



O patriarcado nas entrelinhas da sociedade: a exposição da imagem da mulher como fruto dos desejos masculinos.

Thomas Barrili Ramos¹

Recebido em: 30/08/2019

Aceito em: 16/11/2019

RESUMO

O presente trabalho se baseia na análise da representação dos corpos femininos nas fotografias de um jornal carioca intitulado *O Rio Nu*, que circulou nas primeiras décadas do século XX na capital brasileira. A pesquisa teve como intuito verificar como o patriarcado instituído na sociedade brasileira acabava se expressando com a escolha das imagens femininas, o que gerava atração no público masculino. Imagens, essas, que eram ressignificadas a um contexto de consumo e pornografia. A análise se baseou em uma observação da iconografia dos diferentes elementos presentes nas fotografias colocadas no periódico e a relação de seus possíveis significados com os valores e características da identidade cultural brasileira. Verificou-se como as condições culturais são agentes compositivos para o padrão exposto nas representações eróticas, além da forma como aqueles corpos eram vistos e comercializados e a sobreposição masculina como causadora dessas condições. Esses e outros fatores possibilitaram entender que os valores e costumes se manifestam em toda expressão humana, e que o jornal analisado é apenas mais um resultado do patriarcalismo profundamente enraizado em nossa civilização.

Palavras-chave: *O Rio Nu*. História. Mulher. Sexualidade.

ABSTRACT

This research is based on the analysis of the representation of female bodies in the photographs of a Brazilian newspaper entitled *O Rio Nu*, which circulated in the first decades of the twentieth century in the Rio de Janeiro. The research aimed to verify how the patriarchy instituted in Brazilian society ended up expressing itself with the choice of female images, which generated attraction in the male public. These images were ressignified to a context of consumption and pornography. The analysis was based on an observation of the iconography of the different elements present in the photographs placed in the journal and the relationship of their possible meanings with the values and characteristics of the Brazilian cultural identity. It was verified how cultural conditions are composing agents for the pattern exposed in erotic representations, as well as the way those bodies were viewed and traded and the male overlap as causing these conditions. These and other factors made it possible to understand that values and customs manifest themselves in every human expression, and that the newspaper analyzed is just another result of patriarchalism deeply rooted in our civilization.

Keywords: *O Rio Nu*. History. Woman. Sexuality.

¹ Graduado em Licenciatura em História pela Universidade de Taubaté no ano de 2019. Email: thomas.barrili@outlook.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7469563735552346>



1. INTRODUÇÃO

A pretensão deste trabalho é levantar a discussão a respeito da forma como o pensamento patriarcal sempre esteve presente como agente definidor dos valores e percepções coletivamente aceitas e compartilhadas por nossa sociedade, analisando fotografias de mulheres expostas na primeira página de cada edição de um veículo periódico popular de cunho erótico, que pela capital brasileira circulou no início da República.

Tal conteúdo é proveniente de uma pesquisa mais ampla realizada como Trabalho de Conclusão do curso de Licenciatura em História, que se utilizou do mesmo objeto de estudo com propostas de investigação que excedem o recorte idealizado para esse artigo. O descobrimento do jornal *O Rio Nu*, aliado às preocupações e interesses de estudo referentes às questões feministas, a imagem e a posição social da mulher na História, além da forma como essas problemáticas foram definidoras aos nossos valores de hoje originaram o interesse em explorar tal objeto de estudo e suas incógnitas expressões de nossa cultura.

Seja pela tendência – ainda viva – de encaixar toda manifestação que diga respeito a conteúdos de cunho sexual como um grande tabu para nossa sociedade, por certa falta de interesse nos produtos da Imprensa de Gênero Livre brasileira desse período, ou simplesmente pelo desconhecimento da grande maioria das pessoas desse tipo de periódico na história de nossa sociedade, o fato é que praticamente não foram encontradas produções a respeito desse jornal. O presente autor o conheceu a partir da obra “Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil”, de 2011, da historiadora Mary Del Priore, em que a autora dedica um trecho para apresentá-lo ao leitor ao falar sobre a evidência feminina no período republicano.

Dessa forma, um jornal que circulava livremente pelas ruas do Rio de Janeiro estampando ilustrações e fotografias de mulheres nuas logo na primeira página, com grande destaque, tem muito para demonstrar a respeito da perspectiva dos desejos masculinos naquele contexto e o estabelecimento de padrões de beleza e comportamentos na sociedade brasileira.

Se atentando a esses problemas, a presente pesquisa objetivou analisar o conteúdo fotográfico presente no jornal carioca que circulou na capital do Brasil no início do século XX chamado *O Rio Nu*. Esse, por sua vez, se iniciou a partir do ano de 1898 com edições contendo quatro páginas de conteúdos apenas textuais, sendo esse perfil alterado gradualmente com o decorrer dos anos – com o uso recorrente, a partir de 1908, de fotografias que mostravam mulheres nuas, retiradas de veículos franceses – até se apresentar de modo inteiramente diferente em 1916, seu último ano de existência.



O principal objetivo a ser atingido aqui é o de verificar como o pilar machista (que a sociedade patriarcal acaba tendo) se manifesta em uma produção periódica como essa, sobretudo dado o contexto histórico de sua circulação. Além disso, traçar o perfil da estética feminina que o público consumidor do jornal esperava encontrar, a partir da incorporação de imagens de mulheres europeias, demonstra muito a respeito do caráter de nossa mentalidade e da idealização do que era “ser mulher” para aqueles homens.

2. MÉTODO

Para a produção dessa pesquisa, é essencial ter em vista que o acesso ao periódico *O Rio Nu* foi possível por meio da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, estando (os exemplares do jornal) disponíveis no espaço da Hemeroteca Digital Brasileira², a qual contém exemplares digitalizados de quase todos os anos da existência do jornal, em ótima qualidade de apresentação e nitidez dos escritos, o que possibilita uma experiência de pesquisa muito satisfatória e confortável.

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

Sendo tal situação suficientemente merecedora de todas as necessárias precauções pertinentes a produção historiográfica, essas noções possibilitam, ainda, recortar e extrair informações da fonte para que sejam usadas de acordo com suas próprias intenções, se apoiando no material escrito para corroborar seu próprio discurso.

Referindo-se às abordagens, dimensões e domínios que a presente pesquisa se enquadra, deve-se saber que a produção historiográfica exprime o resultado de uma ação humana no tempo que, por natureza, é complexa demais para ser definida em uma determinada categorização. Como essa produção não existe sem um responsável por criá-la e trazer consigo suas características, é válido ressaltar que “os historiadores vivem seus temas por vocação ou por necessidade profissional, [...] sem contar que esperam transformar com o saber histórico a própria História” (BARROS, 2005, p. 239).

² Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>



A partir da proposta de análise visada antes de iniciar a investigação, pensava-se que ela se restringiria apenas às dimensões da História Social e das Mentalidades, já que se baseia na incógnita se existe efetivamente uma mentalidade coletiva e se é possível identificar uma base comum presente nos modos de pensar e sentir de uma sociedade, em uma mentalidade coletiva e de longa duração. Porém, com a execução e todas as ramificações passíveis de análise que foram desvendadas, viu-se que, dentre as dimensões, podemos encaixá-la na História do Imaginário e Cultural. Além disso, com relação aos seus domínios, acabou abrangendo a História da Arte, das Representações, das Ideias, da Sexualidade e, principalmente, das Mulheres³.

Tal pesquisa buscou expor os indícios encontrados como forma de evidenciar seus significados, até mesmo porque

[...] a história das mulheres mudou. Em seus objetos, em seus pontos de vista. Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida, privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. Partiu de uma história das mulheres para tornar-se mais especificamente uma história do gênero, que insiste nas relações entre os sexos e integra a masculinidade. Alargou suas perspectivas espaciais, religiosas, culturais (PERROT, 2007, p. 14-15).

Desse modo, apesar de termos um objeto de estudo que se utiliza da imagem feminina e de todo o conjunto de valores histórico e culturalmente atribuídos às mulheres como produto para o consumo, é necessário sabermos caracterizá-lo como aspecto pertinente à História das Mulheres, com impactos de grande proximidade à nossa realidade social de hoje.

3. RESULTADOS

Em sua mais pura síntese, pode-se dizer que o intuito erótico presente nas páginas do jornal fazia com que o conteúdo se pautasse em histórias supostamente verdadeiras vivenciadas em espaços como bordéis e nas experiências tipicamente masculinas. Contos para suscitar a imaginação do leitor, anedotas que satirizavam elementos e momentos sexuais, charadas e adivinhas que até interagiam com o público, além de anúncios publicitários de produtos voltados para higiene íntima e fins medicinais eram o principal conteúdo das primeiras edições do jornal.

³ Parâmetros baseados no estudo: BARROS, José D'assunção. **O campo histórico: considerações sobre as especialidades na historiografia contemporânea.** São Leopoldo: **História Unisinos.** v. 9, n. 3, 2005, p.232

Porém, é do seu conteúdo imagético que devemos nos preocupar aqui. Num primeiro momento, tratava-se de um veículo de comunicação que passou a trazer ilustrações em meio a suas colunas, a partir da segunda edição de 1899, aumentando gradativamente de tamanho e, principalmente, de enfoque com o decorrer das edições. Tais gravuras acompanhavam os escritos do jornal sob o intuito de ilustrarem o que ali era descrito, como um instrumento auxiliador para a imaginação do leitor.

E não levou muito tempo para que fossem inseridas na primeira folha de cada edição, tão menos que fossem o foco dessa. Desde o título – que passou por algumas versões bastante estilizadas e cheias de conteúdos implícitos – até, e principalmente, representações que ocupavam a página toda definiram o perfil característico e único do *O Rio Nu* [imagem 1]. Anos se seguiram até que as fotografias (foco de nossa análise) passassem a ser inseridas na primeira página do jornal e se tornassem corriqueiras, típicas do jornal, processo que se inicia em 1908.

Imagem 1: Perfil característico do O Rio Nu.



Fonte: *O Rio Nu*, 07/11/1903, n.557, p.1. Em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1903_00557.pdf>

Diante disso, é de suma importância saber que “historicizar a fonte requer ter em conta as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê.” (LUCA, 2005, p. 132). Na sociedade brasileira, o advento da ilustração foi essencial para o impulso e a diversificação do impresso periódico, “ainda mais em um país onde o rarefeito público leitor, que incluía um modesto contingente feminino, avançava lentamente ‘entre os anônimos leitores de folhetins e os assíduos frequentadores de teatros’” (LUCA, 2005, p. 132). E apesar do fato de que as ilustrações traçaram o perfil do jornal e, muito provavelmente, tenham sido responsáveis pelo sucesso que *O Rio Nu* possuía (considerando que os desenhos eram únicos e divertidos, dentro de sua proposta), as fotografias eróticas de mulheres também tiveram parte importante nessa história.

Imagem 2: A nudez feminina como chamariz.



Fonte: *O Rio Nu*, 13/01/1909, n.1097, p.1. Em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01097.pdf>

Porém, essas fotografias não eram de autoria do *O Rio Nu*. Ao investigar com maior profundidade, foi visto que o jornal retirava as imagens de três veículos de informação franceses: a coleção *La Vénus Moderne*, e as revistas *En costume d'Eve* e *L'Étude Académique*. Essa última, por sua vez, foi a maior influenciadora do jornal carioca, considerando que a maioria das fotografias eram extraídas de lá.

A *L'Étude Académique*⁴ foi uma revista erótica de origem francesa que existiu entre os anos de a 1914. Tinha como objetivo, desde sua primeira edição, trazer para o público ensaios fotográficos em sua íntegra, baseando-se em páginas com uma única e grande fotografia, mas sem o acompanhamento de nenhum tipo de posicionamento expositivo a respeito de juízos direcionados à questão erótica por parte dos autores da revista ou pequenos textos dando contextos engraçados e provocantes às imagens. As edições contavam com 22 páginas em média.

Fator relevante de se retratar aqui é o tipo de fotografias que eram produzidas e colocadas na revista, que diferiam da seleção feita pelo *O Rio Nu*. Nela, havia a representação de pessoas de várias etnias (modelos com traços asiáticos e africanos, por exemplo), grande presença da natureza como coadjuvante em muitas imagens, estando as modelos localizadas em meio a campos e próximas a lagos – onde eram mostrados animais, inclusive – se assemelhando muito ao que as fotografias naturistas trazem. Possuía também bastantes fotos de homens e alguns casais, considerando ainda a presença do homossexualismo como beijos lésbicos, além de algumas que suscitavam desejos sexuais em objetos relacionados à submissão, como

⁴ Em tradução literal, “Os Estudos Acadêmicos”, disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32770741t/date.item>

amarras, correntes, chicotes. Enquanto o jornal carioca escolhia apenas fotografias de mulheres sozinhas em ambientes internos (como quartos) na grande maioria das vezes, com características étnicas europeias, em cenas que remetem a um ambiente sexual bastante tradicionais.

Imagem 3: Exemplo de fotografia encontrada no *L'Étude Académique*. Em tradução livre de sua própria legenda: “Movimento simbolizando o silêncio”.



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

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

Assim, para fazer a análise das imagens presentes no *O Rio Nu*, foi necessário levar em conta que “estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretação” (JOLY, 2012, p.29). Para isso, é fundamental saber que, no âmbito dessa semiótica, existem os signos como composições das imagens, os quais podemos definir como formas ou objetos que representem situações ou coisas específicas, que consiste em “estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata. Tudo pode ser signo a partir do momento em que dele deduzo uma significação que depende de minha cultura, assim como do contexto de surgimento do signo” (JOLY, 2012, p. 33). Assim, “um signo só é ‘signo’ se ‘expressir



ideias' e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa” (JOLY, 2012, p.29).

Dentre os principais signos presentes nas fotografias do jornal carioca em todos os anos de sua existência – considerando que apenas cerca de 7% delas apresentam cenários em ambientes externos, e nenhuma delas possuía fundo preto, sem detalhes – foram os tecidos ornamentando tanto a modelo quanto o local onde ela estava a posar. Desses, o tipo que mais chama a atenção foram os de menor espessura que se parecem bastante com véus. Além disso, bancos e cadeiras, mesas, escadas, guarda-corpos, colunas, janelas e espelhos eram os principais elementos compositivos daquelas fotografias, ressaltando que a maioria delas colocavam as mulheres dentro de quartos.

4. DISCUSSÃO

A partir das imagens observadas, deve-se ter a noção de que não deve existir a confiança no poder explicativo da imagem de forma isolada, “pois o historiador, neste caso, não participa do processo de simulação: sua função é desvendá-lo. Expondo suas entranhas, o historiador procura entender que tipo de percepção a coletividade absorve e revela sobre seu modo de existência” (KAMENSKY, 2016, p. 23)

Nos atentando à proposta de investigação desse trabalho, acaba sendo possível localizar nossa temática em meio a conceitos estabelecidos pelos teóricos da Escola de Frankfurt quando se referem ao fenômeno da Indústria Cultural. Essa contextualização é fundamental, já que “a leitura da imagem não é imediata, pois provém de todo um universo mediado pelo olhar produtor e receptor das imagens” (KAMENSKY, 2016, p. 27) que, para nós, diz exatamente como o público consumidor manifestava seus desejos tanto ao comprar aquele produto quanto ao organizá-lo, pensando em qual tipo de fotografia deveria ser colocada naquelas páginas que faria com que o público quisesse comprar.

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



da indústria cultural chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social” (ADORNO, 2009, p. 6).

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

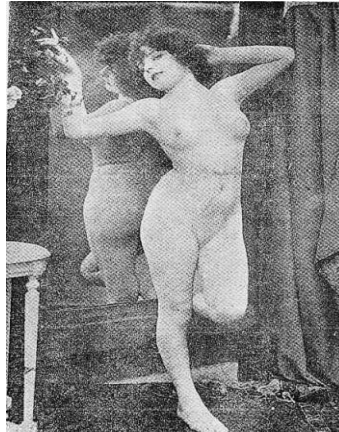
as obras de arte como palavras de ordem política são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levadas a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam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

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

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

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

Imagem 4: Do original: “Assim, postada ante a um espelho, quiz se mostrar a travessa após dobrar o joelho”.



Fonte: *O Rio Nu*, 02/09/1911, n.1369, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1911_01369.pdf>

Ao retirar as fotografias de um outro veículo (pertencente a outra cultura, que provavelmente serve como exemplo a ser seguido) nos mostra que a obra sempre se mantém à semelhança de outras pelo álibi da identidade. “A indústria cultural finalmente absolutiza a imitação” (ADORNO, 2009, p. 14), transformando aquele produto em outro totalmente diferente ao simplesmente alterar a abordagem, a ideologia, mesmo realizando cópias diretas desse outro produto. “Diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual” (ADORNO, 2009, p. 16), raramente inovando algo de forma grandiosa.

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

É simples entender esse fenômeno ao utilizar o presente objeto de estudo. Posicionar as fotografias em outro contexto, alterando a temática e as mensagens que elas lhe trazem, além



de “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1955, p. 3).

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

Pode-se dizer, a respeito disso, que no início “a arte ainda mantinha o burguês dentro de certos limites, à medida que era cara. Isso acabou. A sua proximidade absoluta, não mais mediada pelo dinheiro, para todos aqueles a quem é exibida, é o cume da alienação e aproxima uma à outra no signo da completa reificação” (ADORNO, 2009, p. 38), o que também se aplica à concepção dos corpos femininos diante daquelas representações.

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

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

a indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o hóspede há de se contentar com a leitura do



menu. [...] A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista (ADORNO, 2009, p. 21).

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

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

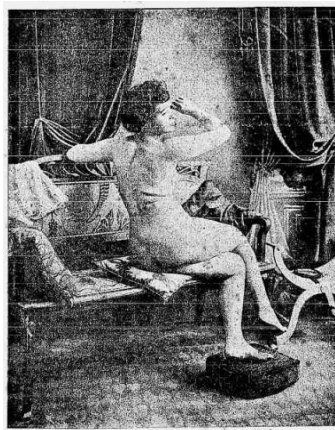
Tal vínculo entre o consumidor e os responsáveis pelo produto se agrava se lembrarmos que o jornal de fato mantinha um diálogo frequente com quem o lia. Seja de forma indireta ao colocar resultados do jogo do bicho daquela semana, ou anunciar acontecimentos e eventos que poderiam ser interessantes. Havia ainda um contato mais direto se considerarmos que haviam concursos, piadas interativas e charadas que pediam por respostas do público leitor, sendo essas divulgadas na edição posterior. Na Indústria Cultural e, principalmente, no capitalismo, conhecer seu público e se adaptar a ele são alguns dos princípios para que um produto se mantenha ativo e renovado no mercado.

Assim, seria possível dizer que se tratava, já naquela época e contexto, de um tipo de produto pornográfico? O valor de culto que aquelas imagens possuíam em sua origem vai sendo deixada de lado para um valor de exposição (BENJAMIN, 1955), em que é inserida para satisfazer pulsões sexuais momentâneas, conduzidas por determinado contexto exterior à própria fotografia. A produção e o uso da imagem feminina pelos homens é a problemática que devemos dar enfoque, já que

a prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes (PERROT, 2007, p. 17).

Assim, o próprio jornal tinha total consciência de sua abordagem. Desde a segunda edição de sua história⁵, já haviam menções que falavam sobre como o próprio jornal fora bem recebido em sua estreia e como tinha sido “um delírio!” para o público, já que até os mais idosos tinham passado a noite em claro “contemplando-o”, o pensamento pornográfico de criar produtos para suscitar pulsões sexuais no público de modo direcionado e, como foi na maior parte da história, voltado ao público masculino já era presente em dada mentalidade, mesmo que ainda não fosse tão comum em nossa cultura.

Imagem 5: Do original: “Na posição ideal tal qual a vemos aqui. E ao fitar-lhe as redundâncias... Sentireis leitores, creio, igual sensação e aneio.... A’quella que eu já senti”.



Fonte: *O Rio Nu*, 30/09/1908, n.1067, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1908_01067.pdf>

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

afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de urna obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve. [...] A massa distraída, pelo contrário, faz a

⁵ Ver: *O Rio Nu*, 21/05/1898, n.2, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1898_00002.pdf>.



obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (BENJAMIN, 1955, p. 12).

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

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

Porém, que tipo de preocupações decorrem dessa situação? A começar que a "assimetria entre personagens masculinos dotados do poder de olhar e personagens femininas feitas para serem olhadas (...) entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar" (AUMONT, 1995, p. 126) é talvez o fator mais evidente.

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

O periódico analisado não seria um daqueles jornais que a pessoa abriria em um banco de praça e leria de modo habitual. O intuito do *O Rio Nu* era ser um produto que o público consumiria em seus momentos de intimidade, em que pudesse dar atenção aos diversos relatos eróticos e às imagens que ali existiam do modo que melhor os agradassem. Sendo assim, a “obscenidade” desse produto influenciaria na intimidade requerida por ele? A vulgarização do

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

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

E se temos essas características atualmente, há pouco mais de cem anos atrás isso seria ainda maior, considerando que *O Rio Nu* era uma das poucas opções de produtos pornográficos naquele contexto histórico e social. Porém, se a popularidade e a presença nos espaços públicos não atrapalhavam o consumo íntimo do jornal e os desejos dos consumidores, talvez o conteúdo das fotografias sim – se devendo a isso a escolha de um padrão determinado para as fotografias. E nisso reside a coisificação dos corpos femininos.

Imagem 6: Do original: “Quem dera leitor amado. Sim quem dera essa ventura, té capaz de enlouquecer! Valia bem a loucura de nos seus braços morrer!”.



Fonte: *O Rio Nu*, 21/12/1910, n.1297, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1910_01297.pdf>;

Dessa forma, as imagens não trariam modelos totalmente iguais às mulheres que o público leitor teria como companheiras. Sobre isso, o historiador Robert Muchembled (2007) faz uma análise que se encaixa perfeitamente nessa premissa quando fala sobre a distinção



cultural entre “dois tipos totalmente opostos de mulheres, boas ou ruins, ao passo que os moralistas cristãos do passado só concebiam uma mulher, pecadora e lúbrica por natureza, ao mesmo tempo anjo e demônio” (MUCHEMBLED, 2007, p. 227). Com isso,

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

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

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

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

E essas circunstâncias exemplificam como as relações de intimidade e obscenidade podiam servir como exemplo para aquela sociedade. O grupo que compõe o objeto de desejo, sendo nesse caso as mulheres, se quisessem ter uma atenção como as fotografias possuíam, teriam naqueles elementos e mensagens um exemplo teoricamente efetivo a se seguir. Porém,



se as mulheres passassem a se comportar de acordo com o que ali era demonstrado, seria pouco provável que seu comportamento fosse aceito dentro daquela sociedade. É possível sintetizar tais relações sabendo que

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

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

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

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

Assim, mesmo que seja possível dizer que a mulher estava se emancipando de tantas e tão bem estabelecidas amarras culturais, os corpos femininos ainda eram os primeiros – e até então únicos – a serem objetificados, em que a única preocupação era “servir” aos gostos do público masculino. A revista fonte – o *L'Étude Académique* – possibilitava que o jornal carioca pegasse fotografias que retratavam homens e que agradariam mais o público feminino heterossexual e o masculino homossexual, mas não seria coerente com a nossa cultura. Possivelmente significaria uma ameaça à sua imagem e popularidade que, considerando a quantidade vendida, não poderia acontecer.

O paralelo com os dias de hoje se torna inevitável se considerarmos a visibilidade massificada ainda bastante recente das problemáticas que, de modo geral, tratam da equidade



entre os gêneros e o reconhecimento deles de forma respeitosa. Nesse caso, quanto ao foco da pesquisa, é possível dizer que

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Documentais:

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

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

Referências Bibliográficas:



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

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

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

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

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

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

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

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

GOMES, Gisele Ambrósio. **História, Mulher e Gênero**. Juiz de Fora: UFJF. [201-?]. In: <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2011/09/HIST%C3%93RIA-MULHER-EG%C3%84NE-RO.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2019

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

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

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



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

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

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

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

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