

**LÚCIO MARTINS DE CAMARGO FILHO**

# **O NU E O OLHAR**

**uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira**

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do Título de  
Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Rémy  
Georges Malysse.

CAMPINAS

2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

C14n Camargo, Lúcio Martins de.  
O nu e o olhar: uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira. / Lúcio Martins de Camargo. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Stéphane Rémy Georges Malysse.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes.

1. Fotografia - Brasil. 2. Nu feminino na arte. 3. Gênero.  
4. Fotografia erótica. 5. Nu na arte. 6. Fotografia. I. Malysse,  
Stéphane Rémy Georges. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês:

“Nude and regard: an iconology of the feminine nude on Brazilian photography”

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Photography-Brazil – Feminine nude photography – Gender – Erotic photography –  
Nude in art – Photography

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Stéphane Rémy Georges Malysse

Profª. Drª. Maria Filomena Gregori

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

Prof. Dr. Glaydson José da Silva

Prof. Dr. Fernando Passos

Data da defesa: 29 de agosto de 2006

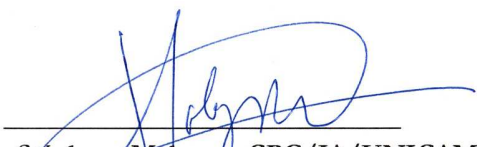


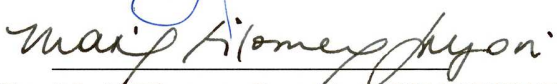
**Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes**

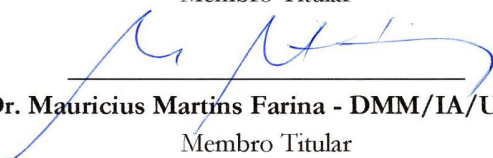


**Comissão de Pós-graduação**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, em sessão pública realizada em 29 de agosto de 2006, considerou o candidato Lúcio Martins de Camargo Filho aprovado.

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Stéphane Malysse - CPG/IA/UNICAMP**  
Presidente/Orientador

  
\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra. Maria Filomena Gregori - IFCH/UNICAMP**  
Membro Titular

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Mauricius Martins Farina - DMM/IA/UNICAMP**  
Membro Titular

Para Paula

## Agradecimentos

Agradeço, especialmente, minha companheira Paula, cujo apoio, incentivo e interlocução, desde as primeiras idéias para o projeto até a redação final, foram fundamentais para a realização da pesquisa. Agradeço também ao Seu Moisés e à Dona Leozina, pela compreensão, apoio e acolhida num momento importante e sem o qual, não seria possível finalizar o mestrado. Meus sinceros agradecimentos à Bibia pela sua importante e decisiva contribuição à minha formação acadêmica e pessoal; aos membros das bancas de qualificação e de defesa, pelas valiosas reflexões sobre o tema; aos professores Fernando de Tacca e Iara Lis Schiavinatto que primeiro me guiaram nos caminhos da pós-graduação e ao meu orientador, pela paciência, apoio e importante ajuda intelectual. Finalmente, agradeço ao Faep pela ajuda financeira para o levantamento das imagens.



Liber Paz, 2006.

## **Resumo**

O objeto da pesquisa é constituído de vinte e quatro fotografias selecionadas dentro da produção fotográfica de nus femininos no Brasil, a partir do estabelecimento de alguns critérios, tais como a nacionalidade de fotógrafos e modelos, o suporte de publicação e o grau de nudez, entre outros, com o objetivo de criar uma gramática dos signos presentes nessas imagens. Num primeiro momento, foi possível identificar alguns modos recorrentes de apresentação dessas imagens: o “nu editorial” e o “nu artístico”, que são os principais modelos temáticos dos fotógrafos brasileiros e um terceiro modo, muito menos expressivo em termos numéricos, mas que apresenta imagens mais densas em termos de conteúdo e questionamento de padrões pré-estabelecidos que é o modo do “nu como expressão”. As fotografias foram separadas em grupos menores, para atender a projetos analíticos diferenciados, conforme cada capítulo, e foi feita a opção metodológica de análise imanente das mesmas. Ao final é proposta uma forma de classificação da produção de fotografias de nus conforme o conteúdo e sua abordagem, como alternativa para a percepção aparentemente exclusiva de conteúdo erótico e abordagem comercial.

## **Abstract**

The object of the research is constituted of twenty-four photographs selected among the photographic output of female nudes in Brazil, from the establishment of some criteria, such as the nationality of photographers and models, the support of publication and the rank of bareness, between others, with the objective of creating a grammar of the present signs in those images. In a first moment, was possible to identify some recurring ways of presentation of those images: the “editorial nude” and the “artistic nude”, that are the main thematic models of the Brazilian photographers and a third way, a lot less expressive in quantity, but which presents denser images considering content and questioning of pre-established standards which is “nude as expression”. The photographs were separated in smaller groups, to attend an analytic differentiated project, according to each chapter, and the methodological option made was of immanent analysis. To sum up, the purpose was to classify photographs of nudes output according to the content and approach, as an alternative to the apparently exclusive perception of erotic content and commercial approach.



## Lista de Figuras

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1.1: fotografia de Rigga Osete.....                                                            | 42  |
| Figura 1.2: fotografia que integra o ensaio <i>Herbarium</i> de Ricardo Junqueira.....                | 47  |
| Figura 1.3: Taís Valieri fotografada por Bob Wolfenson, 1999.....                                     | 55  |
| Figura 1.4: fotografia de Angélica Del Nery.....                                                      | 62  |
| Figura 2.1: Ítala Nandi fotografada por André Faria, 1969.....                                        | 69  |
| Figura 2.2: Michelly Machri fotografada por Valério Trabanco, 2001.....                               | 76  |
| Figura 2.3: Juliana Lopes Leite fotografada por Drausio Tuzzolo, 2004.....                            | 82  |
| Figura 2.4: fotografia de Ricardo de Vicq.....                                                        | 87  |
| Figura 2.5: fotografia de Philippe Arruda que integra o ensaio <i>Photo de Charme</i> .....           | 92  |
| Figura 2.6: Alexia fotografada por Luiz Lhacer.....                                                   | 95  |
| Figura 3.1: Scheila Carvalho fotografada por J.R. Duran, 1998.....                                    | 106 |
| Figura 3.2: Alessandra Negrini fotografada por Bob Wolfenson, 2000.....                               | 112 |
| Figura 3.3: Mirella Vieira fotografada por Nana Moraes, 2000.....                                     | 116 |
| Figura 3.4: Taís Valieri e Fabiana Garcia fotografadas por Bob Wolfenson, 1999.....                   | 123 |
| Figura 3.5: fotografia de Juca Martins.....                                                           | 127 |
| Figura 3.6: Ana Claudia fotogrfada por J.R. Duran, 2002.....                                          | 131 |
| Figura 3.7: Jeniffer Garcia fotografada por Vladimir Fernandes.....                                   | 135 |
| Figura 4.1: Gisele, Alessandra, Karina e Graziela fotografadas por Bob Wolfenson.....                 | 140 |
| Figura 4.2: fotografia de Gal Oppido que integra o ensaio <i>Prata Sobre Pele Sobre Prata</i> .....   | 146 |
| Figura 4.3: fotografia de Alice Ramos para o ensaio <i>Redondamente Enganada</i> .....                | 150 |
| Figura 4.4: <i>Mariza, Nova Iorque, 1983</i> . Fotografia de Bob Wolfenson.....                       | 154 |
| Figura 4.5: <i>Banhista</i> . Fotografia de Fernando Augusto, 2002.....                               | 159 |
| Figura 4.6: <i>Maria, tira a máscara que eu quero te ver</i> . Fotografia de Walda Marques, 1994..... | 163 |
| Figura 4.7: Cristina Kraemer e Carol fotografadas por Márcio Scavone, 2001.....                       | 167 |

## **Sumário**

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                                  | <b>1</b>   |
| <b>Capítulo 1 – A invenção da fotografia de nu.....</b>                                  | <b>25</b>  |
| <b>Capítulo 2 – A construção do nu fotográfico .....</b>                                 | <b>67</b>  |
| <b>Capítulo 3 – O ritual do nu na fotografia brasileira .....</b>                        | <b>103</b> |
| <b>Capítulo 4 – A expressão pelo nu ou o avesso do nu na fotografia brasileira .....</b> | <b>137</b> |
| <b>Considerações finais.....</b>                                                         | <b>171</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>                                                                 | <b>177</b> |

## Introdução

Ao se interessar pelo tema e pesquisar em manuais e revistas ou participar de cursos e *workshops* específicos, o iniciante logo descobre que o senso comum no meio fotográfico diz que o nu é o mais difícil e mais decepcionante dentre todos os motivos em fotografia. Entre a dificuldade em convencer um modelo e o descrédito a que está sujeita por boa parte da sociedade, a objeção mais importante, ao menos do ponto de vista da qualidade do resultado, foi elaborada por Catozzi, em matéria para a revista *Fotografe Melhor* nos seguintes termos: “Fazer foto de nudez é delicado, pois é muito fácil cair na vulgaridade”.<sup>1</sup> Em outras palavras, o que autor nos diz é que nem o conhecimento prévio da linguagem nem o domínio dos diversos aspectos práticos do trabalho – como equipamento, técnica, linguagem, iluminação, direção do modelo e as pequenas sutilezas inerentes a qualquer trabalho fotográfico – podem garantir que o fotógrafo obterá um resultado

---

<sup>1</sup> CATOZZI, Adriano. Como tirar a roupa dela. **Fotografe Melhor**, ano 5, número 54, março de 2001. p. 12.

satisfatório. Antes que se possa julgar um trabalho fotográfico do nu feminino, seria interessante entender o que seria uma fotografia ou imagem vulgar.

Para o dicionário, vulgar é aquilo que pertence ou que se relaciona ao vulgo, ou seja, ao povo, ao comum dos homens ou à pluralidade das pessoas.<sup>2</sup> É, portanto, por associação, e ainda segundo o dicionário, o comum, o usual, o sabido, o notório ou o ordinário. Mas o adjetivo ordinário, além de se referir ao habitual, também é sinônimo de má qualidade, de inferior, de baixa condição, de grosseiro, de sórdido, de imundo e de imoral. Uma fotografia vulgar, portanto, seria aquela em que o decoro e o bom gosto não estariam presentes. Uma fotografia vulgar é considerada sem dignidade, fútil, exibicionista e pode, em alguns casos, ser vista como uma forma degradante de representar a figura humana ou de chamar a atenção do espectador.

O problema que se coloca, ao menos para a fotografia de nu, é que a moral, entendida como o conjunto das regras de conduta, apesar de seu pretensão caráter absoluto, é sempre temporal e culturalmente definida; e ela pode condenar determinadas ações mesmo que estas não se pretendam imorais, ou que, por outro lado, ao serem intencionalmente eróticas ou pornográficas, perdem completamente qualquer valor estético ou filosófico pretendido pelo autor da obra.

O grande desafio para o fotógrafo que pensa em fotografar um nu é produzir uma imagem que prenda o olhar e a atenção do espectador. Mas existe uma fronteira, muito tênue e arbitrária, que separa as representações do nu que são percebidas como ofensivas daquelas que são consideradas de bom gosto ou como a manifestação de um espírito criativo. Estas são sublimes e aprovadas enquanto aquelas são condenáveis e indesejáveis. Essa linha demarcatória jamais é ultrapassada sob a pena de desaprovação não apenas de espectadores, mas também, e principalmente, dos outros fotógrafos. Falamos ainda, bem entendidos, do senso

---

<sup>2</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

comum entre os fotógrafos brasileiros.

Para escapar ao “julgamento” estético, o fotógrafo brasileiro é condicionado a atentar para uma série de preceitos que colocam a fotografia de nu dentro de um modelo bastante restrito de possibilidades figurativas. A pose, a expressão, os cenários, a maquiagem, os cabelos, as roupas, os acessórios, a iluminação, o foco, o equipamento e o enquadramento devem ser utilizados conforme certas restrições que objetivam engrandecer e valorizar a imagem. Como consequência, um certo pudor está sempre presente nessas imagens. Dentro desse conjunto de preceitos, a fotografia de nu obtida é chamada de “nu artístico”. Mas artístico, neste contexto, está mais relacionado ao domínio de uma técnica, no caso, a técnica da fotografia de “nu artístico”, e que envolve o controle de todos os elementos citados anteriormente.

Dentro desse contexto, uma fotografia ou ensaio de nu só terá valor e caráter “artístico”, se superar o vulgar, o mau gosto e o pornográfico. Para tanto, alguns fotógrafos tratam o nu como abstração, enquanto outros associam uma forma particular de vê-lo como uma expressão do bom gosto, ou, para usar um termo comum ao meio, do sensual. Usar de sensualidade numa fotografia de “nu artístico” é uma forma branda e menos evidente de dizer “erotismo” e, também, de se afastar da idéia de pornografia. “Artístico” e “vulgar”, portanto, são qualificações simplistas – ou rótulos – e como tal, cada uma delas limita a criatividade e a expressão individual. Ao tentar se afastar do vulgar, no sentido de indecência, a maioria dos fotógrafos prefere se aproximar do vulgar, no sentido do lugar comum em fotografia de nu.

Quando, em maio de 2000, eu decidi fazer um ensaio fotográfico com nus femininos, não queria vê-lo associado nem ao “vulgar” e nem ao “artístico”. A dificuldade que se colocava logo de início, portanto, era decidir qual a forma de abordagem do tema, a qual deveria ser algo de novo e original, bem diferente dos recortes de torsos em fundos negros, bastante comuns nesse tipo de fotografia. Até então, eu tinha me dedicado principalmente à fotografia de paisagens, ou melhor, a

uma forma de representar tanto as cenas urbanas quanto as rurais e as de vegetação nativa, que privilegia os recortes amplos e a composição esteticamente equilibrada de vários elementos. Esta me pareceu uma boa forma de tratar o nu, mas ela, por si só, não era suficiente. A partir de então, e concomitante às sessões fotográficas, iniciei uma pesquisa bibliográfica que pudesse me fornecer os subsídios para definir essa forma de abordagem.

Procurei inicialmente por livros que tratassem especificamente da fotografia de nu. Esses livros e manuais publicados no Brasil, geralmente traduções, assim como as matérias em revistas especializadas vêm no nu uma forma de expressão que sempre esteve presente nas manifestações artísticas, abrangendo diversos povos, culturas, épocas e movimentos artísticos. Já no que diz respeito ao nu fotográfico, todos concordam que o sucesso de uma imagem está direta e intimamente relacionado com o domínio que o fotógrafo exerce sobre a técnica. Não existe qualquer reflexão de cunho mais filosófico ou acerca de um contexto sócio-cultural nesses manuais de fotografia do nu.

Ao contrário, uma certa “ordem natural” é subentendida e a criatividade reduzida a escolhas técnicas. Se tratados com o necessário cuidado, a iluminação, a composição, o processamento e as cores (ou os tons de cinza, no caso do processo preto e branco), a imagem terá tudo para ser considerada uma “obra de arte”. Sendo assim, boa parte desses livros não passa de um manual com fotografias de nus como exemplos. Às vezes eles se distinguem por conter alguma informação mais específica, mas em geral eles apenas sugerem respostas e orientações para as dificuldades operacionais que o fotógrafo principiante certamente encontrará pelo caminho – tais como a contratação de modelos e a sugestão ou indicação de possíveis locações.

Para Bohm-Duchen, a história da representação do nu é, muito mais do que uma sucessão de estilos e mestres, a história de como muitos artistas sucumbiram às regras, aos padrões de beleza, a uma certa forma particular de representar a mulher e aos preconceitos de sua geração. Mesmo nos livros e textos

críticos, existe uma tendência, nas palavras da autora, de anestesiá-lo o tema do nu, “abordando-o inicialmente em termos de forma e de cor: ponto de vista largamente encorajado pela atmosfera rarefeita, feltrada e sacrossanta de nossas galerias”.<sup>3</sup>

Parti, então, para uma pesquisa por textos e artigos de cunho acadêmico, mas o resultando não foi menos decepcionante. A reflexão e a análise de fotografias ou de ensaios de nu de fotógrafos brasileiros é bastante limitada. Estudos sistematizados, consistentes e específicos sobre a fotografia de nu não foram encontrados no meio fotográfico nem no meio acadêmico. Tudo o que eu conseguira apurar até então era o fato de que a fotografia de nu feminino no Brasil está sujeita a uma série de preceitos que regulam a construção da imagem fotográfica. Esses preceitos envolvem principalmente fatores técnicos aliados a um padrão de beleza muito restrito para a escolha do modelo adequado. Não menos importante, mas mais sutil na leitura das imagens e, portanto, menos óbvio, é a delimitação de quais as partes do corpo do modelo se permite mostrar e quais partes não se deve mostrar sob o risco de tornar a fotografia uma imagem de apelo pornográfico.

Para alguns autores, como Berger, Clark e Bohm-Duchen, o nu é uma forma de ver, uma construção do olhar, um produto sujeito a uma convenção – ou seja, um acordo ou um pacto – que era tacitamente aceita, seguida e perseguida pelos artistas das grandes pinturas de nu desde o Renascimento até o século XIX, e que determinava os elementos e as formas dignas para este meio específico de representação. O apego a essa convenção era uma garantia da aceitação pública e acadêmica de uma obra de arte e raramente foi contestada. Para Berenson, o nu é um cânone, atingido com muito esforço e trabalho de criação e está tão bem estabelecido que a visualização de seus termos, pelo espectador, se tornou tão

---

<sup>3</sup> BOHM-DUCHEN, Monica. **Le nu**. Paris: Reunion des musées nationaux: Zwemmer, 1992, p. 9. “[...] en l’abordant uniquement en termes de forme et de couleurs : point de vue largement encouragé par l’atmosphère raréfiée, feutrée et sacro-sainte de nos galeries”.

ingênua quanto o uso de sua língua nativa.<sup>4</sup>

Seria também uma convenção o conjunto das regras e dos preceitos impostos ao fotógrafo brasileiro, que direciona o seu olhar e exclui outras formas de abordagem? Uma forma de responder a esta pergunta seria analisar a produção nacional buscando identificar a distância ou a proximidade entre as diferentes formas de tratamento do tema. No caso dessa convenção não existir, seria possível identificar propostas diversas, caso contrário, uma proposta original seria um evento raro e realçado no pano de fundo da fotografia brasileira de nu feminino.

Um outro fator, apontado por Bohm-Duchen, diz respeito ao fato de que o nu freqüentemente ajudou a revelar a complexidade das relações entre os sexos: “Considerar o nu unicamente como uma obra de arte é subestimar a significação do que é representado; valorizar simplesmente como um belo espécime de carne humana, é negligenciar que se trata da encarnação, sutil e restritiva, de nossos estereótipos culturais”.<sup>5</sup> Dessa forma, o conceito de beleza, com seus códigos e padrões recodificados a cada época, tem um papel importante na construção do nu e, particularmente, do nu fotográfico.

O problema que se colocava, portanto era a necessidade de entender o processo cultural de construção do nu no âmbito da produção fotográfica brasileira. Dessa forma, e com o objetivo de identificar os elementos que constituem e caracterizam uma fotografia de nu, sem necessariamente questionar sua validade ou relevância, foram escolhidas e analisadas vinte e quatro fotografias. O parâmetro diretor dessa análise consistiu na identificação de um possível grau de apelo sexual dessas imagens porque, a insistente associação da nudez apenas ao erótico ou ao

---

<sup>4</sup> BERENSON, Bernard. **Estética e história**. Traduzido por Janete Meiches. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 83.

<sup>5</sup> BOHM-DUCHEN, 1992, p. 9. “Considérer le nu uniquement comme une œuvre d’art, c’est sous-estimer la signification de ce qui est représenté ; l’évaluer simplement comme un joli spécimen de chair humaine, c’est négliger qu’il s’agit de l’incarnation, à la fois subtile et restrictive, de nos stéréotypes culturels”.



pornográfico, tem a aparência de uma simplificação injusta e precipitada.

Sejam as imagens produzidas a pedido de uma revista e conforme a sua linha editorial, ou como uma forma de expressão pessoal de algum fotógrafo, essas imagens sofrem influências específicas e relacionadas ao contexto brasileiro; um contexto marcado pelo machismo, pelo voyeurismo e por uma grande importância à estética e ao visual. Existem no Brasil diversos trabalhos acadêmicos que estudam as relações de gênero, a sexualidade, a cultura de massa e a relação entre eles na sociedade brasileira. Mas não existe um estudo que relacione esses temas à produção fotográfica do nu feminino.

Este trabalho não tem, obviamente, a intenção de entender o problema a partir dos diversos ângulos possíveis. Trata-se de uma primeira abordagem do tema e que poderá alimentar os próximos debates sobre o assunto. O modelo proposto por esta pesquisa não é suficiente para entender o fenômeno da fotografia de nu porque essa motivação certamente ultrapassa a própria fotografia. Os elementos para compreendê-lo devem ser procurados também em fatores sócio-culturais que levem em conta as relações de gênero, a sexualidade e a indústria cultural.

O conjunto formado pelo resultado da análise de cada uma dessas vinte e quatro imagens contribui para a construção de uma gramática que poderá servir de apoio para a identificação dos preceitos que regulam a produção fotográfica do nu feminino e o entendimento, senão de suas origens, ao menos de seus motivos. Ficaria evidenciado, dessa forma, o pano de fundo dessa produção assim como alguns dos elementos que orientam as relações de gênero, porque, como afirma Malysse, “toda imagem produzida em uma sociedade e por ela pode ser utilizada antropológicamente para revelar certas facetas ou sinais culturais dessa sociedade”.<sup>6</sup>

Além da necessidade pessoal de compreender melhor a fotografia de nu

---

<sup>6</sup> MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDENBERG, Miriam. *et al.* **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 88.

para a produção das minhas próprias imagens, a pesquisa poderia também fornecer subsídios para o debate e para fotógrafos, no sentido de uma maior compreensão no que diz respeito à decifração de uma fotografia de nu. O conjunto de fotografias para a análise deve ser formado, portanto, por imagens diversificadas para além da produção ou da linguagem de alguns poucos fotógrafos e deve ser formado levando-se em conta um número suficiente de critérios bem definidos. Qual determinado fotógrafo tenha produzido determinada imagem continua a ser importante, porém secundário no âmbito da pesquisa, já que a opção metodológica é fazer a análise a partir das próprias imagens.

Uma outra estratégia consiste em elaborar uma reflexão a partir de diferentes áreas do conhecimento, constituindo-se numa referência bibliográfica que, além de servir de apoio à análise das imagens, pretende ordenar idéias que possam ajudar a compreender os motivos pelos quais os fotógrafos são levados a fotografar especificamente a nudez feminina e como essas fotografias são percebidas por seus espectadores. Ao traçar uma seqüência cronológica de eventos que contribuíram para a construção de uma determinada atitude do fotógrafo e do modelo diante do aparelho fotográfico e que implica numa determinada forma de construir, ler e de identificar a fotografia de nu feminino no Brasil, podemos identificar certas relações de gênero e de como o brasileiro se relaciona com a sua sexualidade.

O conjunto de imagens selecionadas deve ser representativo e significativo, ou, em outras palavras, esse conjunto de imagens deve reunir fotografias produzidas segundo os diversos procedimentos e com os suportes conhecidos e comumente utilizados pelos fotógrafos brasileiros, sejam eles profissionais ou amadores.

A princípio, e no âmbito desta pesquisa, o nu será entendido como uma forma de representação, no caso, fotográfica, na qual o corpo humano é mostrado sem roupas, integralmente e de acordo com a sua forma, sem deformações, acréscimos ou transposições de qualquer espécie. O nu como um tema da fotografia estaria entre o retrato e a fotografia etnográfica; isto é, seu objetivo vai além do

simples registro de características corporais, mas também não tem, necessariamente, o interesse em expor a personalidade da pessoa retratada. O adjetivo feminino, neste momento, se refere à mulher e não tem a pretensão de estabelecer relações de gênero ou ideológicas e está acima de raça, credo, classe social, profissão ou opção sexual.

Como fotografia será entendida qualquer imagem criada a partir de um procedimento fotográfico, ou seja, o registro de um objeto que teve existência real no tempo e no espaço por meio da luz refletida por ele. Para a obtenção de uma imagem fotográfica, portanto, independe se a captação foi digital ou físico-química, assim como independe também de interferências físicas, químicas ou digitais no suporte, ou ainda de “retoques” na imagem desde que o objetivo seja o de uma valorização estética e “positiva” do modelo.

Certamente existem centenas, ou até milhares de fotógrafos no Brasil, amadores ou profissionais, que, em algum momento, experimentaram fotografar um corpo feminino nu. Alguns deles possuem mais desenvoltura técnica enquanto outros, com certeza, atingem excelentes resultados em termos de linguagem. Um grupo menor ainda atingirá sucesso em ambos. O problema é que, se esses fotógrafos e suas imagens de nu existem de fato, eles atingem, na maior parte das vezes, uma visibilidade restrita ou até mesmo nula. Os fotógrafos que conseguem uma visibilidade suficiente para chamar a atenção da mídia ou que consigam a publicação de seus trabalhos em uma revista especializada, independentemente da qualidade técnica e estética de seus trabalhos, representam um grupo bem pequeno. Mesmo dentro deste grupo, praticamente não existe um fotógrafo brasileiro que se dedique prioritariamente, ou majoritariamente, à produção de fotografias de nu. A regra é que o profissional se dedique a outra área da fotografia, como a fotografia publicitária ou a fotografia de moda, com a qual se mantém financeiramente e, eventualmente, se dedique a ensaios de nu, seja a pedido de terceiros, seja por interesse pessoal.

Esses ensaios podem ser publicados na *Internet*, em revistas ou em catálogos de exposição. No caso de publicação na *Internet*, as imagens estão,

geralmente, hospedadas em página mantida pelo próprio fotógrafo, mas também aparecem em páginas de organizações e empresas relacionadas ou dedicadas à fotografia. No caso de publicação em catálogos, o mais comum é que haja uma instituição de médio ou grande porte que promove ou patrocina a exposição. Existe ainda a possibilidade de publicação em livros como a opção menos comum de todas, mas que tem aumentado nos últimos anos.

Apesar dos poucos títulos que trazem fotografias de nus, a melhor forma de divulgação de fotografias consiste na publicação de livros por causa das características intrínsecas a cada suporte. Isso acontece porque, como explica Lefèvre, o livro e a fotografia integram o universo das artes gráficas, se relacionam com o texto escrito, se expressam de forma sequencial, são manuseáveis, permitem a leitura conforme a subjetividade e o tempo próprio de cada leitor, não possuem tamanhos definidos *a priori* e, finalmente, porque são usados como suporte da arte que se caracteriza pela reprodutibilidade. Ambos possuem histórias entrelaçadas no que se refere à busca de melhoramentos das artes gráficas.<sup>7</sup>

A partir do levantamento para a pesquisa, o mais completo e minucioso possível, pode-se afirmar, com boa segurança, que não existem livros de fotografia de autoria de um fotógrafo brasileiro e editado por editora brasileira dedicado exclusivamente ao nu feminino. Seja por estigma, seja por não ter um valor fotográfico reconhecido, seja pela forma pouco crítica como o fotógrafo brasileiro aborda o nu – sem compromisso e sem reflexão em relação aos estereótipos culturais e às relações de gênero e poder –, os poucos livros identificados são de edição independente.<sup>8</sup> Livros de fotografias editados no Brasil com o trabalho de fotógrafos

---

<sup>7</sup> LEFÈVRE, Beatriz Vampré. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2003. 293p. Dissertação de Mestrado, p. 9-10.

<sup>8</sup> São eles: FURTADO, Luis Fernando. **Imaginuário**. Bauru: Starplus, 1996; LOBO, João. **Corpo e alma**. João Pessoa: Textoarte, 2000; SOARES, Mauro. **Imagens**. [s.l.]: edição do autor, 2000. O fotógrafo João Lobo é sócio proprietário da editora Textoarte; informação obtida na página da editora na *Internet* no endereço <<http://www.textoarte.com.br>>, acessado em 8 de julho de 2006.

brasileiros e que abordem o nu (mesmo o masculino) são praticamente inexistentes, já que os poucos títulos lançados não são facilmente encontrados no mercado, nos sebos ou nas bibliotecas públicas.

A forma mais importante de divulgação de ensaios fotográficos com nus femininos, em termos quantitativos, é a publicação em revistas de circulação periódica e de alta tiragem, como as revistas especializadas em fotografia e as revistas masculinas. Segundo Mira, as revistas masculinas são segmentadas, globalizadas e direcionadas a um público masculino de alto poder aquisitivo e de bom nível sócio-cultural.<sup>9</sup> A principal delas é a *Playboy*. Sua proposta editorial consiste em unir, numa revista com qualidade gráfica, matérias que tratam de assuntos de interesse do homem e “a exibição do nu feminino como objeto de prazer para o olhar masculino”.<sup>10</sup> De fato, toda a revista está repleta de referências à sexualidade masculina, seja nas matérias, nas entrevistas, nos ensaios fotográficos, nos quadrinhos ou na publicidade. Essa proposta é seguida, de uma forma ou de outra, por outras publicações presentes atualmente no mercado editorial brasileiro, tais como a *VIP*, a *Trip* e a *Sexy*. Existem ainda as revistas especializadas em fotografia que abrem espaço em suas páginas, para a publicação de imagens de nu. Na cidade de São Paulo e ainda em circulação atualmente, podemos citar a *Fotografe Melhor*, da Editora Europa, de periodicidade mensal, a *Fotógraphos*, editada pela Art&Cia Propaganda e a *Revista Fotosite* editada pela FS Fotografia Ltda; as duas últimas com um novo exemplar a cada dois meses.

Numa matéria intitulada “De mulheres e fotógrafos: um pouco da história do nu no Brasil”, publicada em edição especial sobre a fotografia de nu na revista *Irisfoto*, Teixeira dá grande importância ao nu feminino produzido para ser

---

<sup>9</sup> MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: o caso da Editora Abril**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Estadual de Campinas, 1997. Tese de Doutorado em Sociologia.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 163.

publicado em revistas masculinas, particularmente para a revista *Playboy*.<sup>11</sup> De fato, como veremos mais adiante, esta forma particular de fotografar o nu feminino é determinante: influenciou, e continua influenciando, uma boa parte da produção brasileira de fotografias do nu feminino. A autora ainda enfatiza o papel do fotógrafo como “a ponte que liga o prazer da vaidade feminina ao prazer erótico masculino”.<sup>12</sup> Se juntarmos a isso o “senso artístico”, mencionado por um dos fotógrafos citados na matéria, teremos dois conceitos muito presentes no imaginário de fotógrafos brasileiros. Este pretenso “senso artístico” significa que o resultado deve conciliar uma mulher bonita com a competência técnica do fotógrafo e equipe de produção e não mostrar nada além do que permite os pudores conjugados do leitor, do editor e do anunciante.

Outro fato observado nos últimos anos e que reforça a ligação entre a fotografia de nu feminino e os editoriais de revistas é a existência de cursos de pequena carga horária oferecidos principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também em outras capitais, que tratam da prática da fotografia de nu – mais especificamente sobre o nu editorial – e que são ministrados, em sua maioria, por fotógrafos com experiência em fotografar mulheres nuas para a revista *Playboy*, tais como Clício Barroso, Valério Trabanco e Drausio Tuzzolo entre outros. Os alunos desses cursos, assim como diversos outros fotógrafos, têm a chance de ver seus trabalhos publicados numa seção da revista *Playboy*, denominada *Gatas e Coelhinhos*, o que, certamente, estimula fotógrafos amadores ou desconhecidos do grande público, a fotografarem conforme as diretrizes da revista.

Antes de partir a campo para a pesquisa das imagens que fariam parte do *corpus* a ser analisado, era necessário estabelecer os critérios pelos quais cada fotografia identificada seria incluída ou excluída. Mais do que a obtenção de uma

---

<sup>11</sup> TEIXEIRA, Yeda. De mulheres e fotógrafos: um pouco da história do nu no Brasil. *Irisfoto*, janeiro/fevereiro de 1989, número 422, p. 42-44.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 43.

coerência, o estabelecimento desse conjunto de critérios permite que as imagens possam ser analisadas tanto individualmente como também umas em relação às outras. Os critérios utilizados para a seleção são o da nacionalidade de fotógrafos e modelos, da publicação, da nudez, do gênero e o fotográfico; eles são explicados a seguir.

O primeiro critério determina que tanto o modelo que aparece na imagem como o fotógrafo que a produziu, devam ser de nacionalidade brasileira. Esta restrição é óbvia, já que se pretende falar da fotografia de nu produzida no Brasil, mas, se seguida à risca, boa parte do que é produzido no Brasil teria ficado de fora. Assim, foi preciso estabelecer que, no caso do fotógrafo ou do modelo possuírem outra nacionalidade, eles deveriam morar e trabalhar no Brasil há pelo menos cinco anos. Não é necessário que a fotografia tenha sido feita no Brasil já que um determinado cenário pode fazer parte do imaginário brasileiro sem o ser necessariamente.

Um segundo critério e, talvez, o mais importante, é que essas imagens tenham sido publicadas, já que se pretende estudar as influências específicas conforme as quais foram produzidas. Em outras palavras, cada fotografia deve ser o resultado da interação do fotógrafo com o meio cultural em que vive. A publicação pode ter sido na *Internet*, em revistas e livros de editoras brasileiras, ou em catálogos de exposição realizada em território nacional. A publicação implica que essa imagem sobreviva ao tempo e que possa ser consultada. Não se considerou a publicação no sentido de tornar público ou de divulgação do trabalho de um fotógrafo como, por exemplo, uma exposição ou reportagem para a televisão.

O objetivo da pesquisa não era traçar a história do nu na fotografia brasileira de forma que a pesquisa por material não tinha a necessidade de ser completa ou aprofundada em termos históricos. A busca deveria ser, de uma forma não muito insistente, pelas publicações que trouxessem amostras, da mesma forma que pudessem ser atingidas por qualquer outro interessado pelo tema, fotógrafo ou não, e não necessariamente um pesquisador. As imagens coletadas deveriam ter

algum alcance dentro dos meios de comunicação de massa. Desse modo, a imagem que integra apenas o portfólio de algum fotógrafo em particular ou que fez parte de uma exposição, mas não aparece no catálogo, não poderia integrar o objeto desta pesquisa. Nenhum fotógrafo foi contatado direta ou pessoalmente para a obtenção de fotografias.

Como existe uma certa inconsistência entre o que cada fotógrafo define como nudez, em relação a quanto cada modelo mostra ou deixa de mostrar do seu corpo, optou-se por imagens em que o modelo estivesse totalmente despido. Não seriam excluídas, entretanto, as imagens que apresentassem acessórios, como jóias ou bijuterias, relacionados a fetiches ou, ainda, como parte de um figurino que componha uma personagem e desde que se limitem a cobrir apenas pequenas áreas da cabeça, dos braços ou das pernas. Dessa forma, e apesar de constituir um importante elemento de fetiche erótico, as imagens nas quais o modelo veste *lingeries* não foram incluídas. O *topless* e a nudez apenas da cintura para cima, também não são considerados para efeito desta pesquisa.

As fotografias devem representar apenas mulheres. Independente de quantas mulheres apareçam na imagem e independente da conotação erótica ou de orientação sexual implicada. O estudo se limita ao feminino e qualquer imagem que mostre um homem, total ou parcialmente, foi excluída. Não há interesse para a pesquisa na representação do ato sexual em si, tanto entre homem e mulher como entre mulheres. A não ser no caso em que esteja implícito que o parceiro da mulher representada é o homem que observa a imagem. Também foram excluídas imagens nas quais apareçam crianças, independentemente da relação que se estabeleça com a mulher ao lado da qual é representada. Também não foram incluídas imagens ambíguas, nas quais haja dúvida quanto ao sexo do modelo.

Finalmente, o último critério diz que o processo fotográfico deve ser utilizado como um fim em si mesmo e não como uma simples forma de documentação ou de registro de qualquer outra coisa, como, por exemplo, uma peça de teatro, uma apresentação de dança ou uma performance de arte corporal. Todos os



elementos devem trabalhar em conjunto para a obtenção de um produto final que seja uma imagem fotográfica reproduzida em algum dos meios de comunicação de massa já citados.

Definidos os critérios, a primeira etapa da pesquisa consistiu na formação de um primeiro conjunto de imagens a partir da consulta ao acervo de museus e bibliotecas das cidades de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro, além da *Internet*, de livrarias e de revistas periódicas. De uma pré-análise desse conjunto foi obtido o *corpus*, o objeto desta pesquisa: o grupo de vinte e quatro fotografias. As imagens, depois de classificadas e analisadas, permitiriam compreender melhor como são produzidas as fotografias de nu feminino no Brasil. Apesar de ter definido inicialmente um tamanho para o primeiro conjunto, a pesquisa de campo demonstrou que a quantidade de imagens de nus femininos que poderia ser recuperada era bastante restrita, se excluídos os ensaios publicados em revistas masculinas. Em parte porque eram poucas imagens presentes nesses acervos<sup>13</sup> e em parte pela inviabilidade técnica e financeira, imposta por algumas instituições, na reprodução das imagens. Ao final, este conjunto consistia em cerca de duzentas imagens.

Foi identificada uma variedade pequena de imagens dentro do acervo das instituições visitadas. Este fato já havia sido previsto e consistia um dos motivos pelos quais se fazia necessária a visita ao maior número possível de instituições.

---

<sup>13</sup> Foram pesquisados os acervos da Biblioteca do Instituto de Artes e a Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, ambas da Unicamp na cidade de Campinas. Em São Paulo, foram pesquisadas a Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a Biblioteca da Casa da Fotografia Fuji, a Biblioteca do Museu Lasar Segal, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, a Biblioteca da Faculdade de Fotografia do SENAC, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a Biblioteca da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica, a Biblioteca da Riguardare Scuola di Fotografia e a Biblioteca do Centro Cultural São Paulo. Na cidade do Rio de Janeiro foram visitados o Centro Cultural Banco do Brasil, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Biblioteca da Faculdade de Artes, a Biblioteca do Instituto de Medicina Social, a Biblioteca do Instituto de Ciências Sociais e a Biblioteca da Faculdade de Comunicação. Tanto o MIS – Museu da Imagem e do Som – da cidade de São Paulo quanto o da cidade do Rio de Janeiro estavam fechados para o público na ocasião da pesquisa de campo.

Como hipóteses para esta situação pode-se citar a dificuldade de publicação de livros de fotografia no Brasil e o pouco interesse das instituições em preservar a produção de fotografias de nu.

A maioria das imagens foi obtida de revistas, tanto as especializadas quanto as masculinas. Como as coleções de periódicos nas bibliotecas visitadas eram pequenas e irregulares, decidiu-se também por pesquisa em sebos de livros e revistas. A maior parte dos livros identificados é de publicação recente, a partir da década de 1990. Apesar de pouco material no acervo de cada uma dessas instituições, cada uma delas possuía material diverso, o que, mais uma vez, confirmou a necessidade de consulta a vários acervos.

Para o primeiro grupo de imagens, a análise foi feita considerando pequenos grupos e não cada imagem individualmente. A análise individual seria pouco produtora já que o objetivo, neste momento, era promover uma visão panorâmica dessa produção. As imagens foram reunidas em subgrupos conforme diversas estratégias ou modos. Dessa forma, foi possível descobrir quais desses subgrupos, ou séries, eram mais consistentes para a construção de um modelo do que outras; quais delas eram formadas por um conjunto maior de elementos que as pudessem descrever e caracterizar.

Para citar apenas alguns desses grupos, as imagens foram reunidas em séries conforme a atitude do modelo e a relação que pretende estabelecer com o espectador (condescendência com a condição de objeto do prazer de outro, imposição de si e de sua vontade, indiferença etc); séries conforme os gestos; séries conforme o local (a rua, o campo, a piscina, a natureza, a praia, um hotel, uma residência, um escritório, um estúdio, o quarto etc); série conforme os elementos presentes na imagem (animais, água, pedra, canoa, cortinas, espelho, escada, carro, móveis, cama, cores etc); série conforme a atividade desenvolvida pelo modelo (dança, esporte, brincadeiras, o cuidado de si, o cuidado com a casa, despindo-se etc); série conforme um personagem incorporado pelo modelo (fetiches, animais, anjo, índia etc); série conforme as estratégias ou lógicas para o nu (banho, a mão ou

o corpo que esconde, o *striptease*, o corpo fragmentado, o corpo objeto, o nu doméstico etc); série conforme acessórios etc.

Um pouco diferente das séries citadas anteriormente, nas quais se dá mais atenção à imagem em si, o que se entende por modos do nu corresponde a uma determinada função ou destinação que se pretende na produção dessas imagens. No contexto da pesquisa, foram identificadas fotografias pertencentes a modos do pornográfico, do erótico, do étnico, do médico-científico, da publicidade, do naturismo, da *body art*, do exibicionismo, de classificados sexuais, do editorial, do “artístico” e de algumas imagens que, a princípio, resistiam a qualquer classificação, mas que foram reunidas num conjunto denominado “expressão pessoal”. Vários desses modos foram descartados por motivos diversos, mas que, num sentido mais amplo, se referem aos critérios estipulados para a escolha das imagens.

Não faz parte dos objetivos desta pesquisa, a discussão sobre os limites que separam uma imagem pornográfica de uma imagem erótica. Será entendida como uma imagem erótica, no âmbito deste trabalho, qualquer imagem que tenha como objetivo despertar o interesse sexual no observador. Essas imagens serão diferentes no conteúdo mais ou menos explícito, mais ou menos provocativo, mas sempre de apelo sexual. Já as imagens pornográficas constituem o registro puro e simples de exibição ou da atividade sexual. Mira chama a atenção para o fato de que o termo “pornografia” tem uma conotação de maior desprezo e é atribuído a produções baratas e destinadas a classes sociais baixas.<sup>14</sup> Ressalto que essa diferença se aplica apenas no âmbito de classificação das fotografias analisadas para esta pesquisa em particular e não pretendem atingir qualquer julgamento de valor estético ou moral.

O erótico e o pornográfico não foram considerados como modos porque se caracterizam como uma intenção que os ultrapassa. Além disso, o pornográfico é

---

<sup>14</sup> Cf. MIRA, 1997, *passim*.

usualmente divulgado em revistas de baixo orçamento e com pouca qualidade gráfica na reprodução das imagens. Ocorre também, a dificuldade em identificar a nacionalidade de fotógrafos e modelos, já que existe a possibilidade de parte do material não ser produzido pela editora responsável pela publicação, mas comprado de terceiros e, muitas vezes, em outros países.<sup>15</sup>

As fotografias étnicas mostram indivíduos sem roupas, não porque tenham se despido, mas simplesmente porque não as usam. A relação que eles estabelecem com seus corpos é outra, totalmente diferente da consciência do que representa a ausência de roupas para a cultura ocidental e a moral judaico-cristã. Não se aplica à fotografia étnica, portanto, o conceito do nu, de estar “sem roupas” e por isso esse modo também não foi considerado para o recorte da pesquisa. Essas imagens são produzidas geralmente, com um caráter de registro, mas é difícil separá-las do olhar exótico, no qual o representado estaria despido como um símbolo, negativo, de seu primitivismo em contraste com uma cultura colonialista e “civilizada” das pessoas que as produziram ou as encomendaram.<sup>16</sup>

Em diversas ocasiões a imagem da mulher nua, ou seminua, esteve e ainda está associada à publicidade para vender todo tipo de produto, como alimentos, bebidas, cosméticos, carros, roupas, acessórios etc. Uma enorme quantidade de imagens cujo objetivo primeiro é associar o interesse e a realização do desejo sexual à compra de determinada mercadoria. Para Hicks e Schultz, a fotografia de nu, que eles incluem num gênero mais amplo da fotografia de *glamour*, é muito utilizada em publicidade para chamar a atenção do homem, possíveis compradores de uma infinidade de produtos, sejam elas de bom gosto ou não, pois os homens se deleitam com este prazer visual e as mulheres olham essas fotografias

---

<sup>15</sup> Como era o caso da revista “Homem” da Idéia Editorial, uma subsidiária da Editora Três. Cf. GUIMARO, Ana Luíza. Revistas masculinas: uma experiência. In: FERREIRA, Jerusa Pires e MILANESI, Luis, org. **O obsceno; jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, [ca. 1983], p. 212.

<sup>16</sup> Cf. NARANJO, Juan, Prefacio. In: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, **El nu femení: fotografia d’Antonio Espuglas**. [S.l.], 1998, p. 83.

para se compararem às modelos. Ainda segundo os autores, um anúncio de lingerie deve persuadir a possível compradora de que ela ficará feminina e desejável se usar aquela marca. Essas fotografias devem atender à expectativa dos leitores – sejam homens ou mulheres – de saúde, beleza, sexo ou estilo de vida.<sup>17</sup> A fotografia publicitária é utilizada como um meio para se atingir outro objetivo, no caso, de venda e lucro financeiro, e não como um fim em si, ferindo um dos critérios para a seleção das imagens.

As fotografias médico-científicas são produzidas para um nicho muito específico e não atingem qualquer visibilidade além dele. As fotografias que servem de apoio aos serviços e aos profissionais de clínicas de estética e cirurgia plástica ao mostrar o “antes” e o “depois”, apesar de estarem “vestidas” de um caráter de cientificidade também não foram consideradas, pois a visibilidade que atingem não ultrapassa as próprias clínicas e revistas médicas, e também não foram produzidas nem como fotografias em si mesmas e, muitas vezes, nem por fotógrafos. As fotografias de naturistas, apesar de terem sido usadas durante algum tempo como uma desculpa para a publicação e disseminação de corpos de mulheres nuas<sup>18</sup> não atingem uma visibilidade importante no Brasil. Nenhum desses modos foi incorporado ao escopo desta dissertação.

Apenas três modos do conjunto da produção brasileira foram retidos. São eles o do “nu editorial”, o do “nu artístico” e o do “nu como expressão pessoal”. A partir de todo esse processo de seleção e classificação, pode-se dizer que esses três modos são bastante representativos do que é a fotografia de nu feminino hoje no Brasil. Os dois primeiros foram escolhidos conforme os termos que são normalmente utilizados por fotógrafos brasileiros. O terceiro é uma proposta e será considerado, apesar de sua pouca visibilidade na mídia, porque se trata de uma linguagem que se

---

<sup>17</sup> HICKS, Roger e SCHULTZ, Frances. **Fotografias de modelos: um guia de técnicas de iluminação profissional**. Lisboa: Livros e Livros, 1996, p. 13-14.

<sup>18</sup> Cf. MIRA, 1997, p. 156.

afasta dos dois outros modos, mais apropriados ao mercado editorial e comercial.

O nu editorial é produzido com o objetivo de publicação em revistas de acordo com sua linha editorial e visa o lucro da editora. Por isso o nu deve ser vendável, deve atingir a expectativa de um maior número possível de leitores, o que leva a editora a realizar contínuas pesquisas de opinião.<sup>19</sup> As imagens mostram a mulher em atividades rotineiras e bem conhecidas. Nada de estranho ou de bizarro. Às vezes o modelo realiza uma atividade que não está ao alcance do homem comum e que envolve o cuidado de si (depilação, banho, maquiagem etc), como uma forma de realizar uma fantasia que aproxima o homem do universo feminino cotidiano. Não há nada de agressivo ou ofensivo ao olhar masculino e mesmo ao feminino; a provocação, quando existe, é sutil. Pela importância da tiragem de revistas masculinas e pelas referências, notadamente à revista *Playboy*, em outras mídias, é exatamente nesta categoria do nu e de acordo com a linha editorial, que podem ser identificados grande parte dos preceitos que constituiriam uma convenção para a representação fotográfica do nu feminino no Brasil.

O nu “artístico” é realizado com a intenção, dos fotógrafos que o praticam, de uma estética qualitativamente superior à do nu editorial que é considerado vulgar por boa parte dos fotógrafos e modelos. É comum no Brasil chamar de “nu artístico” uma fotografia que não tem o objetivo de suscitar o interesse sexual. Mas, ainda que o fotógrafo busque imprimir a seu trabalho um valor artístico, este modo do nu fotográfico, aparentemente, não consegue fugir à imposição de alguns preceitos diretores, como veremos pela análise das fotografias pertencentes a este modo do nu fotográfico. É claro que mesmo com normas rígidas e bem estabelecidas é possível fazer um trabalho que se destaque pela criatividade ou pela originalidade, mas esta não é a tônica das fotografias brasileiras avaliadas

---

<sup>19</sup> Cf. TOMÉ, Eunice. **O corpo da mulher: verdades e mitos sobre o ato fotográfico na revista Playboy**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2002. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação.

para a constituição do *corpus* da pesquisa.

O nu como expressão pessoal se opõe aos outros dois modos pela sua crítica a uma forma convencionada e restritiva de tratar o nu segundo padrões de mídia e de beleza plástica dos corpos femininos. Também se caracterizam pelo fato de provocar no espectador da fotografia qualquer tipo de reação de estranhamento de ordem cultural, moral ou estética. O nu como expressão é praticamente inexpressivo em relação à quantidade de imagens e à inserção que essas imagens atingem na mídia; são mais comumente observadas em exposições e acervos particulares.

O segundo grupo de imagens – as vinte e quatro fotografias escolhidas a partir do primeiro conjunto – contém fotografias que são representativas de cada um desses três modos. As pequenas séries constituídas anteriormente também foram de auxílio na constituição do grupo definitivo uma vez que, escolhida uma fotografia de uma série particular, as outras poderiam ser, em princípio, desconsideradas para o grupo final.

Uma dificuldade encontrada durante o processo de escolha das imagens e que merece ser citada porque se refere a um dos critérios estabelecidos para a escolha das fotografias, diz respeito à nacionalidade do fotógrafo: em várias ocasiões, o exame da biografia de um fotógrafo, autor de uma determinada fotografia de nu, revelou ser ele de outra nacionalidade, com pouco tempo de residência no Brasil ou mesmo de passagem. Houve igualmente, casos de fotógrafos que, apesar da origem brasileira, residem há mais de dez anos no exterior e, até mesmo, em alguns casos, nunca fotografaram no Brasil, seja para terceiros, seja para trabalhos pessoais. As imagens de fotógrafos nessas condições também foram desconsideradas para efeito de seleção uma vez que não estaria assegurada a componente de brasilidade.

Como se trata da análise de fotografias, é importante não apenas que elas possuam qualidade gráfica, mas também, que essa qualidade gráfica possa ser mantida, o mais fiel possível, nas reproduções que aparecem ao longo da

dissertação. Assim, para o grupo definitivo de imagens, foram priorizadas fotografias de dimensões maiores, que não estivessem publicadas em páginas duplas e nas quais não haja textos ou inscrições sobre as fotografias. Optei, finalmente, por manter em branco o verso de todas as páginas que contenham fotografias reproduzidas de modo a evitar que uma eventual transparência do papel possa prejudicar a leitura das mesmas. O tamanho das fotografias não foi considerado como um elemento de análise e o tamanho das reproduções<sup>20</sup> foi determinado para que todas as fotografias ocupassem, aproximadamente, a mesma área em cada página.

Finalmente, o *corpus* foi dividido em quatro grupos menores, conforme cada capítulo, para atender a diferentes projetos analíticos, já que, para Joly, “uma análise não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto”.<sup>21</sup> Esses projetos foram definidos de forma a não se perder o foco dos objetivos perseguidos pela pesquisa. O primeiro desses projetos procura refletir sobre a fotografia, sobre o nu e sobre a mútua propensão de um para o outro.<sup>22</sup> Essa reflexão tenta entender também o motivo porque a nudez feminina – transformada num objeto do olhar – é tão recorrente na fotografia. Essa reflexão, feita a partir de fotografias produzidas por fotógrafos brasileiros, é, portanto, restrita ao contexto brasileiro.

O segundo projeto analítico pretende ser um esboço de compreensão dos esquemas que contribuíram para a construção da fotografia de nu feminino nos moldes como é praticada no Brasil. A estratégia consiste em traçar a seqüência cronológica de idéias e de fatos, a partir de diferentes áreas do conhecimento, que contribuíram para a construção de significados e de uma atitude diante do aparelho

---

<sup>20</sup> Infelizmente, e apesar do cuidado na digitalização e no tratamento das imagens para que o resultado fosse o mais fiel possível aos originais, não foi possível, em virtude dos custos financeiros e da falta de apoio institucional, manter o controle em todas as etapas do processo.

<sup>21</sup> JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 4ª edição. Campinas: Papirus Editora, 2001, p. 41.

<sup>22</sup> A mútua predileção entre o nu e a fotografia é mencionada por JOUSSET, Philippe. Le nu, miroir de la photographie. **Études Photographiques**, 2000, número 7, p. 125.



fotográfico que resultam numa determinada forma de produzir, de ler e de identificar a fotografia de nu feminino no Brasil e a sua convenção.

Para Goffman, “apesar de fotógrafos e modelos serem uma população muito particular, o que eles produzem não tem nada de extraordinário, de excepcional ou de anormal, aos olhos daqueles que olham; essas imagens, ao contrário, parecem ‘naturais’”.<sup>23</sup> Assim, o terceiro projeto busca entender como as imagens fotográficas do nu editorial e do nu artístico são construídas para confirmar um estereótipo de “mulher” que esteja conforme um estereótipo de sexualidade. O objetivo do último projeto é mostrar como as fotografias do nu como expressão trabalham os conceitos próprios ao nu de uma forma que o afasta de modelos ou padrões pré-definidos.

O significado do nu não é fixo no tempo ou no espaço, mas variável. O que fornece o material para a diversidade de significações de um nu é dado pela variedade de significados que constituem o olhar do artista em conjunto com o olhar do espectador. Esses agentes, altamente subjetivos, podem estar distantes no tempo ou no espaço, podem pertencer a diferentes culturas ou estarem sujeitos a diferentes julgamentos morais e éticos, mas o que está sempre presente nesses olhares é que ambos estão protegidos e respaldados por suas próprias vestimentas.<sup>24</sup> Para nós, habitantes do século XXI, a nudez é um conceito que se impõe de forma tirânica e opressiva; nossas roupas e nossos adornos fazem parte não apenas de nossa identidade, mas também de nossa condição humana e civilizada. Ou, como diria Laurent, “a nudez no século XX nos transforma, modifica nosso campo de consciência, porque não podemos mais estar nus sem que tenhamos consciência

---

<sup>23</sup> GOFFMAN, Erving. La ritualisation de la féminité. Traduction A. Kihm. **Actes de la Recherche em Sciences Sociales** numero 14, avril 1977, p. 36. “et bien que les modeles et les photographes constituent une population très particulière, ce qu’ils produisent n’a rien d’extraordinaire aux yeux de ceux qui le regardent, c’est quelque chose de « tout naturel »”.

<sup>24</sup> Cf. LAURENT, Jacques. **Le nu vêtu et dévêtu**. Paris : Éditions Gallimard, 1979, p. 164.

disso”.<sup>25</sup> O nu, na sociedade brasileira, talvez mais do que em outras sociedades, tem o seu espaço e o seu lugar, mas, mesmo assim, ou, talvez, justamente por isso, não se pode dizer da representação de um nu, que ela seja inocente ou ingênua.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 178. “la nudité au XX<sup>e</sup> siècle nous transforme, modifie notre champ de conscience parce que nous ne pouvons plus être nus sans en avoir conscience”.

## **Capítulo 1 – A invenção da fotografia de nu**

O fortalecimento da Igreja Católica, depois que o cristianismo foi adotado como religião oficial de Roma, no século III, teve como uma importante consequência para a arte, a supressão de quase toda a forma de representação do corpo nu. Esse fato pode ser verificado nas obras de arte produzidas durante todo o período da Idade Média quando, para a visão judaico-cristã do mundo, a nudez estava associada aos sentimentos de culpa e vergonha. O corpo deixou de ser a expressão da beleza, fonte de prazer e objeto de admiração, como era visto pela arte greco-romana, para se transformar na prisão humilhante e temporária da alma, da qual somente poderia se libertar por meio do sofrimento e da morte. No período da Idade Média,

[...] a beleza física não era cultuada e qualquer coisa que evocasse a libido deveria ser censurada. O corpo, além de passar a ser representado de uma forma bem mais realista – onde além de não se utilizar de retoques para embelezar o indivíduo, o artista enfatiza a geometria, as estruturas simétricas bilaterais e as proporções dimensionais – deixa

de ser retratado nu.<sup>1</sup>

Uma seminudez só era permitida ao Cristo quando o objetivo fosse associá-lo à dor sagrada; ou ainda à Eva, obrigatoriamente nua, conforme a narrativa bíblica. A representação do nu esteve ausente da arte durante todo esse período da Idade Média, não porque a nudez não fosse tolerada, mas porque a culpa à qual ela estava associada mantinha as representações do nu na clandestinidade. Essa associação com a transgressão e o proibido fez crescer o poder erótico da nudez.<sup>2</sup> As representações do corpo da mulher, no entanto, eram cada vez mais desprovidas de sexualidade.

Na Idade Média têm origem dois importantes eventos para a arte e para a representação do corpo e que aparecem pela primeira vez na história como conseqüências indiretas do cristianismo.<sup>3</sup> Estes eventos serão importantes para o posterior desenvolvimento da arte. O primeiro deles diz respeito a uma separação entre a Igreja e a Ciência, na forma como ambas entendiam a relação entre o corpo e a alma. Para a Igreja, é a alma que contém a vida, enquanto o corpo é uma prisão, fonte de todos os pecados e o meio pelo qual a alma encontra a danação. A única forma de se fortalecer e atingir a dignidade e a salvação é por meio do sofrimento e da dor física impostos ao corpo e pela renúncia ao prazer. Já para a Ciência é o corpo, por meio de seus fluídos (sangue, muco, bile amarela e bile preta) que determina o humor e o perfil psicológico dos indivíduos.

O segundo evento consiste na utilização de um novo elemento constitutivo das obras de arte, particularmente a pintura, e que não aparecera até então, mas se tornou a base para a nova função da pintura: o sentimento. Essa nova

---

<sup>1</sup> PIRES, Beatriz Helena Fonseca Ferreira. **Piercing, implante, escarificação, tatuagem: o corpo como suporte da arte**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2001. Dissertação de Mestrado em Artes, p. 32.

<sup>2</sup> Cf. LAURENT, 1979, p. 169.

<sup>3</sup> Cf. PIRES, 2001 *op. cit.*

função da arte se apoiava na necessidade da Igreja de transmitir os dogmas e preceitos da religião católica para um número cada vez maior de fiéis. A imagem funcionava bem aos objetivos de catequese porque a maioria da população européia da época era de analfabetos. Ao elevar a pintura a meio de difusão da vontade divina, a Igreja se coloca não apenas na posição de patrona das artes, mas também na posição de definir o que poderia e o que não poderia ser representado. Esse domínio sobre as artes duraria cerca de mil anos.

Quando o nu reaparece, a partir do *Quattrocento*, as artes ainda estavam sob a influência da Igreja Católica. Assim, as primeiras representações do corpo nu na tradição da pintura a óleo européia se inspiraram na passagem bíblica de Adão e Eva expulsos do paraíso depois de terem provado do fruto proibido.<sup>4</sup> Outros fatores importantes e que marcam culturalmente a transição entre a Idade Média e o Renascimento são, primeiramente, o surgimento de vestimentas diferenciadas para cada sexo e que tinham a finalidade exclusiva de sedução; uma postura de valorização da juventude, adotada pela aristocracia e que sobrevive até nossos dias, na forma de um estilo de vida que prioriza o prazer, em detrimento da espiritualidade, já que a vida é efêmera e a única certeza é a da morte; e um enfraquecimento no rigor da Igreja que resulta na retomada da aceitação e admiração da beleza física.<sup>5</sup>

Conseqüentemente, a pintura renascentista se caracterizava pela recuperação de certos valores da arte e da mitologia greco-romanas com o objetivo de criar uma forma de representação que valorizasse a perfeição física dos corpos humanos. Para tanto, os artistas utilizavam a proporção matemática aliada a recursos estéticos – como, por exemplo, a eliminação do sistema piloso, com exceção dos cabelos e sobrancelhas – que emprestam nobreza aos contornos e colocam ordem nos

---

<sup>4</sup> Cf. BERGER, John. **Modos de ver**. Traduzido por Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 49.

<sup>5</sup> Esses fatores são citados por PIRES, 2001.

caprichos da natureza.<sup>6</sup> A beleza física se torna o objeto de uma fascinação como resultado de sua materialização em divindade que simboliza a vida. “De forma extremamente paradoxal, o conceito de beleza, quase inteiramente físico, foi transformado num conceito praticamente abstrato, fora do tempo e de toda organização social”.<sup>7</sup>

O *Cinquecento* “é um período de grande florescimento para a arte, marcado pela dualidade entre as formas de exposição do corpo e a moralidade cristã”.<sup>8</sup> A ruptura entre a iconografia clássica e a cristã se produz por ocasião da última sessão do Concílio de Trento, em 1563, que proibiu a utilização da imagem pagã e do nu nas representações da arte sacra.<sup>9</sup> Os valores clássicos, fonte de inspiração da arte dos séculos XV e XVI, estavam impregnados de cristianismo numa combinação de beleza e pureza que resultava numa estranha mistura de erotismo e inocência. Essa mistura explica o sucesso atingido por essa forma de representação do nu.<sup>10</sup> Uma representação idealista e provocativa que apresentava a mulher como um objeto lascivo, oferecido à contemplação e ao deleite de um olhar masculino.

Muito antiga – ela remonta aos egípcios<sup>11</sup> –, a representação do corpo nu é um dos temas predominantes da arte e esteve em maior ou menor evidência conforme a época, mas sempre presente nas artes visuais. Não é surpreendente, portanto, o fato de terem sido feitas tentativas de fotografar um corpo nu logo após o surgimento do processo fotográfico. O processo de capturar uma imagem de forma quase instantânea e sem a intervenção de um ser humano foi o resultado do desejo humano de reproduzir a realidade de forma mais realística possível, sem a

---

<sup>6</sup> Cf. BOHM-DUCHEN, 1992, p. 10.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10. “De façon extrêmement paradoxale, le concept de beauté, presque entièrement physique, fut transformé en un concept pratiquement abstrait, hors du temps et de toute organisation sociale”.

<sup>8</sup> PIRES, 2001, p. 36.

<sup>9</sup> Cf. NARANJO, 1998, p. 83.

<sup>10</sup> Cf. BOHM-DUCHEN, *op. cit.*

<sup>11</sup> Cf. BERENSON, 1972.

“interpretação” do pintor ou a “vontade” do retratado.

“Os primeiros daguerreótipos eróticos começaram a circular por Paris a partir de 1840, à medida que os avanços técnicos reduziam suficientemente os tempos de exposição para captar a forma humana sem exigências desumanas”.<sup>12</sup> Essa rápida assimilação do nu pela fotografia pode ser uma evidência de que o exibicionismo do corpo feminino nu já existia antes da possibilidade de um registro tão próximo dessa realidade. O surgimento do processo fotográfico teria vindo de encontro a uma iminente oportunidade comercial. Em um primeiro momento, no entanto, essas fotografias serviam apenas como material de referência para pintores, o que explica, em parte, o estilo pictórico das primeiras fotografias de nu.<sup>13</sup> Além da possibilidade de redução de custos e da facilidade de serem utilizadas como referência pelos pintores, existia também um forte potencial erótico e pornográfico a ser explorado e, por outro lado, um forte argumento de cientificidade para esta união do nu com a fotografia. A absorção da fotografia pelo nu (ou do nu pela fotografia) era, portanto, inevitável.

O caráter pictórico pode ter sido utilizado também como um poderoso álibi para a produção e comercialização de fotografias mais ousadas, visto que a produção e a comercialização de fotografias pornográficas foram rapidamente proibidas pela justiça de diversos países. Lacan cita alguns fotógrafos especializados em nus nos primeiros anos: na França, Goüdin, Moulin, Braquehais e, na Alemanha, Loecherer.<sup>14</sup> Esses fotógrafos faziam tanto as fotografias de “arte” como fotografias eróticas e pornográficas. Apesar de serem reconhecidos pelas revistas especializadas, alguns foram presos por realizar imagens consideradas obscenas.

O primeiro movimento estético que pretendeu explorar a fotografia como

---

<sup>12</sup> FARINHA, José. *Erótica para sempre*. GQ, 2001, número 4, p.78.

<sup>13</sup> Cf. BUSSELE, Michael. **Como fotografar nus**. Traduzido por Ana Maria Pena da Silva Kubrusly e Cláudio Araújo Kubrusly. São Paulo: Livros Abril, 1982, p. 9.

<sup>14</sup> LACAN, Ernest. **Esquise Photographiques**. Paris : Grassart éditeur, 1856 *Apud* NARANJO, 1998, p. 83.

um meio em si mesmo só apareceu na década de 1880 e foi denominado Pictorialismo. Alimentado principalmente por amadores que pretendiam impor a fotografia como uma forma de arte, esse movimento emprestava elementos e temas da pintura e processos não convencionais para atingir um resultado “pictural”.<sup>15</sup> Quando a fotografia se tratava de um nu, procurava-se atenuar o máximo possível a sugestão de erotismo. Somente no início do século XX, depois da I Guerra Mundial, os fotógrafos, influenciados pelo pensamento modernista e percebendo as possibilidades particulares que a fotografia oferecia para a criação (tais como o ângulo de tomada da cena, a instantaneidade, a possibilidade de interferir no negativo etc.), passaram a fazer fotografias por elas mesmas, sem o seu destino inicial para a pintura, criando, assim, novas formas de representação. O corpo nu passa a ser explorado principalmente em função de sua forma e de suas possibilidades figurativas.

Na sua busca por uma compreensão do encontro da fotografia com o nu, Jousset afirma que, mais do que um tema ou um simples exercício de estética, a fotografia de nu é uma matriz. Essa pertinência do nu como modificador ou interface reside no fato de que o corpo, ao mesmo tempo familiar e misterioso, é a base a partir da qual posicionar o resto do mundo, é o mediador na relação entre o sujeito e o outro como o prenúncio da construção de uma identidade. Existe um caráter de intangibilidade comum à fotografia de nu porque ela lida com elementos que são comuns a todas as culturas. O corpo nu não é nada, portanto um nu seria a manifestação visível do vulnerável.

Acima de todas as razões pelas quais o nu pode se mostrar predisposto à “vocação” de assunto fotográfico, está, portanto, aquela na qual o nu é a manifestação visível do vulnerável. O que importa no nu, no total, não é o que se teria visto (mesmo se entendermos essa especificidade da

---

<sup>15</sup> Cf. KOETZLE, Michael. Texto. In: **1.000 Nudes: Uwe Scheid Collection**. Köln: Taschen, 2001, p. 490.



curiosidade no gosto da variedade de uma mesma espécie, em busca de seu tipo), mas o próprio *dom*, oferta da nudez, que dá todo seu preço, em tempos de paz, ao pudor (muito mais “arriscado” em fotografia do que em pintura). Razão pela qual, depois que a curiosidade é satisfeita, pode ainda restar um algo mais a esgotar *no próprio sentido do dom*.<sup>16</sup>

Assim, ao invés de uma essência, existiria uma mútua propensão da fotografia pelo nu e do nu pela fotografia e é por meio dessa predileção entre ambas que a fotografia de nu, para Jousset, se constitui como uma fenomenologia. De fato, uma característica marcante da fotografia de nu, assim como boa parte das fotografias feitas em estúdio, é a sua possibilidade de ser fabricada; isso significa que a montagem do cenário e da iluminação, assim como as escolhas do modelo e de sua pose, passam pelo crivo do fotógrafo. Também o “momento decisivo”, aquele instante único e mágico, segundo Henri Cartier-Bresson, em que “todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio”,<sup>17</sup> não existiria.

Numa fotografia de nu esses elementos estão, *a priori*, sob o controle do fotógrafo. Ele não precisa necessariamente, estar constantemente atento para identificar, numa fração de segundo, o momento certo de fazer a fotografia, mas constantemente atento para avaliar se a composição diante de si está de acordo com a proposta ou com a imagem que ele tem na cabeça. O “momento decisivo” do fotógrafo de nu se estende por vários segundos e só é limitado pela “paciência” do

---

<sup>16</sup> JOUSSET, 2000, p. 134. “Par-dessus toutes les raisons pour lesquelles le nu peut se montrer prédisposé à la ‘vocation’ du sujet photographique, il y a donc celle-ci que le nu est la manifestation visible du vulnérable. Dans le nu, ce qui compte, au total, n’est pas ce qu’on aura vu (même si l’on peut comprendre cette spécialisation de la curiosité dans le goût de la variété d’une même espèce, en quête de son type), mais le *don* lui-même, l’offrande de la nudité, qui donne tout son prix, en temps de paix, à la pudeur (beaucoup plus ‘hasardée’ en photographie qu’en peinture). Raison pour quoi, après que la curiosité est satisfaite, il peut encore rester un surcroît à épuiser *dans le sens du don lui-même*”.

<sup>17</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. **O Instante Decisivo**. Disponível na *Internet* no endereço: <[http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/33\\_bresson/index.htm](http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/33_bresson/index.htm)>, acessado em 8 de julho de 2006.

modelo ou mesmo do fotógrafo. Se a afirmação de Barthes, segundo a qual o parentesco entre a fotografia e a arte passa, não pela pintura, mas pelo teatro,<sup>18</sup> pode causar um certo incomodo em determinadas áreas da fotografia, como o fotojornalismo ou a fotografia documental, que primam pela veracidade da informação que registram, ela se harmoniza perfeitamente com a temática do nu.

Talvez seja essa componente de interferência na cena fotografada, a causa de um certo preconceito pela fotografia de nu. A dignidade da fotografia estaria presente apenas nas imagens produzidas pelos fotojornalistas, pelos documentaristas e pelos antropólogos. Esse preconceito (ou descaso?) pode ser diagnosticado pela importância que o fotojornalismo e a fotografia documental recebem nas revistas especializadas e nas análises acerca da fotografia brasileira da segunda metade do século XX e, em particular, no livro de Rubens Fernandes Júnior. O livro **Labirintos e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]**, pretende contemplar

[...] alguns dos momentos mais expressivos da fotografia brasileira e pretende dar ao leitor uma ampla visão das principais tendências, seja através da construção de uma visualidade que evidencia nossa identidade, na paisagem física e humana, seja através das possibilidades de se criar processos que apontam para novas sintaxes visuais.<sup>19</sup>

Apesar disso, seu projeto praticamente não trata da produção fotográfica de nu. Até aparecerem as primeiras fotografias com intenção declaradamente erótica, na década de 1960,<sup>20</sup> a fotografia de nu esteve restrita principalmente aos amadores que freqüentavam os fotoclubes, como pode ser verificado pelas publicações especializadas em fotografia que começam a aparecer somente a partir do final dos

---

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 52-53.

<sup>19</sup> FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirintos e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 137.

<sup>20</sup> Cf. MIRA, 1997.

anos 1940.<sup>21</sup>

O movimento moderno na fotografia brasileira, praticamente se restringiu aos fotoclubes.<sup>22</sup> As revistas que davam maior destaque à fotografia e que tinham maior penetração entre o público brasileiro, como a revista *O Cruzeiro*, lançada em 1928 ou a *Revista São Paulo*, lançada em 1935, mostravam apenas o fotojornalismo, a fotografia documental e o registro antropológico. Quanto a outras temáticas ou formas de expressão pela fotografia, “A presença rarefeita da fotografia na imprensa enquanto objeto de crítica é uma constante em São Paulo desde o século XIX. Os raríssimos textos comentando trabalhos ou veiculando informação sobre desenvolvimentos não passam de notas breves”.<sup>23</sup> Apesar da fotografia brasileira do século XIX estar bem documentada e discutida em livros e trabalhos acadêmicos, o mesmo não acontece com a fotografia produzida em São Paulo na primeira metade do século XX.<sup>24</sup>

Se essa característica de interferência na cena registrada, por um lado, impossibilita um registro espontâneo, por outro, possibilita que seja criado e alimentado um olhar muito particular. É o que fazem as revistas masculinas com suas linhas editoriais. A fotografia de “nu editorial” consiste na fabricação intencional e voluntária, visando ao lucro de uma empresa, a própria editora da revista, em parceria com o fotógrafo, com o modelo e com as equipes de produção e pós-produção, na criação de um corpo cultural que não é, necessariamente, o corpo do modelo. É antes o modelo de um corpo, uma idealização. E não podia ser diferente, já que o objetivo da editora é comercial; a idealização e a exploração do potencial erótico de um nu feminino permitem que se atinja um maior público consumidor. O conjunto das normas a que está sujeito um ensaio de nu fotográfico

---

<sup>21</sup> Cf. FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 158.

<sup>22</sup> Cf. COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

<sup>23</sup> CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 22.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 15.

destinado à publicação, por seu caráter de idealização, de abrangência e de adequação ao gosto visual brasileiro, seria um excelente candidato para a formação de um olhar específico, ou seja, para a formação da convenção do nu fotográfico que pretendemos identificar. O fotógrafo, ao seguir essas normas, seria apenas um meio facilitador e não um agente da fotografia de nu.

As primeiras revistas masculinas, por exemplo *Fairplay*, surgiram ao final dos anos 60, de forma muito tímida senão pudica, de acordo com os padrões contemporâneos. A receita é invariável: artigos culturais, *cartoons*, entrevistas, mulheres nuas, propaganda de artigos de consumo. Vistas sob a perspectiva atual, as primeiras revistas são quase amadoras, quanto a fotos, nível de propaganda e ousadia na abordagem de temas; mesmo assim elas prenunciam o que os anos 70 trariam em inovações na atitude e na vivência do cotidiano, apesar da ditadura: consumo e liberalismo com relação à sexualidade.<sup>25</sup>

Já o espectador, diante de uma fotografia de nu feminino, seja ele publicado numa revista masculina, numa revista especializada ou pendurado na parede de uma galeria, pode acreditar que não haja a necessidade de interpretação da imagem, ou ainda, que o significado é integralmente captado num relance, como se fosse apenas uma representação do real, já que o único objetivo dessa fotografia seria o de mostrar aquilo que normalmente está escondido, ou seja, um corpo nu. Mas, se esta fosse a única intenção de uma fotografia de nu, ela estaria sujeita e indefesa a uma crítica de fundo moralista, que parte de elementos externos à imagem e cujo discurso se destina, indistintamente, a qualquer fotografia que simplesmente mostrasse um corpo nu.

Ao contrário desse superficialismo, veremos, por ocasião da análise das imagens que constituem o objeto desta pesquisa, que uma fotografia de nu também

---

<sup>25</sup> WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 71.

tem um discurso; cada imagem tem uma intenção escondida ou inatingível a um primeiro e rápido olhar do espectador (de aprovação ou de reprovação) e que muitas vezes, por impaciência ou falta de habilidade, pode se perder ou ser percebido apenas inconscientemente: “Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’”.<sup>26</sup>

Esta é também, a opinião de Beceyro, para quem, ao invés de denotativa, uma fotografia é pura conotação.<sup>27</sup> O autor aponta este conceito como o principal recurso que se dispõe para a análise de fotografias. O ensaio de Beceyro é novo no sentido de ser um dos poucos a concordar com a idéia de analisar uma fotografia partindo única e exclusivamente da própria fotografia, dos elementos que ela se utiliza para a sua construção, ao invés de utilizá-la como ilustração de uma análise do contexto em que ela foi realizada. Começar a análise pela identificação e discussão desses elementos é bastante útil para descobrir o elemento central a partir do qual toda a imagem é construída, para então explicá-lo e deduzir todas as suas implicações. O que Beceyro pretende com seu ensaio sobre a fotografia é mostrar a dificuldade de uma análise racional de fotografias, de fundamentar um juízo pertinente e até mesmo a dificuldade de emitir juízo. Não existem, portanto, modelos para analisá-las.

Uma recomendação importante ao fotógrafo, quando se fala em enquadramento e composição de fotografias é que se deve tomar cuidado com tudo aquilo que se inclui na composição da imagem. O fotógrafo deve estar atento a todos esses elementos, porque tudo o que aparece na fotografia faz parte da fotografia e contribui para a sua mensagem. Esses elementos que estão presentes na imagem são constitutivos e é importante que sejam considerados para a sua análise. Uma imagem

---

<sup>26</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 8.

<sup>27</sup> BECEYRO, Raúl. **Ensayos Sobre Fotografía**. Editorial Arte y Libros, 1980.

fotográfica é uma estrutura original que reflete, por analogia, a intenção de um autor. A sua análise, dessa forma, só pode ser imanente. Esse autor da fotografia, entretanto, na opinião de Flusser, não é, necessariamente o fotógrafo. No caso de uma fotografia de nu, a intenção do fotógrafo pode ser sobrepujada pelos preceitos da convenção.

Em muitos casos, a construção de significados para esses elementos passa através do fotógrafo sem que este tenha efetivamente colaborado para tal. Nesta situação, o fotógrafo é apenas o canal pelo qual o significado, construído pela convenção, adquire materialidade. O fotógrafo produz a imagem sem ser, necessariamente, o autor da imagem; ele não impõe sua própria escolha de ângulos, idéias ou a sua opinião. Não poderia ser diferente, no caso da fotografia comercial, já que a editora parte do princípio de que o espectador a quem se destina essa imagem, também está envolvido pelos preceitos da convenção.

No caso da fotografia de nu publicado em revistas masculinas, a fotografia não passa de uma “ilustração” da mulher representada. O espectador que olha essas imagens não espera ver um novo ângulo, um novo conceito ou uma composição original; ele quer “ver” a mulher de acordo com a convenção que ele aprendeu e que acredita ser a forma correta de se mostrar uma mulher. “E assim a fotografia vai modelando seus receptores. Estes reconhecem nela forças ocultas inefáveis, vivenciam concretamente o efeito de tais forças e agem ritualmente para propiciar tais forças”.<sup>28</sup>

Nesta busca, a intenção do fotógrafo acaba por se confrontar com a intenção da convenção. Este confronto possui pontos em que ambos concordam e outros em que eles discordam. Não há como escapar a este confronto e a fotografia é resultado dele. Identificar estes pontos de concordância e de discordância é importante para concluir a análise de uma determinada fotografia de nu. Deve-se

---

<sup>28</sup> FLUSSER, 2002, p. 57.

estar atento às analogias fáceis. Sendo assim, “Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas”<sup>29</sup> ou não. Mesmo partindo unicamente da imagem, a análise de uma fotografia de nu precisa levar em consideração o contexto em que é distribuída. Flusser resume o problema nos seguintes termos:

[...] fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa a eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa a programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambigüidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.<sup>30</sup>

A dificuldade em decifrar imagens fotográficas reside no fato, curioso, para Flusser, de que aparentemente elas não precisam ser decifradas. Seu significado estaria na própria superfície da imagem. Mesmo a existência do fotógrafo, que o autor denomina de complexo “aparelho-operador”, apresenta uma dificuldade inerente de decifração do processo codificador: o aparelho fotográfico se caracteriza por estar programado. É um programa grande que contém todas as fotografias que podem ser realizadas. O esforço criativo do fotógrafo consistiria em encontrar aquelas que ainda não foram feitas, forçando o aparelho a trabalhar em seu proveito, mas o que acontece é que, muitas vezes, o fotógrafo está contaminado pela idéia de que só existe um modelo para uma fotografia de nu. As fotografias produzidas dessa forma representam, antes de qualquer coisa, conceitos traduzidos em imagens.

---

<sup>29</sup> FLUSSER, 2002, p. 29.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 43.

Mas existe ainda uma última componente a considerar e que evidencia um caráter de revelia da fotografia. Essa componente é o acaso:

Uma das forças da fotografia, da cópia que resulta de sua operação, reside naquilo que escapa à vontade. Sua parte de *acaso*, ou de revelia – mas ‘parte’ é um contra-senso: é o *fundo* da fotografia, e é deste fundo que deriva e para o qual aponta toda revelação fotográfica.<sup>31</sup>

Entre a intencionalidade do fotógrafo e a intencionalidade da convenção, pode existir um elemento presente na imagem que escapa a ambos. Ou ainda que pode subverter a ambos, em alguns casos. Claro que neste caso seria uma ocorrência rara e bastante sutil no caso de uma fotografia de nu. A imagem denuncia um certo movimento não controlado pelo fotógrafo ou, num outro extremo, a urgência da fotografia é mais forte que o fotógrafo.<sup>32</sup> A regra é que a possibilidade de acaso seja controlada o máximo possível. O retoque posterior na imagem, especialmente nas fotografias publicadas em revistas masculinas, é uma tentativa de controlar o máximo possível essa revelia da fotografia. O retoque se impõe à imagem e pode acabar por transformar a fotografia em alguma outra coisa que se caracteriza pela instauração de um olhar pasteurizado.

A análise da imagem é fundamental para compreender essa relação. No caso de uma fotografia de nu feminino, cuja mensagem parece tão óbvia quanto o que ela mostra, o que a análise poderia acrescentar à fotografia? Em outras palavras, o que essa fotografia poderia mostrar além da nudez de uma mulher? E no caso de encontrarmos algo além da simples informação que um corpo pode propiciar, o que

---

<sup>31</sup> JOUSSET, 2000, p. 126. “Une des forces de la photographie réside dans ce qui, dans l’épreuve que fournit son opération, échappe à la volonté. Sa part de *hasard*, ou d’insu - mais ‘part’ fait contresens: c’est le *fond* de la photographie, et c’est de ce fond que provient et point toute révélation photographique”.

<sup>32</sup> Como exemplo de uma análise em que o acaso é constitutivo da imagem veja CAMARGO, Lúcio Martins de. Um Banho de Sol; análise de uma fotografia de Edward Weston: *Nude, 1936. Studium* número 12, 2003. Disponível na *Internet* no endereço acessado em 6 de abril de 2003: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12>>.



garante que nossa análise corresponda à intenção do fotógrafo? Teria o autor da obra pensado e representado o nu feminino tal qual sugerido em sua análise? Uma imagem não seria uma disposição de elementos que dizem respeito mais ao emotivo, ao afetivo do que ao intelectual?

Essas inquietações são discutidas por Joly, para quem a aparente rapidez na leitura de uma imagem se deve ao fato da facilidade com que os elementos de uma fotografia são percebidos pelo espectador. Para a autora, o fato de o homem estar habituado a produzir imagens desde a pré-história faz com que ele seja capaz de reconhecer uma imagem, especialmente uma imagem figurativa, num simples golpe de vista: “Decerto existem, para a humanidade inteira, esquemas mentais e representativos universais, arquétipos ligados à experiência comum a todos os homens. No entanto, deduzir que a leitura da imagem é universal revela confusão e desconhecimento”.<sup>33</sup> A confusão, no caso, ocorre entre interpretação e percepção. “O trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a ‘naturalidade’ aparente das mensagens visuais implica”.<sup>34</sup> Além do mais, o que o fotógrafo pretendeu dizer não é necessariamente o que o espectador entende. A respeito da intencionalidade do fotógrafo, Joly diz o seguinte:

Que a imagem seja uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem. [...] Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da mensagem que produz.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> JOLY, 2001, p. 42.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 44.

Uma importante dificuldade que se coloca para a análise de fotografias de nus consiste na repetição a que estão sujeitas. Várias fotografias são muito parecidas e quase todas realizadas em estúdio ou em condições muito controladas em que o fotógrafo tem domínio da iluminação, do equipamento, da atitude e postura do modelo. E esses controles são usados para atingir um resultado pré-estabelecido. A contínua exposição a um tema tratado sempre da mesma forma pode acabar por “naturalizar” tanto o tema quanto a abordagem, o que resulta na dificuldade de apontar tais elementos constitutivos da imagem. A fotografia parece pobre em termos de criatividade porque está repetindo um procedimento há muito aceito e esperado.

Fotografias são superfícies nas quais duas, das quatro dimensões existentes na natureza, foram abstraídas, reconstruídas e que pretendem representar algo. A capacidade de fazer e de decifrar essas imagens fotográficas é dada pela imaginação. Por isso, a análise da imagem é subjetiva e, como diz Beceyro, o ensaísta passa a ser co-produtor da imagem. A análise das imagens que se seguem neste capítulo procura entender a motivação dos fotógrafos para a fotografia de nu, a dubiedade que ela pode provocar na percepção do espectador e a propensão a que está sujeita de ser moldada culturalmente.





Figura 1.1: fotografia de Rigga Osete.

A figura 1.1 mostra fotografia de autoria de Rigga Osete publicada na *Revista de Fotografia*.<sup>36</sup> O fotógrafo nasceu na cidade de Sidnei, na Austrália e veio para o Brasil em 1965, depois de passar por quase todos os continentes.<sup>37</sup> Antes de descobrir a fotografia, sua forma de expressão preferencial era a pintura abstrata. Iniciou seus estudos de fotografia em Estocolmo, na Suécia, e, na época da publicação desta imagem, estudava na escola Enfoco de São Paulo.

Num primeiro olhar, a imagem passa uma idéia de monotonia devido ao fato de ser constituída inteiramente num tom alaranjado e sem contraste. Apresenta também uma pequena falta de nitidez o que, talvez, seja resultado de um desejo do fotógrafo de lhe dar um caráter onírico. Mas a imagem parece mais emblemática do que possa sugerir essa primeira leitura.

Vemos duas mulheres completamente nuas, sem qualquer adorno, de costas, diante de um muro baixo que preenche a metade inferior da imagem. A metade superior é preenchida pelo céu com nuvens. Uma delas se mantém ereta, enquanto a outra está curvada e com os cotovelos apoiados no batente de um muro que tem a mesma altura de seu quadril. Ambas têm os cabelos compridos e lisos. Ambas olham, aparentemente, na mesma direção e parecem mais interessadas no que quer que seja que observam, completamente desinteressadas de tudo o que acontece em redor, incluindo o fotógrafo que fez a fotografia.

Suas cabeças estão ligeiramente inclinadas para baixo, o que sugere que elas provavelmente se encontrem num ponto mais elevado que o nível do solo, mas não muito alto. Uma sacada de um sobrado ou o telhado de um edifício baixo. O aspecto do muro, mofado e lascado, sugere ainda um lugar onde não haja muita circulação, um local reservado ou escondido, que não é acessível, mas sujeito às intempéries. O que teria levado as duas mulheres até este local, a se despirem e a se

---

<sup>36</sup> OSETE, Rigga. Ensaio. **Revista de Fotografia**, setembro de 1971, ano 1, número 4, p. 32-35.

<sup>37</sup> As informações biográficas de Rigga Osete foram obtidas da mesma fonte bibliográfica citada na nota anterior.

posicionarem desta forma? Teria o fotógrafo imaginado a cena anteriormente e então posicionado as duas mulheres? Ou a fotografia seria o resultado da reação do fotógrafo ao se deparar com a cena? O que teria despertado a atenção dos dois modelos? No texto que acompanha a imagem, há uma fala do fotógrafo:

A gente casa, passa a viver junto e, de repente, descobre que não se conhece muito. As minhas fotos são uma maneira pessoal de aumentar essa intimidade. Costuma-se considerar a fotografia do nu como uma forma de agressão à personalidade. Para mim, porém, antes da agressão, está a procura da verdade. É talvez um exercício perigoso para os jovens; mas seguramente muito proveitoso para os adultos.<sup>38</sup>

Num outro trecho, o autor do texto afirma que o fotógrafo costuma utilizar principalmente a esposa e a filha para suas fotografias de nus. A imagem começa a se justificar. O nu nesta imagem foi usado como um dispositivo de busca da verdade. Mas essa verdade é arbitrária e não passa da união de fragmentos vivenciados individualmente e que influenciam a visão de mundo particular a cada um e que contribui para a formação de opinião. Talvez o fotógrafo se refira à verdade do casal, ou melhor, à verdade da família. Já que a cena envolve a filha e a esposa do fotógrafo, somos levados a acreditar que a nudez seja encarada com naturalidade pela família do fotógrafo. Talvez eles sejam naturistas e a fotografia tenha sido feita numa colônia naturista ou ainda em sua residência.

A fotografia tem poucos elementos: os modelos nus, a cor laranja, o muro e o céu. Esses elementos foram todos intencionalmente colocados na imagem pelo fotógrafo e são a chave para a compreensão da fotografia. Vejamos: a cor laranja, a meio caminho do amarelo (o ouro celeste, a revelação do amor divino) e do vermelho (o prazer terreno, emblema da luxúria), simboliza, antes de qualquer outra

---

<sup>38</sup> OSETE *Apud Revista de Fotografia*, setembro de 1971, ano 1, número 4, p. 32.

coisa, “o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido”.<sup>39</sup> No equilíbrio instável, quando uma das duas cores parece prevalecer, ela se torna o símbolo da fidelidade ou, ao contrário, da infidelidade. No equilíbrio estável, o tom alaranjado está exatamente no meio do caminho, o que parece ser o caso nesta fotografia. São duas mulheres na fotografia, uma é a esposa do fotógrafo, a outra é sua filha. Ambos os sentimentos estão presentes na imagem, como se pode confirmar também, pela separação entre alto e baixo, entre céu e terra. O ponto de vista eleito pelo fotógrafo coloca a meia altura do corpo dos modelos, a separação entre o céu e a terra.

Mas o terreno nesta imagem está expresso por um muro que, por sua vez, representa a proteção de um mundo fechado, encerrado e protegido das influências nocivas, próprias do mundo terreno, garantindo uma defesa, mas permitindo a recepção da influência celeste. Existe ainda uma pequena forma no lado direito, logo acima do muro. Se pensarmos que ela se assemelha a uma flor-de-lis, seria um sinônimo de pureza ou de inocência, utilizado pela realeza francesa que o coloriu de amarelo. Mas a flor-de-lis pode simbolizar também, quando se trata do lírio vermelho, a tentação sexual ou ainda a procriação. Mais um elemento na imagem que se equilibra entre significados contraditórios e representado apenas pela metade, mas, desta vez, num corte vertical ao invés de horizontal.

Esse “mundo” protegido não se dá a ver. As duas habitantes desse mundo não estabelecem relação com o espectador porque estão de costas para ele. Também não se mostram nem se exibem, estão apenas curiosas com o que acontece em algum outro local. Sua nudez não implica, necessariamente, em dar a ver. Seja qual for o motivo desta fotografia, o espectador não tem acesso a ele e a imagem permanece um “segredo”. Isso não representa um fracasso de interpretação; ao contrário, a fotografia evidencia uma dualidade do nu e a eventual dificuldade de um provável

---

<sup>39</sup> Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Traduzido por Vera da Costa e Silva *et al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 27.

espectador em decifrar a sua intenção, desde que não se detenha apenas na nudez dos modelos. Aliás, porque as fotografias de nus mostram mais freqüentemente um corpo feminino? A próxima análise pode contribuir para a compreensão desse fato.

A fotografia 1.2 pertence ao ensaio fotográfico *Herbarium*<sup>40</sup> de autoria de Ricardo Junqueira e exposto na *Li Photogallery* de São Paulo no ano de 1996. A técnica utilizada na produção desta imagem é denominada pelo fotógrafo de “revelação seletiva” e consiste em aplicar o revelador na superfície do papel exposto com o auxílio de um pincel. Depois de revelado, o papel continua as etapas conforme o processo convencional de ampliação fotográfica em branco e preto.

O fotógrafo Ricardo Junqueira nasceu na cidade de Brasília, DF no ano de 1965.<sup>41</sup> É Bacharel em Comunicação Social pelo CeUB – Centro Universitário de Brasília – em 1986. Começou a fotografar no ano de 1979 e em 1988, mudou-se para São Paulo onde trabalhou como assistente para diversos estúdios. Dedicou-se também a trabalhos de expressão pessoal que lhe renderam diversas exposições e a participação na XXI Bienal de São Paulo. A partir de 1992 passa a atuar como fotógrafo independente, dedicando-se a editoriais e publicidade; entre 1993 e 1994 foi professor de fotografia na Escola Panamericana de Arte em São Paulo. Reside e trabalha na cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte desde 1996.

Esta fotografia foi construída com apenas dois elementos: uma mulher e um ramo de árvore. A mulher está de pé, quase totalmente de frente para o observador, e olha para o seu lado esquerdo. Sua pose é de manequim: uma perna está à frente do corpo, tem o joelho dobrado e se apóia na ponta do pé; a outra perna sustenta todo o peso do corpo e o quadril está ligeiramente jogado para um lado.

---

<sup>40</sup> JUNQUEIRA, Ricardo. **Herbarium**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 1996 (coleção Li Photogallery, 17). A imagem foi reproduzida a partir de uma cópia eletrostática. Infelizmente, o original desta imagem se perdeu no acervo da biblioteca Fuji quando este foi doado à biblioteca do SENAC.

<sup>41</sup> As informações sobre a biografia do fotógrafo Ricardo Junqueira foram obtidas na *Internet* no endereço <<http://www.imafotogaleria.com.br/noticias/noticia.php?cdTexto=316>>, acessado em 15 de julho de 2006.





Figura 1.2: fotografia que integra o ensaio *Herbarium* de Ricardo Junqueira.



O tórax se inclina para o lado oposto e um pouco para trás. Já os braços e mãos executam duas ações complementares: o braço esquerdo esconde completamente os seios e a mão direita esconde uma parte do corpo que inclui o púbis. A área que o ramo ocupa na imagem é praticamente o mesmo que a mulher, em torno de 15%. O restante da imagem é integralmente preenchido por um fundo neutro. A iluminação é construída com uma única fonte de luz lateral e cria a impressão de um “relevo” no corpo do modelo. A luz entra na imagem pelo lado direito do espectador, o mesmo para o qual se dirige o olhar do modelo.

O fotógrafo utilizou repetidamente essa composição com folhas e ramos que escondem o púbis, na composição com diferentes mulheres, sempre em pose de manequim, como se fosse um catálogo de moda da época em que, segundo a narrativa bíblica, Adão e Eva foram expulsos do paraíso. O tamanho exagerado do ramo pode sugerir um pudor exagerado. Mais óbvia seria a associação entre a mulher e a natureza. De fato, a arte ocidental costuma representar o feminino pela sua relação com o terreno e, por sua condição de gerar outra vida, à mãe-natureza.

Vamos deixar a análise dessa fotografia de lado por um instante para tentar entender melhor essa forma de perceber culturalmente a mulher. Sevcenko, estudando cerimoniais e material produzido pela cultura popular sertaneja do Nordeste brasileiro (regras, práticas, penitências, tradições e narrativas orais, lendas e folhetos de cordel), conclui que a imagem da mulher na sociedade é influenciada por um profundo maniqueísmo que a associa ao pecado, à danação, à cupidez, e ao desejo. Esse maniqueísmo é observado na mídia de abrangência nacional<sup>42</sup> e, portanto, experimentado pelo conjunto da sociedade brasileira, mesmo que haja diferenças de intensidade e de especificidades entre as diversas regiões.

---

<sup>42</sup> Sobre a representação da mulher na publicidade brasileira, veja BELELI, Iara. **Marcas da diferença da propaganda brasileira**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Estadual de Campinas, 2005. 166 p. Tese de Doutorado em Antropologia, e SIQUEIRA, Fláilda Brito Garboggini. **A mulher margarina: uma representação dominante em comerciais de TV nos anos 70 e 80**. Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 1995. 162 p. Dissertação de Mestrado em Multimeios.

O universo do homem aparece então, nesse sistema, identificado simbolicamente com o universo do bem, de inspiração celestial. O universo da mulher, o campo da feminilidade por sua vez, surge transfigurado como o universo do mal e, portanto, o da inspiração diabólica. O espaço semântico da masculinidade é também identificado como o universo da espiritualidade e da elevação, já que vertical é a posição masculina do trabalho e também a posição masculina da veneração e da oração. O universo feminino é organizado segundo uma geometria horizontal, porque horizontal é a posição do coito e horizontal é a posição do parto. E se a vertical lembra a elevação, o céu, a salvação, o horizontal evoca a terra, a idéia da queda e o espaço da purgação e da danação.<sup>43</sup>

Enquanto as figuras simbólicas do masculino são representadas por “Deus, a fonte de toda justiça, de toda punição e de toda salvação; Cristo, o que redime os pecados e a culpa pelo sacrifício e Adão, o segundo que pecou e o primeiro que se arrependeu”<sup>44</sup>, o simbolismo feminino é representado por outras três personagens totalmente equivalentes entre si: Eva, a serpente e o Demônio. “Na realidade são três dimensões de um mesmo elemento, que está sempre ligado à idéia do pecado, da cupidez, do desejo e da danação”.<sup>45</sup>

A diferença sexual entre homens e mulheres, verificada na sociedade ocidental cristã, portanto, não pode ser explicada como resultante de características biológicas. Essas diferenças aparecem, na verdade, como o resultado de uma prática política de dominação masculina que subordina a mulher – em virtude de uma suposta inferioridade feminina – com tamanha eficiência que consegue naturalizar este comportamento. Também na representação do nu feminino, fotógrafos e modelos produzem imagens que não têm nada de extraordinário aos olhos dos espectadores, mas sim algo “natural”. A mulher é mostrada conforme se acredita que

---

<sup>43</sup> SEVCENKO, Nicolau. Amor, desejo e punição em tradição popular. In: FERREIRA e MILANESI, [ca. 1983], p. 38-39.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 39.

ela seja. Como resultado, torna-se necessário criar um gestual próprio a cada situação, para que a imagem seja crível.<sup>46</sup>

Muito mais do que isso, a fotografia de nu feminino, explorada pelas revistas masculinas na forma de uma pornografia branda, contribui para a confirmação de certas características da sexualidade brasileira,<sup>47</sup> tais como a instauração de papéis diferenciados para o masculino (portador de valores competitivos, produtivos e de realização) e para o feminino (esposa e mãe) que formam a base da família nuclear; da relação de amor conjugal monogâmico; da moral sexual de repressão vitoriana; da defesa intransigente da heterossexualidade e da sexualidade genital (que vê outras opções como perversão); de uma sociedade do olhar, da imagem, do voyeurismo e do exibicionismo. Qualquer relação fora da esfera conjugal, amorosa e genital (tais como as relações extraconjugais, a homossexualidade, a prostituição e a sexualidade infantil e senil) é discriminada. Ao homem, no entanto, são permitidas relações extraconjugais desde que mantidas em segredo. Para Winckler,

Se esta auto-imposição tem suas vantagens no sentido de formar relações nucleares, condizentes com a gestação de indivíduos adequados a uma sociedade competitiva, ela desenvolve, por outro lado, a erotização e a hipersensibilidade dos sujeitos, problematizando-se a dimensão do sexual, passando a sexualidade a ser admitida somente ao nível do genital.<sup>48</sup>

Uma edição especial sobre o nu na revista *Irisfoto* traz um texto de autoria de Rubens Fernandes Júnior no qual ele afirma que o número de imagens de nus femininos supera a quantidade de imagens de nus masculinos porque a maioria

---

<sup>46</sup> Cf. GOFFMAN, 1977, p. 36.

<sup>47</sup> Cf. WINCKLER, 1983.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 44.

dos fotógrafos que dominam o processo são homens.<sup>49</sup> Essa afirmação é sintomática do pensamento comum entre fotógrafos brasileiros para os quais a fotografia de um nu feminino que é produzida por uma mulher é completamente diferente daquela produzida por um homem. Mais ainda: um homem jamais seria capaz de fotografar um nu feminino da mesma forma e com a mesma interpretação que uma mulher costuma dar ao tema. Veremos mais adiante, ao analisar uma fotografia produzida por uma fotógrafa, que esta afirmação não se mantém.

Apesar de parecer, num primeiro momento, uma simplificação, a explicação não deixa de ser um começo para a compreensão da temática do nu feminino na fotografia. Essa afirmação se explica, conforme a opinião de Berger, pela diferença estabelecida na presença social de homens e mulheres; um mecanismo que faz com que a mulher, ao contrário do homem, tenha se habituado à exposição de sua imagem. E nessa exposição, a mulher fiscaliza a sua própria imagem, a forma como aparece diante dos outros, porque ela sabe que será fiscalizada pelos outros.<sup>50</sup> Sendo assim, não apenas a forma como homens e mulheres se relacionam, mas também como as mulheres se relacionam entre si, é fundada sob o preceito do olhar masculino.

As atitudes e as modas que constituem o comportamento das mulheres e contribuem para a sua presença são percebidas pela sociedade como se fossem intrínsecas à personalidade feminina e é como tal que são reproduzidas na maior parte das representações do feminino, incluindo as fotografias de nu, principalmente as de cunho comercial. Loponte chama o discurso criado por estas representações de *pedagogias do feminino*: “Uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como

---

<sup>49</sup> FERNANDES JÚNIOR, Rubens. O nu na fotografia: uma história de quase 150 anos. **Irisfoto**, janeiro/fevereiro de 1989, número 422, p. 36-41.

<sup>50</sup> BERGER, 1999, p. 47-49.

a única ‘verdade’ possível”.<sup>51</sup>

Para Berger, a forma como representamos e enxergamos o nu tem sua origem na tradição da pintura a óleo européia, que pressupõe a mulher como o motivo principal.<sup>52</sup> Outro pressuposto, segundo o autor, é a consciência dessa mulher da presença de um espectador que a observa e determina a forma como ela deve se apresentar. A postura do modelo, dessa forma, não lhe pertence. A nudez feminina nas fotografias, assim como o foi na arte figurativa européia, é construída segundo a expectativa de um olhar masculino e, mais do que isso, um olhar masculino que a obriga a ser submissa e passiva aos desejos e exigências de um homem que, por sua vez, é construído culturalmente como o destinatário e o proprietário da imagem.

Em um ensaio sobre o ritual da feminilidade, Goffman aponta três características específicas à mensagem fotográfica: os estilos de comportamento ligados ao sexo; os subterfúgios utilizados pela visão comercial; e as regras de produção cênicas particulares à fotografia. Esses fatores conjugados contribuem para a disseminação de um olhar cultural para a mulher. Retomando a análise da fotografia 1.2, a pose do modelo, com o joelho timidamente dobrado, implica no retardamento de qualquer movimento de fuga, sugerindo disponibilidade e aceite a uma eventual investida masculina. A posição inclinada do corpo ou da cabeça reforça a submissão e a falta de iniciativa para se defender, resultando numa expressão insinuante e conciliadora. A próxima fotografia apresenta um conjunto mais rico em termos da construção de um olhar cultural para a fotografia de nu feminino.

---

<sup>51</sup> LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas** [online]. julho/dezembro 2002, vol. 10, nº 2, p. 283-284.

<sup>52</sup> BERGER, 1999, *passim*.

A figura 1.3 mostra Taís Valieri de 18 anos, natural de Mogi das Cruzes fotografada por Bob Wolfenson numa casa em Miami, para a edição número 288 de julho de 1999 da revista *Playboy*.<sup>53</sup> Ela era conhecida, na ocasião e ao lado de Fabiana Garcia, como uma das “Hzetes”, ou seja, uma das ajudantes de palco do *programa H* da Rede Bandeirantes de televisão, veiculado diariamente. As duas aparecem juntas na fotografia da figura 3.3. A edição é de Ariani Carneiro, a produção de Florise Oliveira, Regina Hoffman e Beth Brito e cabelo e maquiagem por Kaká Moraes.

O fotógrafo Bob Wolfenson nasceu na cidade de São Paulo em 1954. Começou profissionalmente na fotografia como assistente no estúdio Abril em 1970. Atuou também como fotojornalista *free lancer* por seis anos, entre 1974 e 1981 e em 1982 foi assistente do fotógrafo Bill King em Nova York. De volta a São Paulo, montou seu próprio estúdio e trabalha com publicidade, moda e editorial para clientes e revistas no Brasil e no exterior.

O modelo desta fotografia está sentado em uma escada que ocupa toda a área da imagem. O fotógrafo se posicionou diretamente à frente da escada, mas, por causa do ponto de vista paralelo ao chão, seus extremos não aparecem na imagem. As pernas estão ligeiramente abertas e deixam à mostra os pelos pubianos. Os braços envolvem seu tórax logo abaixo dos seios, de uma forma terna e suave, numa sugestão de quem imagina sentir o toque do outro, do espectador, para quem o olhar é direcionado. Os lábios estão entreabertos e a sugestão de erotismo é evidente.

A iluminação plena no corpo do modelo não cria sombras importantes. Os tons predominantes da imagem são o azul, da escada, e um tom amarelo dourado que está nos cabelos (levemente esverdeados se aproximam da cor dos olhos) e na pele bronzeada. Tanto o sentido ascendente da escada quanto o ligeiro desfoque na parte de baixo da imagem, direcionam o olhar do espectador para o rosto do modelo.

---

<sup>53</sup> WOLFENSON, Bob. Taís Valieri e Fabiana Garcia. **Playboy**, julho de 1999, número 288, p. 70-91.





Figura 1.3: Taís Valieri fotografada por Bob Wolfenson, 1999.



O amarelo, por ser a mais quente e a mais expansiva das cores, sempre se destaca numa composição. Ele possui uma essência de divindade e eternidade e um vigor de juventude que atribui um caráter de divino à beleza feminina. Já o azul é imaterial, suave e tranqüilo, mas também simboliza a eternidade. O azul celeste é o limiar que separa a morada dos homens (os governados) da morada dos deuses (os que governam). “Os raios do Sol, atravessando o azul celeste, manifestam o poder das divindades do além”.<sup>54</sup>

Esta fotografia foi produzida por encomenda para uma revista masculina. Isso significa que o fotógrafo tem liberdade na escolha da composição e na pose do modelo, mas o modelo, a locação, a maquiagem, o cabelo e a produção são definidos pela linha editorial da revista. A mulher que aparece nas páginas da revista tem que ser, no mínimo, muito bonita, mas se for uma “deusa” loira muito melhor. Não é por acaso que as edições da revista *Playboy* que têm mulheres loiras na capa vendam mais. Essa deusa, no entanto, deve ser acessível, o que se consegue por imprimir o caráter erótico na imagem.

Todos os possíveis simbolismos para a escada se referem às relações entre o divino e o terreno, entre o alto e o baixo.<sup>55</sup> A escada é o elo de ligação que permite ao homem atingir o espaço dos deuses (e deusas) ou que permite que esses mesmos deuses (ou deusas) desçam do paraíso. No caso desta imagem específica, a escada também pode fazer referência ao quarto de dormir e ao leito divino. A ascensão simbolizada pela escada é gradual e ritmada, de forma que “o símbolo da escada pode conter por vezes uma significação erótica, sendo que a ascensão, nesse caso, é a do desejo, que sobe até atingir o orgasmo”.<sup>56</sup>

Diferente da cultura grega antiga, quando o amor era entendido como consequência natural dos arroubos do desejo e sua consumação praticada

---

<sup>54</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 40.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 382.

coletivamente – no banquete ou *Symposium* –, em nossa sociedade, na opinião de Sevcenko, o amor se manifesta na forma do amor cortês, oriundo do costume feudal, resultado da associação de certos elementos lendários da tradição celta com a moral cristã.<sup>57</sup>

“O amor cortês implica, inicialmente, uma extrema idealização da mulher, sempre vista pelo amante como um ser que possui todas as maiores virtudes, que é uma síntese de todas as belezas”<sup>58</sup> e detentora das mais elevadas qualidades que podem ser atribuídas a um ser humano. Dessa forma, continua o autor, o homem se torna adúlador e submisso, numa relação de vassalagem, à mulher que, por sua vez, é transformada num objeto para o desejo masculino. Mas, e esta é uma das principais características do amor cortês e de sua concepção moderna, o amor paixão,<sup>59</sup> o homem se vê impossibilitado, por uma razão ou outra, de consumir sexualmente seu amor, o que resulta em uma situação de intenso e constante sofrimento por parte de ambos os apaixonados. “Essa situação mítica nos é remetida desde a tradição medieval através da lenda recorrente da ‘princesa longínqua’, a amada idealizada e distante, junto da qual o amante jamais pode chegar”.<sup>60</sup>

Os gregos e os romanos nos ensinaram a associar o divino ao belo. Nós, por meio de uma conhecida inversão, associamos o belo ao divino. Tanto a fotografia do nu editorial quanto a do nu artístico, trabalham com a idealização do corpo feminino. A beleza é um fator importante e a perfeição é uma premissa para a nudez. No nu artístico, a fórmula é a alteridade, ou seja, o espectador não identifica a identidade do modelo, seja por sua falta de notoriedade, seja porque o rosto está escondido ou cortado da imagem. No nu editorial, a representação de uma mulher conhecida é uma forma de dar personalidade à fotografia, de provocar uma

---

<sup>57</sup> SEVCENKO, [ca. 1983], p. 35.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>59</sup> O termo *paixão* vem do latim *passio* que, por sua vez, significa *sofrimento*. Cf SEVCENKO, [ca. 1983], p. 36.

<sup>60</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, p. 36.

identificação com o espectador, afastando a idéia do corpo como um objeto fotográfico. A individualidade do modelo estabelece uma relação de intimidade com o espectador.

As artes visuais também têm importante papel na constituição e consolidação de saberes e poder, pois, conforme Foucault, o poder opera a partir de todos os lugares e está presente mais efetivamente nos atos ou efeitos que envolvem o sentido da visão.<sup>61</sup> Mas é importante salientar que, conforme afirma Loponte, essas representações do corpo feminino não estabelecem relação alguma com a sexualidade feminina; o que se coloca em evidência nessas imagens se refere à sexualidade masculina.<sup>62</sup> A autora está particularmente preocupada com a naturalização de um olhar particular em detrimento de qualquer outro.

Os corpos femininos, nus ou seminus, que povoam a mídia brasileira para vender toda sorte de produtos, são de um tipo especial, idealizado e celebrado num padrão de beleza muito bem definido. E não faltam receitas de como atingir esse padrão de beleza seja nas revistas femininas, em programas de televisão, manuais, nas academias, nos institutos de beleza, nas clínicas de estética e cirurgia plástica. Tudo para o prazer, mesmo que apenas visual, de um público consumidor que é, por definição, masculinizado, apesar de ser constituído de homens e mulheres. Essa insistência num modelo único de beleza, ou, nas palavras de Malysse, “um discurso totalitário sobre a beleza do corpo: um consenso visual exposto por toda parte, das bancas de jornal às beldades de carne e osso”<sup>63</sup> que vemos na rua, passando pela televisão e pelo cinema, gera uma naturalização do corpo feminino na forma de um *corpo-objeto feminino* de uma forma tão eficiente que impede que se cogite outras formas de vê-lo.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I – A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

<sup>62</sup> LOPONTE, 2002, p. 287.

<sup>63</sup> MALYSSE, 2002, p. 82.

<sup>64</sup> LOPONTE, *op. cit.*, p. 290.

É por meio da repetição e da regularidade que o ideal é gravado na mente do espectador. E é pelo mesmo mecanismo, contraditoriamente, que um novo preceito é inserido ou substituído no imaginário coletivo. Mauss define como *técnicas corporais* “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.<sup>65</sup> Essa utilização do corpo é dominada por uma noção de educação, ou melhor, de uma “imitação prestigiosa”. Para Mauss, a forma como cada indivíduo de uma determinada sociedade anda, senta, nada e responde a estímulos diversos é aprendida desde a infância, o que o leva a concluir que, “Em suma, talvez não exista maneira natural no adulto”.<sup>66</sup>

Se aceitarmos e partirmos do pressuposto que as representações visuais do nu constituem e são constituídas por *técnicas corporais*, podemos pensar a produção fotográfica do nu feminino como produto e produtora dessas técnicas. Tais como diversos outros fatores sociais e culturais, essas fotografias também são responsáveis pela construção do gênero, ou seja, elas informam mulheres e homens sobre gestos, atitudes e comportamentos que são entendidos como tipicamente femininos. A finalidade do corpo, portanto, passa pela comunicação entre os integrantes de uma determinada comunidade. Essa função do corpo é abordada de uma forma bastante original e criativa na fotografia a seguir.

---

<sup>65</sup> MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. Volume III. São Paulo: Edusp, 1974, p. 211.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 216.





Figura 1.4: fotografia de Angélica Del Nery.



A figura 1.4 mostra fotografia de Angélica Del Nery.<sup>67</sup> Esta imagem, apresentada na horizontal, foi originalmente fotografada na vertical e mostra uma mulher sentada de costas para o espectador sobre um tecido branco. Ela abraça as pernas curvando-se para frente e lê-se a inscrição “todo corpo tem fim” nas suas costas. Fim no sentido de término, de conclusão, de termo final; o momento em que se acaba ou se conclui alguma coisa. No caso do corpo, esse termo seria a morte? Assim, esse “fim”, a que a inscrição se refere, significaria um limite intransponível, a não existência: tudo na vida tem um fim.

Mas esse fim pode ser sinônimo também de causa ou de motivo, de intenção ou de propósito, de finalidade. Qualquer coisa que movimenta o corpo, para um objetivo a ser atingido. Ou ainda a justificativa para uma atitude. Seja lá o que for, todo corpo o tem. Mas todo corpo também tem desejo (estar a fim).

A imagem não foi construída nem com os preceitos da fotografia do nu artístico e nem com os do nu editorial. Não se vê o rosto do modelo, a pose não valoriza o corpo e este não se dá a ver. A marca do elástico da calcinha é uma falta grave tanto para os objetivos do nu editorial quanto para os do nu artístico. Como vimos, a fotografia de nu artístico tem um caráter histórico, de tentativa de valorização da fotografia como arte e que utiliza o corpo como meio, enquanto o nu editorial tem um caráter mais comercial, na tentativa de vender a idealização do corpo feminino, portanto, também utiliza o corpo como meio.<sup>68</sup> A representação de um nu seria sempre um meio e nunca um fim em si mesmo? Para Angélica Del Nery não: “todo corpo tem fim”.

---

<sup>67</sup> Disponível na *Internet* no endereço <<http://www.galoppido.com.br>>, acessado em 26 de janeiro de 2003.

<sup>68</sup> Uma abordagem mais completa sobre os modos do nu editorial e do nu artístico, assim como as diferenças e semelhanças entre ambos serão apresentadas no capítulo três.

Da análise dessas quatro primeiras fotografias, podemos apreender uma intenção dúbia que uma fotografia de nu pode manifestar; uma tentativa de ingenuidade ou de estímulo sexual. A mulher é propícia à representação de um nu pela sua associação ao terreno, à natureza, à sexualidade, e por isso, ela aparece freqüentemente numa atitude de vulnerabilidade e de submissão ao olhar de um espectador masculino. Mas também pode ser a manifestação do divino, pela exaltação de sua beleza plástica e, portanto, como representação de um objeto do desejo masculino. Obviamente que esta não é a única forma de tratar o tema do nu; uma abordagem mais consciente e questionadora das premissas da convenção será discutida por ocasião da análise das fotografias do quarto capítulo.

A fotografia lida com o traço (o visual), com o tempo (isso foi) e com a proximidade do referente (isso existiu). Ela conjuga esses elementos e informa ao espectador que aquilo que ela mostra teve existência real, o que reafirma a idéia ou a mensagem de que trata. O nu lida com o sagrado, com o sexo e com a natureza. A mulher, por sua relação com a natureza, é a opção cultural para a fotografia de nu. Já o homem, cultural e civilizado, é a opção “natural” para o espectador da imagem. O olhar construído para o espectador de uma fotografia de nu é convencionalmente masculino.<sup>69</sup> A fotografia de nu, dessa forma, lida com elementos essenciais e acessíveis ao espectador da imagem.

“Imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. Isso quer dizer que a ‘natureza’ não nos propõe imagens e que elas são necessariamente culturais?”<sup>70</sup> Para Jousset, o nu fotográfico é uma forma da cultura questionar a natureza, mas também numa forma da natureza colocar a cultura em questão.<sup>71</sup> Ele pode fornecer, dessa forma, pistas de como o homem transforma o mundo a seu favor. Essa relação entre cultura e natureza se funda na relação do

---

<sup>69</sup> Cf. BERGER, 1999, *passim* e BOHM-DUCHEN, 1992, *passim*.

<sup>70</sup> JOLY, 2001, p. 13.

<sup>71</sup> Cf. JOUSSET, 2000, p. 124-125.

homem com a mulher, do sujeito com o objeto do olhar, daquele que vê com aquela que é vista.

Quem produz a fotografia sabe que ela é manipulável, que só mostra o que se deixa mostrar. Quem consome, mesmo que saiba, acredita mais na verdade da imagem, já que esta é bela. E essa verdade é a da plástica, de um padrão de beleza. Mas a fotografia é também uma lembrança. Assim, a fotografia de nu nos lembra daquilo que não vivenciamos e, portanto, ela nos oferece uma fantasia que será tanto melhor quanto melhor se adequar ou se identificar com a expectativa do espectador.



## **Capítulo 2 – A construção do nu fotográfico**

As primeiras fotografias de nu feminino no Brasil, ao que parece, foram produzidas dentro do movimento fotoclubista de meados do século XX. Essa produção, no entanto era bastante tímida e uma parte das imagens publicadas é de autoria de fotógrafos estrangeiros ou que imigraram para o Brasil. Nenhuma dessas imagens explora o caráter erótico de um corpo nu. A produção começa a aumentar com as primeiras revistas eróticas e masculinas lançadas no mercado brasileiro no final dos anos 1960.

O Governo Federal, no entanto, logo se impõe e estabelece uma regulamentação e uma censura à qual todas as revistas de cunho pornográfico estavam sujeitas e que tinha o poder de vetar ou liberar com ressalvas (tarjas pretas) aquilo que achasse ofensivo. O objetivo era proteger a moral e os bons costumes, mas a pornografia logo se mostrou bastante lucrativa e essa regulamentação foi abandonada em menos de três anos. A análise das fotografias a seguir, pretende mostrar como se estabeleceu as premissas e as regras tácitas que constituem a convenção do nu fotográfico feminino no Brasil, independentemente de um recorte temporal. A maioria das imagens analisadas é das décadas de 1990 e 2000.

O modelo da fotografia da figura 2.1 é a atriz de cinema, televisão e teatro, Ítala Nandi, natural da cidade de Caxias do Sul no estado do Rio Grande do Sul. No início dos anos 60, já iniciada a carreira de atriz, mudou-se para São Paulo onde fez cursos de interpretação e se tornou uma das pioneiras do Teatro Oficina. Quando posou nua para esta fotografia de André Faria, publicada na revista *Fairplay*,<sup>1</sup> em 1969, a atriz tinha 27 anos e era conhecida principalmente por sua atuação no teatro apesar de já ter aparecido na televisão e no cinema.<sup>2</sup> O trecho abaixo, extraído da biografia de Ítala Nandi na Enciclopédia de Teatro do Itaú Cultural, mostra um pouco da notoriedade da atriz dois anos antes de posar nua:

[...] em 1967, Ítala interpreta Heloísa de Lesbos, acrescentando à figura definitiva contribuição pessoal. Projeta-se como atriz de irresistível carisma. Ao lado de seus louvados dotes físicos, a atriz impõe seu talento e inteligência. Quando da temporada carioca, sai a reportagem Esta Mulher É Livre, na revista *Realidade*, transformando-a, da noite para o dia, em celebridade nacional. Assumindo com inteira sinceridade - mas também muita coragem - sua condição feminina emancipada, Ítala encontra-se no auge de sua exuberância, como soberana figura feminina do grupo teatral de maior repercussão de um país que, ainda tradicionalista e machista, interpreta sua postura desabrida sobre o sexo e a vida como escândalo.<sup>3</sup>

Nos dois anos seguintes, a atriz passa alguns meses em Paris com bolsa do Governo Francês e, em 1968, de volta ao Brasil, participa da montagem da peça *Galileu Galilei*, de Bertold Brecht. Em 1969, participa da montagem da peça *Na Selva das Cidades*, como a personagem Maria e protagoniza o primeiro nu frontal feminino no teatro brasileiro com “iluminação plena” e “singeleza poética”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> FARIA, André. Ítala Nandi. **Fairplay**, 1969, número 32, p. 32-41.

<sup>2</sup> As informações sobre a atriz Ítala Nandi foram obtidas no endereço <<http://pt.wikipedia.org>>, da *internet*, acessado no dia 8 de julho de 2006.

<sup>3</sup> Disponível na *Internet*, <<http://www.itaucultural.com.br>>, acessado em 8 de julho de 2006.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



Figura 2.1: Ítala Nandi fotografada por André Faria, 1969.





A revista não oferece nenhuma pista sobre o fotógrafo do ensaio além do seu nome: André Faria. Sabe-se, no entanto, que a atriz foi casada com o cineasta Luiz André de Souza Faria e que o relacionamento de ambos começou um pouco antes das filmagens, em 1970, do filme *Prata Palorames* que teve André Faria na direção e Ítala Nandi no elenco.<sup>5</sup> André Faria nasceu no interior de São Paulo em 1944.<sup>6</sup> Depois de abandonar o curso de arquitetura, estudou direção cinematográfica no Museu de Arte Moderna e, posteriormente, no Conservatório Nacional de Teatro. Trabalhou como diretor de fotografia em várias produções nacionais. Atualmente reside em Curitiba, e é professor e responsável pela parte técnica da CINEPRTV – Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV – ao lado da coordenadora e também professora Ítala Nandi.

As revistas masculinas, como a *Fairplay*, aparecem gradativamente a partir do final dos anos 60. Ao que parece, todas elas eram, de alguma forma, inspiradas na receita da publicação de Hugh Hefner, que trazia artigos culturais, entrevistas com personalidades da cultura, humor, publicidade e fotografias de mulheres nuas, tudo permeado por muito sexo.

A iluminação é suave e cobre todo o corpo do modelo sem produzir muitas sombras. Apenas uma pequena sombra no ombro esquerdo e duas outras na coxa e perna direita. A luz principal está posicionada na mesma altura da câmera fotográfica e um pouco à sua direita. Esse tipo de iluminação apresenta a vantagem de amenizar possíveis defeitos da pele do modelo e cria uma sensação de “pele de veludo”, bastante agradável ao toque. Aliada à luz suave, o uso uniforme das cores amarela e marrom aquece a imagem e empresta vigor e desejo à imagem. O casaco de peles, estendido debaixo do modelo, reforça a sensação de maciez ao toque para a

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> As informações biográficas de André Faria foram obtidas em VASSOLER, Luciana e GUIMARÃES, Nelci. A emoção de estar atrás das câmeras. **Capital da Notícia**, Curitiba, maio de 2006. p. 3. Disponível no endereço <[http://jornal.unibrasil.com.br/textos\\_pdf/cnc\\_20.pdf](http://jornal.unibrasil.com.br/textos_pdf/cnc_20.pdf)> da Internet, acessado no dia 19 de julho de 2006.

pele da mulher.

O modelo está deitado de lado da cintura para baixo, as pernas dobradas. Da cintura para cima, seu corpo se vira para cima, na direção do espectador. A composição valoriza o rosto, o peito e os braços que se fecham num abraço terno e que não deixa de ser sensual. Os seios estão à mostra, mas o braço esquerdo esconde o mamilo esquerdo. A cintura e o quadril estão dissimulados pela posição. As nádegas estão parcialmente visíveis; dos pés quase nada se distingue. O destaque é para a marca de biquíni no corpo do modelo, o que reflete a preocupação e a disposição para gastar algum tempo com o cuidado e o embelezamento do corpo e, ao que parece, já tinha uma conotação erótica naquela época.

Os cabelos são castanhos, compridos, vastos e espalhados. Muito bem cuidados e arranjados para a fotografia. A maquiagem é discreta e realça os olhos que fixam o olhar do espectador da imagem. A boca está ligeiramente aberta. Maquiagem e cabelo estão de acordo com um estilo mais sóbrio e menos associado à pornografia, que a revista vinha buscando nas últimas edições, conforme declarado no editorial dessa mesma edição.

No entanto, antes de ser uma opção da própria revista na busca de uma linguagem menos debochada, a pose do modelo nesta fotografia foi o resultado de uma imposição legal. A Censura começou a atuar em 1968 a partir do AI-5 que, juntamente com o decreto-lei 1077, pretendia “conter ameaças internas e externas ‘à moral e aos bons costumes’, ‘proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da juventude’”.<sup>7</sup> Para tanto, utilizava os mecanismos da apreensão imediata e da censura prévia a toda e qualquer publicação (livro ou periódico) que fossem considerados obscenos. Mais tarde,

Em janeiro de 1977, Rogério Nunes, Diretor da Censura, com base no Decreto 1077, assina portaria explicitando as

---

<sup>7</sup> WINCKLER, 1983, p. 72.

proibições às revistas masculinas dizendo que não seriam permitidas “fotografias que fixem: a) atos sexuais b) nádegas completamente nuas c) seios totalmente à mostra d) região púbica descoberta (desprovida de sunga, tanga, biquíni ou qualquer peça de vestuário) e) modelos em poses lascivas f) relacionamento homossexual g) indumentárias transparentes permitindo visualizar partes íntimas do corpo”.<sup>8</sup>

Essas proibições, no entanto, não eram condizentes com o desejo e a necessidade de lucro das empresas que viam a pornografia como um mercado atrativo. As imagens vão se tornando pouco a pouco mais ousadas e mostram cada vez mais o corpo feminino que passa a ser formado também, por seios, nádegas e pelos pubianos. Também era comum que algumas editoras utilizassem algum subterfúgio para burlar a censura, como declara Guimaro no trecho a seguir:

A Censura Federal, até abril de 1980, sempre exigiu que enviássemos todas as provas dos ensaios fotográficos (a sua maioria eram ensaios estrangeiros, comprados de agências internacionais) antes da impressão da revista. As páginas eram liberadas, proibidas ou liberadas com restrições (inclusão de tarjas pretas). Recebíamos muitas cartas dos leitores reclamando do “pudor” da revista e isso nos levou a incluir no miolo da publicação uma página como um quebra-cabeças que quando montado revelava uma mulher em nu frontal sem cortes. Nunca tivemos com isso nenhum problema com a Censura, por outro lado, muitos leitores começaram a nos devolver o quebra-cabeças montado agradecendo o “maravilhoso brinde”.<sup>9</sup>

Todas essas limitações e proibições forçaram a criatividade de fotógrafos e editores na utilização de elementos e recursos de linguagem que construíssem uma imagem erótica mostrando pouco o corpo feminino. Assim, na fotografia 2.1, o

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> GUIMARO *In*: FERREIRA, [ca. 1983], p. 212.

modelo está deitado numa cama. Uma posição insinuante, com os braços relaxados e as pernas que escondem os genitais. A cama, assim como o chão, são lugares sempre mais baixos em relação a quem está de pé ou sentado. Deitada na cama, a mulher sugere delicadeza, disposição de ser olhada e até mesmo uma disponibilidade sexual.<sup>10</sup> Naquela época, os modelos apareciam muito mais em cima de uma cama do que hoje.

O modelo não está distante, ao contrário, busca o olhar do espectador, numa forma de estímulo e de convite a uma fruição que é dupla e não individual. A mulher representada ganha *status* de agente e cúmplice no prazer experimentado pelo espectador ao olhar a imagem. O sentido do olhar ganha maior dimensão, mas, e isso é o mais importante, não se equivale ao do *voyeur* já que, para este, é importante manter um afastamento do objeto de seu prazer. A mulher, no momento em que foi fotografada, sabia da presença de um espectador, mesmo distante no tempo, mas o objeto do prazer não é mais a mulher senão a sua imagem, o próprio papel aonde a fotografia foi impressa. Essas fotografias do nu feminino nas revistas masculinas se tornam o objeto do prazer visual e masculino a partir da década de 70.

Além das poses mais explícitas, o gradativo afrouxamento da Censura permitiu o surgimento de novos títulos e diferentes formas de tratar a sexualidade e a pornografia, incluindo as revistas masculinas, orientadas para um público de um gosto presumidamente mais apurado. Mas o que importa para nós, é que apesar da maior liberdade, os fotógrafos continuam a utilizar essa linguagem criada como sinônimo de sensualidade na construção de suas imagens, especialmente quando a linha editorial da revista em questão pretende se aproximar do artístico como desculpa para atrair anunciantes e aumentar a venda de exemplares avulsos. Uma outra fotografia, analisada a seguir, ilustra bem o fato.

---

<sup>10</sup> Cf. GOFFMAN, 1977, p. 42.





Figura 2.2: Michelly Machri fotografada por Valério Trabanco, 2001.

A Figura 2.2 mostra Michelly Machri, de 22 anos, natural de Florianópolis, fotografada por Valério Trabanco em São Paulo, para a edição número 313, de agosto de 2001, da revista *Playboy*.<sup>11</sup> Michelly Machri é conhecida como a Garota Sukita porque protagonizou uma série de comerciais para uma campanha de refrigerantes a partir de 1999. A edição de fotografia é de Ariani Carneiro, a coordenação de Maina Helena Flavigna, a produção de Susanne Sassaki, e cabelo e maquiagem de Lili Ferraz.

Valério Trabanco começou como assistente no Estúdio Abril em 1989. Em 1992, depois de trabalhar por dois anos na Espanha, abriu seu próprio estúdio em São Paulo e desde então fotografa moda e editoriais para revistas femininas e masculinas.

Nesta fotografia, o modelo preenche totalmente o espaço da imagem. A ênfase é toda no modelo que se mostra de corpo inteiro, mas numa posição de lado, escondendo nádegas e órgãos genitais. Apenas um dos seios está visível. Sua postura é cuidadosamente calculada para que seu corpo apareça ereto, bem proporcionado e sem dobras na pele branca e bronzeada – bronzeamento certamente obtido por algum método artificial, já que a marca da tanga tem linhas bem demarcadas. A pose é tranqüila e a forma como a mão se apóia no encosto do sofá transmite ternura. Também nesta imagem, uma sensação de maciez é criada por associação ao tecido em que o modelo está sentado.

A iluminação do modelo não chega a ser totalmente incoerente com a iluminação do ambiente, no entanto, seu corpo está completamente iluminado, sem sombras e com pouca variação nos valores de luz, com exceção das costas. Essa variação de iluminação é importante porque confere uma certa tridimensionalidade a um tipo de representação que é plana. A perna do modelo, neste caso, por não apresentar este efeito, parece “chapada” (para usar um termo comum em fotografia).

---

<sup>11</sup> TRABANCO, Valério. Michelly Machri. **Playboy**, agosto de 2001, número 313, p. 81-101.

Esse efeito é ainda mais perceptível nos casos que o modelo está de frente para a câmera e a luz principal está atrás do fotógrafo e direcionada diretamente para o modelo.

Numa fotografia como esta, a atenção do espectador é direcionada para a pessoa retratada. Neste caso, particularmente, o olhar se prende no rosto do modelo. O braço e a mão formam uma linha que empurra de volta para o rosto o olhar que tenta descer pelo seu corpo. O que chama bastante a atenção no rosto do modelo é a alvura irreal de seus olhos e dentes. Essa brancura é obtida por retoque na fotografia. O mesmo recurso é utilizado em todas as partes de seu corpo, o que resulta em uma pele uniforme e sem defeitos, sem qualquer mancha, marca, “bolinhas” vermelhas, estrias, celulite, cortes, cicatrizes etc. Apenas algumas pintas foram mantidas nas costas, no seio e no braço. Os pelos – e poros – também desapareceram de seu corpo.

A ansiedade e a dependência que as revistas desenvolveram em apresentar pele e formas perfeitas, abusando de retoques nas fotografias, chega a causar falhas grosseiras. Na edição de novembro de 2005 da revista *Playboy*, por exemplo, o modelo que aparece na fotografia da página 129 não tem o umbigo.<sup>12</sup> Este fato é certamente o resultado do retoque que removeu uma dobra de sua barriga – dobra que é perfeitamente aceitável, já que o modelo posou para a imagem numa posição sentada e com o tronco inclinado para frente.

O motivo da escolha da fotografia da figura 2.2 reside no fato de que ela sintetiza um conjunto de características bastante representativas do tipo de mulher que aparece nas páginas da revista. Esse padrão consiste em uma mulher jovem, entre 18 e 29 anos, de pele clara, mas bronzeada, cabelos claros e lisos, magra e com “medidas de modelo”. Apesar de ser de conhecimento comum que o gosto do

---

<sup>12</sup> Cf. matéria do **Folha Online**, de autoria de Ricardo Feltrin, disponível no endereço <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/colunas/ooops/ult340u1079.shtml>>, da *Internet*, acessado em 12 de maio de 2006.



brasileiro pressupõe uma mulher com seios, coxas e quadril maiores em relação às medidas impostas aos modelos, isso não implica, necessariamente, em peso maior. A mulher magra continua a ser o tipo ideal. Vigarello apresenta uma opinião elucidativa a este respeito. Para o autor, o ideal de beleza para a cultura ocidental, sempre contemplou a magreza; o que mudou com o tempo foi o conceito de magreza e a parte do corpo ao qual este conceito se aplica.<sup>13</sup>

Independentemente da polêmica das medidas, as revistas masculinas valorizam muito a juventude de seus modelos. Quando analisa a campanha publicitária de um fabricante de cosméticos que utiliza a imagem de mulheres de diferentes idades, Beleli afirma que “Se, de um lado, a campanha está na contra-mão da maioria das propagandas que trabalham a imagem do ‘velho’ de forma jocosa, de outro, ela reafirma a substituição da velhice pelo prolongamento da juventude. Mais do que um corte geracional, a juventude aqui sugere um modo de ser”.<sup>14</sup> Da mesma forma acontece com alguns ensaios publicados na revista *Playboy* e que trazem uma atriz ou um manequim de mais idade, mas que conservam as linhas e as formas da juventude, e que serve apenas para glorificar o mito de que o objetivo é manter o corpo sempre jovem.

A juventude é bastante valorizada pela sociedade brasileira pela relação muito estreita que mantém com a beleza e com a saúde, pelo vigor físico e mental e também, pela associação à virgindade, à imaturidade sexual e pela facilidade de moldar o espírito. A juventude estimula a libido do homem brasileiro porque a pornografia criou a fantasia da menina que anseia pela sedução. “Temerosas no início, tornam-se tão insaciáveis quanto mulheres adultas no decorrer do relacionamento; hesitam em serem defloradas, mas ao final tudo permitem”.<sup>15</sup> E as revistas masculinas não deixam de explorar esse fetiche. Como a lei exige a idade

---

<sup>13</sup> VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté : le corps et l’art d’embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : Seuil, 2002. (L’Univers Historique).

<sup>14</sup> BELELI, 2005, p. 67.

<sup>15</sup> Cf. WINCKLER, 1983, p. 77.

mínima de 18 anos,<sup>16</sup> a publicação de um ensaio fotográfico com um modelo mais jovem é geralmente acompanhada de uma euforia editorial. Essa euforia pode ser verificada tanto no editorial e no texto que acompanha o ensaio, como na campanha publicitária para divulgação do exemplar específico. Talvez essa seja uma outra forma de, como sugere Botti, “abordar mascaradamente o fetiche da pedofilia, que é imensamente reprimido na nossa sociedade, representando de maneira indireta, modificada e sublimada esse tabu sexual”.<sup>17</sup>

Um outro fator a ser considerado, diz respeito ao fato de que, numa sociedade marcada pelo visual e pelo consumo, que precisa de renovação constante, “O velho é o espectro, que revela a fatalidade terminal”<sup>18</sup> e a juventude se transforma não apenas num ideal de vida ou num objetivo a ser alcançado a qualquer custo, mas na mais essencial de todas as mercadorias.

A constância desse tipo específico certamente contribui para uma idealização da mulher, não apenas entre o público alvo da revista, mas no conjunto da sociedade. Os ensaios fotográficos publicados na revista *Playboy* são divulgados e comentados na mídia e os modelos são entrevistados a respeito da experiência “única” e “exclusivista” – já que ele passa a fazer parte de um grupo restrito de mulheres tornadas belas – e participam de sessões de autógrafos para promover a edição. A mulher que aparece nos ensaios ganha, automaticamente, o predicativo de “capa da *Playboy*”, e, se já não era, passa a ser percebida como bela, mesmo que essa beleza seja construída pelos recursos técnicos que a fotografia e a manipulação digital de imagem disponibilizam. Tudo fica ainda mais fácil se a mulher retratada estiver presente na mídia. Este é o tema da análise da imagem a seguir.

---

<sup>16</sup> A lei brasileira permite que sejam fotografadas as mulheres acima de 21 anos. Abaixo de 18 é proibido e, caso ocorra, é considerado crime. Entre 18 e 21 anos, a revista precisa da autorização dos pais para a publicação das imagens.

<sup>17</sup> Cf. BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. **Cadernos Pagu**, 2003, nº 21, p. 129. Em seu artigo, a autora sugere uma forma disfarçada de abordar a pedofilia ao analisar fotografias que mostram modelos sentados em balanços.

<sup>18</sup> WINCKLER, 1983, p. 66-67.





Figura 2.3: Juliana Lopes Leite fotografada por Drausio Tuzzolo, 2004.

A Figura 2.3 mostra Juliana Lopes Leite, 23 anos, brasileira, em fotografia de Drausio Tuzzolo para a edição número 294, de junho de 2004, da revista *Sexy*.<sup>19</sup> Juliana foi fotografada pouco tempo depois de participar do programa televisivo *Big Brother Brasil 4*.<sup>20</sup> A produção é de Márcio Galhego e maquiagem de Junior Mendes.

O fotógrafo Drausio Tuzzolo, 42 anos, começou a carreira na agência DPZ depois de frequentar o curso de fotografia da Escola Panamericana de Arte entre 1982 e 1983. Em 1985 participou do concurso “Fotografe uma Garota Sensual”, promovido pela revista *Playboy* e conquistou a quarta colocação. Atualmente fotografa campanhas publicitárias e faz editoriais para revistas femininas e ensaios de nu para revistas masculinas.

Nesta imagem, o modelo está de pé, totalmente de frente, olha fixamente para o espectador e sua boca está entreaberta numa conhecida sugestão de sensualidade. Ele se apóia no parapeito de um mezanino e ao fundo pode-se ver, através da vidraça, a folhagem da vegetação de um jardim. Os braços estão abertos e as mãos apoiadas no parapeito. Os ombros estão ligeiramente para trás. As pernas também estão abertas e o modelo divide o peso do corpo na ponta dos dois pés. Todo o corpo está ligeiramente inclinado para o lado esquerdo do modelo.

A iluminação é plena no corpo do modelo, e não produz sombras visíveis. Além disso, sua pele foi totalmente tratada por retoque; completamente lisa, não apresenta defeitos nem volume; está “chapada”, conforme o termo técnico para falta de textura e de volume.

---

<sup>19</sup> TUZZOLO, Drausio. Juliana. Revista *Sexy*, junho de 2004, número 294, p. 56-79.

<sup>20</sup> O BBB, ou *Big Brother Brasil*, é um programa de televisão do gênero *reality show* produzido pela Rede Globo de Televisão e que teve a sua primeira versão em 2002. É inspirado no programa homônimo criado por John de Mol, executivo holandês, no qual pessoas comuns são selecionadas para morarem juntas numa casa durante um determinado tempo e sem qualquer tipo de contato com o mundo externo. A convivência é registrada vinte e quatro horas por dia por câmeras espalhadas por todos os cômodos da casa. O material é editado e televisionado diariamente. O nome do programa, mantido no original em inglês, é inspirado no livro *1984* de George Orwell. Até agosto de 2006, o programa teve seis edições.

Os programas do tipo *reality show*, como o *Big Brother Brasil*, transformam seus participantes em celebridades instantâneas e que permanecem no centro das atenções durante todo o tempo de exibição do programa. Mesmo depois do final, alguns participantes, incluindo alguns dos “eliminados”, continuam no alvo da mídia, impressa ou televisiva, ainda por algumas semanas. Mesmo pessoas próximas aos participantes, que não participaram diretamente do programa, têm o seu momento de fama. A namorada de um dos participantes, por exemplo, também posou nua para uma revista masculina.<sup>21</sup> As publicações voltadas para o público masculino aproveitam qualquer oportunidade, já que o imaginário masculino está sempre pronto a consumir fotos de nudez de mulheres em evidência na mídia.

A necessidade de estabelecer algum tipo de vínculo entre o espectador, consumidor da revista, e o modelo, a mulher mostrada no ensaio fotográfico, parece estar diretamente relacionada ao sucesso de vendas de uma edição. Atualmente, as capas das revistas mais vendidas trazem mulheres em evidência na mídia ou que povoem o imaginário erótico do brasileiro. Raramente um ensaio de nu traz uma mulher que não esteja, de alguma forma, próxima do público consumidor da revista. Se ela não tiver expressão na mídia, com certeza terá algum vínculo com outra pessoa que o tenha, como por exemplo, a filha de uma atriz famosa, a ex-namorada de um esportista carismático etc. A mulher que aparece na imagem da figura 2.3 é uma celebridade instantânea; ela esteve em evidência durante todo o período de exibição do programa do qual participou e posou nua logo após seu final. É o que aconteceu também, a propósito, com a maioria das mulheres que participaram de programas com o mesmo formato.

A fotografia possui a característica de ser um meio de representação figurativa que é o que mais se aproxima do referente, e de sua realidade. Como resultado, frequentemente o espectador confunde o referente – seu ídolo – com a sua

---

<sup>21</sup> As fotografias de Wegda Moura foram publicadas na edição número 3, [2003], da revista *Hunter*.

representação. Essa identificação é ainda maior, talvez, pelo fato da relação estabelecida anteriormente entre o espectador e o modelo também ser construída por meio de uma representação, no caso, televisiva. Mas, ao contrário dessa relação anterior, agora a sua atitude e a sua pose são de uma entrega total; nada sugere esquiva, defesa ou censura. Seus movimentos são limitados pela pose e pelo parapeito. O espectador pode olhar à vontade toda a nudez de seu ídolo.

Vale à pena fazer um último comentário a esta imagem: uma observação mais cuidadosa do pequeno retângulo negro na região do púbis do modelo – e confirmada pelas demais fotografias do ensaio – revela que não se trata de pelos pubianos, mas de uma “mancha de tinta” aplicada ao papel com o objetivo de esconder a vulva, que, caso contrário, estaria visível devido a uma depilação integral. O objetivo desse ocultamento é, certamente, evitar o risco da fotografia e, conseqüentemente do ensaio e da publicação, serem tachados de vulgares. A tarja preta sobrevive tacitamente na fotografia brasileira.

É interessante observar que, apesar de os pelos pubianos estarem desaparecendo do corpo feminino, conforme a depilação vai limitando-os a uma área cada vez menor e conforme a ausência de pelos aumenta a sugestão de asseio, eles não podem ser eliminados numa imagem que precisa se apoiar no erotismo. O poder erótico dos pelos pubianos com certeza foi fortalecido com a proibição a que estiverem submetidos pela Censura. As imagens analisadas a seguir pertencem ao modo do nu artístico. Neste caso, para diminuir o erotismo das imagens, é conveniente que os elementos erotizados não sejam visíveis. Isso pode ser feito pela inclusão de uma sombra na região do púbis, ou pela ocultação dessa região pelo próprio corpo do modelo. Nas imagens a seguir, veremos como uma técnica diferenciada também pode cumprir esta função.

A figura 2.4 traz fotografia de autoria de Ricardo de Vicq disponível no *site* da *Internet* mantido pelo fotógrafo.<sup>22</sup> Esta imagem também foi publicada na revista *Iris*<sup>23</sup> de maio de 1995 – com texto de Sandra Falco –, mas cortada na parte inferior da imagem até encostar-se ao modelo, dos lados até quase encostar e acima, removendo da imagem o arranjo do cabelo. A imagem publicada na revista também possui brancos mais intensos e menos tons de cinza. Todas essas diferenças entre as duas fotografias têm como consequência a modificação na leitura da imagem, motivo pelo qual, será priorizada a imagem que mantém o corte escolhido pelo fotógrafo.

Ricardo de Vicq começou a carreira como fotógrafo profissional em 1968 como estagiário do *Jornal do Brasil*. Desde 1985 reside em São Paulo, onde mantém seu estúdio, e atua em diversas áreas da fotografia comercial, como capas de disco, publicidade, editorial, viagens e, de forma menos comercial, com paisagens e nus, tanto femininos quanto masculinos.<sup>24</sup>

Nesta fotografia, o modelo está sentado no chão, de lado para o espectador e com as pernas unidas. Os braços estão esticados para frente e apoiados, na altura dos cotovelos, nos joelhos dobrados. As mãos estão relaxadas e caídas; a esquerda por cima da direita, numa mal sucedida intenção de transmitir relaxamento. Os pés estão apoiados, mas os calcanhares não tocam o chão. O rosto se esconde entre os braços provocando a curvatura das costas. O modelo não estabelece uma relação direta com o espectador, mas sabe de sua presença, pois é nítido que sua pose foi cautelosamente construída; uma pose tensa apesar de resultar numa composição de desenho interessante.

---

<sup>22</sup> No endereço <[www.clicdevicq.com.br](http://www.clicdevicq.com.br)>, acessado em 6 de julho de 2006.

<sup>23</sup> VICQ, Ricardo de. Ensaio III: pintando com a luz. *Irisfoto*, maio de 1995, ano 48, número 482, p. 34-37.

<sup>24</sup> Os dados biográficos de Ricardo de Vicq foram obtidos na página da *Internet* mantida pelo próprio fotógrafo. Cf. nota 22 deste capítulo.





Figura 2.4: fotografia de Ricardo de Vicq.



O único objeto que aparece na imagem é um pano que cobre o chão e no qual o modelo se senta; o fundo<sup>25</sup> é neutro. A câmera fotográfica foi posicionada a meia altura do modelo. A iluminação é inusitada – já que não reproduz a iluminação encontrada na natureza, com apenas uma única e difusa fonte de luz – e foi obtida pela utilização de um recurso conhecido como *paint light*. O equipamento utilizado na iluminação da fotografia 2.4 pode ser manipulado durante a sua utilização e consiste em uma fonte de luz contínua<sup>26</sup> com um foco muito pequeno. Depois de montar a composição, as luzes do estúdio são apagadas e o obturador da câmera fotográfica é acionado no modo de longa exposição. Em seguida, o fotógrafo faz o foco de luz percorrer na cena, as áreas que pretende dar maior destaque na imagem. Cada área ficará mais ou menos iluminada conforme o tempo que é exposto à luz ou o número de vezes que o foco luminoso passa por ela. O fotógrafo pinta com a luz, daí o nome da técnica. Podem ser feitos um ou vários disparos de flash para a luz de preenchimento, mas o mais comum é que a iluminação da cena seja proveniente apenas do *paint light*. Quando o fotógrafo considerar que iluminou o suficiente, ele fecha o obturador e encerra a exposição do filme. O modelo deve permanecer imóvel durante todo o tempo de exposição que pode atingir alguns minutos, conforme a perícia do fotógrafo no manuseio do “pincel de luz”.

A cabeça escondida entre os braços não revela a identidade do modelo. Um recurso que despersonaliza o modelo e que foi bastante utilizado para esconder a identidade do modelo, quando este, por vergonha ou algum outro motivo, não deseja ser reconhecido. Numa situação como esta, dificilmente se estabelece uma relação com o espectador e o corpo se transforma num objeto explorado em suas formas e

---

<sup>25</sup> Fundo, no jargão fotográfico, se refere a tudo o que está atrás do motivo principal da fotografia. No caso de uma fotografia feita em estúdio, o fundo pode ser um pano, uma parede ou um papel apropriado, como parece ser o caso da fotografia 2.5, e que serve para preencher os espaços vazios da imagem e destacar o elemento principal.

<sup>26</sup> A luz contínua se caracteriza pela emissão constante de luz, como, por exemplo, a luz do Sol, ao contrário do flash que emite uma determinada e definida quantidade de luz num curtíssimo intervalo de tempo.

textura. Neste caso, parece que o modelo se esconde como se quisesse se isentar de qualquer responsabilidade pela criação da imagem. É interessante observar que os seios quase sempre são valorizados neste tipo de imagem, recebendo a porção necessária e suficiente de luz para atrair o olhar.

O formato da imagem é retangular, mas numa proporção – aproximadamente de 5:6 – que não é comum em fotografia, o que significa que a imagem teve um pedaço intencionalmente cortado pelo fotógrafo.<sup>27</sup> O resultado é um equilíbrio perfeito entre o espaço e a configuração corporal do modelo na composição da imagem. A técnica de iluminação e o cuidado com a composição resultam numa imagem esteticamente interessante, mas que, por si só não emprestam significado à imagem. Assim como uma perfeita harmonização do espaço da imagem e da composição, o nu artístico também busca uma justificativa para a sua realização no estranhamento que uma determinada configuração corporal pode provocar, como veremos a seguir.

---

<sup>27</sup> As proporções usadas em fotografia são dadas pelo formato do negativo. São elas: 2:3 no pequeno formato, 1:1, 3:4 e 6:7 para o médio formato e 4:5 e 8:11 para o grande formato.





Figura 2.5: fotografia de Philippe Arruda que integra o ensaio *Photo de Charme*.

A figura 2.5 mostra fotografia de Philippe Arruda que integra o ensaio *Photo de Charme*, publicado no catálogo da exposição que aconteceu no Espaço Paul Mitchell de São Paulo em 2003. Philippe Arruda é graduado em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Catarina, com Habilitação em Jornalismo. Estudou fotografia em São Francisco, na Califórnia, em Curitiba e em São Paulo.<sup>28</sup>

Essa fotografia é um exemplo de composição em que o corpo do modelo não está bem proporcionado, mas congelado numa posição que sugere um movimento de dança e a partir de um ponto de vista da câmera que não o favorece. O braço esquerdo parece mais curto que o direito; também a perna direita parece mais curta que a esquerda e o pé direito parece defeituoso; já o pé esquerdo tem um corte estranho e artificial; parece que os dedos foram cortados; a forma como a cabeça desaparece da imagem ao ser jogada para trás, dá a impressão de um corpo acéfalo. A iluminação vem de cima e cai sobre o modelo resultando em altos valores no pescoço e peito e provocando uma forte sombra mutiladora na perna esquerda.

A configuração formada pelos braços e mãos é contraditória com o resto do corpo. As pernas, o tronco e a cabeça parecem tensos enquanto o movimento das mãos é suave. A mão esquerda parece tentar alcançar algo enquanto a direita está pousada sensualmente sobre o seio. As mãos emprestam alguma leveza à imagem, numa atitude que lembra o estilo renascentista. O fundo, muito escuro, não acrescenta nada à leitura desta imagem em particular, a não ser pela impressão de que o modelo está solto no nada. O tema desta fotografia, portanto, é o estranhamento. O fotógrafo buscou justificar a fotografia por meio da escolha de uma pose não convencional, mas que apresenta o corpo sem cortes. A pose clássica da próxima fotografia é mais comum entre as imagens pesquisadas para este trabalho.

---

<sup>28</sup> Os dados biográficos de Philippe Arruda foram obtidos no endereço da *Internet* acessado no dia 7 de julho de 2006: <<http://philippearruda.com.br/site.htm>>.

A figura 2.6 mostra uma fotografia de Luiz Lhacer publicada em página pessoal do fotógrafo na *Internet*.<sup>29</sup> Esta fotografia faz parte do ensaio *Almas Nuas* apresentado no Espaço Paul Mitchell de São Paulo entre setembro e outubro de 2004. Este ensaio, que consiste, na verdade, em dezoito ensaios com quatorze mulheres diferentes, todas negras, também esteve exposto na Eccho Gallery, em Chicago, no ano de 2002. O conjunto exposto no Brasil é a versão definitiva do ensaio segundo o fotógrafo. A curadoria da exposição é de Silvio Pinhatti, o projeto gráfico de Luciana Hidalgo, o texto da Exposição de Alex Antunes, a produção gráfica de Alvaro Biondo e as ampliações de Silvio Pinhatti e Gisele Vianello.

Luiz Lhacer é publicitário e sócio da Power Comunicação Promocional em São Paulo. Fotografa profissionalmente desde 2000, mesmo ano em que começou o referido ensaio, apesar de se dedicar à fotografia há mais de 30 anos.

Uma outra imagem bastante simples em termos dos elementos que a compõem. Uma mulher sentada no chão segura um espelho com a mão direita. A pose é clássica; com o corpo alongado e os braços abertos é possível identificar diversos triângulos (o triângulo era uma figura bastante utilizada nas composições renascentistas). A regra dos terços,<sup>30</sup> bastante utilizada para composições fotográficas, também foi utilizada. Apesar de o modelo estar virado para o espectador e estar nitidamente nu, alongado e braços abertos, apenas um seio está à mostra. Os pelos pubianos estão escondidos na sombra.

O espelho, pela sua posição e forma como é segurado, é um elemento de destaque. Se traçarmos uma diagonal ligando o canto inferior esquerdo ao canto superior direito, o corpo do modelo estará quase todo contido num dos triângulos assim formados enquanto o espelho estará praticamente sozinho no outro.

---

<sup>29</sup> Disponível no endereço <<http://www.lhacer.com>>, acessado em 1º de dezembro de 2002.

<sup>30</sup> A regra dos terços é utilizada para valorizar ou destacar determinados elementos da imagem ao colocá-los em regiões pré-definidas do quadro. Essas regiões estão ao longo de duas linhas verticais e duas linhas horizontais que dividem a imagem em partes iguais. Os elementos que estiverem no encontro de duas linhas serão duplamente valorizados.





Figura 2.6: Alexia fotografada por Luiz Lhacer.



Mais que um símbolo da vaidade da mulher, o uso do espelho na composição, para Berger diz respeito à associação da mulher a um objeto da visão. Se, ao segurar o espelho, o modelo olha para seu reflexo, “ela se une aos espectadores dela mesma”.<sup>31</sup> Para o autor,

Pintava-se uma mulher nua porque era apazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura de *Vaidade*, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista.<sup>32</sup>

Mas o tema desta imagem também é uma demonstração da técnica. A iluminação que vem do lado superior esquerdo da imagem, é bastante suave e sua intensidade é suficiente apenas para separar o fundo negro e neutro da imagem do corpo em primeiro plano e dar-lhe algum volume. Os tons, muito escuros, proporcionam profundidade para a composição. O modelo negro, sob fundo negro, empresta uma textura aveludada muito interessante. A iluminação de um modelo negro sobre um fundo negro é de uma grande dificuldade técnica, semelhante a iluminar um modelo branco solto num fundo branco, e mostra a capacidade técnica e a competência tanto do fotógrafo quanto do *printer*.<sup>33</sup>

Uma outra característica que precisa ser mencionada diz respeito à presença, bastante rara, de modelos negros na fotografia de nu no Brasil. Dentre os ensaios recentes publicados na revista *Playboy*, por exemplo, nenhum trazia mulheres negras. A última negra a posar para a revista foi a atriz Isabel Fillardis na edição de novembro de 1996. Ao contrário da publicidade, aonde o negro vem ganhando cada vez mais espaço, a pesquisa de imagens mostrou que ele ainda está

---

<sup>31</sup> BERGER, 1999, p. 52.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>33</sup> Termo que designa o profissional capacitado para ampliações preto e branco de alto padrão.

muito pouco presente no gênero da fotografia de nu brasileira.<sup>34</sup>

As seis fotografias analisadas neste capítulo mostram como o tema do nu costuma ser abordado dentro dos dois modos mais comuns na fotografia brasileira. As três primeiras imagens, extraídas de ensaios publicados em revistas masculinas testemunham a personificação da beleza e da juventude como formas de se explorar o sensual e o erótico com o objetivo de provocar uma resposta sexual no espectador. As três últimas mostram o corpo feminino como um objeto plástico apropriado à técnica e à composição fotográficas. A partir dessas análises podemos generalizar os preceitos que regem a produção de imagens para o modo do nu editorial, ou seja, a sua convenção.

O público das revistas masculinas espera um conjunto de características numa fotografia de nu. A publicação de um ensaio fotográfico que exhibe a nudez de uma personalidade causa uma expectativa no leitor da revista. Essa expectativa é criada a partir da divulgação do nome do modelo que aparecerá nas próximas edições e continua com a propaganda e eventuais informações divulgadas na mídia. Dessa forma, o espectador do ensaio fotográfico conta com um conjunto de informações que podem direcionar a sua interpretação.

Isto favorece, de uma certa forma, o estabelecimento de uma convenção que dita as regras de produção deste modo da fotografia de nu. Esta convenção é imposta em grande parte pelos editoriais das revistas masculinas numa espécie de acordo e compromisso firmado com seus leitores, mas que transcende a área editorial quando os fotógrafos passam a acreditar numa única forma de se fotografar um nu feminino. Ela compreende, no que concerne à técnica, na construção de uma iluminação que valoriza o corpo do modelo até o detalhe e que mostre todo o corpo

---

<sup>34</sup> Para uma visão crítica sobre o negro na publicidade brasileira, veja BELELI, 2005, particularmente o capítulo 3.

de forma uniforme, além de uma composição que evidencie, que destaque e que prenda a atenção do espectador no corpo do modelo. Utiliza-se geralmente o processo colorido assim como uma produção elaborada, mas não exagerada de elementos, que promova a atmosfera de um hedonismo sofisticado.

No que concerne à linguagem, a pose e a atitude do modelo devem obedecer às exigências de um olhar masculino: um padrão de juventude e de beleza feminina ditados pela moda e pela publicidade; uma proximidade mínima entre o modelo e o espectador (artistas, atrizes, manequins, personalidades ou esposas de personalidades, participantes de um programa do tipo *reality show* etc); uma exposição da mulher como um objeto a ser visto e despertar o estímulo sexual, de uma forma passiva e condescendente com essa situação – o modelo é maquiado, penteado e retocado para representar esse papel.

Uma imagem construída segundo essa convenção será considerada bela independente da celebridade que ela representa. As revistas tentam exibir um padrão de mulher visto como brasileiro e sensual, mas o que fazem, na verdade, é criar e recriar esse padrão à sua maneira. As exceções só fazem confirmar a regra. A revista põe a convenção à prova em várias ocasiões, examinando outras possibilidades, outras interpretações e a receptividade de seu público. Não poderia ser diferente, já que a revista pretende sobreviver no mercado. Nessa experimentação, a maioria das experiências é descartada e a convenção retomada ou renovada no exemplar do mês seguinte, adaptando-se às mudanças culturais.

Para vencer a resistência dos modelos em aceitar as propostas de posarem nus e a desconfiança de certos espectadores quanto ao teor pornográfico dos ensaios do nu editorial, existe um movimento, que pode ser verificado na mídia e que reúne editores, fotógrafos, modelos e jornalistas, de valorizar o nu fotográfico tentando atribuir-lhe um caráter artístico. As mulheres que aparecem na capa da edição do mês são aclamadas na mídia e os fotógrafos se tornam celebridades, não pela qualidade do trabalho, mas por terem fotografado as celebridades. Ser fotografada para um ensaio numa revista masculina, particularmente a *Playboy*, é o equivalente

atual a ser eleita miss em um concurso de beleza; é o equivalente moderno ao julgamento de Páris.

O “nu editorial” é destinado às revistas masculinas e realizado com o objetivo de satisfazer o gosto de um público que seja o maior possível. A linha editorial determina as mulheres que podem posar, conforme seu tipo físico e sua popularidade; ela determina também os estilos de pose e quais partes do corpo a mulher pode mostrar, assim como as partes que ela não pode nem deve mostrar. Não há restrição a retoques na imagem desde que o objetivo seja ajustar o modelo ao padrão de beleza ou à convenção. Os ensaios publicados nas revistas masculinas não têm nome, a não ser pelo nome do modelo, numa referência ao referente e que aproxima o modelo de sua imagem a ponto do espectador acreditar que é o próprio modelo que ele vê nas páginas diante de si. A respeito dessas imagens, Winckler diz o seguinte:

A pornografia branda nada contém que desafie profundamente a realidade social, mesmo trazendo elementos inovadores com relação à moral sexual repressiva, pois reproduz elementos da moral sexual dessublimada vigente. Esta admite certa liberalidade para determinadas classes sem romper com os valores básicos do patriarcalismo capitalista.<sup>35</sup>

A convenção do nu artístico se assemelha à convenção do nu editorial no que diz respeito às características técnicas da fotografia: a composição que valoriza o corpo e o coloque em evidência e a iluminação que deve favorecer o volume e ser suave (a passagem do claro para o escuro não pode ser brusca). O nu artístico utiliza geralmente o processo preto e branco e explora bastante a maleabilidade desse processo.

---

<sup>35</sup> WINCKLER, 1983, p. 76.

Já na linguagem, o nu artístico pretende ser o oposto do nu editorial, apesar de utilizar os mesmos padrões de beleza e de juventude impostos aos modelos. O único olhar possível é o artístico: o modelo não deve estabelecer qualquer relação com o espectador. Normalmente, o modelo de um nu artístico é desconhecido do grande público e não é comum que seu rosto possa ser identificado na imagem.

O nu artístico é realizado com a intenção de uma estética qualitativamente superior à do nu editorial, considerado vulgar para alguns fotógrafos. É comum no Brasil, chamar de nu artístico uma fotografia que não tem o objetivo de suscitar o interesse sexual. Este modo do nu fotográfico utiliza freqüentemente o processo preto e branco, com uma ausência total ou parcial de produção e fundo neutro. Também é freqüente encontrar composições que valorizam certas partes do corpo, mas a exibição dos órgãos sexuais, entretanto, está praticamente proibida.

É muito importante que a imagem não seja vulgar e isso precisa ser dito e lembrado sempre. O texto da apresentação da fotografia 2.6, por exemplo, diz o seguinte: “O trabalho autoral de Lhacer é baseado em registros PB, luz de estúdio com fundo negro e mulheres negras nuas caracterizadas com elementos vindos da natureza como palha, juta. São apresentadas com uma nobre visão, de forma sutil, nada vulgar”.<sup>36</sup>

Muitos fotógrafos, talvez em busca de originalidade em seus trabalhos e na tentativa de fugir do apelo erótico da nudez, tentam abstrair os corpos de seus modelos lançando mão de diversos subterfúgios tais como cortes, pontos de vista inusitados, uma técnica diferenciada. No caso da fotografia 2.5, por exemplo, o fotógrafo consegue um certo distanciamento do apelo erótico pelo efeito de

---

<sup>36</sup> Trecho extraído do texto de apresentação da exposição disponível na *Internet*, no endereço <[http://www.namata.com.br/espaco\\_paul\\_mitchell/2004/Almas\\_nuas/espaco.shtml](http://www.namata.com.br/espaco_paul_mitchell/2004/Almas_nuas/espaco.shtml)>, acessado em 18 de julho de 2006.

estranhamento causado pela pose inesperada do modelo. Nas fotografias 2.4 e 2.6, o nu justifica a utilização de uma técnica de iluminação diferenciada, ao mesmo tempo em que a técnica se transforma numa desculpa para se fazer um nu. Um viabiliza o outro.



### Capítulo 3 – O ritual do nu na fotografia brasileira

Pode-se dizer, de forma simplificadora que a sociedade brasileira construiu dois estereótipos para a representação da mulher.<sup>1</sup> O primeiro é o da santa, vista como mãe zelosa, esposa exemplar, dona-de-casa “digna de ser eleita como objeto de amor pelo homem, é a que corresponde ao modelo exemplar de Virgem Santificada. Ela deve simbolizar o repositório de toda virtude e de toda beleza”.<sup>2</sup> São mulheres valorizadas com quem os homens são estimulados a se relacionar. O segundo estereótipo é o da prostituta, no qual a mulher é vista como uma “boneca sexual”, sempre disposta a satisfazer o desejo do homem e a realizar suas fantasias.

O nu na fotografia brasileira, impossibilitado de representar a mulher santa, por motivos óbvios, tenta construir o ideal de mulher sensual, unindo beleza e juventude como “atributos inatos, naturalizados, delineando uma relação coerente entre sexo, gênero e desejo e, ao mesmo tempo, afirmando a heterossexualidade

---

<sup>1</sup> Sobre esse assunto veja BELELI, 2005; COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, 199p; SEVCENKO, [ca. 1983] e WINCKLER, 1983.

<sup>2</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, p. 40.

como modelo”.<sup>3</sup> Para a fotografia de nu brasileira, o adjetivo erótico é substituído pelo adjetivo sensual numa tentativa, como já afirmado, de se dissociar do pornográfico, entendido como vulgar e impróprio à representação.

Antigamente existia o receio de mulheres artistas ou modelos em início de carreira, em posarem para ensaios de nu fotográfico porque poderiam ser acusadas de se submeterem a uma forma fácil e rápida de ascensão social e profissional ou ainda, de serem tachadas como prostitutas. Esse receio é substituído aos poucos, pelo entendimento do nu como um merecido troféu à beleza plástica de seus corpos. Algumas fotografias apresentam a figura feminina num cenário doméstico, enquanto outras num cenário paradisíaco, mas sempre associada a símbolos de poder e de conquistas materiais. Essas fotografias são, às vezes, vazias de significados e servem apenas para mostrar o corpo da mulher em diferentes ângulos. Não deixam, no entanto de estabelecer alguma relação com o espectador. As fotografias que compõem este capítulo foram escolhidas por trazerem significados mais complexos em termos de sexualidade ou, por outro lado, em termos de dissociação de qualquer outra conotação que não fosse a “artística”.

Para Goffman, o conceito de mulher é construído socialmente com base num forte apelo sexual.<sup>4</sup> Condutas sexuais não são naturais e nem fruto de manifestações biológicas, mas construídas historicamente como uma técnica e, portanto, a naturalização da sexualidade contribui para a idéia de diferenças naturais entre homens e mulheres no que diz respeito à sexualidade. A fotografia de nu, atualmente no Brasil, se presta à construção e difusão dessas técnicas porque, para usar as palavras de Barthes em outro contexto, “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.<sup>5</sup> Vejamos como esse mecanismo opera pela análise das próximas fotografias.

---

<sup>3</sup> BELELI, 2005, p. 46.

<sup>4</sup> GOFFMAN, 1977, p. 36.

<sup>5</sup> BARTHES, 1984, p. 16.





Figura 3.1: Scheila Carvalho fotografada por J.R. Duran, 1998.

A figura 3.1 mostra a dançarina Scheila Carvalho, de 24 anos, mineira de Juiz de Fora, fotografada por J. R. Duran em Outeiro das Brisas, na Bahia, para a edição número 271 de fevereiro de 1998 da revista *Playboy*<sup>6</sup>. Na ocasião, o primeiro de vários ensaios para a revista, Scheila Carvalho era conhecida como a morena do “É o Tchan”,<sup>7</sup> grupo musical no qual acabara de ingressar depois de ser escolhida num concurso nacional para esta finalidade. A edição de fotografia é de Ariani Carneiro, a produção de Florise Oliveira e Sílvia Costanti e cabelo e maquiagem por Kaká Moraes.

O fotógrafo J. R. Duran nasceu em Barcelona, na Espanha, em 1952. Interessou-se por fotografia aos 15 anos de idade por influência do fotógrafo Oriol Maspons, casado com uma parente. Imigrou para o Brasil em 1970 acompanhando os pais. Fotografou para diversas revistas de moda e manteve uma relação com a revista *Playboy* que durou mais de vinte anos. Atualmente assinou contrato com a editora que publica a revista *Sexy*. Entre 1989 e 1995 morou e trabalhou em Nova York e fotografou moda para revistas americanas e européias. Atualmente mora em São Paulo, onde mantém estúdio próprio e atua nas áreas de publicidade e de moda.<sup>8</sup>

A figura de Sheila Carvalho ocupa, nesta imagem, quase toda a extensão da altura da fotografia. Ela olha diretamente para a câmera fotográfica, o que estabelece uma relação direta com o observador. O local em que se encontra é parcialmente aberto, provavelmente um quiosque, com bastante iluminação e com grandes janelas abertas para o exterior. O grande banco que se estende de ponta a ponta sugere ser este um local freqüentado por muitas pessoas.

Os outros elementos presentes na imagem são uma espécie de mesa baixa

---

<sup>6</sup> DURAN, J.R. Scheila Carvalho. **Playboy**, fevereiro de 1998, número 271, p. 46-67.

<sup>7</sup> O grupo “É o Tchan” apareceu no começo da década de 1980 com o nome de Gera Samba e fez bastante sucesso durante a década de 1990. São características do grupo as coreografias erotizadas e o duplo sentido nas letras de suas músicas.

<sup>8</sup> As informações sobre a biografia do fotógrafo J. R. Duran foram obtidas na *Internet*, no endereço <<http://www.geocities.com/reportagens/exclusivas/duranfinal.htm>>, acessado no dia 26 de janeiro de 2003.

e um grande pedaço de tecido, provavelmente a roupa que o modelo usava e que abandonou com displicência logo depois de se despir do mesmo. A câmera foi posicionada na altura do meio do corpo do modelo, o que valoriza seu corpo, respeitando as proporções e evitando qualquer deformação indesejada.

A presença na imagem de uma enorme janela ao fundo, que permite a entrada de grande quantidade de luz no ambiente, a transformaria na principal fonte de iluminação da cena e colocaria o modelo numa posição de contra-luz. Não é, no entanto, o que acontece. Seu corpo está perfeitamente iluminado. O lado direito com um valor ligeiramente superior ao lado esquerdo; uma pequena diferença que tem como consequência um efeito de tridimensionalidade na imagem, mas, ainda assim, não há qualquer sombra em seu corpo. Fato que mostra um cuidado meticuloso na intensidade e no posicionamento das fontes de luz artificiais em relação ao modelo. O fotógrafo optou por criar um jogo de iluminação na construção desta imagem que é totalmente contraditório com o que sugere o ambiente, mas totalmente de acordo com a presumida expectativa do observador. Supostamente, nada está escondido; tudo é mostrado. Supostamente.

Segundo Vigarello, o corpo feminino passa a contar, no século XVI, com espessura, carne, contorno e sensualidade.<sup>9</sup> Ocorre um enaltecimento de valores mundanos, da estética e do prazer. Mas o olhar é orientado conforme uma hierarquia do corpo, um código de moral que corta o corpo pela metade: é nobre tudo que está acima da cintura e vil tudo o que está abaixo. Depois, a partir do século XIX, a parte inferior do corpo ganha outro *status*.

Mas parece que essa valorização da parte inferior do corpo parou na altura dos tornozelos, ao menos, no que diz respeito às imagens publicadas em revistas masculinas, mais especificamente na revista *Playboy*. É comum que os pés dos modelos nas imagens estejam cortados ou dissimulados pela pose, cobertos por

---

<sup>9</sup> Cf. VIGARELLO, 2002.

um pedaço de tecido ou por um calçado, geralmente, de salto alto. São raras as imagens que mostrem integralmente os dois pés. O salto alto, além de ser um conhecido objeto de fetiche, também ajuda a tornear a perna do modelo quando está de pé e apoiado sobre as duas pernas. Parece, dessa forma, que o pé ainda carrega alguma conotação de imundície. Certamente é um complicado elemento estético já que tendões, dedos, calos, rugas, veias, unhas e joanetes dificilmente contribuem para a construção de uma imagem “agradável” aos olhos.

É o que acontece nesta imagem. Os pés do modelo estão calçados e, como se trata de um salto alto, suas pernas estão bem torneadas e a musculatura valorizada. Mas existe ainda outra parte do corpo do modelo que foi intencionalmente removido da imagem. Os órgãos genitais foram intencionalmente borrados por interferência direta na imagem. Uma linha escura sugere a presença de pelos pubianos. Um efeito borrado se estende desde esta linha até o cóccix passando pela linha que delimita a nádega direita. O ânus não aparece aonde deveria estar. Ao que parece, ele foi removido intencionalmente do corpo do modelo por retoque na imagem. Sobrou apenas uma pequena sombra que sugere a sua localização. Entre as fotografias selecionadas, esta apresenta o caso mais evidente de ocultação intencional e por retoque de uma parte do corpo, mas o ânus também não aparece em nenhuma outra imagem dentre o conjunto de fotografias publicadas pela revista Playboy, até onde foi possível verificar, apesar de, em alguns poucos casos, a vulva estar à mostra.

Apesar disso, é forte a alusão ao sexo anal nesta imagem. Também nesta fotografia, o modelo está numa pose que sugere um movimento de dança. Mas agora, a dança é um convite para o para o espectador da imagem e cria nele a expectativa da continuação da cena além da sugestão de submissão da mulher representada. Para Chevalier e Gheerbrant, a dança é celebração, linguagem e manifestação de um

instinto de vida que busca a libertação pelo êxtase tanto carnal quanto espiritual.<sup>10</sup> Além disso, seu movimento, por vezes, expõe ou valoriza determinadas partes do corpo, o que aumenta seu potencial erótico, como é o caso particular do *Axé Music*,<sup>11</sup> estilo preferencial do grupo em questão e que coloca as nádegas em evidência. Como se sabe, a bunda (nádegas e ânus) é a parte do corpo da mulher que o homem brasileiro mais gosta e que faz alusão ao sexo anal, um conhecido fetiche masculino no Brasil.

Os ensaios da revista Playboy variam bastante em relação ao seu conteúdo explícito. A Censura propiciou a construção de uma mulher “feminina”, casta, ingênua e disponível. Depois, ela passa a ser oferecida “quente” e seu desejo em correspondência com uma visão machista. Apesar de a edição das fotografias ser feita pela mesma pessoa desde há muito tempo, os fotógrafos se alternam. Certamente a relação entre editor, fotógrafo e modelo, determina, em parte, o que e quanto é mostrado. Em algum momento, uma parte da vulva é mostrada, mas na maior parte somente os pelos pubianos são visíveis. Por outro lado, ao menos na esfera pública, é conhecida a aversão à sodomia e sua associação ao vil e ao pornográfico.

A linha editorial precisa estabelecer o equilíbrio entre como e quanto mostrar para não ser taxada como pornográfica. De um lado está a estratégia de mostrar mulheres nuas com o objetivo de atingir um grande público consumidor. Do outro, estão os anunciantes que garantem a viabilidade econômica da revista, mas que não querem ter o seu produto, ou marca, associados à pornografia.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p 319-320.

<sup>11</sup> **Axé Music** É um termo, a princípio pejorativo, cunhado pelo jornalista Hagamenon Brito para designar um movimento cultural que integra vários ritmos e que surgiu na década de 1980, na Bahia, inspirado nas manifestações populares e no carnaval de Salvador. O termo axé, para o Candomblé, também significa energia, poder. Segundo trocadilho de uma das exposições audiovisuais do Museu da Língua Portuguesa (recentemente inaugurado no prédio da Estação da Luz, em São Paulo), trata-se de “música pra pular brasileira”.

<sup>12</sup> Cf. MIRA, 1997.







Figura 3.2: Alessandra Negrini fotografada por Bob Wolfenson, 2000.

A solução é a criação de uma nova entidade feminina: uma mulher que só existe no papel impresso das revistas, formada pela reunião de todos os elementos que valorizam seu corpo e ajudam a moldar um padrão estético da beleza e elimina os elementos tabus. Dessa forma, é excluído tudo o que possa emprestar uma conotação pornográfica. A imagem passa a ser a exaltação do belo e do sensual, como pode ser verificado também pela análise da fotografia a seguir.

A figura 3.2 mostra a atriz Alessandra Negrini, paulistana, na época com 29 anos de idade, fotografada por Bob Wolfenson para a edição número 297 de abril de 2000 da revista *Playboy*.<sup>13</sup> Na ocasião em que o ensaio foi publicado, a atriz integrava o elenco da minissérie *A Muralha* da Rede Globo de televisão. A revista deixa claro que foi sua a idéia de interpretar “uma personagem proibida nas ruas do Rio de Janeiro” e que a atriz concordou com a “fantasia”. A edição de fotografia é de Ariani Carneiro, a coordenação de produção de Maina Helena Falavigna, a produção de David Pollak, a cenografia de Zee Nunes, e cabelo e maquiagem por Kaká Moraes.

Nesta imagem, o modelo está sentado num sofá, com as pernas encolhidas, próximas ao corpo e com os pés cruzados, numa atitude brincalhona que joga com oposições: ao mesmo tempo em que tenta se esconder usando as pernas para ocultar o corpo e o rosto, o gesto coloca à mostra uma pequena parte de seus órgãos genitais, contrapondo, de uma forma bastante eficiente, malícia e ingenuidade. O corpo e as pernas, na posição que assumem, ajudam a esconder também outras partes do corpo como os seios, a cintura, o quadril. Essa atitude é tomada como uma brincadeira pelo modelo que se diverte com ela de uma forma infantil. Para Goffman, essa brincadeira é uma forma de o modelo pedir para si o mesmo tratamento dispensado às crianças.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> WOLFENSON, Bob. Alessandra Negrini. **Playboy**, abril de 2000, número 297, p. 58-77.

<sup>14</sup> GOFFMAN, 1977, p. 47.

O jogo de “mostra-esconde” é dirigido diretamente ao observador já que é para ele que o modelo direciona seu olhar. Os pés estão à mostra, apesar de ligeiramente desfocados, o que dificulta que o olhar do espectador se fixe neles. A oposição de idéias aparece, de uma forma menos direta, na escolha das cores que preenchem todo o campo da fotografia. O vermelho é comumente associado à paixão, ao sexo e à prostituição, enquanto o azul celeste, tranqüilo e imaterial, é próprio à contemplação.

Para a sociedade, como vimos, os homens devem se relacionar com mulheres valorizadas,<sup>15</sup> que são aquelas boas para o casamento e, portanto, não devem ser muito boas amantes, mas mães e esposas zelosas, dedicadas ao cuidado da casa e da família. A qualidade nas relações sexuais é reservada às mulheres desvalorizadas como as prostitutas, para quem tudo é válido, possível e desejável. A prostitua está relacionada a altos desempenhos sexuais, à entrega e submissão da mulher aos prazeres do macho dominante, à realização de todas as suas fantasias eróticas, proibidas ou inacessíveis no ambiente doméstico.

A escolha da personagem da prostituta, portanto, não deixa dúvida quanto ao pretendido conteúdo erótico do ensaio e reforça a idéia de que a mulher representada está ao alcance do espectador. Ela se oferece como objeto de contemplação; sua pose e expressão foram construídas para transmitir receptividade e desejo. Essa idéia de servir aos prazeres sexuais do homem, sem impor nenhum limite, é reforçada pela quantidade exagerada de sinônimos citados no texto de autoria de Ivan Marsiglia que acompanha o ensaio: “meretriz, prostituta, messalina, rameira, decaída, cortesã, puta, bisca, caterina, frincha, loba, michê, madama, mulher-à-toa, mulher da comédia, mulher da vida, mulher da zona, mulher de amor, mulher do mundo, mulher errada, mundana, perdida, piranha, quenga, tolerada, vulgívaga”.

---

<sup>15</sup> Cf. WINCKLER, 1983, p. 68.





Figura 3.3: Mirella Vieira fotografada por Nana Moraes, 2000.

Na opinião de Berger, a construção social da identidade de uma mulher passa pela vigilância que ela deve exercer sobre sua própria imagem porque, desde cedo, ela aprende que deve se mostrar ao olhar do outro. Esse olhar é masculino e percebe a imagem de uma mulher como a forma pela qual ela quer ser tratada. Tudo que uma mulher faz, a sua atitude, sua expressão, seus gestos, constituem a sua presença e a transforma num objeto da visão;<sup>16</sup> um objeto que está a serviço do prazer do homem. O que foi dito para a fotografia 3.2 serve também para a próxima.

A figura 3.3 mostra Mirella Vieira, de 21 anos, florianopolitana, em fotografia de Nana Moraes para a edição número 295, de fevereiro de 2000, da revista *Playboy*.<sup>17</sup> Ela é a *Playmate* do Mês, ou seja, a garota que aparece no pôster da edição, mas não na capa. Sua primeira aparição na revista foi para a seção Panteras, Gatas & Coelhinhas da edição de junho de 1999, espaço da revista dedicada à publicação de fotografias enviadas para a revista por fotógrafos que não tem vínculo com a editora e que assumem toda a responsabilidade pela produção, incluindo o contato com o modelo e o direito de uso de imagem. A edição é de Ariani Carneiro, a produção de Regina Hoffman e Florise Oliveira e cabelo e maquiagem por Danilo Toscano.

Nana Moraes é Formada em Jornalismo pela PUC de São Paulo. Filha e irmã de fotógrafos, ela tentou trabalhar em outra profissão. Por necessidade financeira, aceitou trabalhar como secretária na agência onde trabalhava o irmão e, por insistência de um dos sócios começou a fotografar. O pai, ao ver o resultado, levou-a para trabalhar como sua assistente. Atualmente trabalha no Rio de Janeiro com moda e beleza. É muito apreciada por artistas e modelos por sua sensibilidade não apenas para a fotografia, mas também no trato com os fotografados.

---

<sup>16</sup> BERGER, 1999, p. 49.

<sup>17</sup> MORAES, Nana. Mirella Vieira. **Playboy**, fevereiro de 2000, número 295, p. 82-93 (inclui pôster).

O modelo está sentado em cima de uma mesa rodeada por várias cadeiras. O ambiente é limpo e sem qualquer elemento decorativo além da mesa e das cadeiras. Várias das linhas retas, assim como algumas cadeiras e a quina da janela, apontam diretamente para o modelo. Nenhuma área da composição está vazia e todos os elementos conduzem o olhar para o corpo da mulher.

Os seios e os pelos pubianos são bem visualizados e o quadril e a cintura estão valorizados pelo ponto de vista. A pele é lisa, sem defeitos e muda de tom apenas em função da iluminação. O modelo joga o corpo para trás e usa os cotovelos como apoio. Os braços e as mãos estão afastados do corpo e a cabeça caída para trás esconde o rosto.

As pernas estão ligeiramente abertas e os pés se apóiam no encosto e no braço da cadeira mais próxima. A posição dos braços e pernas em relação ao corpo são bem proporcionadas o que valoriza o corpo como um todo. Foi utilizada uma lente grande angular que esticou um pouco as pernas, valorizando-as, e deu um pouco mais de profundidade para a sala.

Uma luz muito intensa e coerente com a posição da janela é a luz principal da imagem e, devido à posição relativa entre a câmera fotográfica, a janela e o modelo, este se encontra em contra-luz. As sombras do lado que está voltado para o espectador estão amenizadas numa intensidade que não compromete nem o corpo da mulher e nem a coerência com a luz principal. Em consequência disso, o corpo está muito bem recortado e separado do cenário.

A iluminação, portanto, e apesar de cobrir todo o corpo, foi usada com mais inteligência, emprestando cor, textura e volume à pele do modelo. O resultado é uma pele sedosa e que convida ao toque. Além disso, a luz que invade a cena e acaricia o corpo do modelo é de um tom amarelado que aquece ligeiramente a cena e, aliado ao tom bronzeado da pele do modelo, sugere uma localidade tropical, muito provavelmente à beira-mar; um local paradisíaco próprio à fruição de prazeres



terrenos. Em outras palavras, a iluminação foi usada como um elemento constitutivo da imagem e não apenas com a mera necessidade de mostrar todo o corpo feminino.

O ponto de vista é alto e a câmera fotográfica está em *plongé* e num corte inclinado que causa a impressão de que a mesa coloca o modelo em cena, quase como se a mulher fosse oferecida ao olhar em uma bandeja. Para finalizar a descrição da cena, percebemos o anel, o colar e as pulseiras. A delicada posição de cada um desses elementos, a posição dos dedos da mão que tem o anel, o meticuloso cuidado no arranjo equidistante dos braceletes, denuncia o cuidado milimétrico e a paciência da fotógrafa em construir tanto a pose do modelo quanto a composição da cena.

Apesar do modelo não estar diretamente voltado para o espectador, sua pose e a cadeira a sua frente sugerem um lugar vazio que só poderá ser preenchido pelo espectador da imagem. As outras cadeiras sugerem uma possível audiência, reforçando o estatuto do corpo feminino como um objeto da visão, um objeto a ser olhado. Os lugares vazios poderão ser ocupados ou podem ter sido desocupados naquele exato momento; depende apenas da fantasia individual de cada espectador.

A cabeça caída para trás, o peito ligeiramente estufado, a forma como se apóia nos braços e a posição das pernas, sugerem entrega e deleite, obviamente dirigidos ao espectador, agora confortavelmente acomodado na sua posição privilegiada. Como foi dito antes, a iluminação cobre todo o corpo do modelo e contribui para a construção de um significado para a imagem. Neste sentido, as poucas sombras não chegam a comprometer nem a apreciação visual do corpo do modelo e nem a sugestão de erotismo: a sombra na coxa direita não chega a interferir na “leitura” do corpo feminino, pelo contrário, empresta relevo, expressão e uma certa “profundidade” que funciona como um convite para que o espectador se aproxime cada vez mais no meio das pernas da mulher, numa clara alusão ao sexo oral. A posição passiva e de entrega do modelo pressupõe um espectador ativo, não necessariamente, mas provavelmente um homem, principalmente porque a fotografia foi publicada numa revista dirigida para o público masculino.

Assim, a imagem que foi construída e fotografada por uma mulher, cumpre muito bem com a função de exibir um corpo feminino bonito e sensual de forma a despertar o interesse sexual de um pretendo espectador masculino. A afirmação de que uma mulher jamais poderia fotografar como um homem – e vice-versa – é, assim, falsa. Talvez um homem tenha mais dificuldade em se posicionar de acordo com um olhar feminino. Afinal, como observa Botti,

[...] um dos principais debates dentro do movimento das mulheres artistas foi o questionamento sobre a existência de uma arte de mulher, ou mesmo, uma arte feminista. Não podemos considerar toda arte produzida por mulheres como “feminina” ou “feminista”, porém [...] existem aspectos da arte feita por mulheres que são inacessíveis aos homens, pois nascem da experiência política, social e biológica do gênero feminino na sociedade.<sup>18</sup>

A diferença é que, no caso das imagens produzidas para a revista *Playboy*, não se trata de arte, mas do cumprimento de um contrato firmado entre a editora e a fotógrafa para a realização de um ensaio fotográfico em que tanto o modelo e a locação, como, e mais importante, a forma de tratar o tema do nu são definidos pela editora. Trata-se, portanto, de uma relação comercial entre um fotógrafo e seu cliente.

Nana Moraes foi escalada para fotografar Grazielli Massafera, que foi convidada e concordou em posar para a revista *Playboy*, por sua participação no programa *Big Brother Brasil 5* e não por ter sido eleita a Miss Brasil Beleza Internacional 2004. Na ocasião, os homens, ou melhor, o público masculino leitor da revista, protestou. O receio era que uma fotógrafa mulher não estivesse capacitada para fotografar outra mulher conforme um olhar masculino. O fato é que Grazielli

---

<sup>18</sup> BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2005. Dissertação de Mestrado em Multimeios, p. 40.

Massafera exigiu que toda a equipe de produção, incluindo o fotógrafo, fosse integrada apenas por mulheres – exceção feita apenas ao maquiador Celso Kamura, responsável também pelo cuidado com os cabelos do modelo. O que Nana Moraes fez foi conciliar a linha editorial e as exigências características da publicação – mostrar seios, nádegas e pelos – com as limitações impostas pelo modelo.

O que talvez denuncie mais fortemente a autoria feminina na construção desta imagem, a fotografia de Mirella Vieira, seja o fato de a cena ter sido construída como uma sugestão ao sexo oral – uma preferência feminina? – e não ao sexo anal, como na fotografia 3.1 – como se sabe, uma preferência masculina. Mas a maior diferença entre fotógrafos, independentemente do sexo de cada um, está no estilo que cada um construiu e que geralmente direciona a escolha do cliente. Nana Moraes jamais irá fotografar como J. R. Duran ou Luís Trípoli, como ela mesma afirmou<sup>19</sup>, não porque eles são homens, mas porque seus estilos são diferentes e ela prefere ter o seu próprio estilo a copiar o estilo dos outros.

Ainda sobre a diferença no tratamento diferenciado de homens e mulheres em relação às fotografias publicadas na revista *Playboy*, Tomé afirma, equivocadamente, que “A presença de profissionais do sexo feminino em quase todos os postos de direção da revista pode influir na escolha dos modelos, nas posturas e no enfoque dos ensaios. É o olhar feminino sobre a própria espécie, como se estivesse embutido o desejo de preservá-la e dignificá-la”.<sup>20</sup>

O que acontece, na realidade, é que a mulher, acostumada a se auto-vigiar na forma como se expõe socialmente –, para retomar um conceito de Berger: “Os homens olham as mulheres. As mulheres vêem-se sendo olhadas”<sup>21</sup> – está melhor capacitada para avaliar e escolher as imagens que serão publicadas.

---

<sup>19</sup> Mencionado pela fotógrafa em entrevista acessada na *Internet* no dia 6 de julho e disponível no endereço <<http://ego.globo.com/Entretenimento/Ego/Entrevista/0,,ENN113-5279,00.html>>.

<sup>20</sup> TOMÉ, 2002, p. 167.

<sup>21</sup> BERGER, 1999, p. 49.

Uma mulher sabe representar melhor a psicologia e a emoção feminina, o que não implica, necessariamente, que qualquer mulher, ao criar uma imagem, se oriente pelo olhar feminino e não pelo masculino. Em outras palavras, a opção pelo olhar masculino independe do artista ser homem ou mulher. Mais do que ser um campo constituído em sua maioria por homens, essa imagem sofreu a influência de um sistema que pressupõe a dominação masculina e a submissão da mulher. A próxima imagem ilustra, a meu ver, até que ponto pode chegar essa sugestão de dominação sexual masculina sobre a mulher.

A figura 3.4 mostra Taís Valieri, que aparece também na fotografia da figura 1.3, e Fabiana Garcia, paulistana de 21 anos. As “Hzetes” do *programa H* da Rede Bandeirantes de televisão foram fotografadas por Bob Wolfenson numa casa em Miami, para a edição número 288 de julho de 1999 da revista *Playboy*.<sup>22</sup> A edição é de Ariani Carneiro, a produção de Florise Oliveira, Regina Hoffman e Beth Brito e cabelo e maquiagem por Kaká Moraes.

Os dois modelos desta fotografia estão dentro de um boxe relativamente amplo e circular de banheiro, com dois chuveiros abertos e apontados para o centro do espaço que está vazio. A potência da água dos chuveiros é forte, seus corpos estão molhados e a umidade escorre pelas portas de vidro que permitem a visão total do que acontece no seu interior. Entretanto, nenhuma das duas foi flagrada no momento do banho.

Elas não estão exatamente abaixo do chuveiro, mas mais ao fundo, encostadas na parede, com os braços levantados e seguram uma borda na parede. Ambas estão na ponta dos pés e com as pernas abertas e os joelhos ligeiramente curvados. Fabiana está de olhos fechados e Taís, apesar dos olhos abertos, parece não olhar para nada. Aparentemente elas estão distraídas e não percebem a presença de outras pessoas, no caso do fotógrafo e sua equipe.

---

<sup>22</sup> WOLFENSON, Bob. Taís Valieri e Fabiana Garcia. **Playboy**, julho de 1999, número 288, p. 70-91.



Figura 3.4: Taís Valieri e Fabiana Garcia fotografadas por Bob Wolfenson, 1999.



Mas também não estão entretidas com nenhuma outra atividade como se poderia esperar numa situação como a que foi montada na imagem. Elas estão em exposição, pura e simplesmente. O simples fato de serem duas mulheres na imagem é suficiente para sugerir lesbianismo, o que já seria um forte estímulo ao imaginário sexual masculino. O espaço é evidentemente construído para duas pessoas usufruírem simultaneamente dos prazeres proporcionados pelo banho. Mas a atitude e a posição em que as duas mulheres se encontram parecem evocar com mais força a imagem de uma masmorra, as prisões medievais em que as pessoas eram presas e acorrentadas pelos pulsos, acima da cabeça, ao chão pelos pés e deixadas ao esquecimento.

A masmorra também é um elemento presente no sadomasoquismo. Esta configuração, com o espaço central vazio, pode sugerir a presença, ou, melhor ainda, a expectativa da presença de uma terceira pessoa. As duas mulheres estão à espera dessa pessoa que só pode ser o espectador da imagem. Ambas se oferecem para deleite e uso conforme a vontade do espectador, um *ménage à trois* que estimula ainda mais o imaginário masculino.

Uma luminária logo acima dos modelos, entre os chuveiros, é a principal fonte de iluminação e causa sombras marcadas no corpo dos modelos, um efeito bastante raro nas fotografias desse gênero de publicação, mas que aqui, aliada à umidade e à exigüidade do espaço, reforça o caráter erótico da imagem, porque contribui para a sugestão da sensação de confinamento das duas mulheres e de alguma violência, apesar da concordância que ambas transmitem, como pode ser verificado por suas expressões de um quase êxtase. A opção pelo suporte preto e branco para esta imagem foi certamente influenciada pela iluminação ambiente e pela ausência de cores do cenário. (ou vice-versa).

Com uma pretensão diametralmente oposta, as imagens a seguir tratam do nu artístico e de sua busca pela supressão total de significados ao se apoiarem numa exaltação da forma e, mais especificamente nas duas últimas, de como ele falha neste intento.

A figura 3.5 mostra fotografia de autoria de Juca Martins publicada na edição especial da revista *Irisfoto* sobre a fotografia de nu.<sup>23</sup> Juca Martins começou a fotografar profissionalmente em 1970 atuando principalmente como fotojornalista. Em 1978, juntamente com outros fotógrafos, fundou a Agência F4 nos moldes da agência francesa Magnum de fotojornalismo, criada por Henri Cartier-Bresson. Atualmente trabalha como editor da agência Olhar Imagem, da qual também é um dos fundadores. Além do fotojornalismo, atua na área de fotografia institucional e publicidade.

O modelo desta fotografia está de pé, nem de perfil e nem voltado diretamente para o espectador, mas num ângulo intermediário. Seu corpo está cortado em cima, na altura do pescoço, e embaixo logo acima dos joelhos, em total concordância com a regra de não cortar o corpo humano, numa composição figurativa, logo abaixo de uma articulação. A iluminação explora um efeito que produz um fundo escuro na parte em que o corpo está iluminado e claro na parte em que o corpo está nas sombras. A fotografia foi produzida no suporte preto e branco, que possibilita esse efeito de luz e sombra e que requer um certo domínio de técnicas de iluminação em estúdio, mas que não constitui um recurso original.

A perna esquerda se antecipa à direita, os cotovelos estão dobrados e o tronco cai levemente para trás, numa “pose de manequim”. As mãos, por falta de um lugar melhor, foram colocadas espalmadas sobre a barriga (talvez para esconder uma marca, uma cicatriz ou algum outro defeito). O corpo acéfalo causa uma certa ausência na imagem e transforma o corpo num simples objeto de formas bem conhecidas.

Ao olhar para esta imagem, fica difícil concordar com Laurentiev quando afirma, no texto de apresentação do livro que contém as imagens selecionadas por Bogdanova, que

---

<sup>23</sup> MARTINS, Juca. Sem título. *Irisfoto*, janeiro/fevereiro de 1989, número 422, p. 68.





Figura 3.5: fotografia de Juca Martins.



Para um fotógrafo, à primeira vista, o corpo é um material passivo. Entretanto, o modelo não pode ser absolutamente dócil, tal como um manequim [de vitrine]. Surgem situações imprevisíveis que modificam o conceito. Existe, portanto, nos atos fotográficos, uma criação conjunta das vontades do artista e do modelo, sua psicologia, a percepção que tem de si mesmo. Assim, a mulher permanece um enigma, mesmo se sua nudez está coberta apenas de luz e sombra.<sup>24</sup>

E quais seriam as vontades do fotógrafo e do modelo no caso da fotografia 3.5? Esta fotografia foi construída conforme o padrão clássico de nu e que, por sua vez, foi absorvido pela fotografia de nu. O corpo é tratado como se fosse uma escultura esculpida pela luz. Esta pose, tantas vezes repetida em fotografias, é percebida como uma pose de nu, ou, em outras palavras, uma técnica corporal apropriada à fotografia de nu. Essa técnica tem a vantagem adicional de emprestar nobreza para a imagem, em oposição ao vulgar.

Tanto a pose quanto o ângulo de tomada da fotografia são importantes para o nu artístico porque tanto o modelo quanto o fotógrafo pretendem a identificação do corpo representado com o corpo de uma mulher “de verdade”, ou seja, da forma como o corpo é construído socialmente. A originalidade da fotografia 3.5 em particular, é garantida unicamente pela posição das mãos do modelo. A próxima fotografia é bastante parecida com esta última, mas a presença do rosto do modelo altera significativamente o que se pode dizer a respeito da imagem.

---

<sup>24</sup> BOGDANOVA, Irina et LAURENTIEV, Alexandre. **Élégie: le nu dans la photo d'art**. Moscou : Editions Planeta, 1992, p. 7. “A première vue, pour un photographe, un corps est un matériel passif. Cependant, le modèle ne peut pas être absolument docile, tel un mannequin. Et des situations imprévisibles surgissent, qui modifient le concept. Il y a donc toujours dans les actes photographiques une cocréation de la volonté de l'artiste et de celle du modèle, sa psychologie, la perception que le modèle a de lui-même. Bref, la femme reste toujours une énigme, même si sa nudité n'est drappé que de lumière et d'ombre”.

A figura 3.6 mostra Ana Claudia fotografada na cidade de São Paulo, em 2002, pelo fotógrafo J. R. Duran.<sup>25</sup> O modelo que aparece nesta fotografia está de pé, mas apenas seus braços, cabeça e tronco estão visíveis porque foi feito um corte na imagem logo abaixo de seu púbis. A revista *Playboy*, na sua edição de janeiro de 2006,<sup>26</sup> traz matéria com as dez melhores fotografias publicadas em 2005 escolhidas pelos leitores da revista através da página da revista na *Internet*. De oito fotografias em que os modelos aparecem de frente, cinco tem um corte muito semelhante ao da fotografia da figura 3.6. De todas as dez fotografias, as pernas do modelo aparecem em apenas três, mas apenas em uma fotografia as duas pernas são mostradas por inteiro.

Essa pose, como já podemos apreender das análises das fotografias anteriores, é construída conforme um estereótipo de feminilidade explorado pela moda e pela publicidade. A mão direita está apoiada na cintura e a esquerda esconde o púbis. Os cabelos, loiros e compridos, foram arrumados numa tentativa intencionalmente frustrada, mas sensual, de esconder os seios. A iluminação, ideal para destacar os volumes do corpo humano, é conhecida pelos fotógrafos como “luz Rembrandt”. O fundo é de um cinza neutro. Apesar da aparente simplicidade da imagem, ela está carregada de elementos estereotipados.

A mulher desta fotografia é um modelo profissional e, portanto, sabe se posicionar na frente de uma câmera fotográfica. Seus gestos são calculados, mas harmoniosos e nada agressivos. Seu corpo é magro, como convém a um manequim. A cabeça está virada diretamente para o espectador, seu semblante é sério, o queixo para cima, e os olhos meio fechados numa expressão que parece interrogar o espectador, mas que na verdade é vazia, de uma forma corriqueira aos modelos que desfilam em passarela.

---

<sup>25</sup> DURAN, J. R. **J. R. Duran**. São Paulo: W11, 2003.

<sup>26</sup> Top 10: as melhores fotos do ano. **Playboy**, ano XXXI, número 367 de janeiro de 2006, p. 104-111.



Figura 3.6: Ana Claudia fotografada por J.R. Duran, 2002.



Tudo nesta fotografia foi preparado para parecer o resultado da busca pela beleza e pela perfeição: a escolha do modelo, sua juventude, sua pose, sua maquiagem e penteado, a iluminação, o foco, o enquadramento, a opção pelo processo preto e branco e a linha da câmera perfeitamente alinhada na perpendicular ao plano da imagem e que mostra o corpo sem distorções ou deformações. A única alusão à sexualidade está presente justamente no ato que pretende excluí-la da imagem, ou seja, pela mão que esconde o genital.

O artístico neste caso significa, além da técnica perfeita na realização da imagem, a exclusão de qualquer significado erótico da fotografia, apesar de, em vários casos, o fotógrafo explorar a sensualidade do modelo, num caminho de aumentar ainda mais a idealização da mulher. Artístico para o fotógrafo brasileiro está mais relacionado ao domínio de uma técnica. O fotógrafo J. R. Duran declarou, em entrevista para a revista *Irisfoto*, que “O cliente sabe o que quer comprar e o fotógrafo tem de conseguir, o mais **artisticamente** possível, um resultado comercial”<sup>27</sup>. Duran usa os conceitos de artístico e comercial de uma forma bastante interessante, sobretudo na relação entre os dois no contexto da fotografia brasileira. Nem arte, nem registro, a fotografia 3.6 é a síntese da construção fotográfica de uma imagem cultural e idealizada de um nu feminino. A próxima fotografia pretende ser uma expressão do bom gosto utilizando uma construção bastante semelhante em termos de padrões corporais e domínio da técnica.

---

<sup>27</sup> DURAN, J. R. *Apud Irisfoto*, número 443, abril de 1991, p. 31. (grifo meu).

A fotografia 3.7 mostra Jeniffer Garcia fotografada por Vladimir Fernandes e foi publicada em *Nu Artístico 2*, uma edição extra da revista *Fotografe Melhor* da Editora Europa, de outubro de 1998.<sup>28</sup> A produção é de Tatiana Villa e maquiagem e cabelo por Roberta Mattos.

O fotógrafo Vladimir Fernandes nasceu no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais<sup>29</sup>. Trabalhou como ilustrador e estilista antes de se interessar pela fotografia em 1993. Em 1994 se muda de Belo Horizonte para São Paulo e trabalha como assistente para outros fotógrafos de moda e publicidade, como Clício Barroso e Cláudia Jaguaribe. Atualmente mantém seu próprio estúdio em São Paulo e atua nas áreas de moda e publicidade, mas antes de optar profissionalmente pela fotografia, trabalhou como ilustrador e programador visual.

A fotografia mostra o modelo de lado e sentado na borda de uma tina de madeira. A intenção do fotógrafo, segundo o texto que acompanha a imagem, era combinar intimidade com sensualidade num ambiente rústico. O fundo está desfocado e não acrescenta nenhum elemento novo à composição. A iluminação é intensa pelo lado direito da imagem, mas o lado oposto não apresenta uma sombra muito forte. O modelo usa uma jarra de metal para despejar água sobre o corpo. Apesar da alusão ao banho, o movimento é coreográfico, o modelo está maquiado e o cabelo está arranjado para parecer preso ao acaso. Apesar da tentativa do fotógrafo de emprestar nobreza e pureza à imagem, ainda persiste uma componente de erotismo reforçada pela presença da água e pela atenção à aparência do modelo.

---

<sup>28</sup> FERNANDES, Vladimir. Banho. *Nu Artístico 2*, edição extra da Revista Fotografe Melhor, outubro de 1998, p. 74-75.

<sup>29</sup> A biografia de Vladimir Fernandes foi obtida na *Internet*, na página pessoal do fotógrafo disponível no endereço <<http://www.pixelsfotos.com.br>>, acessado em 30 de julho de 2006.





Figura 3.7: Jeniffer Garcia fotografada por Vladimir Fernandes.



## **Capítulo 4 – A expressão pelo nu ou o avesso do nu na fotografia brasileira**

Para Fernandes Júnior a fotografia atingiu a maioria no formato de uma “nova fotografia” que se caracteriza pelo “fazer” e não pelo “tirar”, a qual buscaria “o ponto de tensão entre o sensível, o dramático e o experimental”.<sup>1</sup> O mote dessa nova fotografia consiste em que “o artista deve questionar a idéia de que a fotografia é um paradigma da veracidade”.<sup>2</sup> Mesmo assim, essa nova fotografia parece não utilizar o nu como meio de questionar os valores da sociedade e da sexualidade brasileiras ou, ao menos, não consegue ser expressiva quando o faz. Parece não ser possível utilizar o nu como representação e, ao mesmo tempo, ser “politicamente engajado”. Sendo assim, seria o nu politicamente incorreto?

Por tudo o que foi discutido e mostrado até agora, podemos afirmar que a produção de fotografias de nu no Brasil é condicionada à representação de um determinado e específico modelo de beleza e conforme um estereótipo do que representa o feminino para a cultura brasileira, nos moldes do que foi chamado a

---

<sup>1</sup> FERNANDES JUNIOR, 2003, 181.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

convenção do nu fotográfico. Apesar da força com que a convenção é defendida pelos editores e pela maioria dos fotógrafos, uma tímida resistência aos seus preceitos é verificada na produção de alguns poucos fotógrafos. Ao utilizar elementos que são o oposto daqueles determinados pela convenção, esses fotógrafos se destacam pelo questionamento de valores culturais e de padrões de beleza que se afirmam como os únicos passíveis de representação.

O nu como expressão, além de se opor aos outros dois modos pela sua crítica às convenções e ao padrão de beleza, juventude e magreza, se caracteriza também pelo fato de provocar no observador todo tipo de reação de estranhamento de ordem cultural, moral ou estética. Não raro, essas imagens são interpretadas por outros fotógrafos, habituados ao editorial e ao artístico, como fotografias de má qualidade ou como fracassos na tentativa de atingir o belo ou o sensual. Este modo da fotografia de nu não possui elementos ou signos identificáveis sistematicamente, mas, em geral, não costuma utilizar um desdobramento qualquer da técnica. Em outras, palavras, o desafio e a ruptura com a convenção não implicam nem a ruptura e nem o exagero da técnica.

As fotografias que aparecem neste capítulo foram publicadas nos mais diversos suportes: livros de autor, revistas especializadas em fotografias e catálogos de exposição. Algumas delas podem ser encontradas também na *Internet*. Não existe uma norma no que diz respeito à área de atuação ou à notoriedade do fotógrafo. A primeira fotografia analisada é resultado da reflexão de um conhecido fotógrafo de nus femininos, a respeito de seu próprio trabalho.



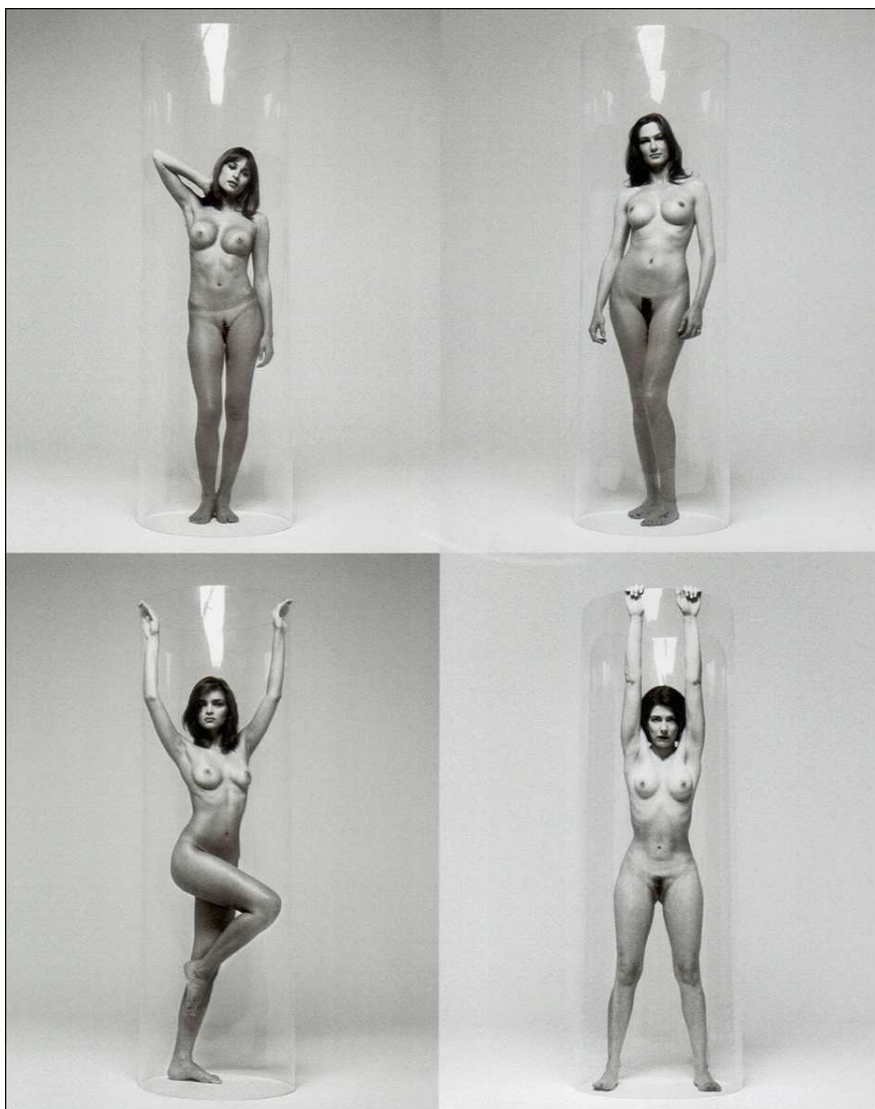


Figura 4.1: Gisele, Alessandra, Karina e Graziela fotografadas por Bob Wolfenson.

A fotografia 4.1 mostra Gisele, Alessandra, Karina e Graziela fotografadas por Bob Wolfenson. Trata-se de quatro fotografias de um total de trinta e seis imagens que foram produzidas para o ensaio *Tubos*, realizado no período de 1998 a 2004, e publicadas no livro *Encadernação Dourada*.<sup>3</sup> Elas estão igualmente dispostas em duas páginas duplas do livro, sendo dezoito em cada página dupla, arranjadas em três filas e seis colunas.

Cada fotografia é composta individualmente, por uma mulher dentro de um tubo de plástico transparente de, aproximadamente, dois metros de altura. A posição da câmera fotográfica é sempre a mesma, mas a iluminação é ligeiramente diferente de uma fotografia para a outra. Em geral, a parte acima da cintura recebe maior intensidade de luz que a parte abaixo da cintura, o que faz com que os reflexos no tubo e o tom do fundo também sejam diferentes para cada fotografia.

Cada um dos modelos está numa posição diferente dos outros, mesmo que seja por um pequeno detalhe. Nove deles estão simplesmente de pé em posição ereta, de frente, com as pernas mais ou menos afastadas e os braços soltos ao lado do corpo; treze fazem um movimento de “quebrar” o quadril; dezoito estão com um ou os dois braços levantados; seis estão na ponta dos pés; dezenove fazem algum tipo de movimento interagindo com o tubo; quatro estão de costas; duas estão de lado e, com exceção de dois dos que estão de costas, apenas dois não olham diretamente para o espectador e um está de olhos fechados.

As mulheres são de todos os tipos: altas e baixas, magras ou encorpadas, de cabelos loiros, claros ou escuros, compridos, curtos, muito curtos ou carecas, lisos ou encaracolados; apenas uma delas está calçada e três estão com algum tipo de adorno; todas as outras estão completamente nuas. Vinte e cinco tem marcas de biquíni e oito são negras ou mulatas. Muitas delas não estão exatamente dentro do padrão de beleza do brasileiro, já explicitado nos capítulos anteriores.

---

<sup>3</sup> WOLFENSON, Bob. *Encadernação Dourada*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Nenhuma delas, no entanto, aparenta ter muito mais do que trinta anos de idade e apenas uma está sorrindo. Em entrevista concedida a Rosangela Petta e publicada na revista *Playboy*, Bob Wolfenson fala sobre essas imagens:

Comecei a fazer isso e não sabia muito por quê. É um método meu, ir fazendo sem saber a razão. Mas suponho que seja mais ou menos como eu me sinto quando estou fotografando as pessoas, especialmente quando elas estão nuas: sempre tem essa interposição entre mim e o sujeito da fotografia, um escudo transparente, uma coisa invisível que não permite a fruição física.<sup>4</sup>

O fotógrafo utilizou a mesma matéria de parte de seu trabalho comercial, a fotografia de nu feminino, para uma reflexão acerca do mesmo, do ponto de vista não do espectador ou do editor, mas de seu próprio ponto de vista, de quem participa ativamente na produção destas imagens. É interessante a semelhança visual deste trabalho com a fotografia 3.4; o mesmo invólucro transparente, basicamente a mesma luz e poses muito parecidas. A diferença fica por conta de que naquela fotografia existe uma porta por onde se pode entrar.

Outro ponto interessante é a menção ao “profissionalismo” imprescindível ao fotógrafo de nu. Neste caso, ser profissional não significa exatamente a capacidade do fotógrafo em realizar o trabalho com qualidade técnica e estética, mas à postura do mesmo diante do modelo nu, que deve ser o de uma completa indiferença no que diz respeito à sugestão erótica provocada pelo corpo feminino nu. Este discurso está presente na fala de diversos fotógrafos, como, por exemplo, de Mauri Granado: “Durante a sessão é importante o fotógrafo enxergar como homem, mas não pode sentir como homem, senão vira bagunça”.<sup>5</sup> Ou então na fala de J. R. Duran, ao ser perguntado sobre a fotografia que lhe deu mais “tesão”:

---

<sup>4</sup> PETTA, Rosangela. Entrevista Bob Wolfenson. **Playboy**, ano XXV, número 292 de novembro de 1999, p. 45.

<sup>5</sup> GRANADO *Apud* CATOZZI, 2001, p. 14.



Normalmente essa coisa do tesão não se manifesta assim, sem querer, nessas horas. Afinal se supõe que sou um profissional. Mas se por acaso cometesse a indiscrição de comentar uma coisa destas, seria uma falta de sensibilidade imperdoável para com a segunda, terceira, quarta, etc. colocadas.<sup>6</sup>

Existe nesta atividade, o mito (para as mulheres) ou a fantasia (para os homens) de que o fotógrafo sempre está “com segundas intenções” e que muitos deles realmente mantém relações sexuais com seus modelos. Provavelmente é este o motivo, mais do que vergonha ou os ciúmes do namorado, que levou Grazielli Massafera a exigir uma fotógrafa e toda a sua equipe constituída apenas de mulheres para concordar em “tirar a roupa”; que faz com que muitas outras se recusem a mostrar o rosto e outras, ainda, a posar.

Este ensaio de Bob Wolfenson, inusitado do ponto de vista da reflexão feita pelo fotógrafo, que vê a mulher como algo inacessível, não chega a ser original do ponto de vista da forma. Outros ensaios já utilizaram um cenário que se repete sempre para destacar as diferenças físicas e a forma como cada modelo interage com o cenário ou com a câmera, como é o caso de Rogério Reis com o ensaio “na lona”. Como é o caso também dos retratos de personalidades encostadas contra o ângulo formado por dois enormes painéis verticais de madeira de autoria do fotógrafo estadunidense Irving Penn; ou ainda o ensaio publicado no livro “*100 Naked Girls on a Chair*” do fotógrafo Lituano Ralf Vulis.

O que me chama a atenção na figura 4.1, no entanto, é o objeto que Wolfenson escolheu: o tubo de plástico que lembra um tubo de ensaio e este, por sua vez, me lembra as aulas no laboratório de química da faculdade, quando realizávamos ensaios para identificar a presença ou a ausência de alguma substância ou a reação de determinadas substâncias na presença de outras. O resultado podia ser

---

<sup>6</sup> Em entrevista disponível na *Internet* no endereço acessado em 26 de janeiro de 2003 <<http://www.geocities.com/reportagens/exclusivas/duranfinal.htm>>.

bastante variado, desde não acontecer nada até uma reação explosiva, passando por alterações de cor, transparência, alcalinidade etc.

Já a forma como as fotografias são apresentadas lembra um mostruário, com diversas amostras de diferentes tipos de mulheres. Assim, o teste químico se transforma numa experiência visual para determinar a reação emocional do espectador para cada “feminilidade” apresentada e a forma como elas interagem com o tubo. O espectador, ao passar os olhos por essas “mulheres in vitro”, vai se identificar com algumas delas e sentir atração, admiração ou repúdio por outras.

Se, para o fotógrafo, essas mulheres são inacessíveis, para o espectador elas são o gatilho para uma miríade de sentimentos e emoções, desde que ele, logicamente, esteja aberto para a experiência. Se considerarmos a afirmação de Gavard-Perret, segundo a qual, “O pretense desafio que oferece a fotografia pornográfica é, portanto, apenas uma armadilha do olhar. [...] Ao mostrar tudo, ela não mostra nada”,<sup>7</sup> então essas fotografias não são pornográficas porque alguma coisa elas estão mostrando além dos corpos nus. Ou, em outras palavras, uma fotografia não é pornográfica só porque mostra uma mulher nua. Mas, talvez, essas fotografias não provoquem o mesmo efeito no fotógrafo: foi ele quem preparou a experiência e, portanto, é ele o detentor do segredo e para quem o experimento não pode fazer efeito.

A fotografia a seguir também é, de certa forma, o resultado de uma reflexão do fotógrafo sobre a matéria de seu trabalho, mas dessa vez, ele utiliza elementos fabricados, especialmente para as composições, em prata (mesmo elemento do qual é feita a imagem).

---

<sup>7</sup> GAVARD-PERRET, Jean-Paul. Le voile de la nudité. **Gradhiva**, 1999, número 25, p. 20. “Le prétendu défi qu’offre la photographie pornographique n’est, donc, qu’un piège du regard. [...] Em montrant tout, elle ne montre rien”.





Figura 4.2: fotografia de Gal Oppido que integra o ensaio *Prata Sobre Pele Sobre Prata*.

A figura 4.2 mostra uma fotografia do ensaio *Prata sobre pele sobre prata*<sup>8</sup> de autoria de Gal Oppido. O fotógrafo nasceu em 1952 na cidade de São Paulo e fotografa desde 1976. Gal Oppido é também músico, integrante do grupo Rumo, arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e designer profissional. Foi professor de Linguagem Visual na Pontifícia Universidade Católica de Campinas entre 1979 e 1990. Atua nas áreas de publicidade, moda e artes cênicas além da fotografia de expressão pessoal.

A imagem mostra um torso feminino e seu braço direito. Sua cabeça e pernas estão cortadas pelo enquadramento da imagem e o braço esquerdo está escondido na sombra. A iluminação é lateral, o que provoca sombras muito intensas no corpo do modelo.

O fundo negro pode fazer menção a uma época primitiva do homem, quando se verificaria a “coexistência dos contrários, não equilibrados numa tensão constante, mas manifestadas numa sucessão instantânea”.<sup>9</sup> O corpo feminino da fotografia, dessa forma, parece surgir das sombras, como uma imagem que nasce das trevas primordiais. “Na via da individualização, Jung considera *a cor preta* como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar. O *branco* seria, ao contrário, o término de um desenvolvimento no sentido da perfeição”.<sup>10</sup> A fotografia foi realizada pelo processo preto e branco que mistura o negro da prata com o branco do papel e, como resultado, o corpo feminino é figurado em tons de cinza.

A mão direita segura uma peça em prata. O termo latino para prata é *argentum*, vem do sânscrito e significa branco e brilhante. Esse objeto é fino, comprido, pontudo e, pela posição em relação ao corpo do modelo, se associa a um falo. As veias do braço estão saltadas. O toque não é delicado (feminino), mas viril

---

<sup>8</sup> Esta imagem foi obtida da *Internet*, em 19 de abril de 2006, a partir do endereço <[http://www.galoppido.com.br/prata/interna\\_foto.asp](http://www.galoppido.com.br/prata/interna_foto.asp)>.

<sup>9</sup> Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 633.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 633.

(masculino), como se o simples fato de tocar o objeto pudesse transformar a mulher: a masculinidade entra na mulher a partir da mão que segura o falo, transmitindo-lhe força e poder. Mas o objeto também se assemelha a um punhal, ou uma pequena faca, pontuda e cortante, que pode oferecer algum perigo, um objeto que pode ferir de morte.

“No sistema de correspondência dos metais e dos planetas, a prata está em relação com a Lua. Pertence ao esquema ou à cadeia simbólica Lua-água, princípio feminino”.<sup>11</sup> Assim, a prata é um princípio passivo e símbolo de pureza enquanto o punhal-falo é um símbolo de poder. O fotógrafo conjuga pares de elementos e significados que se associam a conceitos opostos, como o feminino e o masculino, o passivo e o ativo, o preto e o branco. A fotografia 4.2 expressaria, com essa oposição de conceitos aparentemente inocentes, o conflito que se manifesta nas relações de gênero e poder que regulam nossa sociedade. Uma imagem, como se pode perceber, de uma riqueza de significados associados.

Bem diferente das fotografias do nu editorial e do nu artístico que apenas exibem os corpos sem a intenção de provocar a reflexão, as duas primeiras fotografias deste capítulo questionam valores culturais. A próxima fotografia a ser analisada questiona o padrão de beleza e de magreza do corpo feminino.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 739.





Figura 4.3: fotografia de Alice Ramos para o ensaio *Redondamente Enganada*.



A figura 4.3 traz fotografia de autoria de Alice Ramos, publicada na revista *Iris*.<sup>12</sup> Esta imagem integra o ensaio fotográfico intitulado *Redondamente Enganada* que recebeu o primeiro lugar do prêmio de fotografia da Funarte, na categoria fotógrafos emergentes, no ano de 1997. O ensaio também foi selecionado para a II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba em 1998 e depois seguiu até Paris para fazer parte, com outros cinco fotógrafos, da exposição *Bahia à Paris L'Art d'aujourd'hui*, na Galeria Jij Donguy. A fotógrafa Alice Ramos, de 33 anos, é natural da cidade de Salvador na Bahia e fotografa desde os 18 anos de idade.

A fotografia mostra um modelo obeso, nada convencional numa fotografia de nu. A pose também não tem nada de convencional. A mulher está agachada em cima do tampo de um banco de madeira e se apóia na ponta dos dois pés e na mão direita. Os braços estão caídos entre as pernas e escondem os seios. O modelo, que encara diretamente o espectador, está com maquiagem e penteado exagerados, que dificilmente seriam associados ao padrão de beleza das mulheres expostas em revistas femininas, ou mesmo daquelas nas revistas masculinas. A expressão não é de condescendência ou de provocação erótica ou sensual, mas de questionamento.

A idealização da mulher é importante na fotografia de nu quando se pretende provocar, com a sua nudez, um estímulo sexual em um espectador masculino. Caso contrário, a fotografia de nu passa a ser vista como degradante, agressiva ou ofensiva não apenas ao espectador da imagem, mas também ao modelo. Só o fato de trazer um modelo acima do peso já é uma forma de expressão pessoal, de se opor ao padrão vigente e opressor da exigência de corpos cada vez mais magros. Fotografar modelos obesos nus foi a forma que a fotógrafa, autora da imagem reproduzida na figura 4.3, também obesa, encontrou para se manifestar e contestar o padrão de magreza imposto pela mídia.

---

<sup>12</sup> RAMOS, Alice, *Redondamente Enganada*. *Iris*, agosto de 1998, ano 51, número 517, p. 24-33.

Outra fotógrafa obesa e que trabalha com nus femininos obesos é Fernanda Magalhães. Questionada sobre o porquê de uma estética vigente de valorização da magreza, a fotógrafa responde:

Aí entramos num longo assunto que tem a ver com as questões da fertilidade, da maternidade, das deusas e deuses e do poder. Tem a ver também com distribuição de riqueza, da comida, das heranças e de novo o poder. Tem a ver com mercado, com um mundo lotado de gente, com formas de controle escravizando os corpos para servir aos interesses de novo do poder. Tem até a ver com a inquisição aonde a grande maioria de mortes foram de mulheres, das ditas “bruxas” que na verdade nada mais eram do que mulheres que viviam mais em harmonia com seus corpos e a natureza. Tem a ver com a repressão sexual aonde a mulher não pode mais gozar, tem que ser fria e meio masculina, com corpos secos e assexuados. Uma mulher que não deve mais ter curvas naturais. Quando quiser as curvas que sejam siliconadas, pois estas sim, artificiais, é que são “lindas e perfeitas”. É a negação total do corpo feminino. São os corpos femininos tentando se adequar a um padrão totalmente imposto e nada natural.<sup>13</sup>

A beleza desses corpos obesos não pode, infelizmente, representar a sedução e o desejo sexual. Na mídia de grande circulação, esses corpos estão condenados ao cômico, ao indesejável e ao repúdio. A publicidade e a moda vendem a idéia de que a degradação da beleza “natural” deve ser evitada mesmo ao custo de intervenções cirúrgicas. Para Botti, “as mulheres aprendem a se valorizar e serem valorizadas pela imagem da desigualdade... isso não se dá pelo espelho, mas pelo olhar do outro”.<sup>14</sup> O olhar do outro, na verdade é uma entidade cultural e não necessariamente pessoal, como pode ser comprovado pelo flagrante registrado na fotografia a seguir.

---

<sup>13</sup> Entrevista com Fernanda Magalhães disponível na *Internet* no endereço acessado em 25 de janeiro de 2003: <<http://www.criaturagg.com.br>>.

<sup>14</sup> BOTTI, 2005, p. 26-27.





Figura 4.4: *Mariza, Nova Iorque, 1983*. Fotografia de Bob Wolfenson.

A figura 4.4 mostra a esposa do fotógrafo Bob Wolfenson, a figurinista Mariza Guimarães, fotografada pelo mesmo.<sup>15</sup> Na época em que a fotografia foi tirada, Mariza estava com 25 anos e grávida. Esta imagem foi publicada ao menos duas vezes. A primeira vez foi na revista *Iris* em uma edição de 1997 e posteriormente, em 2004, no livro *Encadernação Dourada*; um livro publicado com a intenção de ser um local para o fotógrafo expor a sua intimidade através da seleção de fotografias de sua autoria, mas não comerciais.

O modelo desta fotografia está deitado, aparentemente dormindo, numa cama, que poderia ser uma cama de hotel. O cabelo está despenteado e a sua pele apresenta manchas e marcas. Há uma sombra que ocupa todo o canto esquerdo “pesa” na imagem. A iluminação parece ser natural e proveniente de uma janela atrás do fotógrafo. Seus valores de intensidade não são comuns para uma fotografia convencional de nu feminino. Alguns poucos detalhes do quarto aparecem na parte superior da imagem sem que possam, contudo, ser identificados. A posição em que o fotógrafo colocou o corpo do modelo, ao longo do comprimento e exatamente no centro, e as posições para os cortes no corpo feminino, não são os melhores em termos de valorização da composição. Em resumo, a composição não é equilibrada e reflete a bagunçada que pode ser verificada tanto na cama quanto no cenário.

A fotografia definitivamente não foi montada. Ela pode ser o resultado do impulso não controlado do fotógrafo ao acordar no meio da manhã e encontrar a esposa nesta posição, ainda dormindo. O modelo não parece absolutamente estar ciente do ato fotográfico. Imediatamente me vem à cabeça uma afirmação de Barthes:

Imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *Operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmera) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem

---

<sup>15</sup> WOLFENSON, Bob. *Iris*, 1997, ano 50, número 501, p 26.

que o sujeito fotografado tenha consciência dele.<sup>16</sup>

Qual seria o efeito, ou o resultado, de uma imagem que tivesse sido construída sem que o modelo, nu, tivesse consciência de que estava sendo observado e fotografado? Já que o nu é uma construção cultural, uma atitude pensada e intencional,<sup>17</sup> seria possível fotografar um nu sem que o modelo estivesse ciente da câmera fotográfica? Talvez num campo de naturistas; ou talvez, nem mesmo assim, já que a postura de qualquer um muda quando se é o alvo de uma câmera fotográfica, como bem o disse Barthes.<sup>18</sup> O nu estaria condenado a ser sempre uma teatralização? Se a perfeição numa fotografia depende de o referente ignorar que é fotografado então isso significa que não existe o nu perfeito? Mas, o que seria o nu perfeito?

É possível fotografar o modelo num momento de descontração ou de descanso de uma seção de fotos de nu, desde que ele ainda esteja nu nos intervalos o que, normalmente, não acontece (Existe de fato, um fotógrafo nos Estados Unidos que trabalha com essa proposta de fotografar modelos durante os intervalos de sessões fotográficas e gravações de performances sexuais). Mas, neste caso, seria mais um *making-off* do que uma fotografia de nu. Todo o cenário apresentado estaria montado, mas os atores não estariam atuando naquele momento. É praticamente impossível fazer um nu sem que o modelo tenha consciência disso justamente porque o nu é uma teatralização, um *mis en scène* tão bem sucedido quanto melhor for a adequação às características culturais que se espera encontrar neste tipo de fotografia.

---

<sup>16</sup> BARTHES, 1984, p. 59.

<sup>17</sup> Cf. LAURENT, 1979, *passim*.

<sup>18</sup> BARTHES, *op. cit.* p. 22: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. E, mais adiante, na página 24: “Sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem, pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco”.

E o que expressa esta fotografia? Se compararmos o padrão de beleza disseminado pela mídia com o corpo da mulher da figura 4.4 e o tratamento que o fotógrafo deu à imagem, levando em conta que se trata de sua esposa, chegamos à “preocupante” conclusão de que o “olhar do outro”, essa entidade cultural mencionada na análise da fotografia anterior (da figura 4.3) pode não ter nada de conciliador com o olhar que um homem dispensaria à sua parceira. A próxima fotografia também mostra uma cena protagonizada pela parceira do fotógrafo.

A figura 4.5 mostra fotografia digital de autoria do artista plástico e fotógrafo Fernando Augusto e intitulada *Banhista*, 2002. A imagem foi extraída do catálogo de exposição realizada pelo artista em Londrina, PR entre os meses de abril e maio de 2003.<sup>19</sup> Fernando Augusto nasceu em 1960, na cidade baiana de Itanhém.<sup>20</sup> É graduado em Artes Plásticas com Habilitação em Gravura pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – em 1987; é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC – Pontifícia Universidade Católica – de São Paulo em 2002; possui um D.E.A. – *Diplôme d Études Approfondies* – pela Sorbonne, França, de 2001. Atualmente integra o corpo docente do Departamento de Artes Visuais da UEL – Universidade Estadual de Londrina – e é o responsável pelas disciplinas de pintura, desenho e fotografia; também é o coordenador do curso de Pós-Graduação em História e Teoria da arte – Modernidade e Pós-Modernidade pela mesma instituição. Mora desde 1992 na cidade de Londrina no estado do Paraná.

A imagem mostra uma mulher que se banha. Ela está de lado, curvada, e mostra o lado esquerdo do corpo. Suas mãos seguram o pé direito que está apoiado no joelho esquerdo. A fotografia não aparenta retoques, não tem qualquer produção e mostra um banheiro nada sofisticado e sem boxe. A iluminação é natural, provém

---

<sup>19</sup> AUGUSTO, Fernando. **Fernando Augusto**. Londrina: catálogo de exposição de fotografias, 2002. (Exposição realizada no *College Language Center*, Londrina, de 18 de abril a 18 de maio de 2002).

<sup>20</sup> Os dados biográficos do artista plástico Fernando Augusto foram obtidos na *Internet*, no endereço <<http://www.artenauniversidade.ufpr.br/muvi/index.html>>, acessado no dia 15 de julho de 2006.

da janela logo acima do modelo, e provoca reflexos na parede de azulejos, no canto superior direito da imagem e na borda da pia, no canto inferior esquerdo. A composição é equilibrada e o ponto de vista do fotógrafo está logo acima da cabeça do modelo. Apesar de não preencher totalmente a área da imagem, a figura da mulher tem uma certa importância na composição da cena e se destaca do fundo. A câmera em *plongé* sugere a condição do fotógrafo, e conseqüentemente do espectador, de ladrão de imagem.

O modelo da fotografia não está exatamente de acordo com o padrão de corpo feminino explorado na fotografia de nu. Um pequeno “excesso” de peso é nítido e a barriga é proeminente. A pele, ao invés de bronzeada, está queimada (vermelha) de forma irregular. Também há manchas na pele e marcas vermelhas provocadas pelo elástico da roupa. É nítida a ausência de maquiagem e os cabelos estão molhados e colados à cabeça, uma configuração raramente utilizada mesmo quando há a presença de água no contexto da imagem (compare com o banho representado na fotografia 3.7).

A figura do modelo está congelada na ação de enxaguar o pé. A mulher, além de não olhar para o espectador, parece concentrada em sua atividade e absorvida por seus pensamentos, o que pode sugerir que a fotografia tenha sido feita sem que a mulher soubesse da presença ou da intenção do fotógrafo e a sua completa nudez é perfeitamente justificada pelo banho de chuveiro. A imagem em si não traz nenhum conteúdo erótico a não ser pelo possível voyeurismo do espectador. A pia que aparece na imagem no canto esquerdo, como um objeto que se interpõe entre o modelo e o olhar do espectador, sugere que este último se esconde para observar a mulher que se banha. O conteúdo erótico está na cabeça do espectador que é convidado a olhar, ou talvez, na mente do fotógrafo que primeiro viu a cena, mas não na imagem em si.



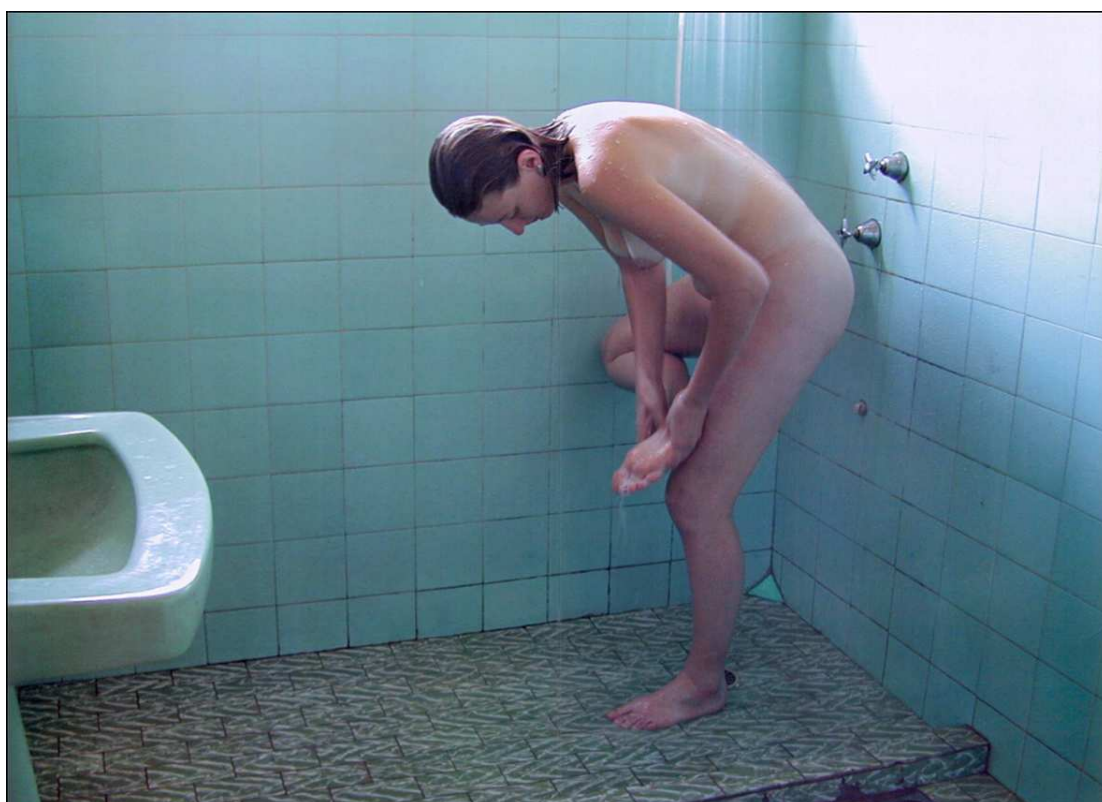


Figura 4.5: *Banhista*. Fotografia de Fernando Augusto, 2002.



A imagem tem uma falta de nitidez característica da captação digital. Mas que não prejudica a percepção da ausência de movimento por parte do modelo. Os riscos que a água provocou na imagem ao cair do chuveiro, nos dizem, no entanto, que o tempo de exposição foi suficientemente longo, certamente por causa da fraca iluminação ambiente, o que mostra que, na verdade, o modelo estava imóvel no momento do ato fotográfico, posando para a fotografia. O equilíbrio do modelo estava garantido pelo joelho direito encostado na parede.

Isso mostra que o fotógrafo estava interessado em construir exatamente a imagem que vemos e não em registrar um momento único e fugaz. Isso mostra também que a escolha do modelo, guardados certos limites, também foi uma opção do fotógrafo e não um acaso. Talvez uma cortina de plástico esteja enrolada no cano, logo acima, e excluída da imagem. Uma cortina aberta não teria passado a idéia de um flagrante. Essa imagem expressaria o desejo do artista em reter uma imagem de seu cotidiano, como se estivesse acometido de uma melancolia romântica.

A cabeça abaixada implica não apenas a interiorização do modelo e a atenção à sua atividade, mas também na dificuldade, talvez intencional, de que o espectador da imagem possa ser capaz de identificar o modelo da fotografia. Como vimos anteriormente, essa anonimidade pode ser importante para o modelo por diversos motivos. Se esta fotografia é de fato o resultado de um impulso melancólico do fotógrafo em registrar aquilo que ele não quer esquecer<sup>21</sup>, então ele será perfeitamente capaz de identificar o modelo e a fotografia cumprirá sua função. A fotografia a seguir mostra uma forma bastante original e criativa não apenas de esconder a identidade do modelo, mas também de questionar o próprio conceito de identidade.

A figura 4.6 mostra uma fotografia de autoria de Walda Marques que integra a coleção Pirelli-Masp de fotografia e publicada no catálogo da 12ª Mostra

---

<sup>21</sup> Esta parece ser, de fato, a temática de outros trabalhos do autor como, por exemplo, o ensaio fotográfico intitulado *Os últimos dias de meu pai*.

da *Coleção Pirelli-Masp de fotografia* em 2003.<sup>22</sup> A fotógrafa Walda Marques nasceu na cidade de Belém do Pará no ano de 1962. Trabalhou com maquiagem de teatro, televisão, salão de beleza e estúdio fotográfico para artistas e modelos por 17 anos antes de optar pela fotografia. O interesse foi despertado pelo contato com as oficinas na Fotoativa ministradas por Miguel Chicaoka. Walda mantém desde 1989, o estúdio WO Fotografia em parceria com o fotógrafo Otávio Cardoso, e atua principalmente como retratista.<sup>23</sup>

Assim como outras imagens analisadas neste capítulo, também o modelo desta fotografia não está em conformidade com o padrão de beleza “tradicional” da fotografia de nu brasileira. Seu corpo não tem cintura, o quadril não é arredondado, vários acúmulos de gordura são perceptíveis e vê-se uma marca, logo acima do púbis, que se assemelha a uma cicatriz (que pode ter sido causada por uma operação de cesariana, o que implicaria na representação de uma mulher que perdeu a pureza, a virgindade). A iluminação coloca todo o corpo do modelo em evidência, apesar das sombras leves que aparecem no lado esquerdo. Os cabelos compridos estão arranjados sobre o peito de uma forma não espontânea. Os braços estão levantados e as mãos seguram um tecido metalizado que cobre toda a cabeça do modelo.

Esse tecido mascara a identidade da mulher representada. Esconder a identidade, apesar de ser uma prática bastante comum no passado, ainda está presente em várias fotografias mais atuais. O motivo, como já mencionado em outras ocasiões, era sempre o de impedir que a identificação do modelo da fotografia pudesse lhe causar uma situação constrangedora ou de discriminação.

---

<sup>22</sup> MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Coleção Pirelli-MASP de Fotografia volume 12**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 2003. (Exposição realizada no MASP, São Paulo, de 21 de agosto a 12 de outubro de 2003).

<sup>23</sup> Os dados biográficos da fotógrafa Walda Marques foram obtidos na *Internet*, no endereço <<http://www2.ufpa.br/ceg2005/webceg/ttc20030426.htm>>, acessado em 15 de julho de 2006 e no texto de apresentação de sua fotografia no catálogo citado na nota anterior.



Figura 4.6: *Maria, tira a máscara que eu quero te ver*. Fotografia de Walda Marques, 1994.



A máscara improvisada da fotografia 4.6 poderia sugerir uma crítica a esse procedimento pela forma caricata como é representada. Poderia sugerir também a vergonha do modelo em ser identificado já que seu corpo não possui a beleza padronizada da moda e das campanhas publicitárias. Mas o título da fotografia, *Maria, tira a máscara que eu quero te ver*, nos fornece um elemento mais interessante para a análise.

Apesar do modelo estar completamente nu, há o pedido, expresso no título da fotografia, para que ele se mostre ao espectador. Esse pedido implicaria no fato do corpo nu não ser suficiente para dizer algo de importante sobre a personalidade da pessoa representada. Não é a nudez do modelo que importa, de acordo com o título da imagem, mas o seu rosto. A nudez não é, necessariamente, suficiente para identificar uma pessoa, mas seu rosto sim. É o rosto que carrega o espírito da pessoa e não seu corpo. É pelo rosto que se percebe a “alma” que o corpo carrega. Também sob este ponto de vista, a fotografia mantém o questionamento sobre o peso que o corpo tem, no Brasil, na definição de uma identidade. Ao cobrir o rosto do modelo, a imagem sugere exatamente o contrário: apesar de o corpo estar à mostra, o rosto está escondido; a forma imperativa do título parece dizer que o corpo apenas, não é suficiente para dizer quem é a pessoa da fotografia.

A figura 4.7 traz Cristina Kraemer e Carol em fotografia de Márcio Scavone datada de outubro de 2001 e publicada no livro *Luz Invisível*.<sup>24</sup> O fotógrafo Marcio Scavone nasceu no ano de 1952, na cidade de São Paulo e começou a trabalhar com fotografia publicitária aos dezesseis anos de idade. Aos vinte dirigia o Departamento Fotográfico da ALMAP. Estudou em Londres, por três anos, no *Ealing Technical College*. É o único fotógrafo que produz retratos semanalmente para uma revista nacional, o único fotógrafo estrangeiro que colaborou com o livro de celebridades da Louis Vuitton, Rebonds, Paris, 1998 e um dos cinquenta fotógrafos no mundo que é mencionado no livro comemorativo dos 50 anos da marca Hasselblad. É especializado em retratos, trabalhou em Londres e em Portugal e atualmente mantém estúdio em São Paulo.<sup>25</sup>

A fotografia mostra dois modelos: o primeiro é Carol, mais jovem e à frente, veste lingerie; o segundo é Cristina, de mais idade, completamente nua e está atrás de Carol. Cristina apóia todo o peso de seu corpo e parte do peso do corpo de Carol, apenas na perna esquerda; a perna direita esta um pouco mais para frente, tem o joelho ligeiramente dobrado e se apóia na ponta do pé. Ela segura Carol com os dois braços pela cintura. Carol está inclinada, apoiada na ponta dos dois pés e seus braços estão relaxados. Ela confia totalmente no apoio que a sustenta. Ambas estão de frente e dirigem seus olhares para o espectador da imagem.

A legenda dessa fotografia, no final do livro, diz o seguinte: “Minha amiga e ex-modelo Cristina Kraemer faz lingerie. Para o retrato, ela [se] despiu e segurou a Carol como se abraçasse a si mesma”.<sup>26</sup> Carol é, talvez por causa da pouca idade, menos expressiva que Cristina, esta mais experiente, e se assemelha a um boneco que pode ser balançado para um lado e para outro conforme uma vontade que não depende dela.

---

<sup>24</sup> SCAVONE, Marcio. **Luz Invisível**. São Paulo: DBA Editora, 2002, p. 23.

<sup>25</sup> Os dados biográficos do fotógrafo Marcio Scavone foram obtidos na *Internet* nos endereços <[http://www.sambaphoto.com/php/fotografos\\_frame.php?codfot=41](http://www.sambaphoto.com/php/fotografos_frame.php?codfot=41)>, acessado em 15 de julho de 2006 e <<http://www.marcioscavone.com.br>>, acessado em de agosto de 2006.

<sup>26</sup> SCAVONE, *op. cit.*, p.192.





Figura 4.7: Cristina Kraemer e Carol fotografadas por Márcio Scavone, 2001.



A fotografia parece brincar com as percepções de juventude e de maturidade. A mulher de mais idade é mais experiente e mais segura; tem mais equilíbrio e pode ousar tirar o pé do chão. Sua expressão é confiante e segura de si mesma. A mulher de menos idade, apesar dos pés no chão, se arrisca mais, mas confia no apoio de outros; sua expressão é um pouco arrogante e uma possível crença na longevidade é a causa do descaso com o momento. A mulher de mais idade poderia se mostrar, mas prefere se esconder atrás de uma juventude fabricada e impessoal. Apesar da adequação dos dois modelos ao padrão de beleza feminina contemporâneo, Scavone nos oferece elementos para várias reflexões a respeito do mito da juventude e da imagem pessoal que é construída socialmente.

Se a arte se caracteriza por ser um meio de reflexão que está na vanguarda do pensamento e conforme o seu tempo, então as fotografias que pertencem a este modo da fotografia de nu possuem algum valor de arte. Dessa forma, as fotografias apresentadas neste capítulo mereceriam uma atenção e uma análise mais cuidadosas, matéria para um outro trabalho.



## Considerações Finais

O objeto desta pesquisa, o conjunto de vinte e quatro fotografias, foi constituído com o objetivo de uma particular reflexão sobre a produção brasileira para entender a relação, de proximidade ou de distanciamento, entre os diferentes tipos de olhar impostos para a fotografia de nu feminino. Essa reflexão foi pensada independentemente da linguagem de um fotógrafo em particular, de um recorte temporal ou do suporte de publicação. A propósito do levantamento e seleção de imagens, dois importantes fatores foram observados. Em primeiro lugar, a forte influência da linha editorial da revista *Playboy* no imaginário de fotógrafos e espectadores e que serve, conseqüentemente, como referência na produção e percepção de fotografias de nu. Em segundo lugar, a falta de um fotógrafo brasileiro que utilize o nu como uma forma freqüente ou prioritária de expressão pessoal. Apenas três dos livros citados na bibliografia contém exclusivamente fotografias de nus e dois deles são de produção independente. Quando uma editora publica um livro que contenha fotografias de nu de um determinado fotógrafo, elas são mostradas apenas como uma parte da produção fotográfica desse fotógrafo, em meio a fotografias com outras temáticas, como moda, retratos, viagens etc.

Da influencia da fotografia editorial, podemos concluir que a fotografia

de nu no Brasil é uma construção unilateral e, sobretudo comercial que privilegia uma determinada e específica relação entre o corpo feminino (com uma pretensão ao natural) e a beleza plástica (fundada por um olhar cultural). Essa relação se manifesta na forma de uma convenção que reúne certos preceitos de ordem objetiva (ou técnica) com outros de ordem subjetiva (ou de linguagem) e firmada como um pacto entre produtores e consumidores de revistas masculinas e que condiciona o olhar de ambos. Já o pouco interesse pela fotografia de nu entre os fotógrafos brasileiros pode ser explicado, talvez, e por um lado, por um certo preconceito em torno de uma fotografia que envolve a montagem de um cenário e, por outro lado, por causa da desvalorização a que está sujeito tudo o que possa se relacionar com a pornografia ou ser rotulado como tal. Mais valorizado é o registro sério e verídico da fotografia documental e do fotojornalismo, das desigualdades sociais e da necessidade da construção de uma identidade nacional.<sup>1</sup>

Difícilmente o nu poderia ser considerado um registro espontâneo. Quando sua finalidade é comercial, ele consiste numa imagem fabricada e que freqüentemente utiliza elementos que reforçam apelos culturais, de mídia, de propaganda e de beleza. Certamente essa forma de apresentação do corpo não é a representação do natural. Seja por formas, poses, atitude, cabelos, gestos, tudo é pensado e executado de forma a atender determinados parâmetros culturais, que possam ser reconhecidos como beleza e sensualidade.

No caso do nu editorial, a imagem deve despertar a atenção e o interesse do consumidor da revista e, para tanto, se aproveita de uma sugestão de erotismo. De fato, podemos observar nas fotografias apresentadas que, apesar do corpo nu, muitas usam algum outro elemento para reforçar o clima erótico. Isso acontece, sobretudo, mas não exclusivamente, nas fotografias publicadas em revistas masculinas, por meio de uma sugestão de expressão, pose ou atitude do modelo. Como essas revistas

---

<sup>1</sup> Cf. FERNANDES JUNIOR, 2003, *passim*.

exploram principalmente a sensualidade e a sexualidade, a fotografia de nu feminino no contexto brasileiro é, por extensão, associada ao erotismo.

Alguns ensaios publicados em revistas masculinas, entretanto, conseguem fugir um pouco do estereótipo e criam situações interessantes do ponto de vista da representação da mulher e do erotismo. Isso acontece de uma forma mais constante, na minha opinião, nos ensaios de Bob Wolfenson. Como exemplos, os ensaios com as atrizes Mylla Christie, que aparece amarrada em algumas imagens, mas sempre com uma expressão que desafia o espectador,<sup>2</sup> Alessandra Negrini, que vive o personagem de uma prostituta carioca<sup>3</sup> e Maitê Proença, que percorreu diversos povoados na Itália e posou ao lado de tipos da população local.<sup>4</sup> As fantasias masculinas, nesses poucos casos, são abordadas de uma forma bastante criativa, dadas as limitações impostas aos fotógrafos pela linha editorial da revista.

Por outro lado, alguns fotógrafos dizem fazer um nu “artístico” e que deixaria de lado o conteúdo erótico. Nesse caso, as imagens pretendem se apoiar no sublime, no onírico ou na beleza divina para se sustentarem. Numa forma mais comum de obter este resultado, o fotógrafo simplesmente deixa de estabelecer uma relação direta com o espectador, através do olhar que o modelo desvia e esvazia. Nessa busca, sem conseguir, de fato, abstrair totalmente o conteúdo sexual, a imagem acaba por perder a oportunidade de ser algo além de uma mera representação figurativa, como é o caso das fotografias 2.6 e 3.7, por exemplo. Outros buscam uma estética na relação entre a superfície do corpo e a iluminação, mas acabam caindo sempre na mesma fórmula plástica que passa longe da criatividade, como nas fotografias 2.4 e 3.5. É possível que essa receita seja um resquício de pictorialismo na fotografia atual.

Da análise e da reflexão sobre a fotografia de nu elaborada por ocasião

---

<sup>2</sup> Edição de número 268 de novembro de 1997 da revista *Playboy*.

<sup>3</sup> Edição de número 297 de abril de 2000 da revista *Playboy*. Uma das fotografias deste ensaio é mostrada na figura 3.2.

<sup>4</sup> Edição de número 253 de agosto de 1996 da revista *Playboy*.

desta pesquisa, podemos sugerir ao menos mais uma categoria para entender a fotografia de nu. O corpo feminino, em alguns casos, é tratado como um mero objeto plástico para a construção de composições que conjuguem formas, volumes, curvas, relevos e texturas, num formato despersonalizado e despolitizado de representação. Assim, a fotografia de nu assumiria também o caráter plástico, além do erótico. O nu editorial seria caracterizado, portanto, como erótico, mas com uma abordagem comercial. O nu artístico, ao pretender abstrair não apenas o conteúdo erótico, mas qualquer outro conteúdo além do figurativo, seria classificado como plástico. Esse caráter não o distanciaria, entretanto, de ser também influenciado por uma abordagem comercial, mesmo porque muitos dos fotógrafos que produzem esses ensaios de nus estão presos ao mercado em função de suas atividades profissionais.

Mas, apesar do nu artístico muitas vezes falhar em abstrair o conteúdo erótico de suas imagens, não poderia uma fotografia de nu feminino ter outro apelo que não apenas o sexual e sem que, para tanto, seja reduzida a um vazio de significados? Para Jousset, por exemplo, “A obscenidade não tem necessidade do nu senão como acessório, enquanto que a nudez pode não ter nada de licencioso”.<sup>5</sup> Uma resposta a esta pergunta pode ser prenunciada pelas fotografias analisadas no último capítulo, assim como as fotografias 1.1 e 1.4, e que foram produzidas de acordo com um conceito que eu propus chamar de expressão pessoal, já que o meio fotográfico não oferece um termo melhor. Essas imagens foram produzidas com maior criatividade e originalidade ao contrário do senso comum que costuma julgá-las como um resultado indesejável. Os fotógrafos que pensaram essas imagens, apesar de não se dedicarem de forma constante ao nu e apesar da produção escassa e constituída por uma ou outra fotografia, tratam o nu feminino de uma forma consciente e questionadora em relação aos padrões culturais de beleza e de representação. Uma terceira abordagem, portanto, é possível e, por oposição à

---

<sup>5</sup> JOUSSET, 2000, p. 126. “L’obscénité n’a qu’accessoirement besoin du nu tandis que la nudité peut n’avoir rien de licencieux”.



comercial, chamaremos de transgressora. Nesse caso, a fotografia de nu poderia ser utilizada como uma forma de transgredir, criticar ou refletir sobre certos preceitos culturais ou ainda sobre um padrão, de beleza ou de feminilidade ou até mesmo, mas não necessariamente, envolvendo a sexualidade, o erotismo ou a pornografia.

O nu artístico dificilmente consegue escapar à ausência de um apelo erótico ou mesmo sensual. A não ser, talvez, quando utiliza recortes muito próximos do corpo (a ponto de abstrair o corpo). Por outro lado, algumas poucas imagens dentro da produção brasileira, como vimos, apresentam algum conteúdo crítico a um padrão ou convenção. Algumas dessas imagens podem ser julgadas como má fotografia ou, ainda, como uma forma de representação degradante ou humilhante para as pessoas representadas. Dentro desse grupo de fotografias, que eu chamei de nu como expressão pessoal, uma intenção declaradamente erótica não parece ter muito espaço. Portanto, se pensarmos não apenas na crítica aos padrões estabelecidos na fotografia de nu, mas também no erótico e no pornográfico como uma forma de transgressão, concluímos que existe muito espaço para a criatividade dentro do gênero da fotografia de nu no Brasil.

Um nu poderia ser pensado então como constituído por um caráter, que determina o seu conteúdo, e de uma abordagem, que determina a forma como o conteúdo é tratado. Quanto ao caráter, uma fotografia de nu feminino seria erótica ou plástica. Já no que concerne à abordagem, ela poderia ser comercial ou transgressora, conforme o fotógrafo pretenda ser condizente, questionador ou simplesmente se abster de um julgamento cultural em suas imagens. É claro que essa classificação, como qualquer classificação que se proponha para a fotografia de nu, é relativa. Independentemente do sucesso, ou fracasso, que o fotógrafo obtenha em transmitir a mensagem a que se propunha, nem todo nu artístico seria forçosamente classificado como plástico e comercial, assim como nem todo nu editorial evocaria o erotismo.

Nesse sentido, seria pertinente perguntar se não existiria ainda uma terceira caracterização para a fotografia de nu? Um nu seria somente erótico ou

plástico? Se a nudez é cultural, deve haver ainda uma terceira forma de caracterizá-la. A resposta pode estar no verbete “nudez” do dicionário de Chevalier e Gheerbrant:

Se a nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de sensualidade, de degradação materialista, é preciso lembrar, primeiro, que esse não é de modo algum um ponto de vista universalmente partilhado; segundo, que essa concepção, segundo a tradição cristã, é a consequência do pecado original, da queda de Adão e de Eva. [...] Se, depois da *vestida* arte medieval, a Renascença européia redescobre a estética da nudez, é uma perspectiva meramente naturalista e desprovida de valor simbólico.<sup>6</sup>

Teoricamente, devem existir fotografos que explorem o nu em número suficiente e diversificado para propor fotografias ou ensaios fotográficos que se enquadrem em outras combinações de caráter e abordagem. Mas, de qualquer forma, é possível afirmar que não existem fotografos brasileiros ou, ainda, uma produção brasileira constante e consistente para propor outras categorias. Para pensar ou propor outras categorias, seria necessário estender a busca para uma produção que não se restringisse a critérios geográficos.

---

<sup>6</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 644-645.

## Bibliografia

- ALLEN, Casey. **New Concepts in Nude Photography**. New York: Amphoto, 1966.
- ALVES, Aristides. **Outros**. Poemas de Antonio Risério. São Paulo: Raízes (catálogo de exposição de fotografias), 1995.
- AMARAL, A. A., **Um espaço para a fotografia. Fotografia e os anos 60**. São Paulo: MAC/USP, 1984.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na Antigüidade Clássica**. 3ª edição. [Lisboa]: Caminho, 1992, 129p.
- ARCARI, Antonio. **A fotografia: as formas, os objetos, o homem**. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1983, 199p.
- BALESTRA, A. Nu artístico. **Diário Popular**, São Paulo, 19 de maio de 1986, p. 19.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Antologia da imagem fotográfica. Traduzido por Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail Org. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal e Embrafilme, 1983, p. 121-128. (Coleção Arte e Cultura; v. nº 5)

- BECEYRO, Raúl. **Ensayos Sobre Fotografía**. Buenos Aires: Editorial Arte y Libros, 1980.
- BELELI, Iara. **Marcas da diferença da propaganda brasileira**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Estadual de Campinas, 2005, 166 p. Tese de Doutorado em Antropologia.
- BENILUZ, David Omar. No limite do corpo. **Paparazzi**, maio-junho de 1996, ano 1, número 5, p. 42-48.
- BERENSON, Bernard. **Estética e história**. Traduzido por Janete Meiches. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, 257p. (Série Debates)
- BERGER, John. **Modos de ver**. Traduzido por Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 165p.
- BIANCANI, Laurent. **Initiation à la photographie de nu**. Paris : Éditions V. M., 1980, 72p.
- BOËTSCH, Gilles e FERRIÉ, Jean-Noël. A moura de seios nus: o imaginário erótico colonial no cartão-postal. Traduzido por Etinne Samain e Miriam P. Manini. In: SAMAIN, Etienne, org. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 169-176.
- BOGDANOVA, Irina et LAURENTIEV, Alexandre. **Élégie: le nu dans la photo d'art**. Moscou : Editions Planeta, 1992.
- BOHM-DUCHEN, Monica. **Le nu**. Paris: Reunion des musées nationaux: Zwemmer, 1992, 64 p. (Grands Themes).
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. **Cadernos Pagu**, 2003, n<sup>o</sup> 21, p. 103-131.
- \_\_\_\_\_. **Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2005, 152p. Dissertação de Mestrado em Multimeios.

- BOYS, Michael. **A fotografia do nu: guia prático de estilo e técnica**. Traduzido por Pedro Jordão. Lisboa: Publiclub, 1983, 168p.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola et al. **Alma feminina**. São Paulo: Abooks, 2002, 127p.
- BRANDT, Bill. **Perspectives sur le nu**. Paris : Editions Prisma, 1961.
- BUSSELE, Michael. **Como fotografar nus**. Traduzido por Ana Maria Pena da Silva Kubrusly e Cláudio Araújo Kubrusly. São Paulo: Livros Abril, 1982, 224p.
- CAMARGO, Lúcio Martins de. Um Banho de Sol; análise de uma fotografia de Edward Weston: *Nude, 1936*. **Studium** número 12, 2003. Disponível na Internet no endereço: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12>>, acessado em 6 de abril de 2003.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, 176p.
- CATOZZI, Adriano. Como tirar a roupa dela. **Fotografe Melhor**, ano 5, número 54, março de 2001, p. 12-19.
- Centro Cultural Banco Do Brasil. **Emblemas do Corpo: o nu na arte brasileira**. Rio de Janeiro, 1993.
- CHAMBERLAIN, David. **Classic & contemporary nude photography: a personal view**. London: Blanford Press, 1988, 192p.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Traduzido por Vera da Costa e Silva *et al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, 996 p.
- CLARK, Kenneth. **The nude: a study in ideal form**. Princeton: Princeton Univ., 1990, 458p.

- COELHO NETO, Teixeira. Obscenos. In: FERREIRA, Jerusa Pires e MILANESI, Luis, org. **O obsceno; jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, [ca. 1983], p. 175-190.
- COLLIER JÚNIOR, John. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa**. Traduzido por Solange Martins Couceiro e Iara Ferraz. São Paulo: EPU/Edusp, 1973, 208 p. (Coleção Antropologia e Sociologia. Estudos de método antropológico).
- CORNELL, Drucilla. Introduction. In: \_\_\_\_\_, org. **Feminism and Pornography**. Oxford Univ. Press, forthcoming: 2000, p. 1-15.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, 199p.
- COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 223p.
- DEL PRIORE, Mary. **Corpo a Corpo com a Mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC SP, 2000.
- DETREZ, Christine. **La construction sociale du corps**. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- DURAN, J. R. **As melhores fotos**. São Paulo: Sver & Boccato, 1988.
- \_\_\_\_\_. **J. R. Duran**. São Paulo: W11, 2003.
- EWING, William A. **Le siècle du corps: 100 photographies 1900 – 2000**. Paris : Editions de la Martinière, 2000.
- FARINHA, José. Erótica para sempre. **GQ**, 2001, número 4, p.78-82.
- FARKAS, Thomaz. **Corpo (1988-1998)**; catálogo. Mônica Filgueiras Galeria de Arte, 1998. Catálogo de exposição da fotógrafa Renata Castello Branco.

- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. O nu na fotografia: uma história de quase 150 anos. **Irisfoto**, janeiro/fevereiro de 1989, número 422, p. 36-41.
- \_\_\_\_\_. **Labirintos e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946 – 98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 229p.
- FIGUEIREDO, Lucy Maria Brito de. **Imagens Polifônicas: Corpo e Fotografia**. São Paulo: 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 82p.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I – A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997, 181 p.
- FURTADO, Luis Fernando. **Imaginuário**. Bauru: Starplus, 1996.
- Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône. **Le Nu photographié**. Aix-en-Provence : Actes Sud, 2000.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul. Le voile de la nudité. **Gradhiva**, 1999, número 25, p. 14-25
- GOFFMAN, Erving. La ritualisation de la féminité. Traduction A. Kihm. **Actes de la Recherche em Sciences Sociales** numéro 14, avril 1977, p. 34-50.
- GOLDEMBERG, Mirian. **De perto ninguém é normal**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GOMBRICH, Enest Hans. **A história da arte**. Traduzido por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, 506p.
- GÓMEZ, Javier Domingo. **El Desnudo seductor: cien años de erotismo gráfico em Espana**. Madrid: Arnao, 1988, 154p.

- GUIMARO, Ana Luíza. Revistas masculinas: uma experiência. In: FERREIRA, Jerusa Pires e MILANESI, Luis, org. **O obsceno; jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, [ca. 1983], 221p.
- HICKS, Roger e SCHULTZ, Frances. **Fotografias de modelos: um guia de técnicas de iluminação profissional**. Lisboa: Livros e Livros, 1996, 160p. (Iluminação Profissional)
- HORVAT, Frank. **Entre vues**. Paris: Éditions Nathan, 1990, 298p.
- HURTH, Robert, HURTH, Sheila. **Glamour Nude Photography**. Buffalo: Amherst Media, inc., 1997.
- IRAJÁ, Ernani de. **Sexo e Beleza**. [s.l.]: Cultura Moderna, [s.d.].
- ITAÚ CULTURAL. **Abertura e ecos**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 2002.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Traduzido por Marina Appenzeller. 4ª edição. Campinas: Papirus Editora, 2001.
- JOUSSET, Philippe. Le nu, miroir de la photographie. **Études Photographiques**, 2000, número 7, p. 124-139.
- KHORMAK, Lucille. **The Nude in Black and White**. New York: An imprint of watson-guptill publications, [s.d.].
- KOETZLE, Michael. Texto. In: **1.000 Nudes: Uwe Scheid Collection**. Köln: Taschen, 2001, 756p.
- KÖHLER, Michael, ed. **The Body Exposed – views of the body – 150 years of the nude in photography**. Switzerland: Edition Stemmle, 1995.
- LACEY, Peter. **The History of the Nude in Photography**. New York: Bantam Books, 1964.
- LAMARCA, Paolo. **Photo design**. [s.l.]: catálogo de exposição de fotografias, [s.d.].
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo**. São Paulo: Relume Dumará, 2001.



- LAURENT, Jacques, **Le nu vêtu et dévêtu**. Paris: Éditions Gallimard, 1979, 184 p. (idées)
- LEFÈVRE, Beatriz Vampré. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2003, 293p. Dissertação de Mestrado.
- LEITE, Fernando da França. **Nu: sensualidade e sexualidade humana: tudo sobre a sexualidade – sua fisiologia, sua anatomia e sua beleza nas artes**. Rio de Janeiro: Produtor Editorial Independente, 2001.
- LOBO, João. **Corpo e alma**. João Pessoa: Textoarte, 2000.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas** [online]. julho/dezembro 2002, vol. 10, nº 2 [citado 18 Agosto 2003], p. 283-300. Disponível na *World Wide Web*: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 0104-026X.
- LORELLE, Lucien. **Photos et propos sur le nu**. Paris : Publications Paul Montel, 1956.
- LOUBLANC, Michel. Um ange pose. (Entrevista com o fotógrafo Pierre Joël para a revista **Online Mag**). [acesso 24 de outubro de 2005]. Disponível em: <[www.art-corporel.net/art/docs/article\\_pj\\_online.pdf](http://www.art-corporel.net/art/docs/article_pj_online.pdf)>.
- LULA, Isabela Chaves. **Retratos proibidos: o corpo nu na fotografia**. Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2000, 141p. Dissertação de Mestrado em Multimeios.
- LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton. **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã, [ca 2001], 126p.
- MACKINNON, Catharine. Only Words. In: CORNELL, Drucilla, org. **Feminism and Pornography**. Oxford Univ. Press, forthcoming, 2000, p. 94-120.

- MAGALHÃES, Fernanda e SOUZA, Maria Irene. **O discurso fotográfico**. Londrina: Editora da UEL, 1999.
- Mago do click sedutor. **Veja**, edição de 6 de janeiro de 1988, p. 44-50.
- MAKSUD, Ivya. **Sexualidade e mídia: uma análise sócio-antropológica do discurso jornalístico**. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social; Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2000. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva.
- MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDENBERG, Miriam. *et al.* **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 79-137.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. Volume III. São Paulo: Edusp, 1974.
- MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: o caso da Editora Abril**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Estadual de Campinas, 1997, 359p. Tese de Doutorado em Sociologia.
- MITTELDORF, Klaus. **Mirrors**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 1995. (coleção Li Photogallery, 13).
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MOREIRA, Carlos Antônio. **Fotografia e os anos 70**. São Paulo: MAC/USP, 1985.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Coleção Pirelli de Fotografia**. Volumes 1 a 12. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 1992. (Exposição realizada no MASP, São Paulo, de 28 de julho a 30 de agosto de 2003).
- NARANJO, Juan, Prefacio. In: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, **El nu femení: fotografia d'Antonio Espuglas**. [S.l.], 1998.

- NAZARIEFF, Serge. **Le nu stéréoscopique: 1850-1930**. Köln: Taschen, 1993, 160p.
- PAIVA, Joaquim. **Olhares Refletidos**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.
- PALAZZOLI, Daniela. **Il corpo scoperto: il nudo in fotografia**. Milano: Idea Books, 1988.
- PAZ, Liber. **Idea Fixa** [online]. julho 2006, nº 1 [acessado em 1º de jul de 2006], p. 2. Disponível na *Internet*, no endereço: <<http://www.ideafixa.com>>.
- PEREZ, Nissan N. **Corpus Christ: les représentations du Christ en photographie 1855 – 2002**. Israël : Narval, 2002.
- PESSANHA, José Américo Motta. **A Imagem do Corpo Nu**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Fotografia (catálogo de exposição de fotografias), 1986.
- PINACOTECA DO ESTADO. **O desejo na academia, 1847-1916**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, 1991. (Exposição realizada na Pinacoteca do Estado, São Paulo, de 14 de dezembro a 15 de março de 1991).
- PIRES, Beatriz Helena Fonseca Ferreira. **Piercing, implante, escarificação, tatuagem: o corpo como suporte da arte**. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2001, 233 p. Dissertação de Mestrado em Artes.
- PULTZ, John e MONDENARD, Anne de. **Le Corps Photographié**. Paris: Flammarion, 1995.
- RAMALHO, João. O nu em fotografia. **Foto cine**, São Paulo, ano X, nº 11, pp. 8-9, [s.d.].
- RAWLINGS, John. **The photographer and his model**. New York: The Viking Press, 1966.
- ROUILLÉ, André. **Le Corps et son image : photographies du dix-neuvième siècle**. Paris : Contrejour, 1986.

- RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: VANCE, C, org. **Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality**. London: Pandora Press, 1993.
- SAINT-GELAIS, Thérèse. Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps. **Parachute**. Montreal (Québec), n<sup>o</sup> 112 Corps Automates \_ Automata, p. 59-73.
- SAMAIN, Etienne. Um retorno à “Câmara clara”. Roland Barthes e a antropologia visual. In: \_\_\_\_\_, org. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 121-134.
- SANT’ANNA, Denise B. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: \_\_\_\_\_, org. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p.121-139.
- SCAIONI, E. **La Photographie de nu**. Paris : Les Editions Prisma, 1950.
- SCAVONE, Marcio. **e entre a luz e a sombra**. São Paulo: DBA Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Luz Invisível**. São Paulo: DBA Editora, 2002, 200p.
- SCHARF, Aaron. **Arte y Fotografía**. s.l: Alianza Forma, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. Amor, desejo e punição em tradição popular. In: FERREIRA, Jerusa Pires e MILANESI, Luis, org. **O obsceno; jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, [ca. 1983], 221 p.
- SIQUEIRA, Flailda Brito Garboggini. **A mulher margarina: uma representação dominante em comerciais de TV nos anos 70 e 80**. Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 1995, 162 p. Dissertação de Mestrado em Multimeios.
- SOARES, Mauro. **Imagens**. s.l: edição do autor, 2000.
- TEIXEIRA, Yeda. De mulheres e fotógrafos: um pouco da história do nu no Brasil. **Irisfoto**, janeiro/fevereiro de 1989, número 422, p. 42-44.

- TOLEDO, Maria Rita. **A Fotografia brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.
- TOMÉ, Eunice. **O corpo da mulher: verdades e mitos sobre o ato fotográfico na revista Playboy**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2002. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação.
- TRÍPOLI, Luiz. **O Arquivo secreto do fotógrafo Trípoli**. São Paulo: Editora Três, [1982].
- \_\_\_\_\_. **Quase todos os meus amores**. São Paulo: FAAP, 2004.
- VICQ, Ricardo de. **Sem Retoque**. São Paulo: catálogo de exposição de fotografias, [s.d.].
- VIGARELLO, Georges. **Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours**. Paris : Seuil, 2002. (L'Univers Historique)
- WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, 112p.
- WOLFENSON, Bob. **Bob Wolfenson: portfólio I**. São Paulo: Boccato Editores, 1990. (collectors Books Portfólium).
- \_\_\_\_\_. Por que tantos tabus quando a beleza em si é sem limites? **s/nº** São Paulo, nº 2, pp. 80-3 jan 2003.
- \_\_\_\_\_. **Encadernação Dourada**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, 120p.