da malha ferroviária e, posteriormente, a implementação do telégrafo (MARTINS; LUCCA, 2012, p. 49). A velocidade com que as notícias eram reproduzidas, e a possibilidade de entregar as publicações em diferentes lugares do país, abriu a possibilidade de criar um mercado fértil voltado à venda de impressos.

Esse novo mercado abriu espaço de uma tipografia artesanal para uma produção industrial. Diante de uma mudança na economia brasileira, como explica Bahia:

Já na segunda metade do século XIX, e de maneira mais efetiva nos anos que antecedem o século XX, os jornais e a tipografia, assim como os livros e outras manifestações do pensamento e das artes, se beneficiam da eliminação do trabalho escravo, do crescimento econômico que impõe melhores níveis de renda, do trabalho assalariado e da descentralização republicana. (BAHIA, 1990, p. 108)

Essa industrialização também abriu espaço para a especialização profissional, eram necessários profissionais que tivessem experiência e formação para trabalhar com o maquinário, impressão, edição e ilustração. A venda por assinatura ganha mais espaço, para além da venda avulsa, esta que antes era feita apenas em livrarias ou casas de comércio. Agora se torna possível comprar os periódicos em bondes, com vendedores de rua, engraxates e etc. (PEÇANHA, 2013, p. 23). Além da exportação dos periódicos, que se torna um negócio rentável (BAHIA, 1990, p. 108 - 109).

Os avanços do mercado editorial da segunda metade do século XIX permitiram não só o aumento da circulação, mas a circulação de um novo estilo de periódico, a chamada “Imprensa ilustrada”. Jornais e revistas já contavam com as imagens como apoio, a xilogravura e a litogravura<sup>28</sup> já estavam presentes nestes. Todavia, como aponta Azevedo (2010), a xilogravura não obteve sucesso no Brasil e a litogravura tornou-se sinônimo de caricatura, algo que era implantado em grande parte dos periódicos, diferente da Europa, onde a caricatura era um gênero em específico.

A imprensa ilustrada teve um avanço tardio se comparado à imprensa no geral. Mesmo existente desde a década de 1820, sua distribuição era bastante limitada e os periódicos tinham pequeno tempo de circulação. Nas décadas seguintes, principalmente nos anos de 1860 e 1880, quando estes ganham um espaço maior, com

---

<sup>28</sup> A xilogravura é a técnica de gravar imagens em papel, ou outras superfícies, a partir de uma imagem entalhada em madeira e utilizando tinta para reproduzir está imagem como uma estampa (AZEVEDO, 2012). Já a litogravura é uma técnica mais complexa, que se utiliza de uma superfície de metal para fixar uma imagem a partir de tintas à base de óleo (BAHIA, 1990).

maior estabilidade e a efervescência de assuntos relacionados à situação política do país (LOPES, 2010, p. 17). Azevedo aponta que uma das razões para essa demora na circulação de periódicos era a falta de mão de obra especializada, onde fosse possível que “texto e imagem pudessem dividir a mesma página, pela impressão simultânea” (AZEVEDO, 2010, p. 12). Por isso, a maior parte dos proprietários de periódicos ilustrados e os artistas que trabalhavam para estes, eram oriundos da Europa, maioritariamente da França. Outra razão apontada por Bahia para o atraso na circulação das publicações é a falta de interesse em periódicos brasileiros, estes livreiros e editores acabavam dando preferência à venda de impressos franceses (BAHIA, 1990, p. 231).

Como dito anteriormente, a caricatura e a charge são as principais formas de comunicação dos jornais ilustrados, isso se perpetua até o início do século XX. Essas são caracterizadas pelo humor, ironia e deboche. Características que se atrelam à própria forma de fazer de grande parte do jornalismo nesse contexto. Sobre tudo com o sensacionalismo, que trazia histórias de crimes, adultérios, corrupção e outros desvios morais em uma narrativa intrigante. Esses são bastante encontrados nas páginas do *O Rio Nu*.

As fotografias começam a ganhar seu espaço na Imprensa Ilustrada, reproduzidas a partir de outros periódicos, como os franceses, ou, como aponta Bahia, entre os anos 1898 e 1900, as tipografias começam a contratar fotógrafos especializados para trabalhar nos periódicos (BAHIA, 1990, p. 125). Sobre as fotografias na imprensa ilustrada Machado Junior comenta:

Nas primeiras décadas do século XX, as fotografias começaram a figurar como um dos principais atrativos nas revistas ilustradas. Começavam a dividir espaço diagramatical das páginas dos periódicos com uma gama de outros elementos – fossem textuais ou pictóricos, que se destacavam pela sua beleza e pelo tratamento especial que recebiam quando do processo de revelação e, posteriormente, impressão. (MACHADO JUNIOR. 2012, p. 19)

Estas fotografias, ou fotogravuras, conquistam o espaço das ilustrações, colocando as charges, quadrinhos e caricaturas em espaços reservados.

No período republicano o Brasil importa os ideais da modernização que estava em curso na Europa. Teorias raciais, evolução social e civilidade se entoavam numa elite basicamente agrícola, que havia se construído através da escravidão de populações negras. No pós-abolição e Proclamação da República repensava-se a

forma como a sociedade brasileira deveria ser construída e como tratar as questões raciais no país. A imprensa ilustrada teve um importante papel na construção e reprodução dessas teorias e a construção de uma modernidade *à lá* Brasil. Utilizava-se de metodologias trazidas diretamente do “velho mundo”, como no caso da limpeza e urbanização do Rio de Janeiro, com a expulsão da população pobre – maioritariamente negra, dos cortiços, “escondendo” as mazelas sociais que se faziam presentes. Situação presente em diferentes cidades da América Latina, onde a urbanização se prendia a fatores ideológicos, em uma nova forma de construir a cultura das “ex-colônias”, as aproximando do modelo Europeu (NEEDEL, 1993, p. 12). A Belle Époque carioca se consolida com o governo de Campos Sales, que apoiou e iniciou esse processo de modernização urbana e cultural da cidade do Rio (NEEDEL, 1993, p. 39).

Os periódicos reproduziam um ideal baseado na mestiçagem e branqueamento da população, e em uma sociabilidade da elite. As fotografias tiveram grande atuação nessas construções de modernidade. A própria presença de fotografias já indicava a extensão que a modernidade estaria tomando (AZEVEDO, 2010).

As fotografias arquitetônicas, como prédios públicos, praças e ruas, tomaram um espaço importante nos periódicos ilustrados para exibir como a civilização se apresentava nas cidades, principalmente no Rio de Janeiro. Essa “propaganda” não servia apenas para reproduzir estes ideais na sociedade brasileira, mas era a imagem de modernização que se buscava difundir internacionalmente.

Esses jornais e revistas apresentavam fotografias de bondes, navios e, no início do século XX, dos carros pelas ruas do Rio de Janeiro, enaltecendo como a tecnologia estaria presente no dia a dia do cidadão. As indústrias e empresas também se faziam presentes, seja como exaltação ou anúncios, algo que se tornou muito comum, auxiliando os periódicos a se manterem financeiramente. Celebidades, políticos, membros da elite e outros cidadãos “ilustres” estampavam as páginas dos jornais e revistas, em posições de destaque e adulação. Expunham as reuniões e festas em clubes nas quais estes personagens da elite participavam em seus locais de sociabilidade (AZEVEDO, 2010, p. 40).

Esse processo de reprodução de valores modernos a partir dos periódicos deve ser pensado com cautela. As publicações poderiam construir determinadas convicções homogeneizadoras sobre os personagens da elite. É necessário pensar que esses

princípios não eram os únicos presentes na sociedade carioca. Múltiplas culturas conviviam dentro de um mesmo espaço social. No entanto, podemos refletir sobre como a modernidade era construída nesses periódicos, neste caso, através das fotografias presentes, considerando a forma como essas publicações produziam e reproduziam, mesmo de modo inconsciente, uma determinada imagem de sociedade. Estas fotografias poderiam tomar um papel de doutrinação nessa reprodução de valores modernos, como bem explica Machado Junior.

Se parte da sociedade carioca passou a encontrar na imprensa um dos principais veículos para expressão de seus valores, a fotografia tornou-se a forma ideal para concretizar tal intenção. [...] Possivelmente, esses grupos serviram também como modelos entre seus pares: dotaram modas e etiquetas e incorporaram aos meios de comunicação a reprodução de uma espécie de padrão comportamental a partir das imagens que selecionavam das ruas e dos ambientes privados. As revistas ilustradas, por exemplo, definiram um novo padrão de visualidade das práticas sociais e da cultura urbana no cotidiano do Rio de Janeiro. (MACHADO JUNIOR, 2012, p. 35)

Como destaca Machado, a imprensa ilustrada não apenas era reprodutora de imagens, ela teria construído uma nova “pedagogia do olhar”. Uma construção do olhar que seria baseada em um ideal burguês, construído por essa elite, que disseminava uma visualidade sobre o funcionamento da sociedade carioca.

Neste subcapítulo buscamos evidenciar, de forma sucinta, a formação da imprensa brasileira e da imprensa ilustrada, as quais o jornal *O Rio Nu* fez parte. Ademais, apresentar a questão da construção da modernidade através dos periódicos, que irá permear toda a existência do *O Rio Nu*. No próximo subcapítulo trataremos melhor sobre o surgimento do jornal, suas características e como esse se concebia para o público leitor.

### 3.2 “Escrevendo sobre prostitutas”: as publicações pornográficas no Brasil

O *Rio Nu* foi o primeiro periódico, lançado no Brasil, do chamado “gênero alegre”. O “gênero alegre” era uma forma de denominação dada no país a jornais que tinham como objetivo alegrar o leitor, misturando notícias com malícia, apresentando humor a partir da conotação sexual (PEREIRA, 1997, p. 28-29). Pretti caracteriza os jornais “maliciosos” da *Belle Époque*:

Quase todas elas se caracterizavam pelo uso de uma linguagem dúbia, maliciosa, em que o elemento obsceno velado era fruto da exploração da polissemia dos vocábulos, dos jogos de palavras e dos trocadilhos. Invariavelmente traziam na apresentação uma grande charge, quase sempre de fundo erótico, que tomava toda a primeira página. E, sob esse aspecto da apresentação gráfica, não se diferenciavam daquelas a que nos referimos antes. A matéria interior se distribuía entre pequenas narrativas e versos de motivos libertinos, comentários de fundo crítico-humorístico, capítulos de folhetins, piadas, charadas, mexericos palpites para o jogo de bicho, notícias teatrais e de bastidores, propaganda. (PRETTI, p.28, 2010)

Estas publicações se equilibravam entre a sexualidade moralmente aceita e o abominável, em determinados momentos transgredindo esta separação (PEREIRA, 1997, p. 19). Na presente pesquisa caracterizaremos *O Rio Nu* como uma publicação ora pornográfica, ora erótica. Apontamos que ambos os conceitos se complementam. Denominá-lo “gênero alegre” pouco diz sobre suas características ao leitor, principalmente em seu âmbito sexual. O jornal é uma publicação ambígua, se apresentando como humorística, noticiosa ou crítica, todas estas características estavam juntas na construção do jornal, incluindo a pornografia. Para isso, continuaremos a discussão apresentada no capítulo anterior sobre as relações entre pornografia e erotismo.

O ponto que queremos discutir é que uma publicação como *O Rio Nu*, que não apresentava um gênero literário exclusivo, transitava entre as diferentes interpretações de si. Em determinado momento se tomando uma publicação “obscena”, em outros tentando se afastar dessa imagem imoral, colocando-se apenas como um jornal humorístico (PEREIRA, 1997)<sup>29</sup>. Levando em conta que este trabalho tem como objetivo

---

<sup>29</sup> A autora apresenta em sua dissertação a análise de dois periódicos pornográficos cariocas, *O Rio Nu* e *sans Dessous*, analisando a forma como estes se constituíam em partes do seguimento “gênero alegre”.



entender a construção que o jornal faz da mulher presente em suas capas no âmbito sexual. Se escolheu examiná-lo a partir de sua característica pornográfica, que é, além disso, costumeiramente vista em suas capas.

Primeiramente, trataremos de entender o que é e como a pornografia se constitui e sua relação com o erotismo. No livro *A Invenção da Pornografia*, organizado pela historiadora Lynn Hunt, nos é apresentado um panorama do surgimento da pornografia enquanto um gênero literário (que posteriormente transpassa outras mídias) e suas tentativas de repressão. A pornografia se constitui enquanto tal a partir de dois fatores principais. Segundo Hunt (1999), em primeiro a criação de museus e arquivos dedicados a textos obscenos e o crescimento de escritos sobre a prostituição, sendo que a própria tentativa de reprimi-lo o consolidou.

A pornografia constituiu-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir contribuíram, por um lado para a sua definição e, por outro para a existência de um público leitor para tais obras e de autores emprenhados em produzi-las. (HUNT, 1999, p. 20)

O termo pornografia teve como primeiro significado “escrever sobre prostitutas”<sup>30</sup>, demonstrando sua origem em utilizar essas personagens como centrais em suas histórias. Hunt (1999) aponta que as imagens, histórias e textos sobre sexo estão presentes em diferentes culturas, mas que a pornografia - como se constitui, enquanto arte e gênero literário - está presente apenas na cultura ocidental moderna. Estes escritos tiveram origem entre os séculos XVIII e XIX, com os libertinos ou libertários, livres-pensadores, filósofos e hereges, que difundiam seus ideais políticos e seu discurso contra o totalitarismo da Igreja.

A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculado ao livre-pensamento e a heresia, a ciência, a filosofia natural e ao ataque a autoridade políticas absolutista, destaca especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade. (HUNT, 1999, p.11)

---

Além, das diferentes formas como estas publicações eram vistas por outros órgãos reguladores e da imprensa, em uma discussão entre os limites do moralmente aceito. (PEREIRA, 1997).

<sup>30</sup> A origem etimológica da palavra pornografia significa “escrever sobre prostitutas”, tendo seu emprego no tratado do francês Restif de La Bretonne intitulado *Le Pornographe* (1769), que foi escrito para defender a prostituição e sua legalização. Nos séculos posteriores o termo foi transformado para o que conhecemos hoje, utilizado para caracterizar qualquer representação de cena sexual explícita em diferentes estilos midiáticos. (HUNT, 1999, p. 14)

Caracterizar determinado texto enquanto pornográfico apresenta uma dificuldade profunda, especialmente quando estes são anteriores ao século XIX, já que “a diferença entre o obsceno e o licencioso,” segundo Goulemot “é uma simples questão de grau: entre aquilo que deve ser reprimido e aquilo que deve ser tolerado” (GOULEMOT, 1994, p. 5)<sup>31</sup>. Neste início obscuro da pornografia, textos filosóficos ou políticos naturalistas poderiam ser considerados “obscenos”<sup>32</sup>.

Literatura pornográfica e filosofia materialista compartilham o mesmo efeito corruptível, pela mesma arma que serve ao mesmo fim, e essa arma era a sedução. A sedução dos sentidos pela ilusão da escrita pornográfica era similar a sedução da filosofia. O bom cristão precisava estar armado contra os dois avanços, e o que estava em jogo não era nada menos que sua alma.<sup>33</sup> (GOULEMOT, 1994, p. 7)

Pereira (1997) traz a mesma discussão em seu trabalho sobre *O Rio Nu*, onde o jornal era visto como pornográfico por agentes externos, mesmo que esse em determinados momentos se visse como “propagador” das hipocrisias sociais. Logo, o que era pornográfico ou licencioso, filosófico ou obsceno, dependia da visão de seu observador (GOULEMOT, 1994, p. 9). Para Alexandrian a pornografia não foi repreendida por seu conteúdo “imoral”, ela se transformava em objeto de contenção quando afrontava a Igreja. O sexo não seria o problema, mas a blasfêmia sim (ALEXANDRIAN, 1993, p. 129). Hunt segue a mesma linha de Alexandrian, ainda acrescenta que a repressão legislativa em nome da decência nas publicações obscenas se dá a partir do século XIX, como no caso dos Estados Unidos, no qual a primeira publicação condenada por “ferir a moral” foi realizada em 1815. Ainda, a autora aponta que a repressão à pornografia acompanha a democratização da leitura, onde a possibilidade de uma popularização da literatura era vista como uma ameaça (HUNT, 1999, p. 12-13). Para Goulemont “Paradoxalmente, o poder da censura cresce com o poder da palavra impressa” (GOULEMOT, 1994, p. 51)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Tradução nossa. Original: “The difference between the obscene and the licentious, according to Malesherbes, is simply a question of degree: between that which must be repressed and that which can be tolerated.” (GOULEMOT, 1994, p. 5)

<sup>32</sup> Tradução nossa. Original: “Pornographic literature and materialist philosophy share the same corrupting effects, for the same weapon serves the same end, and that weapon was seduction. The seduction of the senses by the illusions of pornographic writing was assimilated to the seductions of philosophy. The good Christian needed to be armed against both in advance, and what was at stake was nothing less than his soul.” (GOULEMOT, 1994, p. 7)

<sup>33</sup> Tradução nossa. Original: “Paradoxically, the power of censorship grows with the power of the printed

Estes livros pornográficos fizeram sucesso entre a elite francesa do século XVIII, sendo editados fora do país, em estados onde não havia uma censura católica, e adentravam a França através de livreiros e nobres. A nobreza teve um papel central na disseminação da pornografia, sua posição os dava certa liberdade para a compra e distribuição destas publicações sem a repressão dos órgãos monárquicos e clericais. Alexandrian comenta que muitos palácios pertencentes a nobres franceses serviram de lojas para livreiros especializados em obras “proibidas” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 175 - 176). Em Versalhes haveria até “impressoras clandestinas cujos livros os mascates iam vender “sob o redingote”<sup>34</sup> aos cortesãos no parque” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 176).

Um livro na França do século XVIII só poderia ser impresso (legalmente) com autorização real ou permissão de impressão, concedidas por um censor nomeado pelo Ministério da Justiça ou pelo chanceler. Estes, mesmo com autorização, ainda poderiam ser censurados pelo clero, Sorbonne ou o Parlamento. Quando isto acontecesse, o lote censurado era enviado a Bastilha para ser incinerado (ALEXANDRIAN, 1993, p. 174). No entanto, alguns exemplares destes livros eram conservados nos Arquivos da fortaleza, possibilitando assim sua reimpressão no pós Revolução (*Idem*). Esse esforço de resguardar, mesmo publicações impróprias, deu origem a uma das maiores coleções de impressos pornográficos do mundo, o *L'Enfer*, arquivo da Biblioteca Nacional da França, fundado em 1857 e “fechado” em 1972. O *L'Enfer*, segundo Darnton, é uma amostra da dualidade com a qual a pornografia foi tratada. O arquivo tinha como objetivo preservar impressos imorais, mesmo diante das continuas tentativas de repreendê-lo. Este arquivo não era aberto ao público, apenas, raramente, a pesquisadores, demonstrando sua tentativa de reservar esse tipo de leitura de leitores “impróprios”. O arquivo é dissolvido nos anos 70, e suas obras espalhadas pela biblioteca, abrindo sua consulta ao público<sup>35</sup>.

Concentramo-nos no surgimento da pornografia na França, já que esta é o

---

word.” (GOULEMOT, 1994, p. 51)

<sup>34</sup> Redingote é um casaco longo, transpassado e com quatro fileiras de botões, comuns no século XVIII. Segundo Alexandrian essa expressão tem origem com os mascates que levavam livros contrabandeados por baixo dos casacos, que também deu origem a expressão “por baixo do pano” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 175).

<sup>35</sup> Este artigo foi publicado originalmente no *The New York Review*, foi traduzido para o português em 1995 pela Folha de São Paulo, para tratar do lançamento, no Brasil, de sete obras retiradas da coleção *L'Enfer*. DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1995. Caderno Mais!, p. 3 – 8.

principal centro de escritos do gênero, não que estes não fossem lançados em países como a Inglaterra ou Alemanha, mas o número de publicações francesas é mais significativo. Além de sua grande influência sobre a imprensa brasileira do século XIX e início do XX.

A pornografia emerge com mais força no século XIX, quando as barreiras entre público e privado, obsceno e não obsceno se tornam mais nebulosas. Se consolidando como um gênero a partir da possibilidade de se espalhar às massas, o que antes era restrito à nobreza ou às elites (HUNT, 1999, p. 13). Ainda assim, as diferenças entre filosófico, pornográfico ou subversão política ainda não estavam bem claras no início do século, mesmo que a pornografia estivesse deixando como secundária a crítica clerical e política, desde o século XVIII. Neste momento ela se tornava “um objetivo em si mesma” (WAGNER, 1990, p. 6), ou seja, a pornografia tomava a forma como conhecemos hoje, de reprodução de cenas sexuais com o intuito de agradar seu público.

Sendo assim, o que a pornografia teria a ver com erotismo? As duas não teriam como ser separadas, uma depende da outra para existir. Como aponta Alexandrian, a pornografia não seria nada mais do que o erotismo “com algo a mais”. Quando o autor escreve sobre a literatura erótica ele propõe que esta seria a descrição “dos prazeres da carne [...] revalorizada em função de uma ideia do amor ou vida social” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8), já a pornografia seria esta mesma descrição, mas privada desta “revalorização”. Albertoni, em seu livro *O Erotismo*, dedica um subcapítulo para falar sobre a pornografia, onde ele a caracteriza como “uma figura do imaginário masculino. É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações, medos próprios deste século. Exigências e medos históricos, antigos, mas que ainda persistem até hoje e que ainda são ativos” (ALBERTONI, 1988, p. 12). A pornografia seria uma consequência do erotismo, parte de sua existência, mas essa reprodução teve (ou ainda tem) uma ligação direta com o *erotismo masculino*.

Para Bataille, o erotismo é “a aprovação da vida até na morte” (BAITAILE, 2017, p. 35), o autor liga o conceito diretamente à morte e o caracteriza como o desejo à vida, dentro da destruição, em uma busca psicológica pela vida, ligada diretamente ao sexo. O que nos diferencia dos animais, para o autor, é a capacidade de o erotismo nos desligar da finalidade reprodutora do sexo, o convertendo em uma busca por prazer.

Bataille estabelece duas extremidades por onde o erotismo se movimenta: o interdito – a proibição, ou o trabalho, e a transgressão. A experiência erótica se daria a partir da *experiência interior* de quando o homem percebe que se “dilacerou”, enquanto o interdito permanece. Sua ligação é sempre com a destruição e violência, onde a “morte em vida” é o ápice do erótico.

Albertoni critica a homogeneidade da teoria de Bataille, não que o autor não concordasse com as características do erotismo apresentadas por Bataille, mas que estas estavam desconsiderando a possibilidade de um erotismo feminino. Bataille baseia grande parte de sua teoria nos escritos de e sobre Marquês de Sade, onde, para Albertoni, o erotismo masculino era levado ao limite desconsiderando e destruindo qualquer resquício de um erotismo feminino (ALBERTONI, 1988, p. 75 – 76).

O autor faz essa crítica a Bataille porque considera que o erotismo não funciona da mesma forma para homens e mulheres, já que somos seres construídos socialmente e aprendemos a retratar o sexo de formas distintas. Para ele, o erotismo feminino e o masculino se apresentam de formas diferentes, a partir das diferenças de gênero, acompanhando as mudanças culturais, em um vai e vem de transformação e continuação (ALBERTONI, 1988, p. 11). Nesta parte iremos nos concentrar no *erotismo masculino*, para compreendermos melhor a fonte desta pesquisa, *O Rio Nu*.

Albertoni quando pensa o *erotismo masculino* parte das ideias de transgressão e destruição apresentadas por Bataille. Ainda, ele vê esse erotismo como egoísmo, o anseio pelo gozo que extrapola a ética, onde o prazer do outro só interessa se este levar ao próprio prazer. Ou seja, a felicidade não reside no prazer do outro, mas no seu (ALBERTONI, 1988, p. 57 – 58). Portanto, o autor justifica a existência da pornografia como uma exibição do erotismo masculino por, pelo menos, maior parte de sua existência.

Diante disso, utilizaremos ambos os conceitos, pornografia e erotismo, para caracterizar e analisar *O Rio Nu*. Entendemos que para uma investigação adequada das fotografias e poemas presentes nas capas do periódico, é necessário levar em consideração que este tinha um gênero ao qual fazia parte o pornográfico. Este conceito nos ajudará a pensar como estas capas construíam a mulher “ideal” para os leitores do

jornal, visto que esta construção se dava a partir de um “imaginário sexual”, cenas e situações as quais o observador era levado a fantasiar. O erotismo nos auxiliará a entender como essa pornografia se apresentava no jornal e como funcionava essa ligação para com o público. Consideramos ambos os conceitos indissociáveis. A pornografia, como um gênero literário, se apoia e é criada a partir do erotismo.

O periódico *O Rio Nu: periódico semanal caustico humorístico* foi fundado em 1898<sup>36</sup> por três jovens jornalistas Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Vaz Simão. Com sede no Largo São Francisco, nº 6, na cidade do Rio de Janeiro. Ele compõe suas primeiras edições com quatro páginas carregadas de sátiras e piadas eróticas. O periódico teria o intuito de “despir” (PEREIRA, 1997, p. 7) o Rio de Janeiro, mostrando toda a “hipocrisia” presente na sociedade. A criação do *O Rio Nu* se dá a partir de um episódio salientado por Peçanha:

De acordo com o relato de José Ângelo Vieira de Brito [...], estes três boêmios estavam em uma noite de abril de 1898, sentados em uma mesa no jardim do teatro *Lucinda* quando presenciaram uma briga entre artistas. Verificando uma possível matéria para seu jornal, Heitor Quintanilha, que era a esse tempo cronista teatral d'*A Notícia*, se viu frustrado por não poder divulgá-la, pois o ator envolvido era amigo de um político renomado que poderia lhe prejudicar. Assim como Heitor, os outros companheiros de boemia ficaram indignados com a situação, considerada comum na imprensa brasileira de então. Foi assim, na busca de mudar a situação em que a imprensa se apresentava no momento, que Gil Moreno propôs a criação de um jornal. (PEÇANHA, 2013, p. 24-25)

Acredita-se que este foi o primeiro jornal do gênero a ser fundado no país, e tornou-se modelo para as publicações subsequentes. Na figura 1 podemos ver como se constituía a segunda edição do *O Rio Nu*, se apresentando em um formato bem característico de um jornal da época. Com cinco colunas dividindo o texto e seu título e informações editoriais no cabeçalho, ainda sem nenhuma gravura.

---

<sup>36</sup> Peçanha considera a escolha da data importante, foi no dia 13 de maio de 1898, um ano após a assinatura da Lei Aurea. Para a autora a data foi escolhida como simbologia a “liberdade” moral pregada pelos editores (PEÇANHA, p. 25, 2013).

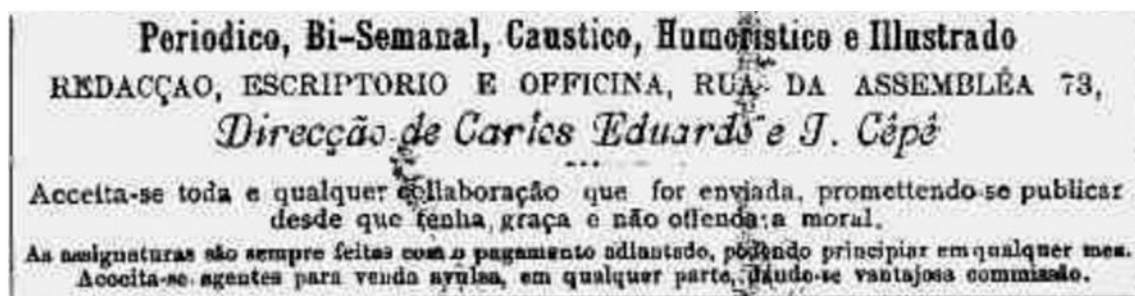


Figura 1 - Capa da segunda edição (O Rio Nu).  
Fonte: O Rio Nu, capa, 21 mai. 1898.

O jornal apresentava algumas seções que foram recorrentes em toda sua existência. A *semana Despida* apresentava uma narrativa “poético satírica” sobre os acontecimentos da semana anterior a edição do *O Rio Nu*, como crimes, temperatura ou comportamento dos políticos. O jornal trazia pequenas peças de teatro, na seção *Theatro do Nú*. Já em meados de 1900, a coluna *Bastidores* expõe situações ocorridas nos bastidores das peças teatrais, amantes de atrizes, diretores que se envolvem com

membros da peça e outras histórias sensacionalistas e “moralmente duvidosas” que poderiam chamar a atenção do leitor. Peçanha aponta que essa ligação do periódico com o teatro era significativa, este sendo uma das principais formas de sociabilidade da “boemia literária” carioca, principalmente na virada do século XX, um espaço social obrigatório para o homem civilizado (PEÇANHA, 2013, p. 40). Como apontado anteriormente, *O Rio Nu* teve seu início a partir de um episódio “escandaloso” ocorrido em um teatro.

Informes sobre o jogo do bicho e loterias estavam presentes em todas as edições, ao lado dos anúncios de diferentes objetos, especialmente de remédios para o tratamento de doenças venéreas. A seção *Telegramas* era uma parte importante da construção do periódico, porque o retorno dos leitores parecia importante aos editores. Além de publicar as mensagens enviadas pelo público, eram publicados poemas, piadas e textos escritos por esses. Claro que esses passavam pela aprovação dos editores, que inclusive fixaram um aviso aos “animados” para moderarem em sua linguagem e histórias, que seu conteúdo inapropriado poderia não ser aceito (Figura 2). Essa prática poderia ser uma forma de controlar os olhares sobre *O Rio Nu*, que, em determinados momentos, empenhavam-se em transmitir uma imagem de um “humor leve” ou até inocente (PEREIRA, 1997), comprometido com os valores morais.



**Figura 2** - Parte do cabeçalho presente na capa do nº. 225 (*O Rio Nu*).  
 Fonte: *O Rio Nu*, capa, 1 set. 1900.

Em meio às piadas, adivinhas, curiosidades e todo o tipo de anedotas sexuais, estavam os romances, folhetins e textos pornográficos, na seção intitulada *Folhetim*. Em cada edição, até meados de 1915, estas eram bissemanais, uma parte do conto era publicado, deixando o leitor curioso pela próxima parte, para que comprassem o próximo número. Este também era uma forma de propagandear estas publicações, que eram impressas pela tipografia do *O Rio Nu*. Em alguns casos o final das histórias não



era publicado no jornal, apenas quem comprasse os livros saberia. Estes textos eram os chamados “romances de sensação”. El Far os caracteriza em seu livro sobre o mercado editorial brasileiro do século XIX.

Como o próprio nome anuncia, esse tipo de narrativa trazia histórias singulares, capazes de provocar no leitor emoções pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano. Logo nas primeiras páginas, as personagens, vítimas de alguma fatalidade, viam-se obrigadas a abandonar a segurança e a tranquilidade de uma vida pacata para mergulhar numa sucessão de acontecimentos dramáticos, repentinos, cheios de aventura, surpreendentes, injustos e sanguinolentos. (EL FAR, 2004, p. 113)

Romances recheados de passagens que evocavam o sexo, com episódios relacionados ao “despertar da vida amorosa” de jovens (EL FAR, 2004, p. 116) e toda a emoção das novas descobertas. Estas primeiras experiências eram apenas mencionadas e os atos mais “escabrosos” ficavam velados.

Outras histórias que apareciam nas edições eram os romances pornográficos, que os editores chamavam de “romances de fogo... para gente fria” (O RIO NU, 4 ago. 1899, p. 3). Estes já reproduziam cenas sexuais mais “explicitas”, inclusive de lesbianismo. Como o caso do conto *Escândalo de Bock*, onde umas das cenas se passa entre a jovem “virgem” Olga, filha de D. Affonso, que se torna amante de uma viúva amiga de seu pai, Helena. Uma das cenas se dá por meio de uma lembrança da jovem sobre sua primeira noite com a viúva, que a convidara para dormirem juntas: “A viúva então beijava-a, apertava-a contra o peito, ponha-a nuazinha em seu collo também nú, também já excitada, e a apertar contra si todo o mármore torneado do corpo de Olga. Beijava-lhe o biquinho do seios e já *cançada* tombava no leito [...]” (O RIO NU, 4 de nov. 1900, p. 2). Estes textos “para homens” eram anunciados no jornal, também impressos pela tipografia do *O Rio Nu* (Figuras 3 e 4). Muitos desses contos eram importados da França para serem publicados em livros ou no *O Rio Nu* (PEÇANHA, 2013, p. 45).



**Figura 3** - Propaganda retirada da seção de anúncios.

Fonte: *O Rio Nu*, p. 4, 20 ago. 1899.



**Figura 4** - Anúncio retirado do periódico.

Fonte: *O Rio Nu*, p. 4, 28 ago. 1909<sup>37</sup>.

Ao final dos anos de 1899 começam a aparecer as primeiras gravuras, ainda em número reduzido e tamanhos pequenos, utilizadas para ilustrar os contos e piadas, ou como decoração dos títulos das seções, como no caso da *Semana Despida* que é representada por uma mulher nua. Neste momento surge a coluna *Pela Política*, que aparece em diferentes edições de forma esporádica. Esta retrata situações políticas consideradas relevantes, como as eleições ou a “desolação” da cidade de Petrópolis pós-proclamação da República (*O RIO NU*, 15 nov. 1899, p. 1). Esta seção era representada por uma mulher jovem vestida com roupas masculinas e segurando um

<sup>37</sup> “Teresa Filósofa foi publicada pela primeira vez de 1748. Faz parte de uma vasta onda de ficção erótica impressa e reimpressa na derrocada do Antigo Regime francês que desafiou os preceitos religiosos e morais, misturando sexo e filosofia, cópula e metafísica, libertinagem e livre – pensamento. [...] O texto anônimo de Teresa Filósofa, mais tarde atribuído a marquês d’Argens, rememorava, na voz da própria personagem, a trajetória de sua iniciação sexual.” (EL FAR, 2004, p. 205- 206)

monóculo (Figura 5). É uma das poucas imagens da revista em que uma mulher aparece completamente vestida, ou com roupas “não pertencentes a seu sexo”, em uma coluna relacionada à política, assunto considerado masculino. Vê-se com isso o papel reservado às mulheres no periódico, que nuas exerciam a função exclusiva de entretenimento sexual masculino.



**Figura 5** - Gravura retirada da Ed. 142 (O Rio Nu).

Fonte: *O Rio Nu*, p. 1, 15 nov. 1899.

A coluna *Rua do Ouvidor*, que depois se transforma na coluna *Avenida Central*, tinha o “Vagabundo” como narrador, que contava suas histórias cômicas tecendo críticas e ironizando políticos e habitantes que encontrava no local, ou andava pelas ruas e relatava os episódios vergonhosos que presenciava (PEREIRA, 1997, p. 62). O personagem Vagabundo teria começado como o pseudônimo de um dos colaboradores do jornal, acabou fazendo sucesso e ganhou uma “identidade própria”. Para Pereira o personagem é a personificação do *O Rio Nu*

Caracteriza-se o personagem, assim, pela apropriação de referências provenientes de outros grupos para expressar o humor cáustico do jornal. O Vagabundo assume uma identidade descompromissada porque “popular”, do ponto de vista do seu autor, num processo semelhante ao da criação do “coió”. [...] Depois de conseguir fugir da cadeia, resolveu se mudar da rua do Ouvidor para a

recente Avenida Central, “que é campo muito mais largo para suas façanhas e ele poderá escapar mais facilmente das unhas meganhas”. É, assim, o contraponto crítico da imprensa humorística diária, revisitando com sua irreverência acontecimentos e pessoas de importância, cumprindo exatamente a função que os redatores esperavam do *Rio Nu*. Associam-se, nesse personagem, uma imagem de virilidade, de “popular” e de “crítica” que revelam os sentidos que a noção de “masculino” carregava para os redatores, e que faziam sucesso entre os leitores. (PEREIRA, p. 62- 63)

O editorial demonstrava um vínculo com a prostituição, como na seção *Nas Zonas* ou o *Concurso das Zonas*. O *Nas Zonas* eram as “focacas” dos bordéis da cidade do Rio de Janeiro, estas histórias seriam enviadas por frequentadores, prostitutas ou donas de estabelecimentos. Expunham situações de traição, “paixonites” de clientes pelas prostitutas ou os não pagadores, casas que estavam em mal estado e, principalmente, a “má fama” dessas prostitutas. Já o *Concurso das Zonas* aparece em algumas edições, e elegia a “mais bela” prostituta das zonas. Nesse concurso os leitores votavam através de cartões destacáveis que deviam ser enviados a redação. A prostituta que tivesse mais votos ganhava prêmios, como joias e a “imunidade”, seu nome não apareceria mais na coluna *Nas Zonas*.

Todas as seções apresentadas eram construídas para um público específico: homens heterossexuais modernos, ou os chamado *smarts*. Peçanha investiga em sua dissertação a construção desse modelo *smart*, ela o caracteriza como:

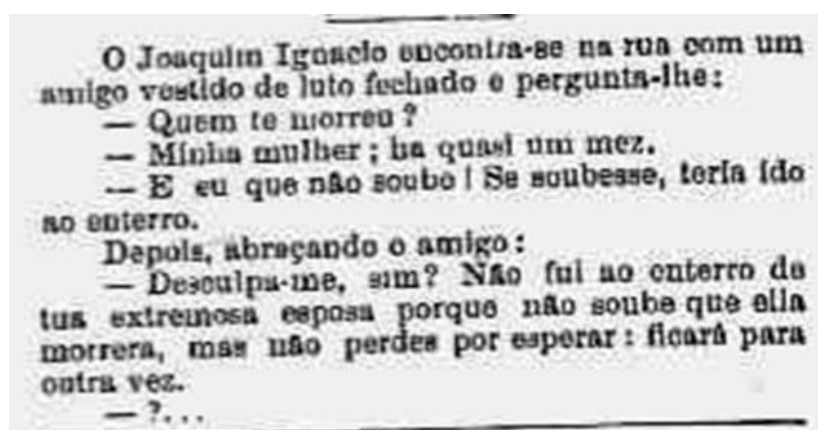
Ele era representado como um homem branco, bem afinado à moda, sobretudo aos padrões europeus, sendo um conhecedor das noites cariocas, além de ser um exímio conquistador. Esta questão da conquista era de suma importância. Partindo desta premissa, destacam-se dois aspectos que um *smart* não poderia ser: homossexual e impotente. (PEÇANHA, 2013, p. 145)

O periódico criava uma “masculinidade ideal”, onde se construía e reproduzia determinados estereótipos do gênero masculino, em uma tentativa quase “pedagógica” de disseminá-los (PEÇANHA, 2013, p. 147). No entanto, é necessário salientar que essas tentativas pedagógicas não necessariamente seriam assimiladas por todos os leitores, ou que outros poderiam não levá-las em consideração. O que se pretendeu levar em consideração neste trabalho é a construção “de si” apresentada pelo editorial do *O Rio Nu*, sendo este consciente ou inconscientemente.

A “modernidade” no periódico se propagava não apenas no texto escrito, dado que as imagens foram parte importante dessa concepção. Elas estavam presentes

em quase todas as páginas. A partir de 1900 começam a ocupar grandes espaços na diagramação e, em média, estão em 3 das 4 páginas do periódico. Pela metade do mesmo ano, *O Rio Nu* passa sua edição para 8 páginas, sendo de 5 a 6 dedicadas a imagens, algumas ocupando páginas inteiras. A partir de 1908 começam a aparecer algumas fotografias nas capas, que serão investigadas neste trabalho, ou em páginas internas colecionáveis. A presença de ilustrações e fotografias, ou de algumas edições especiais coloridas, procurava demonstrar que *O Rio Nu* era “como os bem feitos *jornaes europeus*” (O RIO NU, 9 de mai. 1903, p. 4). O jornal custou, durante grande parte de sua existência, 100 réis o número avulso. A assinatura anual custava 12000 réis e a semestral, 6000 réis. Aos que morassem fora do Brasil, a assinatura anual, única opção possível, saíria por 25000 réis. El Far afirma que estes valores abriam a possibilidade de que trabalhadores das classes baixas pudessem ter acesso a esse tipo de leitura ou ilustrações. O salário médio de um trabalhador não especializado era entorno de 1400 réis, logo o “trabalhador pobre tinha que gastar em média um terço, ou menos, do que ele ganhava em um dia de serviço.” (EL FAR, 2004, p. 86). A venda por assinaturas era uma das principais fontes de renda ao jornal, mas esta lhes rendeu uma “dor de cabeça” para com o diretor dos Correios, Joaquim Ignácio Tosta.

No início do ano de 1910, Joaquim enviou a todos os funcionários dos Correios uma circular na qual proibia a entrega de jornais e outras publicações “obscenas”, utilizando como exemplo *O Rio Nu*. Essa situação rendeu uma discussão extensa sobre os limites da atuação do diretor dos Correios e a censura que estas publicações estavam sofrendo, além de um “prato cheio” para os jornais humorísticos. Como em uma piada feita pelo jornal em outubro de 1910, onde Joaquim desculpa-se a seu amigo por não ter ido ao enterro de sua esposa, completa dizendo que não faltará da próxima vez (Figura 6). *O Rio Nu* com seu humor vexatório não deixaria escapar um ataque tão direto, e respondeu insinuando a “estupidez” de Ignácio ao afirmar que iria ao próximo enterro da esposa do amigo. Essa empreitada não durou muito tempo. Após as discussões acaloradas em diferentes jornais sobre a liberdade de imprensa e a pressão que estes fizeram ao governo que estava em eleição, o pedido é revogado.



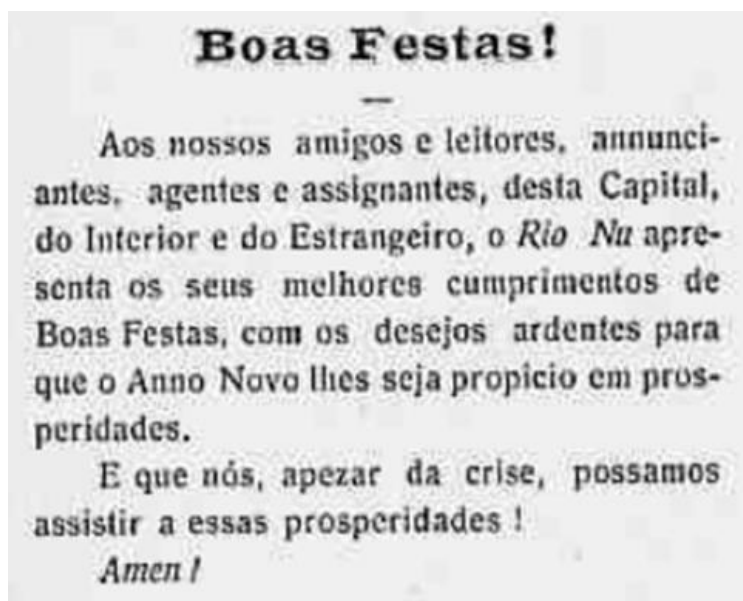
**Figura 6** - Piada retirada do nº. 1278 (*O Rio Nu*).

Fonte: *O Rio Nu*, p. 2, 15 out. 1910.

O jornal tem sua última edição publicada no dia 30 de dezembro de 1916, contabilizando 1.732 números e 18 anos de duração. Nesse momento o número avulso custava 200 réis, o número de gravuras e fotografias desde 1914 estava diminuindo, em sua última edição apenas a capa apresentava uma ilustração, demonstrando a dificuldade financeira que o periódico vinha enfrentando. Peçanha acredita que essa diminuição drástica no número de imagens no jornal tenha relação com o início da Primeira Guerra Mundial.

“A partir de 1914, verificamos uma diminuição drástica do número de imagens nas páginas do jornal *O Rio Nu*. Enquanto em anos como o de 1910, pudemos verificar cerca de 10 imagens distribuídas, sobretudo na capa e nas páginas 4 e 5, nos anos que seguem o 1914 visualizamos pouco mais de duas imagens. A resposta a essa alteração da estruturação do impresso a partir da data mencionada pode se relacionar a conjuntura vivenciada pela Europa (principal importador de imagens para *O Rio Nu*), ou seja, o início da I Guerra Mundial, que certamente limitou as remessas de materiais iconográficos para o Brasil.” (PEÇANHA, 2013, p. 46)

Acredita-se que foi por problemas econômicos que *O Rio Nu* tenha sido encerrado, por isso, seu último número, apresentava uma mensagem de fim de ano aos leitores e um comentário sobre a “crise” que o jornal enfrentava no momento, desejando que esta passasse, o que não ocorreu e no ano de 1917 não foram publicadas novas edições.



**Figura 7** - Mensagem do editorial de fim de ano aos leitores.  
Fonte: *O Rio Nu*, p. 2, 30 dez. 1916.

## 4 O *Rio Nu*: construindo visualmente o corpo feminino

### 4.1 O *Rio Nu* e as suas capas

Neste subcapítulo buscamos evidenciar como as capas do *O Rio Nu* se constituíam, de que forma era feito o *design* dessa capa e o que estes pretendiam para com o público. Analisaremos as origens das fotogravuras presentes no *O Rio Nu*, investigando a possibilidade de uma ressignificação destas quando publicadas no periódico.

As capas do *O Rio Nu* tiveram mudanças significativas ao longo da história do jornal, acompanhando as mudanças tecnológicas que ocorreram nos impressos dos séculos XIX e XX. Iniciaremos este capítulo analisando a construção da identidade do jornal a partir de sua capa, o primeiro contato que o leitor tem com o conteúdo do mesmo, demonstrando a importância destas para entender os objetivos do editorial em colocar as fotografias de nus retiradas do *L'étude Academique*. Em um primeiro momento iremos explorar os elementos que compõem as capas, como o título, os anúncios, as informações da edição e, em seguida, nos concentraremos na origem das fotografias utilizadas nas capas do jornal, de onde vem e o que pretendia sua publicação original, acompanhando as mudanças de significação feitas pelo *O Rio Nu* para com as fotografias.

No capítulo anterior apresentamos o histórico do jornal, mostrando algumas de suas características físicas, como as mudanças que aconteceram em suas capas durante os anos pelos avanços tecnológicos na tipografia. Continuaremos essa análise de forma mais significativa, levando em conta que esta pesquisa tem como fontes, especificamente, as capas do jornal. Para Cunha as capas servem como uma vitrine da publicação, ou seja, as capas estabelecem uma relação de curiosidade com o leitor, fazendo-o se interessar pelo produto – o que se apresenta nas páginas da publicação (2007, p. 2). As capas são importantes para o processo comercial do jornal, quanto mais chamativas e envolventes melhores seriam as chances do comprador levá-las para casa.

A capa cumpre uma função dupla: conquistar os leitores para que comprem o produto e informar o mesmo sobre o que esperar da publicação (TRAVASSOS, 2011,



p.110). Travassos traz uma citação de Nicolau Sevcenko para caracterizar a função das capas:

[...] uma história truncada, uma atividade fragmentária e de um mundo caótico: eis o que parece uma equação sinistra. Mas é desse amálgama incongruente que se nutre a primeira página de um jornal, nós a vemos todos os dias e nem por isso ela nos espanta. Ao contrário, nos atrai, seduz, encanta. Ou nos revolta, inquieta, transtorna. De qualquer forma, constitui uma experiência emocionante e imprescindível do nosso cotidiano. (TRAVASSOS, 2011, p. 108)

Interessa-nos nessa citação a ideia de que as capas trazem diferentes sensações aos seus leitores, relacionadas ao assunto e objetos presentes nas mesmas, que dependem dos objetivos apresentados pelos editores na construção destas capas.

Além disso, as capas se caracterizam por exercerem uma função de diálogo com o público, em sua tentativa de persuasão ao influenciar o comprador a adquirir o jornal (TRAVASSOS, 2011, p.111). Elas são o primeiro contato (ou impressão) que o leitor tem como o conteúdo do jornal, logo, as mensagens reproduzidas nas capas não devem ter um fim em si mesmas, elas devem despertar o interesse (CUNHA, 2007, p. 3). Cabe lembrar, que as mídias, como um comércio, dependem da aprovação e consumo pelo público, para isso se valem de diversas “artimanhas” sensacionalistas ou envolventes para que o leitor se interesse pelo produto (CUNHA, 2007, p. 3). No caso do *O Rio Nu*, por exemplo, as fotografias de mulheres nuas não apareciam nas páginas do jornal, apenas nas capas, talvez uma promessa que interessasse ao seu público leitor e chamasse a sua atenção para o conteúdo do mesmo.

Selecionamos para este capítulo algumas capas do periódico para discutir as mudanças das mesmas ao longo dos anos. Procuramos capas que, dentro da totalidade de números do jornal, contivessem mudanças de características tipográficas, para melhor compreendermos a idealização das capas com fotografias que são fonte desta pesquisa. Partimos analisando a *diagramação* das capas. A *diagramação* se caracteriza pelo projeto prévio das páginas de um impresso, onde são dispostos todos os elementos que irão compor essa página, “é a combinação dos elementos gráficos com a técnica” (TRAVASSOS, 2011, p.113). Auxiliando o editorial a criar recursos visuais que chamem a atenção dos leitores. É relevante apontar que não existia um profissional específico para fazer o trabalho de diagramação das capas como existe hoje. Esse trabalho era, normalmente, feito pelos editores ou ilustradores da capa, sendo comum não se darem os créditos dos textos ou imagens presentes (CANTARELLI, DATA, p. 71).

Ao observar as capas levaremos em consideração três aspectos gráficos principais, apontados por Travassos, a *tipografia*, *imagens* e *cores* (TRAVASSOS, 2012, p.113). A tipografia é o aspecto relacionado à impressão do jornal, como escolha das letras, disposição gráfica dos elementos, a base da capa. As *imagens* são as fotografias, charges e ilustrações que compõem as capas e ocupam um espaço privilegiado visualmente para o público (TRAVASSOS, 2011, p.113). Por fim, as *cores*, neste último aspecto apontamos algumas ressalvas, já que o jornal era impresso em escala de cinza, possivelmente por questões tecnológicas do final do século XIX e início do XX e, também, financeiras. Então, partiremos do pressuposto que todas as capas apresentam a mesma escala de cor.

Travassos ainda nos apresenta uma divisão dos componentes geralmente presentes em capas de jornais, como cabeçalho, manchete, chamada de capa, fotografia e legenda, componentes os quais a autora aponta como fixos, e outros que aparecem de forma mais ocasional, as charges, anúncios, convites e etc. (TRAVASSOS, 2010, p.41). No entanto, devemos levar em conta que o jornal *O Rio Nu* era uma publicação peculiar, não se encaixando em todas as características que encontramos comumente nos jornais, mesmo de seu contexto. Mesmo assim, grande parte das características apontadas por Travassos (2010) estão presentes na publicação e nos auxilia a pensar as mudanças que ocorreram durante os diversos números do *O Rio Nu*.

Como podemos ver na imagem (figura 8) as primeiras edições do *O Rio Nu* apresentavam um estilo típico de jornal, dividido em quatro colunas com artigos se estendendo em todas elas. O que diferenciava a capa das outras páginas era o cabeçalho (figura 9) apresentando o título do jornal em letras garrafais em destaque. Além do título, o cabeçalho trazia as informações da edição, como a data de publicação, neste caso dia 21 de maio de 1898, publicado na então capital federal Rio de Janeiro, número 2. Traz também os nomes dos diretores do jornal, Heitor Quintanilha, Gil Moreno e Váz Simão. Os três foram os também fundadores do *O Rio Nu*. O pseudônimo dos colaboradores está em um quadro abaixo do título. Não era de costume de o jornal apresentar o nome verdadeiro de seus escritores.



**Figura 8 - Capa segunda edição O Rio Nu.**  
Fonte: O Rio Nu, capa, 21 mai. 1898.



**Figura 9 - Detalhes da capa segunda edição O Rio Nu.**  
Fonte: O Rio Nu, capa, 21 mai. 1898.

No canto direito do cabeçalho aparecem os valores para assinatura do jornal, dando direito a 52 números, o que seria uma assinatura de entorno de 12 meses. Valores diferentes são apresentados para as assinaturas na capital, interior ou para envio internacional, possivelmente devido aos custos de transporte para estas localidades. Os endereços do escritório e da tipografia estão no canto esquerdo próximo

ao valor avulso do jornal de 100 réis. Estes valores não mudam por um longo período, assim como algumas características informativas do cabeçalho. Estas informações são o que Travassos chama de *aparatos da edição*, que aparecem em todas as edições e tem como objetivo informar sobre os aspectos confeccionais da publicação (TRAVASSOS, 2010, p.42). O *O Rio Nu* exibe sua descrição, que posteriormente se tornaria seu *slogan*, ao lado direito do título, o *periódico bi- semanal, caustico e humorístico* (figura 10).



**Figura 10** - Detalhes do cabeçalho nº 49 *O Rio Nu*.

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 21 dez. 1898.

No número 112, do dia 2 de agosto de 1899, vemos as primeiras ilustrações aparecerem nas capas do jornal (figura 11). Não sabemos ao certo em que número elas ganham destaque, já que as edições entre os números 95 e 111 não estão disponíveis em acervo. Sabemos apenas que nesse momento as ilustrações se tornam regulares em todos os números do jornal, servindo como ilustração de contos e piadas, ou marca visual de uma coluna. Como apontado por Azevedo, a imprensa ilustrada ganha força no Brasil a partir da década de 1860. Inspirando-se nas publicações europeias, as imagens tornam-se um símbolo de modernização da imprensa no país (2010, p. 13-13). Os nomes dos diretores do jornal mudam nesta edição. Carlos Eduardo e F. Guerra (figura 12) assumem o comando do jornal, o que poderia explicar as modificações feitas nas colunas e a presença de ilustrações, ainda que seguissem o mesmo padrão.



Figura 11 - Capa edição nº 112 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 02 ago. 1899.

Nesta edição, e em algumas posteriores, aparece no cabeçalho, logo abaixo do título, a tiragem da edição (figura 12), neste caso, de 15 mil, algo significativo para um jornal que tinha um objetivo e um público específicos em seu segundo ano. No entanto, a tiragem aparece apenas até meados de 1900, não sendo possível apontar se o número de leitores aumentou ou diminuiu ao longo do tempo, inclusive no caso das capas com fotografias que poderiam ser um atrativo estimulante ao público.



Figura 12 - Cabeçalho da edição nº 112 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 02 ago. 1899.

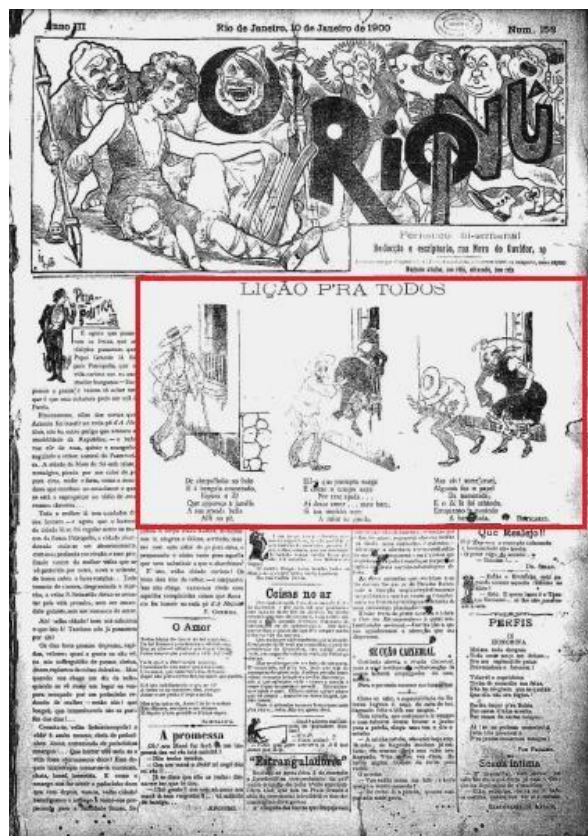


No início dos 1900 *O Rio Nu* traz uma nova construção visual para a capa, diminuindo as informações dadas pelo cabeçalho e dando ênfase a um título chamativo, integrado às ilustrações. A capa selecionada, do número 158 do dia 10 de janeiro de 1900, primeira edição em que aparece a nova insígnia no título do jornal, o espaço ocupado pelo cabeçalho continua mesmo, um terço da página, mas os *aparatos de edição* são simplificados, as informações sobre o corpo editorial do jornal já não aparecem mais (figura 13).



**Figura 13** - Cabeçalho edição nº 158 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 10 jan. 1900.

A imagem apresenta personagens cômicos e boêmios, ao mesmo tempo em que uma mulher jovem e bela aparece em destaque. O título do jornal torna-se quase secundário diante da ilustração, mas ambos se conectam e se complementam. Como apontamos no primeiro capítulo, o jornal foi fundado com o intuito de “denunciar” e fazer graça com as situações ocorridas na cidade do Rio, mesmo aquelas consideradas demasiadamente “imorais” para serem vinculadas aos periódicos informativos. A ilustração corresponde a estes ideais, trazendo elementos e personagens “típicos” das ruas das grandes cidades. Ainda podemos observar que as ilustrações começam a tomar um espaço maior nas capas, para além do cabeçalho, um quadrinho aparece ocupando três colunas do jornal (figura 14).



**Figura 14** - Capa edição nº 158 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 10 jan. 1900.

Ao final dos anos de 1900 as capas do *O Rio Nu* passam por outra modificação, o cabeçalho ocupa quase metade da página, as informações sobre editorial mais detalhadas retornam. Na parte inferior do cabeçalho os editores chamam os leitores a enviarem suas histórias e piadas para serem publicadas no jornal, além de aparecer os primeiros anúncios dos outros impressos produzidos pela tipografia *d’Nu*. A ilustração que acompanha o título também é modificada. Agora, três personagens em evidência observam os “boêmios”, a cena se liga com o título do jornal, tornando-se um, os personagens assistem então ao *O Rio Nu* (figura 15).



**Figura 15** - Cabeçalho edição nº 158 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 10 jan. 1900.

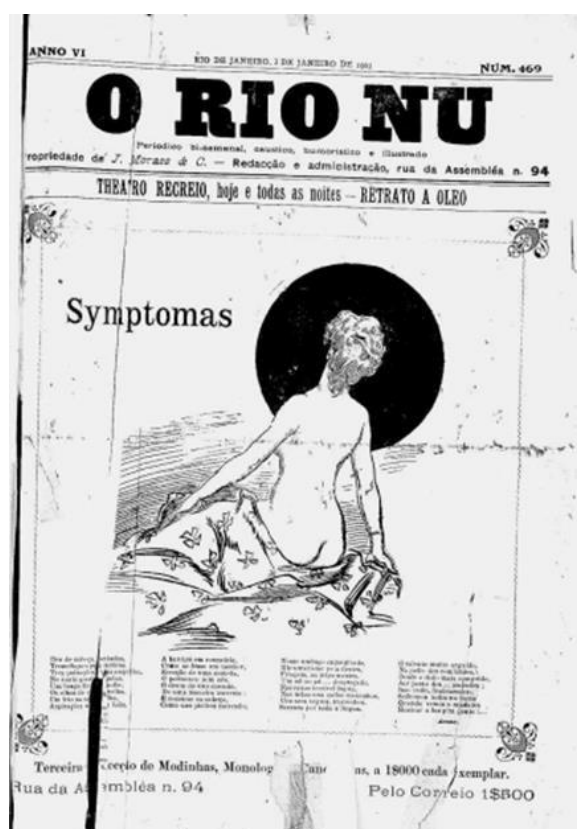
O subtítulo, ou *slogan*, do periódico sofre uma pequena alteração, neste momento ele se torna o *periódico bi-semanal, caustico, humorístico e ilustrado* (O RIO NU, capa. 01 de set. 1900). Neste momento a ilustração se torna uma marca do jornal, de sua entrada na modernidade. A capa não apresenta mais a tradicional divisão em colunas dos jornais, sendo dividida apenas entre o cabeçalho e uma charge central. As imagens começam a ter um papel fundamental nas capas do periódico (figura 16).



**Figura 16** - Capa edição nº 225 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 01 set. 1900.

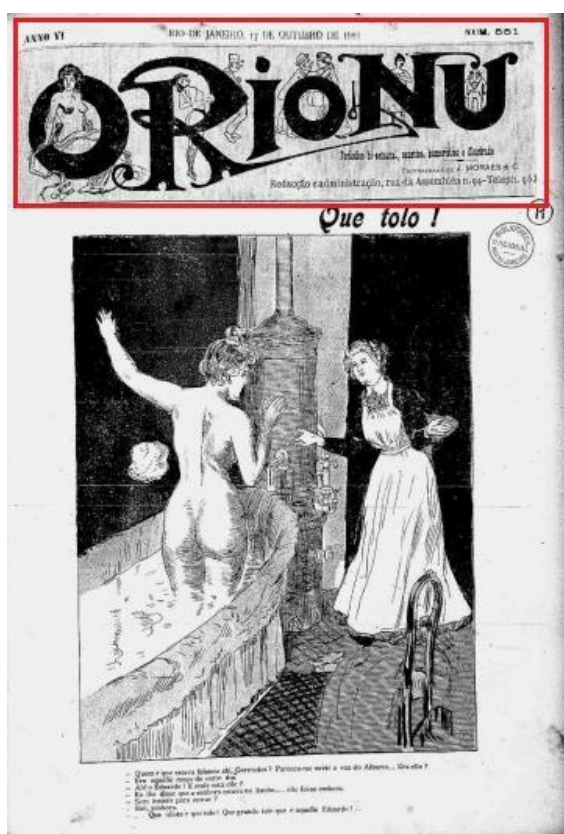


No número 469 do dia três de janeiro de 1903 (figura 17) demonstra uma mudança que se perpetuaria por todas as edições do jornal, o cabeçalho ocupando um terço da capa e uma imagem acompanhada de um poema ou história ocupando a parte central da folha. Ao centro, em destaque, está uma mulher nua de costas com um poema acompanhando a ilustração, que se utiliza de “symptomas” diversos que poderiam ser de qualquer doença, mas são utilizados como alusões ao desejo sexual que, neste caso, se concentra na mulher da imagem ao mostrar “a *lua* p’ra gente!” (O RIO NU, capa. 03 de jan. 1903). O cabeçalho acaba sendo simplificado e as ilustrações são substituídas por um título limpo com letras escuras chamativas. Apenas as informações da edição, direção e endereço aparecem no cabeçalho. As questões relacionadas às assinaturas são levadas para as páginas internas do jornal. O anúncio do primeiro volume do *Almanak humorístico e ilustrado “Rio Nu”* aparece na parte inferior da capa. O Almanaque teve apenas o primeiro número lançado e seria uma “extensão” do jornal, com o mesmo conteúdo apresentado pelo periódico.



**Figura 17** - Capa edição nº 469 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 03 jan. 1903.

Ao final de 1903 o jornal volta a utilizar ilustrações no cabeçalho, vinculadas ao título. No número 551 do dia 17 de outubro de 1903 (figura 18) o cabeçalho aparece com algumas ilustrações, que se mesclam com as letras, as mulheres nuas ou seminuas se tornam personagens principais do novo título, os personagens cômicos aparecem novamente no plano de fundo, a ilustração tem a assinatura de “Castro”. Castro não aparece entre o nome dos colaboradores ou direção do jornal. Pode ser tanto o nome verdadeiro de um dos ilustradores que trabalham anonimamente para jornal, como alguém contratado para o trabalho. Em números posteriores, os editores oscilam entre o título ilustrado que aparece no nº 551 e títulos simples (figura 19). As capas sofrem mudanças regulares em sua diagramação, não apresentando uma identidade fixa.



**Figura 18** - Cabeçalho edição nº 551 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 17 out. 1903.



**Figura 19** - Cabeçalho edição nº 575 *O Rio Nu*.

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 10 jan. 1900.

Em 1908 as primeiras fotografias aparecem nas capas do jornal, dividindo seu espaço com o cabeçalho e com os anúncios que se estabelecem nesse momento. Para Cunha, as fotografias em capas são uma forma de informar mais rapidamente o conteúdo a ser visto na publicação, além de chamarem a atenção visualmente de forma mais concreta do que apenas as palavras, já que estas não são compreendidas por todo o público (2007, p. 6). Mesmo que as fotografias se atentem para o conteúdo geral do jornal, não precisam necessariamente, estarem ligadas a uma matéria específica, podem ter seu fim em si próprias, como é o caso das fotografias nas capas do *O Rio Nu*, que não apresentavam correlação com os artigos do jornal.

As capas como vitrines do jornal, persuadindo os leitores a adquiri-los, utilizam-se das fotografias como forma de chamar a atenção do comprador de forma eficaz. As fotografias “criam um ponto visual, imediatamente percebido pelo leitor e é nele, muitas vezes, que concentra inicialmente a sua atenção” (TRAVASSOS, 2010 p.48), ou seja,

as imagens em capas servem primordialmente para atentar o leitor ao periódico em si, a partir de uma figura que gere diferentes emoções aos leitores, dependendo do conteúdo da publicação.

Na capa do *O Rio Nu* do dia 18 de junho de 1908 (figura 20) aparece a primeira fotografia de mulheres nuas ou seminuas vinculadas ao jornal, sendo estas as fontes dessa pesquisa. Estas fotografias continuam aparecendo de forma descontínua. Em alguns momentos, são substituídas por ilustrações e charges (figura 21). A partir do número 1044 até o número 1144, a presença de fotografias se torna contínua. Em 1911, essas fotografias são reutilizadas em outras capas. As fotografias são as mesmas, mas os poemas que as acompanham foram reescritos.



**Figura 20** - Cabeçalho edição nº 1036 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 18 jun. 1908.



**Figura 21** - Cabeçalho edição nº 1038 *O Rio Nu*.

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 20 jun. 1908.

As fotografias presentes nas capas foram retiradas da publicação francesa *L'étude Académique*, um tipo de manual para pintores, escultores e fotógrafos interessados em trabalhar com a figura humana, fundado em 1904 pelo ilustrador francês Amédée Vignola. O manual foi publicado até o ano de 1914 (1 fev. 1904 – mai. 1914), contando, segundo o *Gallica*<sup>38</sup>, com 248 números, parte deles disponíveis no acervo *online* da Biblioteca Nacional da França. Sobre Vignola pouco foi encontrado, algumas informações contidas em sua página no *Gallica*<sup>39</sup> demonstram seu interesse e trabalho com ilustrações e com a figura humana, principalmente as imagens femininas, incluindo alguns outros manuais escritos por ele - *Toutes Les Femmes* (1901), *Le Modele Vivant* (1904) e *Les Beautés antiques* (1905), além de alguns trabalhos sobre litogravura e obras com as quais contribuiu como ilustrador.

Dupuoy aponta que estes almanaques, utilizando o próprio *L'étude* como exemplo, podiam também servir como um “álibi” para a distribuição de fotografias

<sup>38</sup> Mais informações sobre a coleção consultar: [https://data.bnf.fr/fr/32770741/l\\_etude\\_academique/](https://data.bnf.fr/fr/32770741/l_etude_academique/)

<sup>39</sup> Informações retiradas de: [https://data.bnf.fr/fr/13011277/amedee\\_vignola/](https://data.bnf.fr/fr/13011277/amedee_vignola/)

eróticas femininas, que seriam cobertas por um véu artístico utilizando-se da poética bíblica ou mítica, para criar uma justificativa aceitável sobre a nudez (2014, p. 144). Como apontado no primeiro capítulo, a ideia de uma “nudez artística”, que não tinha relação direta com a pornografia ou erotismo, era uma justificativa para a circulação de fotografias de nu feminino. No manual percebe-se algumas mudanças ao longo das edições, nos primeiros números eram apresentadas fotografias de mulheres nuas, principalmente, mas também de crianças, homens e idosos, algo que se perde durante os anos subsequentes. Devido à falta de informações sobre a publicação, nada sabemos sobre como e porque esta mudança ocorreu, mas percebemos a ênfase que o manual dá as fotografias de mulheres nuas, inclusive sua venda avulsa, em detrimento as outras.

Na introdução do primeiro número do manual, do dia 1º de fevereiro de 1904, intitulada “Os mestres do nu”<sup>40</sup> (L’ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 2) apresenta-se Vignola como portador de uma “uma habilidade profissional incontestável”<sup>41</sup> (L’ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 2) quando se tratando de litogravura, sendo ele o responsável por esse trabalho na publicação. A publicação preocupa-se em apontar seu objetivo artístico, em uma tentativa de aproximar-se dos “mestres da pintura”<sup>42</sup> (L’ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 2), mas com um impresso voltado para amadores, o papel de Vignola se torna o de ser o mediador entre o trabalho artística verdadeiro e o entusiasta pela arte.

Na introdução ainda apresenta-se as características físicas da publicação:

Todas essas reproduções formam um conjunto de impressões litográficas (formato 28 X45) que, desenhadas nas pedras originais, constitui para os amadores uma coleção evidências de um *sabor* artístico indiscutível.[...] Cada impressão, aprimorada com uma matriz de porcelana combinando com o tom da impressão, possui uma capa especial impressa em três idiomas: a história da pintura representada e uma nota biográfica sobre o autor.[...] Essas páginas são, também, desenhadas com uma moldura em cores<sup>44</sup> (L’ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 2)

L’étude traz um artigo de introdução escrito por Vignola discutindo sobre o corpo humano na arte, relacionando-o a perfeição das formas e ao cuidado que o artista deve

<sup>40</sup> Tradução nossa, original: “Les maitres du nu”.

<sup>41</sup> Tradução nossa, original: “une habileté professionnelle incontestée”

<sup>42</sup> Tradução nossa, original: “Meistres du nu”

ter com “as harmonias sublimes das formas corpóreas”<sup>43</sup> (L'ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 6), traçando um paralelo com a “clássica” e sua atenção à “naturalidade” do corpo humano, assinalando ao artista – ou amador - a dedicação que este deve dar às fontes que possibilitam o estudo e o aprimoramento da arte (L'ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 7). O autor apresenta uma perspectiva de modernização da arte, trabalhando lado a lado com a ciência e utilizando-se da fotografia como forma de auxiliarem nesta exploração artística. Outro artigo nesse número, também escrito por Vignola, apresenta suas ideias sobre a *estética feminina* na arte, iniciando o texto com um enaltecimento da mulher na arte, a imagem feminina como predominante nas Belas Artes.

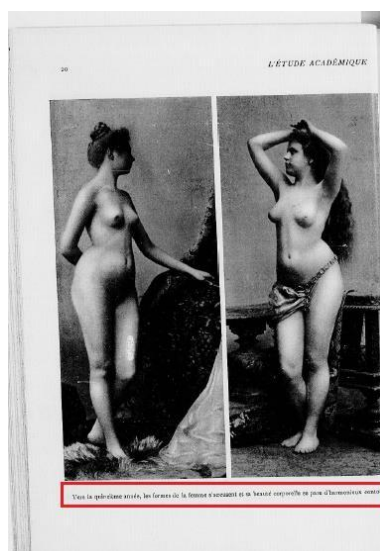
Este uso simbólico da mulher, como uma personificação sensível de idéias, desenvolvendo em seres humanos a sensação de belo, a medida que evoluem as capacidades intelectuais; e até agora esse pensamento remonta no passado, vemos; aparecer essa exaltação da forma feminina como o auge da perfeição acessível da arte.<sup>44</sup> (L'ÉTUDE ACADEMIQUE, 01 de fev. 1904, p. 17)

Todas as edições do *L'étude* continuam no mesmo tipo de construção, artigos de duas a três páginas sobre diferentes assuntos relacionados à arte, como história de determinadas técnicas artísticas ou discussões sobre estéticas do corpo humano. Nos primeiros números da publicação, até entorno de 1906, as fotografias vinham acompanhadas nas páginas com uma legenda explicativa, que se relacionava com o tema da fotografia, com a estética ou com o cenário da imagem (figura 22). Posteriormente, as fotografias aparecem combinadas com uma pequena legenda explicativa, nome do fotógrafo ou do estúdio e a idade da modelo (figura 23). As informações presentes nas legendas das fotografias do manual são essenciais para entender seus objetivos originais. O *O Rio Nu* como um jornal humorístico, voltado a

<sup>43</sup> Tradução nossa, original: “L'ensemble de ces reproductions forme une suite d'estampes lithographiques (format 28 X45) qui, tirées à bras sur les pierres originales, constituent pour les amateurs une collection d'épreuves d'une indiscutable saveur artistique.[...] Chaque estampe, rehaussée d'une teinte chine assortie au ton du tirage, a sa feuille de garde particulière sur laquelle sont imprimés en trois langues: l'historique du tableau représenté et une notice biographique sur l'auteur[...] Ces pages sont, en outre, ornées d'un encadrement tiré en couleur..”

<sup>44</sup> Tradução nossa, original: “Cette utilisation symbolique de la Femme, comme personnification sensible des idées, a développé chez l'homme le sentiment du beau, à mesure qu'évoluaient ses facultés intellectuelles; et, si loin que la pensée, remonte dans le passé, on voit apparaître cette exaltation de la, forme; féminine comme le *summum* de la perfection accessible à l'Art.”

homens, se utilizou dessas imagens trazendo outra visão sobre delas. Nesse momento iremos tratar dessa mudança, trazendo algumas das fotografias em seu suporte originário em contraponto com as reproduzidas nas capas do jornal.



**Figura 22** - Fotografia da 1ª edição do manual *L'Étude Académique*.

Legenda: Por volta dos quinze anos, as formas da mulher aparecem e sua beleza corporal adorna-se de contornos.

Fonte: *L'Étude Académique*, p. 27, 01 fev. 1904.<sup>45</sup>



**Figura 23** - Fotografia da edição nº 49 do manual *L'Étude Académique*.

Legenda: Contemplando<sup>46</sup>

Fonte: *L'Étude Académique*, p. 24, 01 fev. 1906.

<sup>45</sup> Tradução nossa, original: "Vers la quinzième année, les formes de la femme s'accusent et sa beauté corporelle se para d'harmonieux contours."

<sup>46</sup> Tradução nossa, original: "Action de regarder."



Como apontamos anteriormente, *O Rio Nu* começa a utilizar em suas capas as fotografias retiradas da *L'étude* no ano de 1908. A capa da edição nº 1044 (figura 24), primeiro jornal dos selecionados para esta pesquisa, a mesma fotografia aparece no almanaque do *L'étude Académique* do ano de 1907 (figura 25). A fotografia faz parte de um conjunto de imagens sob o título de *Tipos e modelos: outras raças do su*<sup>47</sup>, que trata da beleza feminina em mulheres originárias do sul da França, Espanha, Itália e etc. O artigo que acompanha as fotografias trata brevemente das questões políticas e históricas que levaram a uma “miscigenação de raças”. Estas relações criaram mulheres consideradas esteticamente atraentes pelos olhares dos editores do manual, onde o autor traça algumas das características, de cada “raça”, consideradas atraentes.



**Figura 24 -:** Capa da edição nº 1044 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 11 jul. 1908.

<sup>47</sup> Tradução nossa, original: “Types e modèles: autres races du sud”



**Figura 25** - Fotografia da edição nº 90 do manual *L'Étude Académique*.  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 24, 15 out. 1907.

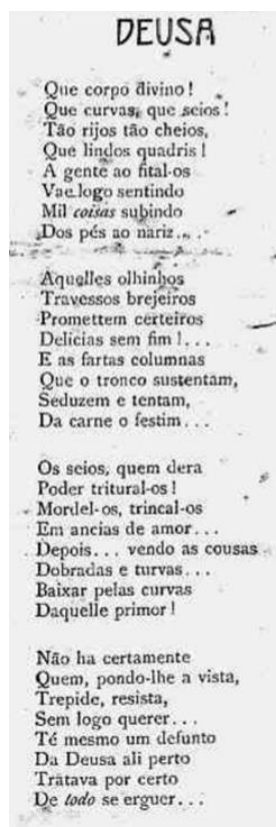
Todas as mulheres que aparecem nas fotografias nesse conjunto são brancas, sendo que não apenas brancos aparecem nas páginas do *L'étude*, mesmo nesse número. Com isso, vemos que há uma escolha do *O Rio Nu* em mostrar uma determinada mulher, as mulheres brancas e jovens, como veremos ao longo das análises. Neste caso, a fotografia na publicação original, na legenda informa que a imagem foi tirada por A.J., phot, não especifica se essa seria a sigla do fotógrafo ou do estúdio, além da idade da modelo, de 21 anos. Percebemos que o manual como um objeto de estudo do corpo humano, se utiliza de corpos de diferentes faixas etárias, talvez por isso a ênfase dada à idade das/dos modelos.

No jornal *O Rio Nu*, a mesma fotografia aparece com um poema ao lado esquerdo. A capa é construída na mesma diagramação das edições anteriores, a fotografia ocupando um espaço quase tão significativo quanto o cabeçalho, do lado esquerdo da fotografia está o poema intitulado *Deusa*. Há dois anúncios nesta capa, um logo abaixo do cabeçalho e outro no fim da página (figura 24). Ambos se tratam de anúncios de remédios, a pomada Boro Boracica da drogaria Pacheco e o Elixir

Nogueira. Ambas prometem o tratamento de vários tipos de doenças, no caso do Elixir Nogueira, dá-se ênfase à cura da sífilis, doença sexualmente transmissível que amedrontava a população no início do século XX. Sua cura só seria descoberta nos anos de 1950, mas os remédios da época a prometiam descontroladamente. Talvez uma resposta ao terror popular ou uma forma de tirar vantagem da situação (RODRIGUES, 2004, p.35). A sífilis como relacionada a comportamentos impróprios e a prostituição, tinha como principais transmissores e contagiados os homens (RODRIGUES, 2004, p. 72), sendo assim, o jornal voltado a este público apresentava anúncios que lhes fossem direcionados.

Vemos que na fotografia publicada no *Nu* teve uma modificação, fez-se uma montagem para esconder a região da virilha e vulva da modelo, possivelmente, para não tornar o corpo completamente exposto em uma capa, que poderia trazer consequências desagradáveis aos editores. A fotografia vem acompanhada de um poema, que transforma o sentido da imagem, de um instrumento de discussão sobre estética para um objeto de entretenimento masculino. Não estamos querendo, no entanto, afirmar que exista um nu feminino completamente “inocente” de erotismo, como nos aponta Nead (2001), o “nu artístico” não fica fora do espectro erótico, mas, no caso do jornal *O Rio Nu* essa aura artística não se faz necessária.

O poema intitulado “Deusa” não apresenta autoria, apresenta uma exaltação sexual do corpo da modelo. Chamando a atenção do leitor para todas as partes do corpo da mulher, sempre de forma glorificada e erótica, em alguns momentos descrevendo quais ações tomaria diante da “posse” desta mulher (figura 26). O poema termina com um jogo de duplo sentido sexual, algo que, como demonstraremos, se coloca como uma característica constante da escrita (figura 26).



**Figura 26** - Poema presente na capa da edição nº 1044 *O Rio Nu*.  
 Fonte: *O Rio Nu*, capa, 11 jul. 1908.

Ambas as publicações se utilizam da mesma fotografia, com contextos e objetivos distintos. Enquanto o manual *L'étude* pretendia discutir questões relacionadas à estética dos corpos humanos, mesmo que este corpo seja majoritariamente feminino, como apontamos anteriormente, a arte do nu no século XIX e início do XX tem como protagonista as mulheres. Na utilização das imagens femininas na arte se encontram formas de controle desse corpo (NEAD, 2001, p. 19- 20). Já em *O Rio Nu*, o público era o homem moderno *smart*, não havia uma conotação artística na apresentação destas fotografias. Utilizamos esta capa apenas como um exemplo de como funcionava a realocação da fotografia de uma publicação para a outra. Na análise das capas no próximo subcapítulo trataremos desse assunto com mais profundidade.

A partir do nº 1145 (figura 27), o jornal já não vincula fotografias às capas, volta-se ao formato “antigo” da ilustração ou charge como centro das capas. O *O Rio Nu* não apresenta uma explicação para este fato em suas edições, mas as fotografias acabam reaparecendo em algumas edições em uma página central colecionável. Em 1911, as mesmas fotografias são republicadas em algumas capas de algumas edições, com a

diagramação idêntica, mas os poemas que as acompanham são modificados.



**Figura 27** - Capa da edição nº 1145 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 03 jul. 1909.

Podemos observar que as capas do jornal mantiveram, a partir do ano de 1903 (figura 19), a mesma forma de diagramação. Travassos (2011, p.117) aponta que os jornais tendem a criar um padrão para a construção das capas, para que seja fácil a identificação desde pelos seus leitores, mantendo um estilo que lhes seja familiar. Algumas pequenas mudanças acontecem entre 1909 e 1916. Há uma variável entre o formato do cabeçalho, que apresenta diferentes tipos de letras ou disposição das informações, mas seu espaço na página se mantém, como nos casos das figuras 28, 29 e 30. A parte central da capa também varia entre números. Em certos momentos aparecem ilustrações em outras charges, as fotografias reaparecem em poucas edições de forma esparsa.



**Figura 28** - Cabeçalho edição nº 1363 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 12 ago. 1911.



**Figura 29** - Cabeçalho edição nº 1588 *O Rio Nu*  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 24 mar. 1914.



**Figura 30** - Cabeçalho edição nº 1692 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 25 mar. 1916.

As capas das publicações servem como uma vitrine para seu conteúdo, sua diagramação depende das escolhas feitas pelo editorial com o intuito de conquistar seu leitor, seja diante das diversas opções de uma banca (jornaleiro) ou seja em seu primeiro contato com a edição recebida em casa (CUNHA, 2007, p. 2). Essa importância se dá pelo caráter mercadológico que os impressos recebem na modernidade, tornando-se um comércio lucrativo no final do século XIX, possibilitando a concorrência e, por consequência, uma tentativa dos editoriais de apresentarem táticas diversas para conquistarem os leitores em meio às possibilidades (CUNHA, 2007, p. 1). *O Rio Nu* foi o primeiro jornal do gênero brasileiro, gozando de um espaço privilegiado durante parte

de sua trajetória, no entanto no início do século XX, concorrentes começam a aparecer e assim uma necessidade de trazer elementos que sobressaíssem a outros jornais – publicações como *O Coió* (1902 – 1903), *O Arara* (1901) e *Sans Dessous* (1909 – s.d.).

Os assuntos tratados nas capas dos jornais, segundo Cunha (2007, p. 4 - 5), refletem as notícias mais impactantes ou importantes do dia, direcionadas ao leitor ao qual o veículo está familiarizado, demonstrando seu viés ideológico e a atenção dada por este a um determinado assunto (CUNHA, 2007, p. 10). Mesmo que *O Rio Nu* não se encaixe em um meio da imprensa “tradicional”, suas capas trazem reproduções do que o editorial consideraria importante e chamativo ao seu público alvo. Suas capas apresentam um objeto central, como no caso das fotografias que esse objeto seria a mulher, tratando-se deste de uma forma jocosa e sexualizada. As fotografias se tornam um símbolo de modernidade. Como apontamos no capítulo anterior, os jornais “gabam-se” de apresentá-las, para Cunha a importância dada às fotografias nas capas tem relação com:

Os parâmetros estéticos mudaram: as páginas, que antes eram preenchidas apenas com textos – a notícia era apresentada integralmente na capa, enquanto hoje o que temos são chamadas que têm a função de resumir e seduzir o leitor para acompanhar o material completo no interior da publicação -, ficaram mais claras, equilibradas e harmônicas. Resultado: leitura facilitada e apelo visual mais contundente. (CUNHA, 2007, p.7)

As capas do jornal tiveram suas mudanças ligadas às possibilidades tecnológicas e ao público ao qual pretendiam, mantendo um padrão de diagramação durante grande parte de sua trajetória. As capas selecionadas para esta pesquisa, que apresentam fotografias, demonstram essa tentativa de modernização da imprensa brasileira no início do século XX, além das influências europeias nessa tentativa.

## **4.2 As relações entre texto e fotografia**

Nestas últimas partes do trabalho faremos a análise das fotografias em conjunto com os poemas, procurando responder as principais questões desse trabalho: “Que construção de mulher era vinculada nas capas? Qual era o ideal físico de mulher? Qual conceito de “corpo” feminino o periódico passava a seus leitores?”. Serão utilizados os conceitos discutidos anteriormente para guiar a análise.

A fim de guiar nossa análise, utilizaremos do conceito de fotojornalismo, área que

ainda estava em construção durante o período de publicação do *O Rio Nu*, mas que se apresenta enquanto uma possibilidade vantajosa ao se trabalhar a relação das imagens e textos em publicações, já que as fotografias das capas nunca aparecem sozinhas, estando ligadas a um poema e um título. Souza (2002, p.9) aponta que o fotojornalismo se caracteriza pela “conciliação de fotografias e textos”, os dois trabalham juntos, a fotografia, em muitos casos, não consegue fazer sentir ou pensar determinadas questões que a publicação espera de seu público. O texto serve como forma de trazer mais – ou outros – significados.

A fotografia surgiu no final do século XVIII, no entanto sua utilização com frequência em publicações só acontece no século XX. Para Giacomelli (2009) a dificuldade de imprimir as fotografias impedia que as mesmas fossem utilizadas em periódicos em larga escala. Segundo o autor, as imagens eram impressas em um processo que consistia, resumidamente, em um tipo de “carimbo” que reproduzia as palavras de uma matriz em uma folha em branco. No entanto, as fotografias necessitavam de diferentes escalas de cinza para se tornar visíveis sobre o papel, algo que as tipografias não eram capazes, tecnologicamente, de fazer. Assim, a produção da fotografia era feita separada do texto (GIACOMELLI, 2009, p. 1-2). Giacomelli discorre sobre as tecnologias de impressão comumente utilizadas em periódicos nos 1800:

No século XIX, havia quatro tipos básicos de impressão de imagens: através de gravuras em relevo, a entalhe, em plano e a estampilha. Apenas os três primeiros desses processos eram usados para a impressão de imagens (desenhos, gravuras) de jornais e revistas. De acordo com Ferreira (1994, p. 33), o processo em relevo é o mais antigo deles e tem como suporte a prancha de madeira, o bloco de pedra, a lâmina de metal e a placa de linóleo - o que se pretende imprimir fica exposto na matriz. Entre os sistemas em relevo estão tanto a tipografia, introduzida por volta de 1450 na Europa por Gutemberg, e destinada a imprimir apenas textos, devido a sua característica técnica de funcionar tal qual um carimbo. Montados em fôrmas e colocados na mesma altura, tanto os tipos gráficos (da tipografia) como as ilustrações na madeira são entintados e impressos numa mesma operação ao serem pressionados no papel. (GIACOMELLI, DATA, p. 7)

As primeiras ilustrações em publicações da imprensa surgem na França do século XVII, eram estas imagens que acompanhavam os títulos ou bordas das folhas, uma forma de adorno, algo que Giacomelli (DATA, p. 4) considera um “precedente” à imprensa ilustrada. As primeiras imagens propriamente ditas, os desenhos a base de



xilogravuras ou litogravura, surgem também na França do final do século XVIII, publicações como *Le Cabinet de Modes* (1785) e *Le Journal des Dames et des Modes* (1797) (GIACOMELLI, DATA, p. 5). Como apontado por Proença (DATA), as primeiras possibilidades de reproduzir fotografias na imprensa em larga escala só aparecem em meados de 1880, e levam anos para se desenvolverem em diversos países, devido às dificuldades técnicas e à demora na importação desses avanços por outros lugares. Proença ainda aponta:

A década de 1880 será um dos pontos iniciais da inserção da fotografia na imprensa, pois será neste período que a invenção da placa de autotipia ocorrerá. Ela possibilitou passar em uma prensa a imagem fotográfica simultaneamente com o texto, organizado pelos diagramadores do periódico – imprimindo tanto imagem quanto texto de uma só vez. Contrário ao que era realizado anos antes, onde a fotografia deveria ser impressa posteriormente ao texto, devido à impossibilidade técnica do suporte fotográfico e das prensas da época. (PROENÇA, 2017, p. 34)

As impressões em xilogravura e litogravura dominaram as publicações durante o século XIX. As fotografias apareceriam de forma esparsa. No caso brasileiro, segundo Mauad (MAUAD; LOPES, 2017), a fotografia se difunde com a família real portuguesa, servindo como auxiliador para a “construção da imagem e autoimagem da sociedade do Segundo Império” (MAUAD; LOPES, 2017, p. 161). As fotografias produzidas no Brasil estavam ligadas à vida da elite, e a uma construção de um país moderno, mas também exótico em seus costumes, principalmente quando ligados às classes baixas ou aos escravizados. Esta era a imagem reproduzida pelas fotografias que o Estado Imperial exportava aos países da Europa (MAUAD; LOPES, 2017, p. 164). Os periódicos utilizam as fotografias de cidades, personalidades e sociabilidades que demonstram o processo de modernização que o país estaria passando.

A utilização de fotografias em jornais se consolida no início do século XX. Começam a surgir publicações voltadas à difusão de fotografias. Sousa (1998, p. 12) e Proença (2017, p. 35) expõem que a criação do tabloide *Daily Mirror* na Inglaterra se tornou um marco para a história do fotojornalismo. A publicação foi pioneira na utilização de fotografias e textos, colocando-os no mesmo patamar de relevância para a assimilação da mensagem. Mauad destaca que as fotografias são um objeto da cultura, podendo servir para “contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como

eficiente meio de controle social, através da educação do olhar” (1996, p. 83).

O conceito de fotojornalismo, como discute Proença (2017), depende do suporte ao qual está estabelecido e de seu contexto histórico. O fotojornalismo, como a própria fotografia, sofre mudanças temporais, ou seja, suas significações, usos e possibilidades dependem do momento histórico no qual está inserido (PROENÇA, 2017, p. 48). Tendemos a compreender conceitos a partir das visões que nos são contemporâneas sobre eles, mesmo que em outros momentos históricos. Uma fotografia em uma capa de jornal, no início do século XX, por exemplo, tende a ter um significado e um objetivo distinto do que entendemos de fotojornalismo.

Consideremos que na história da prática fotojornalística tenhamos publicações, como a própria *O Rio Nu*, que se utiliza da fotografia como uma forma de demonstrar seu alinhamento com a modernidade, não construindo uma narrativa “informativa”, como estamos acostumados a ver em jornais contemporâneos, onde as fotografias servem para dar suporte a uma notícia (PROENÇA, 2017, p. 48). O suporte pode ser o mesmo em um jornal, por exemplo, mas o objetivo na utilização do fotojornalismo não seria igual, nem as questões relacionadas à estética fotográfica. A própria função da fotografia sofre mudanças de sentido quando relacionada às notícias (PROENÇA, 2017, p. 49).

Sousa nos traz algumas das características do fotojornalismo. Em primeiro lugar a relação da fotografia com o texto. Para o autor, “**não existe fotojornalismo sem texto**” (2004, p.76) (grifo do autor), sendo esta uma de suas características principais. O texto no fotojornalismo exerce algumas funções, como apontar determinadas característica da imagem, complementar seus significados, direcionar o leitor ao que se espera que a fotografia represente e interpretar a fotografia (SOUSA, 2004, p.76 - 77). Ainda, o texto pode contradizer a fotografia, criando um novo sentido à imagem quando olhada novamente pelo público.

O fotojornalismo se separa em diversos subgêneros, que dependem do assunto tratado no suporte ao qual se vincula, e podem estar relacionados a notícias gerais, fotorreportagens, paisagens e natureza, entre outros. Isso depende do assunto abordado e de seu contexto de produção e reprodução (SOUSA, 2004, p. 110). O gênero retrato nos parece o mais pertinente para este trabalho, que trata da utilização da imagem de uma pessoa – ou conjunto delas – no qual o indivíduo e suas

características, físicas ou psicológicas, são o tema central (SOUSA, 2004, p. 122). Usaremos a noção de retrato fotojornalístico de Sousa (2004) para qualificar a utilização das fotografias e poemas nas capas do jornal *O Rio Nu*.

O autor segue a mesma linha de pensamento de Barthes para caracterizar o fotojornalismo. Barthes, em seu livro *O Obvio e o Obtuso*, discute sobre fotojornalismo e a relação fotografia/texto em jornais e revistas, o autor traz três pontos importantes para pensar essa correlação. No primeiro Barthes vê o texto como um “parasita” da imagem, no qual imagem não é mais apenas uma ilustração do texto, o texto que ganha a função de ampliar os significados da fotografia impondo-lhe uma “cultura, uma moral, uma imaginação” (BARTHES, 1990, p. 20). O segundo, é que a significação que o texto dá à imagem depende de sua posição espacial para com a fotografia, a proximidade ou distância – física - podem afetar a forma como o observador une ambas. Em terceiro lugar, a impossibilidade do texto de “duplicar” a fotografia, sendo dois tipos de suportes diferentes, estes não serão iguais e construirão outros significados sobre si. Ainda acrescenta Barthes:

Trata-se de uma aparente explicitação, isto é, dentro de certos limites, de uma ênfase; na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações<sup>48</sup> já incluídas na fotografia; mas por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é, de certo modo, projetado retroativamente na imagem, a ponte de nela parecer denotado: [...]. (BARTHES, 1990, p. 21)

Para isso, iremos recorrer a Roland Barthes que dedica parte de seu livro, *O Obvio e o Obtuso*, para falar do fotojornalismo e a relação fotografia/texto em jornais e revistas. Para Barthes a fotografia existe em um paradoxo, por um lado ela existe como uma analogia a determinado objeto ou cena, estando inteiramente desprovida de um “código”, por outro lado, quando reproduzida ou mesmo construída, ela reproduz uma mensagem que é concebida a partir do contexto histórico, cultural e social do observador (BARTHES, 1990, 12-14). Monteiro nos adverte em pensar como essa fotografia é produzida, isto é, seu autor, local, contexto histórico, tecnologias presentes em sua formulação, reprodução e seus objetivos (MONTEIRO, 2012, p. 13 -14). Estes são importantes para compreender a mensagem dela retirada, e quais ressignificações

---

<sup>48</sup> O autor utiliza o conceito de conotação para se referir ao significado dado à fotografia.

ela recebe ao longo do tempo.

Para Mauad as fotografias se constituem de três componentes que dão a ela sentido: o autor, a fotografia (texto) e o consumidor (1996, p. 80). Podemos acrescentar o suporte. Ao longo dos capítulos discutimos as relações entre estes componentes e o jornal *O Rio Nu*. Neste momento iremos analisar as capas do jornal, relacionando as fotografias presentes nelas e o texto que as acompanha. Utilizaremos do fotojornalismo de Sousa (2002) e Barthes (1990) para relacionar as fotografias com o texto, Mauad (1996; 2005) nos servirá para a análise prévia das fotografias em si, a partir do jornal e do manual *L'Étude Académique*. O manual teve significativa importância na seleção das capas a serem utilizadas nesta pesquisa, elegemos as capas cujas fotografias estivessem de fato presentes no *L'Étude*, as quais foram identificadas. No entanto, como apontamos anteriormente, todas as fotografias possivelmente vieram do manual. Observar a origem das fotografias apresenta relevância à construção dos sentidos sobre a mesma, inclusive ao serem transpostas a outro suporte.

A autora discute sobre como a construção de códigos presentes nas fotografias são objetos históricos e de construção social, ainda que as fotografias devam ser vistas como o “resultado de um processo de construção de sentido” (MAUAD, 1996, p. 86). Ainda que, o que ela mesma aponta, não se apresente automaticamente, há um procedimento que produz sentido a uma fotografia. Para compreender isso se deve observar três pontos:

Primeiro deles diz respeito à relação entre signo e imagem. Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. [...] Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem - ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento - incorpora funções sógnicas. Um segundo ponto remete à imagem fotográfica enquanto mensagem, estruturada a partir de uma dupla referência[...] Dito em outras palavras, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis. Finalmente, o terceiro ponto concerne à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais, por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social. (MAUAD, 1996, p. 87)

A partir desse pensamento a autora constrói sua análise com duas fichas de conteúdo, decompondo as fotografias em “unidades culturais” (MAUAD, 1996, p. 88).

Com o resultado destas fichas, Mauad transfere estas para cinco unidades espaciais: *espaço fotográfico* como contexto tecnológico, físico e de produção da fotografia; o *espaço geográfico* que se refere ao espaço geográfico que está retratado na própria imagem, além de objetos e o ano; *espaço do objeto* que “compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica” (MAUAD, 1996, p. 89); o *espaço de figuração* que inclui as questões relacionadas a seres retratados, características e dicotomias, além dos gestos; por último, o *espaço de vivência* que se trata do evento ou circunstância “que se tornam objeto do ato fotográfico” (MAUAD, 1996, p. 89).

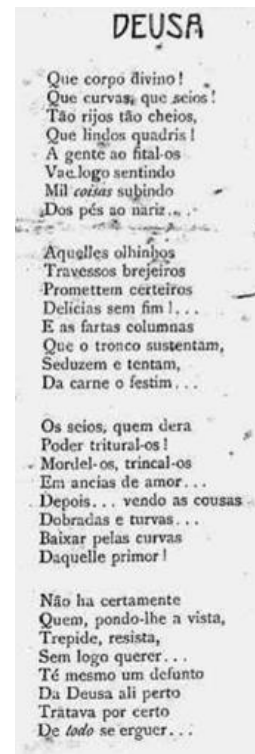
Em anexo apresentamos a tabela ficha feita a partir das ideias de Mauad, adaptadas à nossa fonte, que a autora mesmo aponta que esta metodologia não seria um “receituário estrito” (MAUAD, 1996, p. 90), sendo aberta a adaptações e possibilidades, dependendo do trabalho e do objeto a ser analisados. Algumas das questões de espaço levantadas por Mauad (1996) foram tratadas ao longo da dissertação, mas ainda serão revisitadas ao longo da análise das capas. As capas serão visitadas a partir das perguntas feitas por esse trabalho, sendo assim, seguiremos uma ordem conceitual sobre as capas, levantando as questões e respondendo-as a partir das mesmas, as tratando como um conjunto.

### **4.3 Corpo e nudez feminina em *O Rio Nu***

Na publicação do dia 11 de julho de 1908 (Figura 31), número 1044 do jornal a fotografia de uma mulher seminua ocupa um pouco mais de um terço da página, dividindo espaço com um poema intitulado *Deusa*. Esta imagem foi retirada da página 281 do número 90 (1907) do *L'Étude Académique* (Figura 33), em um capítulo que, como já mostramos, que pretende de demonstrar as diferentes “raças” de mulheres do sul da França, na legenda aparece que a moça tem 21 anos. Quando transposta para a capa do *O Rio Nu*, as partes íntimas da modelo são cobertas pela montagem de um tecido. Seu torso arqueado para frente e seus braços esticados projetados para trás, dão visibilidade aos seios da modelo, que são tratados pelo poema como a parte central da fotografia.



**Figura 31** - Capa da edição nº 1044 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 11 jul. 1908.



**Figura 32** – Detalhe da figura 32.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 11 jul. 1908.



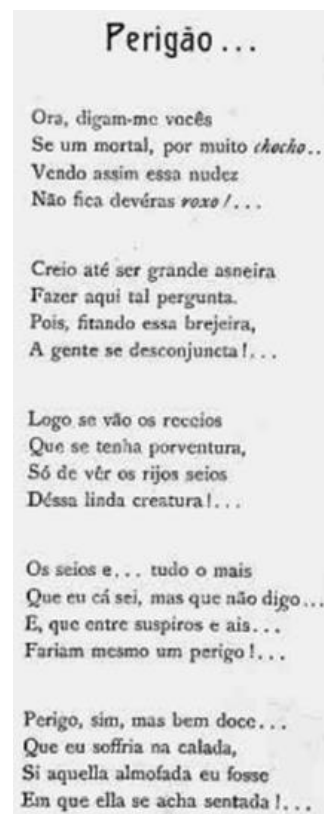
**Figura 33** - Fotografia da edição nº 90 do manual *L'Étude Académique*.  
Fonte: *L'Étude Académique*, p. 24, 15 out. 1907.

“Que curvas, que seios! Tão rijos, tão cheios, [...]” (O RIO NU, capa, 11 jul. 1908) o poema se inicia chamando a atenção para o corpo da modelo, dando o que Sousa chama de um “foco de atenção” (2202, p. 84) a um ponto na fotografia ao qual o leitor deve se atentar para que a narrativa construída pelo texto tenha maior impacto, em um segundo momento, na penúltima estrofe, os seios da mulher são citados novamente. Esse se torna o ponto central na fotografia e no texto, construindo toda a sua narrativa nesse detalhe do corpo feminino e do desejo do homem sobre ele.

No número 1126 (Figura 34) do dia 28 de abril de 1909, o poema também trata do mesmo *foco de atenção* no corpo da modelo, seus seios. A terceira estrofe termina e a quarta começa com as seguintes rimas: “Só de vêr os rijos seios/Dessa linda criatura!.../ Os seios e... tudo mais” (O RIO NU, capa, 28 abr. 1909). A fotografia presente nesta capa foi retirada da página 173 do manual número 49 (Figura 36) de 1º de fevereiro de 1906, na fotografia podemos observar uma mulher de 23 anos, (L’ÉTUDE ACADÉMIQUE, p. 173, 1º fev. 1906) sentada em uma poltrona, nua, com os braços sob os apoios da mesma. Seu torso se projeta para frente, dando visibilidade aos seus seios, que são a parte central da fotografia, com os pés “semi” cruzados e o rosto voltado para baixo, olhado para o chão.



**Figura 34** - Capa da edição nº 1126 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 28 abr. 1909.



**Figura 35** – Detalhe da figura 35.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 28 abr. 1909.



**Figura 36**- Fotografia da edição nº 49 do manual *L'Étude Académique*.  
Fonte: *L'Étude Académique*, p. 173, 01 fev. 1906.

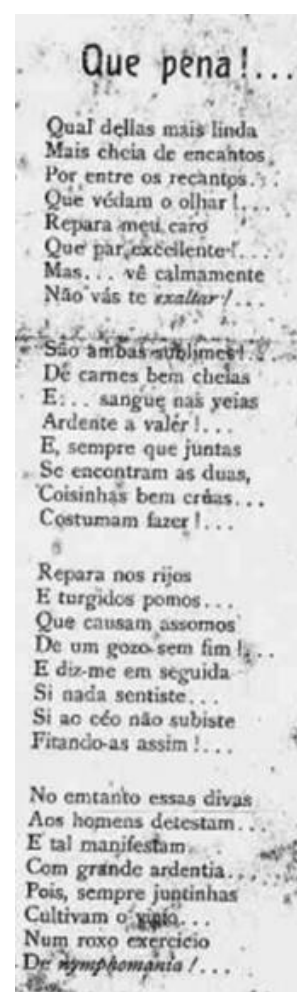


Foucault (1998) nos atenta para a utilização do corpo como um espaço de relações de poder e criação de estereótipos. Neste espaço as características biológicas, o “natural”, torna-se uma forma de distinção entre corpos ditos femininos ou masculinos (LAQUEUR, 2001, p.19). Utilizar estas características nas retóricas fotográficas e textuais, do jornal, torna-se uma forma de demonstrar controle a estes corpos (NEAD, 2001, p.44), a partir de uma relação pautada no imaginário sexual de seu público e seus editores. Não podemos deixar de atentarmos para o fato que *O Rio Nu* era uma publicação voltada ao público masculino e, principalmente, heterossexual (PEÇANHA, 2013, p.26).

A utilização de características específicas dos corpos femininos, consideradas sexualmente atraentes, se mantêm em todas as capas. Os seios das duas mulheres são apontados como uma característica proeminente na capa do número 1099 (Figura 37), 20 de janeiro de 1909. A fotografia foi retirada da edição número 90 (1907) do *L'Étude*, a imagem de “Duas jovens nuas, olhando diretamente para a câmera. A jovem da direita com os braços atrás do corpo e o rosto inclinado, seu tronco se inclina para o lado. A outra mulher está com os braços para cima com as mãos atrás da cabeça e o tronco para a frente” (Anexo 1). Ambas as posições fazem com que os seios das modelos fiquem em evidência, já suas partes íntimas estão cobertas por um tecido, possivelmente adicionado posteriormente.



**Figura 37** - Capa da edição nº 1099 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 20 jan. 1909

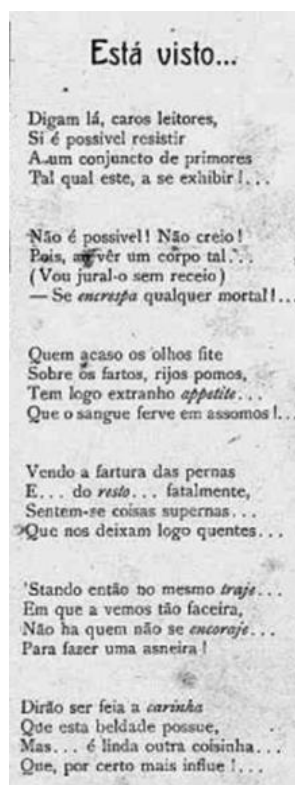


**Figura 38** - Detalhe da figura 38.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 20 jan. 1909.

O poema chama a atenção para “Repara nos rijos/ E turgidos pomos...” (*O RIO NU*, capa, 20 jan. 1909). Em outros dois números a mesma característica se apresenta, o 1125 (Figura 40). A quarta estrofe do poema inicia com “Os seios rijos... em flor” (*O RIO NU*, capa, 24 abr. 1909), já a edição 1113 (Figura 43) apresenta na terceira estrofe a frase “Sobre os fartos, rijos pomos” (*O RIO NU*, capa, 13 mar. 1909).



**Figura 39** - Capa da edição nº 1113 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 13 mar. 1909.



**Figura 40** - Detalhe da figura 40.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 13 mar. 1909.

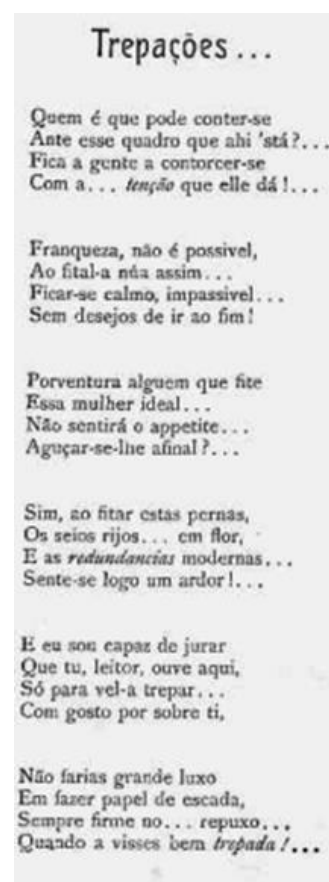


**Figura 41** - Fotografia da edição nº 121 do manual L'Étude Académique.  
Fonte: L'Étude Académique, p. 8, 01 fev. 1909.

Na capa do dia 13 de março observamos que a posição em que a modelo se encontra, com os seios projetados para frente, fornece visibilidade a essa área do corpo, tornando-a a parte central da fotografia. Já na capa do dia 24 de abril, a moça está de lado, como se estivesse subindo uma escada, olhando para o chão. A centralidade da fotografia se torna seu corpo como um todo, não há uma tentativa de dar atenção a determinadas partes. Contudo, quando o autor do poema discute esta imagem, dá-se ênfase às partes do corpo feminino que são consideradas atraentes ao público. Este corpo nu feminino, para Nead, tem a necessidade de ser controlado, esse controle não se dá apenas pela construção das fotografias em si, mas pela forma como estas são reproduzidas e interpretadas (2001, p. 44). As características que o jornal considera importantes a serem visualizadas nas mulheres podem ser vistas como uma forma de determinar as características esperadas de uma mulher, socialmente. Seu corpo, como uma forma de expressão social, se torna terreno para a construção de “verdades” sobre gênero (LEBRETON, 2007, p. 66).



**Figura 42** - Capa da edição nº 1125 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 24 ab. 1909.



**Figura 43** – Detalhe da figura 43.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 24 ab. 1909.



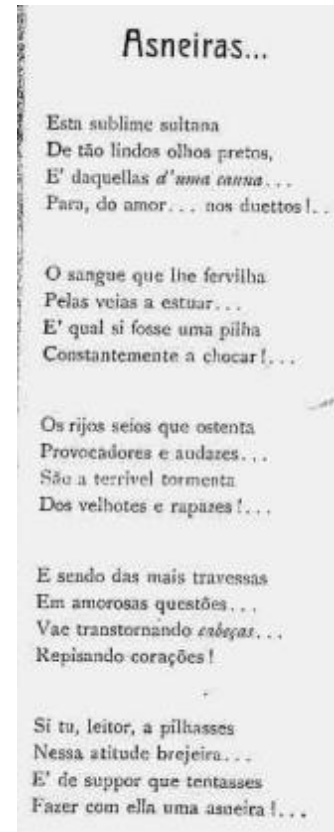
**Figura 44** - Fotografia da edição nº 49 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 183, 01 fev. 1906.

Ao pensarmos o corpo feminino a partir da ideia de raça, como já discutido com Gilman (1985) e Hooks (2015), nas capas do *O Rio Nu*, percebemos a utilização praticamente imutável da imagem de mulheres brancas e europeias. Apenas duas capas utilizadas faz referência a culturas não europeias, no número 1130 (Figura 45) dia 12 de maio de 1909 e no nº 1132, de 19 de maio de 1909 (Figura 48). A primeira fotografia foi retirada da página 45 da edição de número 75 (01 de março de 1907). O capítulo que a fotografia acompanha trata de diferentes “Tipos e modelos”<sup>49</sup> (*L'ÉTUDE ACADÉMIQUE*, p. 32, 1º mar. 1907), especificamente na antiguidade grega, onde o artigo discute a utilização de representações de personagens clássicas gregas nas fotografias e em diferentes modelos. A fotografia da capa 1130 apresenta uma mulher nua, sentada sobre um banco e com os braços sobre o encosto de uma cadeira, ela está de lado, com o rosto virado para a câmera encarando o espectador.

<sup>49</sup> Tradução nossa. Original: “Types et Modèles”



**Figura 45** - Capa da edição nº 1130 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 12 mai. 1909.



**Figura 46** – Detalhe da figura 46.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 12 mai. 1909.

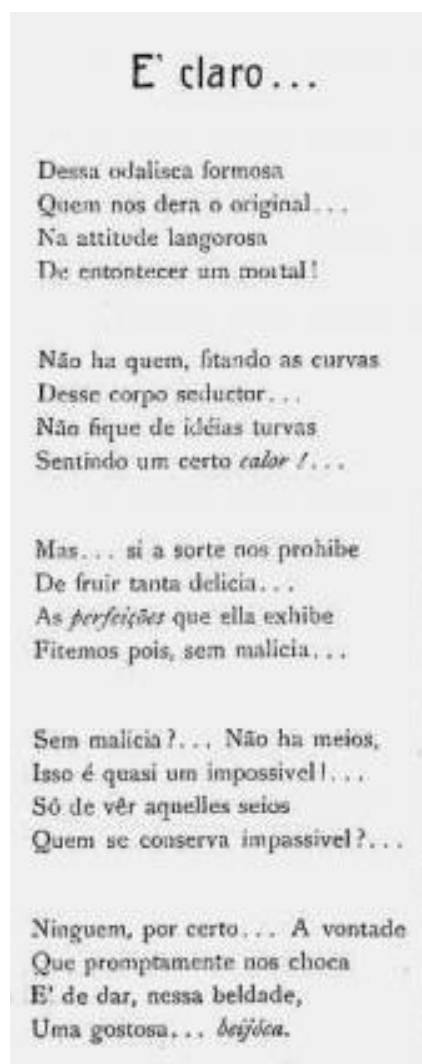


**Figura 47** - Fotografia da edição nº 75 do manual L'Étude Académique  
Fonte: L'Étude Académique, p. 45, 01 mar. 1907.

A capa 1132 (Figura 48) apresenta uma imagem retirada do nº 80 do dia 15 de maio de 1907, a fotografia de uma moça nua, encostada em uma coluna grega, com os braços como se estivesse “segurando” a coluna, de frente para a câmera, com um dos joelhos dobrados com o corpo levemente inclinado para o lado. O *L'Étude* não apresenta um tema ou legenda para esta imagem, ela está em uma coleção especial que o manual coloca em cada edição. Estas fotografias poderiam ser compradas separadamente e pertenciam a uma mesma seção fotográfica.



**Figura 48** - Capa da edição nº 1132 *O Rio Nu*.  
*O Rio Nu*, capa, 19 mai. 1909.



**Figura 49** – Detalhe da figura 49. Fonte:  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 19 mai. 1909.

Sobre o nº 1130, o manual apresenta a modelo como uma cigana, que simboliza “o triunfo dos instintos sobre a educação e o ativismo inconsciente sobre o falso verniz

das convenções sociais.” (L’ÉTUDE ACADÉMIQUE, p. 45, 1º mar. 1907)<sup>50</sup>. O *Rio Nu* traz a mesma fotografia, mas sobre um viés diferente, a moça se torna *sultana* aos olhos do poeta do leitor, palavra que seria o feminino de sultão, usada para caracterizar a esposa do sultão, ou de forma pejorativa a mulheres de origem árabe. Importante apontar que o texto trata dessa mulher como uma sexualmente ativa, como “O sangue lhe fervilha/ Pelas veias a estuar... [...] E sendo das mais travessas.” (O RIO NU, capa, 12 mai. 1909).

Para Gilman, as sexualidades de pessoas não-brancas são vistas como “sexualidades desviante” (1985, p. 207). A forma de controle sobre esses corpos se dá de forma distinta, com a criação da ideia de exótico e “selvagem”, como se as morais sexuais europeias não afetassem esses povos, na verdade acometiam, apenas o fazia de forma a diminuir socialmente. Uma das características do corpo desta mulher apontada pelo jornal, que se baseia em estereótipos, são seus olhos “Esta sublime sultana/ De tão lindos olhos pretos,”, utilizando a cor dos olhos como uma forma de comprovar sua origem, afirmada na frase anterior.

O jornal tende a criar características a serem vistas “Desta mulher ideal...” (O RIO NU, capa, 1 mai. 1909). Não necessariamente apresentadas nas fotografias, ou questões biológicas que fogem à capacidade da imagem de apresentar, como na capa número 1136 (Figura 51) que aponta os “De seios turgidos mornos/ E quentes como um vulcão.” (O RIO NU, capa, 2 jun. 1909), e na capa 1127 (Figura 54) a segunda estrofe começa com “E, na verdade, algo existe/ Naquelle modo de olhar”. (O RIO NU, capa, 1 mai. 1909). Em ambos os casos se criam sensações e características que não estão “visíveis” nas fotografias, como as características dadas aos seios da modelo no primeiro caso (Figura 51), sendo estes mais um *desejo de ser* colocado pelo autor do texto, onde este destaca uma sensação que seria esperada nessa mulher. No segundo, número 1127 (Figura 53), a fotografia de uma mulher que esta com o rosto voltado para o chão, não sendo possível analisar o seu “olhar”. Como Sousa aponta, o texto vem acompanhar as fotografias, para conotar seus significados, trazendo questões que não estão necessariamente presentes na imagem, para que o seu objetivo seja alcançado, neste caso, uma relação pautada na sexualidade (2004, p. 77).

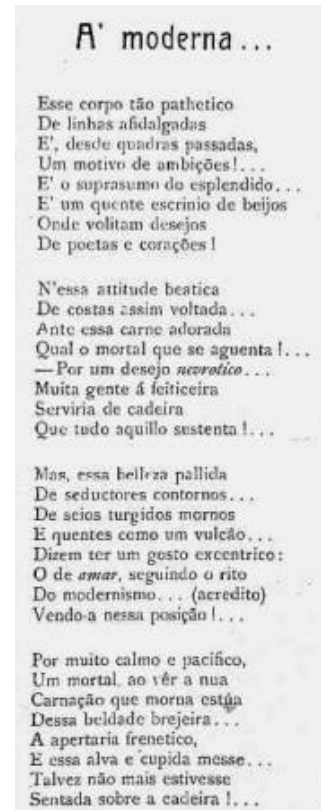
---

<sup>50</sup> Tradução nossa, original: “le triomphe des instincts sur l’éducation et de l’atavisme inconscient sur le faux vernis des conventions sociales.”





**Figura 50** - Capa da edição nº 1136 O Rio Nu.  
O Rio Nu, capa, 02 jun. 1909.



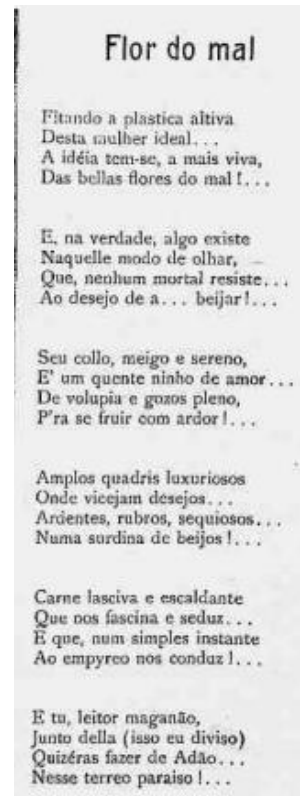
**Figura 51** – Detalhe da figura 51. Fonte:  
Fonte: O Rio Nu, capa, 02 jun. 1909.



**Figura 52** - Fotografia da edição nº 75 do manual L'Étude Académique  
Fonte: L'Étude Académique, p. 35, 01 mar. 1907.



**Figura 53** - Capa da edição nº 1127 *O Rio Nu*.  
*O Rio Nu*, capa, 01 mai. 1909.



**Figura 54** – Detalhe da figura 54. Fonte:  
 Fonte: *O Rio Nu*, capa, 01 mai. 1909.

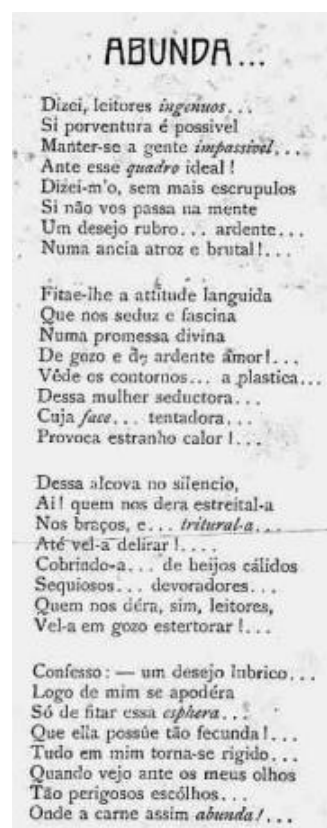


**Figura 55** - Fotografia da edição nº 49 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 169, 01 fev. 1906.

O humor, um traço presente no jornal, acaba sendo levado à construção das capas. Sendo comumente utilizado também em textos pornográfico, afinal, como apresentamos nos capítulos anteriores, o gênero se cria a partir do sexo usado como forma jocosa de crítica política. Este atributo se faz presente no jornal como um todo, nas capas, como no caso do número 1118 do dia 31 de março de 1909. A fotografia (Figura 56) de uma mulher, nua, sentada em uma cadeira de costas para o leitor. Seu rosto está de perfil, apontando para o chão, pouco visível atrás dos cabelos, seu quadril está levemente projetado em direção à câmera dando visibilidade as suas nádegas



**Figura 56** - Capa da edição nº 1118 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 31 mar. 1909.



**Figura 57** – Detalhe da figura 57.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 31 mar. 1909.



**Figura 58** - Fotografia da edição nº 49 do manual *L'Étude Académique*.

Fonte: *L'Étude Académique*, p. 199, 01 fev. 1906.

O poema se utiliza da palavra *abunda*, originada do verbo abundar - abundante, neste caso, o texto faz uma “brincadeira” com as palavras. Podem-se referir às nádegas da modelo, tanto quanto a abundancia que essa parte do corpo apresenta, utilizando-se de anedotas para causar humor e chamar a atenção do leitor a uma parte do corpo da mulher sem necessariamente se utilizar de palavras consideradas de baixo calão. Não apenas por questões morais. Esse tipo de anedotas era utilizado em escritos pornográficos, mas se pensarmos a origem “crítica” e cômica da pornografia, estas características se perpetuam em impressos do século XIX e XX (GOULEMOT, 2000, p. 41).

O corpo, como percebemos, se constrói a partir de preceitos sociais que se baseavam em atributos biológicos, funcionando em conjunto com concepções de gênero. Gênero e corpo funcionam concomitantemente, as questões levantadas pelas capas do jornal que caracterizam os corpos femininos a partir de atributos biológicos

seios ou nádegas, relacionadas ao que consideramos socialmente atraente nas mulheres. No momento em que o *O Rio Nu* apresenta tais apontamentos, ele reafirma a posição dessa modelo enquanto uma *mulher*, desejável e sexualmente disponível.

Outra questão sobre o corpo nu dessa mulher pode ser vista em sua origem, no manual *L'Étude*, a publicação tende a se utilizar da arte grega e romana, como inspiração para as fotografias. A arte renascentista e neoclássica se fundou na arte clássica grega, os princípios da fotografia trouxeram as características estéticas presentes na pintura (CARNEIRO, 2013, p.62), sendo assim, os traços encontrados e esperados nas fotografias do *Rio Nu* apoiam-se em um modelo de corpo feminino que buscava perfeição de formas (*Idem*, p.61).

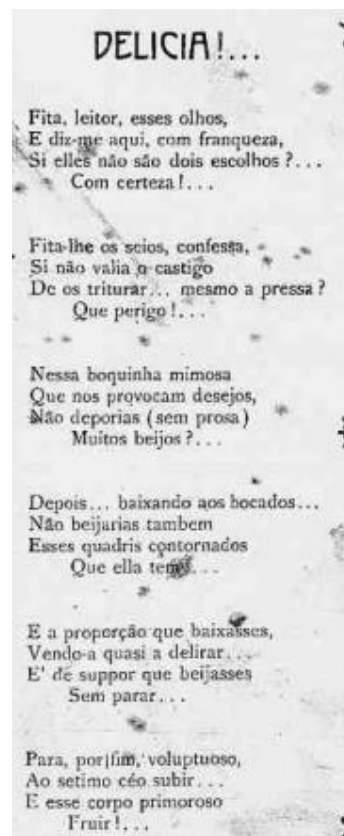
#### 4.4 O Corpo Feminino e a pornografia nas capas do jornal

O *Rio Nu* não apenas apresentava as mulheres presentes nas fotografias, o leitor exercia um papel crucial na construção das narrativas presentes nos poemas e, conseqüentemente, nas imagens. Este atributo se dá pela relação que o jornal tinha com o público, como discutimos no capítulo anterior, o editorial manifestava diversos tipos de atrativos que fizessem com que o leitor se conectasse com a publicação. Os poemas acabavam fazendo esse trabalho, de uma forma distinta, a partir de uma concepção sexual.

Essa relação de intimidade com o leitor pode ser observada na capa número 1110 (Figura 59) do dia 3 de março de 1909. Na fotografia está uma jovem, seminua – suas partes íntimas estão cobertas “com o corpo inclinado para o lado com os braços atrás da cabeça, encarando a câmera” (Anexo 1), tornando seu busto evidenciado. Uma modificação foi feita na fotografia ao ser realocada para o jornal, na edição de 15 de maio de 1907 no manual, nesta imagem a modelo aparece completamente nua, possivelmente fora coberta para evitar maiores escândalos ao apresentar uma mulher sem roupas em uma banca de jornais.



**Figura 59** - Capa da edição nº 1110 *O Rio Nu*.  
*O Rio Nu*, capa, 31 mar. 1909.



**Figura 60** - Detalhe da figura 60. Fonte:  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 31 mar. 1909.

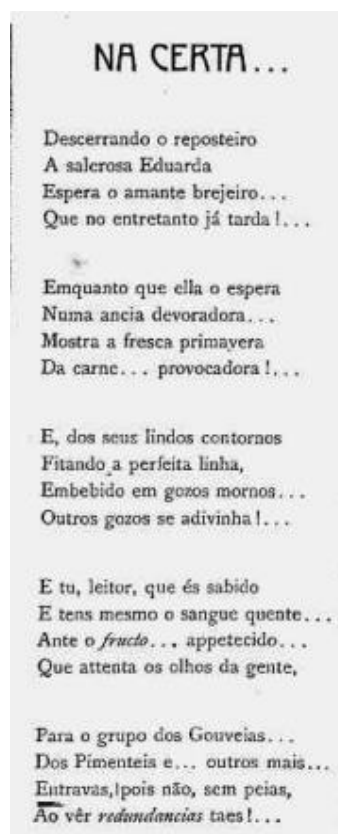
O poema que acompanha a fotografia na capa traz uma espécie de “diálogo” para com o leitor, indicando o que este deveria observar na imagem e como deveria se sentir em cada situação. Como nas segunda e terceira estrofes “Fita-lhe os seios, confessa/Si não valia o castigo/ De os triturar... mesmo a pressa?/Que perigo!.../Nessa boquinha mimosa/ Que nos provoca desejos/ Não deporias (sem prosa)/ Muitos beijos?” (*O RIO NU*, capa, 3 mar. 1909). Essa narrativa constrói uma relação do jornal para com o leitor, mas não só isso, essa relação se pauta em uma base de gênero, reforçando uma narrativa sexual, de desejo sexual, identificável entre homens, apontando concepções que fazem parte de um universo de erotismo voltado aos pares, ou o *erotismo masculino* indicado por Albertoni (1988, p. 12).

Estas narrativas em, alguns momentos, passam a criar contextos para as fotografias apresentadas. Na capa do dia 21 de abril de 1909, número 1124 (Figura 61), aparece a fotografia de uma mulher nua, sentada com parte do corpo sobre uma mesinha, um dos braços apoiados na mesma e o outro segurando a cortina de fundo. Ela está de costas para a câmera, seu rosto, de perfil, olhando para o lado. A fotografia

foi retirada do número 122 do dia 15 de fevereiro de 1909, de um capítulo intitulado “Os Pintores Gregos” (L’ÉTUDE ACADEMIQUE, 15 de fev. 1909, p. 122)<sup>51</sup>, que trata da graciosidade, perfeição das formas, principalmente femininas, além de outras informações sobre a arte grega e suas técnicas de produção.



**Figura 61** - Capa da edição nº 1124 O Rio Nu.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 21 abr. 1909.



**Figura 62** - Detalhe da figura 62.  
Fonte: O Rio Nu, capa, 21 abr. 1909.

<sup>51</sup> Tradução nossa, original: “Les Peintres Grecs.”



**Figura 63** - Fotografia da edição nº 122 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 20, 15 fev. 1909.

No poema (Figura 62) podemos observar que o autor cria um contexto para a fotografia, onde recebe até um nome fictício. Sua nudez se dá pela espera de “seu amante brejeiro” (O RIO NU, capa, 15 fev. 1909)<sup>52</sup>, quando o texto afirma a espera por seu amante, aponta para sua sexualidade “exaltada”. Albertoni (1988, p. 15) salienta como a pornografia cria para o imaginário masculino a mulher sempre pronta para o ato sexual, esta mulher está sempre disposta, como na frase “Numa ancia devoradora...” (O RIO NU, capa, 15 fev. 1909).

A edição número 1115 (Figura 64) do dia 20 de março de 1909, apresenta duas fotografias da mesma modelo, retiradas da mesma edição da capa anterior. Na imagem da esquerda ela está em pé com o torso levemente inclinado para frente, seu rosto está recostado sobre o ombro e seus braços nas costas, olhando para a câmera. Na da direita a modelo está de frente para a câmera, em pé, com ambas as mãos sobre um dos ombros segurando uma flor, seu tórax também está inclinado para frente, seu rosto

<sup>52</sup> Brejeiro pode ser usado para definir um homem brincalhão, maroto ou malicioso. Ver em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=nMqP>

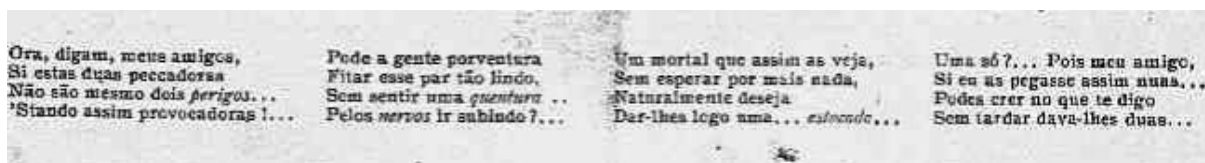


levemente decaído para o lado encarando o leitor. Em ambas as fotografias seu torso se torna predominante.



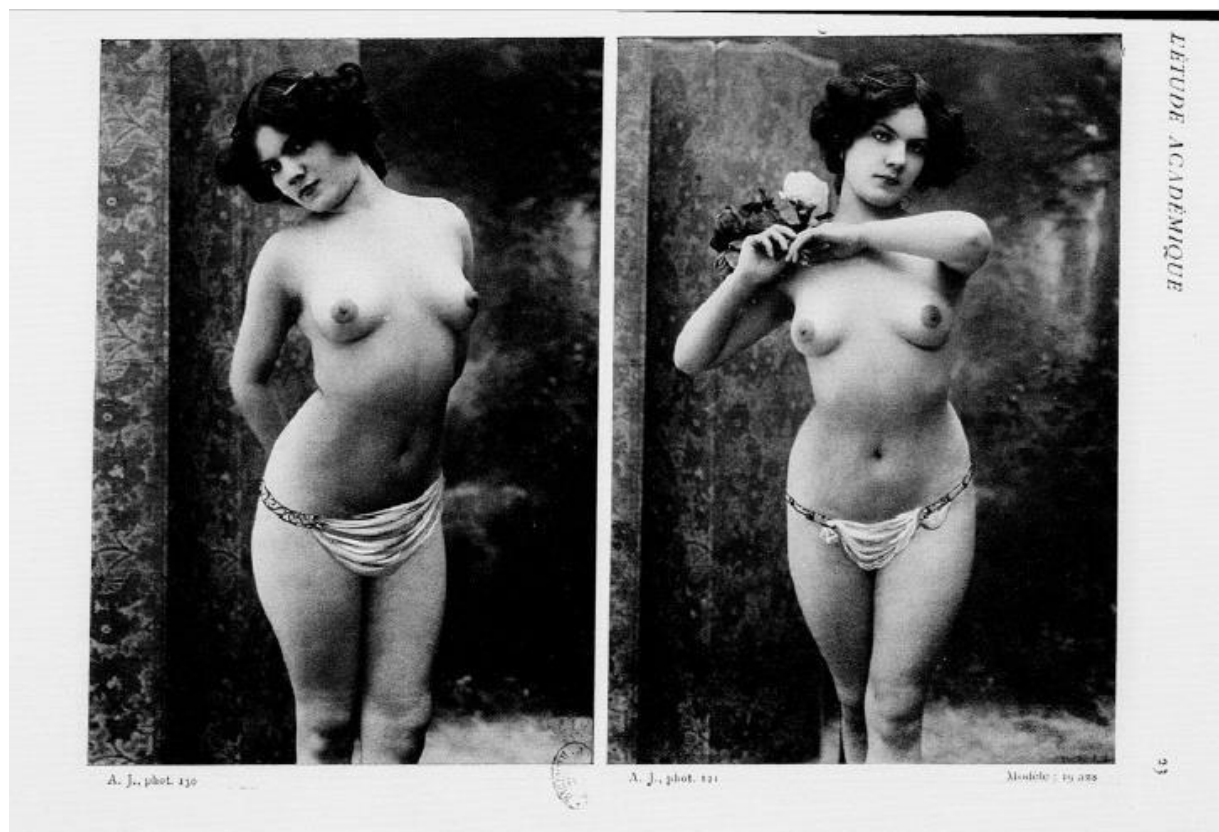
**Figura 64** - Capa da edição nº 1115 *O Rio Nu*

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 20 mar. 1909.



**Figura 65** - Poema presente na capa da edição nº 1115 *O Rio Nu*

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 20 mar. 1909.



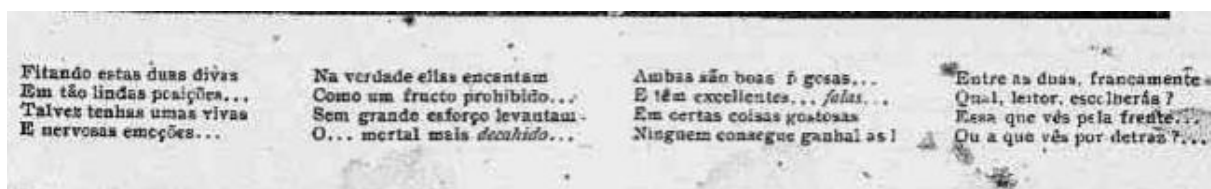
**Figura 66** - Fotografia da edição nº 122 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 23, 15 fev. 1909.

O número 1117 (Figura 67) também apresenta duas fotografias, nesse caso de modelos diferentes, igualmente retiradas da edição do *L'Étude* do dia 15 de fevereiro de 1909. Na fotografia da esquerda está uma moça nua, de costas para a câmera, com um dos joelhos sobre a poltrona, inclinando as nádegas em direção ao leitor, seu rosto está de perfil, quase oculto. À direita, uma mulher de frente para a câmera, seminua, com um pano que ela segura com uma das mãos escondendo as partes íntimas, a outra mão está sobre o braço da poltrona, está com o rosto inclinado para o lado e olha para o chão. Na primeira imagem a centralidade está nas nádegas da modelo, na segunda nos seios da outra mulher.



**Figura 67** - Capa da edição nº 1117 *O Rio Nu*

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 27 mar. 1909.



**Figura 68** - Poema presente na capa da edição nº 1117 *O Rio Nu*

Fonte: *O Rio Nu*, capa, 27 mar. 1909.



**Figura 69** - Fotografia da edição nº 122 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 22, 15 fev. 1909.

Nos poemas, ambas as capas são tratadas como se fossem fotografias de mulheres diferentes. Mesmo na capa 1115 (Figura 66) que são imagens da mesma modelo, não sabemos se autor não tinha conhecimento do fato ou se não o levou em consideração. O poema do número 1115 inicia caracterizando as personagens como “duas pecadoras/ Não são mesmo dois perigos.../ ‘Stando assim provocadoras!...” (O RIO NU, capa, 20 mar. 1909), e espera que o leitor as “Naturalmente deseje/ Dar- lhes logo numa... *estocada*...” (O RIO NU, capa, 20 mar. 1909).

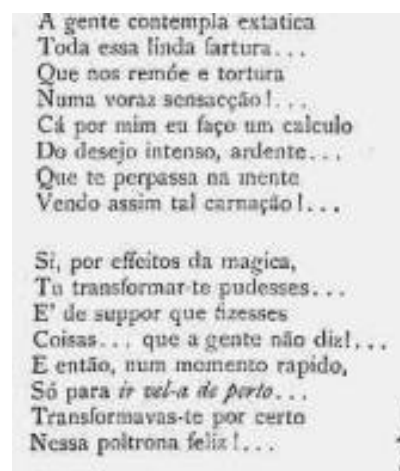
A descrição das mulheres demonstra o que comentamos anteriormente, que esta mulher está sempre sexualmente disponível e estimulada, além da utilização da sua nudez – ou seminua, como forma de validar essa afirmação. Nead comenta que a nudez feminina tende a ser vista na arte como controle das formas e estética, na pornografia esse controle não existiria (2001, p. 25), no entanto, *O Rio Nu* se utiliza de fotografias consideradas de “nudez artística” para uma publicação que desviaria desse preceito. O poema do nº 1117 dialoga com o leitor durante todo o texto sobre qual das duas modelos ele escolheria para se relacionar, terminando com a pergunta “Entre as duas,

francamente/ Qual, leitor, escolherás? / Essa que vês pela frente,/Ou a que vês por detrás?” (O RIO NU, capa, 27 mar. 1909). Este se utiliza das posições que a fotografia apresenta para construir uma possibilidade sexual para o leitor.

As características presentes nas fotografias, como vimos, são utilizadas como forma de construir as narrativas eróticas, diretas ou indiretas, por vezes com anedotas. Tal como na capa do número 1122 (Figura 70), que mostra uma “Mulher de 20 anos, nua, deitada sobre uma perna na poltrona, suas mãos estão sobre os braços das mesmas. Seu rosto está apoiado no encosto da poltrona com os olhos semicerrados.” (Anexo 1). O poema termina com “Só para *ir ve-la de perto...*/ Transformavas-te por certo/ Nessa poltrona feliz! ...” (O RIO NU, capa, 14 abr. 1909), a poltrona no qual a modelo está sentada.



**Figura 70** - Capa da edição nº 1122 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 14 abr. 1909.



**Figura 71** - Detalhe da figura 71.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 14 abr. 1909.

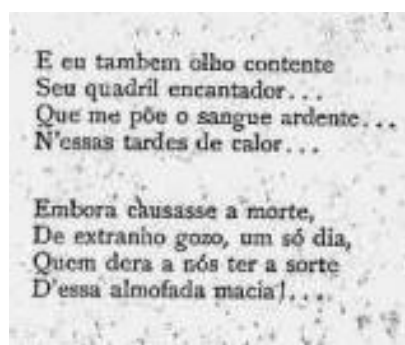


**Figura 72** - Fotografia da edição nº 122 do manual *L'Étude Académique*  
 Fonte: *L'Étude Académique*, p. 11, 15 fev. 1909.

Esse tipo de anedota aparece na capa do dia 17 de outubro de 1908, nº 1072 (Figura 74), o poema também termina comentando “Quem dera nós ter a sorte/ D’essa almofada macia!...” (O RIO NU, capa, 17 de out. 1908). A fotografia apresenta uma mulher nua, reclinada sobre um banco, de costas para o observador, com um dos cotovelos recostado sobre o braço do banco e o outro braço sobre o encosto do mesmo. Seu rosto está de perfil olhando para a câmera, ela está segurando um pedaço de tecido que se espalha pelo chão. Além das anedotas em cima de objetos da fotografia, estas utilizam o leitor como personagem das narrativas, criando uma relação entre a capa e o observador. As capas de jornais tendem a ter essas construções dialógicas, sendo elas diretas como no *O Rio Nu*, ou apenas por identificação com o assunto pelo leitor (TRAVASSOS, 2010, p. 27).



**Figura 73** - Capa da edição nº 1072 *O Rio Nu*.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 17 out. 1908.



**Figura 74** - Detalhe da figura 74.  
Fonte: *O Rio Nu*, capa, 17 out. 1908.



**Figura 75** - Fotografia da edição nº 77 do manual *L'Étude Académique*  
Fonte: *L'Étude Académique*, p. 73, 01 abr. 1907.

Por fim, voltaremos à capa nº 1099 (Figuras 37 e 38) que mostra duas mulheres na mesma fotografia. Para além da descrição dos corpos dessas mulheres, enquanto algo sexualmente atrativo, sua sexualidade foge à regra das outras capas, dessas como prontas para os avanços masculinos. O poema termina com a seguinte descrição “No entanto essas divas/ Aos homens detestam.../ E tal manifestam.../ Com grande ardência/ Pois, sempre juntinhas/ Cultivam o vício.../ Num roxo exercício/ De *nymphomania*!...” (O RIO NU, capa, 20 jan. 1909). A ninfomania seria o desejo sexual incontrolável nas mulheres, quando este se torna um problema, um vício, no entanto, neste contexto, do início do século XX, a ninfomania era utilizada para caracterizar comportamentos sexuais não aceitáveis para uma mulher, como no caso dos relacionamentos homossexuais (FONTOURA JÚNIOR, DATA, p. 9). As mulheres são caracterizadas como lésbicas e ninfomaníacas, ambos atributos são utilizados tanto como sinônimos como mesclados.

A pornografia surge como um discurso produzido, majoritariamente, por homens, utilizando-se dos corpos femininos como forma de reproduzir concepções sobre a sexualidade masculina e, inclusive, femininas. As narrativas apontam, geralmente, as mulheres nas fotografias não apresentam desejos ou vontades específicas, sendo vistas como objetos passivos aos desejos dos outros (BATAILLE, 2013, p. 156). Esta fantasia se constrói em cima de ideias de gênero um tanto quanto dúbias. Talvez essa seja uma das questões mais instigantes da pornografia, a separação que esta faz nesse contexto entre as mulheres sexualmente atrativas e as que devem ser desligadas dessa concepção, como na utilização de prostitutas como modelos fotográficas e personagens das histórias (HUNT, 1999, p. 241). O *Rio Nu* dificilmente apresenta mulheres “moralmente aceitas” como personalidade do jornal, a ligação se dá com as boemias do Rio de Janeiro ou com as desconhecidas Europeias.



## 5 Considerações finais

O *Rio Nu* mostrou-se uma fonte rica de possibilidades de investigação, abrindo espaço para diversos trabalhos, com diferentes vieses – que discutimos na introdução e ao longo da pesquisa. No entanto, o estudo das capas do jornal, considerando seu distanciamento temporal, físico e a escassez de fontes contextuais, mostrou-se um desafio à parte. Quando produzi o projeto desta pesquisa, não tinha encontrado nenhuma pista sobre a origem das fotografias impressas no *O Rio Nu*, apenas possibilidades levantadas em outros trabalhos. Ter me deparado com uma pequena legenda, em uma única capa, com o título *L'Étude Académique* foi, possivelmente, o mais importante momento da construção deste trabalho.

O contato com a fonte original abriu espaço para pensar sobre as escolhas feitas pelo editorial ao utilizarem estas imagens. As mulheres ali presentes apresentavam um perfil homogêneo, brancas, jovens e com características físicas consideradas atraentes. Estas informações puderam ser observadas e validadas através do manual. Incluindo o fato de este manual apresentar uma possibilidade, ainda que tímida, de personagens em idades e origens étnicas diversas. A partir dessa nova “fonte”, foi possível observar que havia uma seleção prévia sobre as fotografias, ou mulheres, que iam ser reproduzidas no jornal, dedicadas a seu público.

A origem dessas fotografias me pareceu razoável, dadas as condições contextuais as quais o jornal estava inserido. Os leitores do jornal, pelo menos pretendidos, eram homens, heterossexuais que estivessem dispostos e pudessem pagar para ter, em média, quatro edições mensais da publicação. Buscavam assim lançamentos vindos direto do “Velho mundo”, este que abraçava o papel de civilizador, mais uma vez, e exportava a modernidade da *Belle Époque* às antigas colônias. O *Rio Nu* não escondia sua admiração a esta possibilidade e, como comenta Peçanha, este também acolhe seu “papel de formador de homens civilizados – os *smarts*.” (2013, p. 144).

Ainda assim, o *L'Étude* não possibilitava a resolução dos questionamentos feitos sobre as capas do *O Rio Nu*. Fez-se necessário buscar outras fontes conceituais em que pudesse basear e ponderar sobre as questões levantadas. Qual o estilo e propósito das fotografias e poemas presentes nas capas desse periódico? Em que momento as

fotografias começam a ganhar espaço nas capas do *O Rio Nu*? Que construção de mulher era vinculada nas capas? Qual era o ideal físico de mulher? Qual conceito de “corpo” feminino o periódico passava a seus leitores?

Com estas perguntas em mente, apresentei na primeira parte da pesquisa algumas questões teóricas que apareceram ao olhar para a fonte. Pensar o jornal a partir de um viés pornográfico e erótico trouxe importantes ponderações sobre a sexualidade masculina, em sua utilização da figura feminina como objeto partícipe de uma fantasia. A história conceitual e de emprego da pornografia mostraram como se constitui o mercado baseado em publicações de cunho sexual, voltadas ao público masculino, que culminam em impressos como o próprio *O Rio Nu*. Este mercado cria uma relação com seu público, quase de cumplicidade, ao descrever – ou criar, os desejos e anseios *libertinos* destes.

O gênero e o corpo se complementam, ao tratarem sobre como as características biológicas servem de base (ou desculpa) para a construção de preceitos sobre nossos papéis sociais, e na forma como nos relacionamos. A pornografia é, certamente, um dos maiores exemplos sobre como os papéis sexuais funcionam sobre os corpos, onde os homens são os seres ativos e seus atributos naturais os “justificam” como tal. Já os corpos femininos, como passivos, a mercê dos avanços sexuais masculinos e de sua admiração (BATAILLE, 2017, p. 155). Os corpos femininos presentes nas capas do jornal são construídos a partir das possibilidades sexuais masculinas, desde seus traços físicos até seus desejos. Certamente isto acabava ocorrendo também com os homens que o liam, já que esses eram “convencidos” a tais pensamentos, mas sua exposição era quase nula e o jornal, como um produto econômico, não deveria fugir aos anseios de seu público.

A nudez feminina foi construída através da arte para ser considerada “aceitável”, o que possibilitou a produção e reprodução de fotografias eróticas no século XIX sobre o pretexto artístico, evitando problemas a muitas publicações que podiam se utilizar destas imagens sem culpa. O *O Rio Nu* mostrou-se um exemplo disso, o único momento em que teve problemas com censura por seu conteúdo em 1910, não apresentou relação direta com as fotografias de nus que o jornal tinha publicado anos antes.

O jornal não surge do nada, ele nasce a partir de ideais que estavam sendo discutidos e reproduzidos por uma imprensa europeia, que seriam apropriados pela “tardia” criação de impressos brasileiros. Esse atraso acabou facilitando a disseminação de publicações europeias, ou inspiradas por tais, em um contexto de uma burguesia que usava os “civilizadores” como modelo. Ao mesmo tempo em que o *Rio Nu* se posicionava como um denunciante das incoerências morais da sociedade burguesa carioca, ele se conservava dentro destes mesmos valores, quando se tratava de pessoas não aceitáveis socialmente, os que fugissem a masculinidade “ideal”.

Este homem *smart*, moderno, galante, inteligente e sexualmente ativo tinha de apresentar uma mulher a sua altura. O jornal buscou em uma publicação francesa a inspiração para suas capas, pois era a parte mais importante de uma publicação, fazendo o papel de propaganda da mesma. Nas capas analisadas na dissertação, as mulheres ganharam o destaque, nas quais as modelos recebem nomes, contextos e narrativas sobre como terminaram nuas naquelas fotografias.

As capas, em alguns momentos, consideram as informações dadas na publicação original, ou as informações prestadas pela própria fotografia, para construir o poema. Por isso, a ideia de fotojornalismo aparece como um objeto importante para compreender as relações que o texto e a fotografia começam a receber no século XX. Onde a hierarquia, texto como principal, fotografia como ilustração, se rompe aos poucos. Ambos se tornam relevantes para entender os objetivos para com a publicação, já que um era construído como complemento do outro (BARTHES, 1990, p. 20).

O *O Rio Nu* não manteve em todos os momentos seu objetivo de se fazer crítico à sociedade carioca, mas talvez a tenha evidenciado, revelando alguns de seus ideais “condenáveis”. Considerada a primeira publicação brasileira a trazer conteúdos pornográficos para o Brasil, sendo pela publicação dos livros ou por suas próprias páginas. Aproveitava-se do discurso de liberdade - aos seus pares, para reproduzir os ideais de “civilização”, importados da Europa, e “importadas” também as mulheres as quais este reproduzia. Com elas vinham não apenas suas imagens, mas seus corpos, suas características, origens e toda a carga de estereótipos sobre gênero feminino como personagens da imaginação dos editores e leitores homens.

## 6 - REFERÊNCIAS

### Acervos

O Rio Nu: periódico semanal caustico humorístico (1898-1916). Biblioteca Nacional Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>.

L'Étude Académique: revue artistique illustrée, documents humains. Biblioteca Nacional da França – Gallica. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32770741t/date.item>

### Referências Bibliográficas

ALBERTONI, Francesco. **O Erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 234 p.

ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 439 p.

ALMEIDA, Miguel Vale de. O corpo na teoria antropológica. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa, n. 33, s/v, p. 49 – 66, 2004.

AZEVEDO, Dúyna. **A Reinvenção de um jornal**: o design gráfico nas capas do Correio Braziliense. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Natanael Duarte de. **Trajetórias Pornográficas**: O Riso pronto para o ataque, uma história dos jornais eróticos brasileiros. 2015. 218 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

\_\_\_\_\_; FERREIRA JÚNIOR, José Temístocles. Pornografia e literatura: uma história pelo buraco da fechadura. **Revista Graphos**. Paraíba, n. 2, vol. 19, p. 140 – 164. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/37690>.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **Brasil em imagens**: Um estudo da revista *Ilustração Brasileira* (1876 – 1878). São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

BARROS, Paulo Esber; BARRETO, Robenilson Moura. Corpo negro e pornografia. **Bagoas**, Natal, n. 19, p. 301 – 315, 2018.

BARTHES, Roland. A mensagem fotografia. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 11 – 25.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 339 p.

BONILHA, Caroline Leal. **Corymbo**: Memória e representação feminina através das páginas de um periódico literário entre 1930 e 1944 no Rio Grande do Sul. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas.

BORDO, Susan R. O Corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In. \_\_\_\_\_; JAGGAR, Alison M. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19 – 41.

BRULOTTE, Gaetan; PHILLIPS, John. **Encyclopedia of Erotic Literature**. Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2006. 1104 p.

BITTONI, Dulcília H. Schroeder. **Imprensa feminina**. São Paulo: Ática, 1986.

BURKE, Peter. **Escola dos Annales (1929 – 1989)**: A revolução francesa da historiografia. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010. 176 p.

CAMARGO FILHO, Lúcio Martins de. **O Nu e o Olhar**: uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira. 2006. 197 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

CANTARELLI, Ligia Cosmo. **A Belle Époque da editoração brasileira**: um estudo sobre a estética Art Nouveau nas capas de livros do início do século XX. 2006. 114 f. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARNEIRO, Maristela. A masculinidade como uma categoria de análise para a pesquisa cemiterial: a nudez masculina na arte funerária paulista. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 7, n.13, p. 59-69, 2013.

CARVALHO, Marina Vieira de. Um natal profano, um natal político: a cidade em festa de fim de ano pelo traço erotizado dos jornalistas do *Rio Nu*. **Intellèctus**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 48 – 71, 2015. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5721829.pdf>>.

\_\_\_\_\_. A ficcionalização do desejo: o erotismo e a pornografia como objetos de consumo na modernização da cidade do Rio de Janeiro. **Revista Transversos**. “Dossiê: O Corpo na História e a História do Corpo”. Rio de Janeiro, vol. 05, n. 05, p. 43-60, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/19795/14349>>.

CUNHA, Karenine Miracelly Rocha da. Capas na mídia impressa: a primeira impressão é a que fica. In. Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Jornalismo Intercom 2007 (XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação), 7, 2007, Santos. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2007, p. 1 – 11.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1995. Caderno Mais!, p. 3 – 8.

DIAS, Cláudio Fachel. **História e fotojornalismo nas páginas do jornal Última Hora (RS)**: imprensa e política na crise da legalidade (1961). 2009. 144 f.

Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa Feminina e Feminista no Brasil: Século XIX** – Dicionário Ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2007. 368 p.

DUPOUY, Alexandre. **Erotic Photography**. Nova York: Parkstone International, 2014. 255 p.

FAR, Alessandra El. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. **Cadernos Pagu**, Florianópolis, n. 28, p. 285 – 312, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/pdf/cpa/n\\_28/13.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cpa/n_28/13.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Páginas de Sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 373 p.

FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. Redatores, livros e leitores em *O Patriota*. In: KURY, Lorelai (Org.). **Iluminismo e Império no Brasil: O Patriota (1813 – 1814)**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2007. p. 41 – 66.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 295 p.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987. 346 p.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade (vol. 1)**: A vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 178 p.

GALARD, Jean. Como o nu pareceu na pintura. **Discurso 39**, São Paulo, s/n, p. 9 – 24, 2017.

GARB, Tamar. The Forbidden Gaze: women artists and the male nude in late nineteenth-century France. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org.). **The Visual Culture Reader**, Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 617 – 624.

GARRY, Leonard. Power, Pornography, and the Problem of Pleasure: The Semerotics of Desire and Commodity Culture in Joyce, **Joyce and Advertising**, Vol. 31, no. 4, p. 615-665, 1993.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Antecedentes do Fotojornalismo. In: Encontro Nacional da História da Mídia, 7, 2009, Fortaleza. **Anais...** Porto Alegre: Alcar, 2009, p. 1 – 15.

GILMAN, Sander L. Black Bodies, White bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature. **Critical Inquiry**, vol. 12, n. 1, 1985, p. 204 – 242.

GOULEMONT, Jean Marie. **Forbidden Texts**: Erotic Literature and its Readers in Eighteenth-Century France. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1994. 167 p.

\_\_\_\_\_. **Esses livros que se lêem com uma só mão:** Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000. 173 p.

HOOKS, Bell. **Black Looks:** race and representation. Nova York: Taylor & Francis, 2015. 306 p.

HUNT, Lyn (Org.). **A invenção da pornografia:** obscenidades e as origens da modernidade, 1500 – 1800. São Paulo: Hedra, 1999. 371 p.

KAPPELER, Susan, **The Pornography of Representation.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 248 p.

KARAWCZYK, Mônica. O jornal como documento histórico – Breves considerações. **Historiae**, Rio Grande, n 1, p. 131 – 147, 2010.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino.** São Paulo: Boitempo, 2016. 230 p.  
KOETZLE, Hans-Michael; SCHEID, Uwe. **1000 nudes.** Colônia: Taschen, 1994. 753 p.

LACHTERMACHER, Isabela. Revelando Prazeres: apontamentos sobre o discurso da sexualidade e os primórdios da fotografia. In: Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Org.). Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 5, 2012, **Anais...** Goiânia: UFG, FAV, p. 197 – 207, 2012.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o Sexo:** corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 316 p.

LAVÉDRINE, Bertrand. **(re)Connaître et conserver les photographies anciennes.** Paris: CTHS, 2013. 345 p.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais:** a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006. 315 p.

LIMA, Isabella Cristina Amorim de Lucena. **ATENÇÃO!!! VENDE-SE SAÚDE:** as tradições discursivas em anúncios sobre medicamentos do século XIX. 2013. 173 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós Graduação em Linguística. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A República e seus Símbolos:** A Imprensa Ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1869 – 1903. 2010. 423 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 10, n. 2, p. 283 – 300, 2002.

LUCCA, Tânia Regina. **Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916 – 1944).** São Paulo: Unesp, 2011. 357 p.

LURIE, Susan. Pornography and the dread women: the male sexual dilemma. In. LEEDER, Laura. **Take back the night**: women on pornography. Nova Iorque: Bantam Books, 1982, p. 152 – 173.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias e códigos culturais**: Representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista *Careta*. Porto Alegre: Evangraf, 2012. 148 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010. 134 p.

MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. 304 p.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 73 – 98, 1996.

\_\_\_\_\_; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. **Revista de Estudos Brasileños**, São Paulo, vol. 4, n. 8, 2017, p. 160 – 175.

MCDONALD, Helen. **Erotic Ambiguities**: The female nude in art. London: Taylor & Francis, 2001. 249 p.

MELONI, Mariana. A fetichização da mulher. **Opus Corpus**. São Paulo, s/v, s/n., p. 1 – 15, 2013.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: Superfície de disciplina e governo. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, 2006, p. 167 – 181.

MONTEIRO, Charles. Imagens da Cidade de Porto Alegre nos anos 1950: A elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da Revista O Globo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Fotografia, história e cultura visual**: pesquisas recentes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 9 – 49.

MOULTON, Ian Frederik. **Before Pornography**: Erotic writing in early modern England. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000. 268 p.

NEAD, Lynda. **The Female Nude**: art, obscenity and sexuality. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2001. 133 p.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 348 p.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9 – 41, 2000.

NUNES FILHO, Nabor. **Eroticamente humano**. Piracicaba: UNIMEP, 1997. 120 p.



OLIVEIRA, Romilda Sérgio de. O Corpo feminino: erotização e objetificação. **Serviço social em Perspectiva**. Montes Claros, p. 497 – 508, 2018.

PEÇANHA, Natália Batista. “**Regras de civilidade**”: Tecendo a masculinidade do *smart* nas páginas d’*O Rio Nu* (1898-1916). 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e sociais, Departamento de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.

PEREIRA, Cristiana Schettini. **Um gênero alegre**: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898 – 1916). 1997. 208 p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In. MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: editora da UNESP, 2003, p. 13 – 27.

PERUCHI, Amanda. **No rastro dos jornais franceses oitocentistas**: os anúncios e a vida social no Rio de Janeiro (1827 – 1896). 2016. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Fraca.

PISCITELI, Adriana. Gênero: A história de um conceito. In: \_\_\_\_\_, ALMEIRA, Heloísa Buarque, SZWAKO, José. (Org.) **Diferenças, Igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. p. 116 – 148.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica: Baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903. São Paulo: LPB, 2010. 280 p.

PROENÇA, Caio de Carvalho. **Confrontando Visualidades no fotojornalismo de Veja e Istoé**: Práticas fotográficas e fotorreportagens na segunda metade dos anos 1970. 2017. 327 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PULTZ, John. **The body and the lens**: photography 1839 to the presente. Nova Iorque: Calmann and King, 1995. 176 p.

ROHDEN, Fabíola. O corpo fazendo a diferença. **MANA**, vol. 4, p. 127 – 141, 1998.

RODRIGUES, Renata Conceição Lopes. **Mãe de família**: discurso profiláticos contra a sífilis, Rio de Janeiro, 1878 – 1889. 2004. 98 p. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Fundação Osvaldo Cruz. Rio de Janeiro.

RUSSO, William Dello. **L’Art du Nu**. Paris: Éditions Hazan, 2011. 333 p.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal**: Alair Gomes e a melancolia do corpo – outro. 2006. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. Corpo e Controle: o olho do poder e o esquadrinha-mento individual.

**Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, 1996, p. 55 – 68.

\_\_\_\_\_. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 7 – 18, 2016.

\_\_\_\_\_. A indisciplina do desejo: corpo masculino e fotografia. **Anais do XXII Colóquio brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre, p. 1 – 16, 2002.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the Politics of History**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2018. 288 p.

SILVA, William da; BLANCA, Rosa. Nudez masculina: Homoerotismo e artes visuais no Rio Grande do Sul. **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas, vol. 1, n. 7, p. 1 – 21, 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 502 p.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de jornalismo impresso**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2001. 539 p.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. 161 p.

\_\_\_\_\_. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Editora Universidade Fernando Pessoa, 1998. 320 p.

TISOTT, Camila Giusti. **O Nu e o Vestido**: o corpo na fotografia de moda. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina.

TOULALAN, Sarah. **Imagining sex**: Pornography and bodies in seventeenth-century England. Nova York: Oxford University Press, 2007. 323 p.

TRAVASSOS, Tarcísia. Aspectos funcionais e organizacionais do gênero capa de jornal. **Encontros de vista**, n. 8, p. 104 – 120, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Transformação histórica do gênero capa de jornal**. 2010. 177 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.

WINCLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. 112 p.

ZERNER, Henri. O Olhar dos artistas. In: CORNBIN, A.; COURTINE, J. J.; CLASEN, J (Org.). **História do Corpo (Vol. 2)**: da revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 101 – 139.

## **TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO**

Eu, Andrieli Paula Frana, matrícula nº18103395, declaro para todos os fins que o texto em forma de ( x ) Dissertação de mestrado ou ( ) Tese de Doutorado, intitulado, “**Repara só, leitor, na perfeição completa d’esse busto**”: o “erotismo” feminino nas capas do periódico carioca *O Rio Nu* (1908 – 1909) é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 16 de dezembro de 2020.



Andrieli Paula Frana