



**KINDER AU-WILLIAMS** 

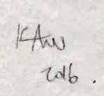
**ANDREW GRAHAM** 

O ensino do Modelo Vivo

Depoimentos sobre a imagem corporal

Báculo, o osso do pênis

Ser Modelo Vivo



FALO® é uma publicação bimestral. setembro 2018. ISSN 2675-018X versão 18.11.19

edição, redação e design: Filipe Chagas corpo editorial: Dr. Alcemar Maia Souto e Guilherme Correa.

site: Pedro Muraki

capa: The butterfly effect, lápis de cor em papel de Kinder Au-Williams

Zelo e técnica foram empregados na edição desta revista. Ainda assim, podem ocorrer erros de digitação ou dúvida conceitual. Em qualquer caso, solicitamos a comunicação (falonart@gmail.com) para que possamos verificar, esclarecer ou encaminhar a questão.

# Nota do editor sobre nudez:

Por favor, entenda que esta publicação é sobre a representação da masculinidade na Arte. Há, portanto, imagens de nus masculinos, incluindo imagens de genitália masculina. Consulte com precaução caso sinta-se ofendido.

# Direitos e Comprometimento:

Esta revista está comprometida com artistas que possuem direitos autorais de seu próprio trabalho. Todos os direitos estão reservados e, portanto, nenhuma parte desta revista pode ser reproduzida de forma mecânica ou digital sem autorização.

Temos o cuidado de garantir que as imagens usadas nesta publicação tenham sido fornecidas pelos criadores com permissão de direitos autorais ou sejam livres de direitos autorais ou sejam usadas no protocolo de "uso justo" compartilhado pela internet (imagens em baixa resolução, atribuída a seu criador, sem fins lucrativos e usada apenas para ilustrar um artigo ou história relevante).

Se, no entanto, houve uso injusto e/ou direitos autorais violados, entre em contato através do e-mail falonart@gmail.com e procederemos da melhor forma possível.

#### Submissões:

Caso haja o interesse de participar da revista seja como artista, modelo ou jornalista, entre em contato através do e-mail falonart@gmail.com.

FC DESIGN
R. Mario Portela 161/1603 C, Laranjeiras
Rio de Janeiro – RJ 22241-000



# Sumário

# **Editorial**

corpo masculino é o propósito desta revista desde o início, tendo como grande reflexão sua nudez dentro das proposições da Arte.

Buscar esse entendimento tem sido um divisor de águas em nome do segundo propósito desta revista: disseminar o conhecimento. Cada descoberta, cada pequisa, cada conversa tem me mostrado que Sócrates estava mais do que correto: "só sei que nada sei". Que nada sabemos.

Ciente de minha ignorância, fui de cabeça aberta investigar a História da Arte para conhecer os meandros de sua institucionalização. Descobri que o ensino do Modelo Vivo é de uma importância vital, porém, caiu num ostracismo e abandono moral. Isso me levou a procurar uma aula de desenho de Modelo Vivo no Parque Laje, ministrada há anos pelo artista Gianguido Bonfanti. Ao ver o funcionamento da aula me perguntei: e o modelo? E aquele que fica nu em frente aos alunos, expondo-se em nome da Arte?

Aprofundei meus estudos e conheci, Juliano Hollivier, um profissional de Modelo Vivo que mudou minha forma de enxergar o ofício. Sim, profissional. Leia o texto que ele assina na sessão *Especial* para você entender que um modelo vivo não é somente uma pessoa que fica parada e pelada pros outros desenharem.

Aliás... a diferença entre estar pelado e estar nu já é uma mudança de paradigma que, garanto, vai mudar suas préconcepções. Ele vai fazer você questionar o porquê desses seres humanos que tanto inspiraram séculos da arte ocidental terem sido omitidos e mal tratados. (Juliano, estamos juntos, meu amigo!)

Mas antes eu aconselho você a ler o Falo de História, porque ele veio diferente. Ao invés de trazer um artista já falecido que trabalhou a figura masculina, resolvi escrever sobre o ensino do Modelo Vivo. Portanto, a coluna dá uma contextualizada para que você leia o texto do Juliano com algum conhecimento.

Mesmo tendo selecionado os dois artistas desta edição bem antes de ter entrado neste mundo do ensino da Arte e do Modelo Vivo, acredito que Kinder Au-Williams e Andrew Graham (dois queridos!) se encaixam perfeitamente nessa discussão. Minha *Falorragia* segue o papo anatômico e científico que aparece nos estudos renascentistas de dissecação de cadáveres para falar de um osso no pênis. Isso mesmo: um osso! Calma que você não tem! Mas um panda fofinho tem!

O texto convidado é uma tradução sobre a imagem corporal que o homem tem tanta dificuldade de compartilhar. No fim, um exercício, ou melhor, um convite para você refletir sobre seu corpo. Vem!

Filipe Chagas, editor

Kinder Au-Williams	4
Andrew Graham	16
FALO DE HISTÓRIA O ensino do Modelo Vivo	28
FALO EM FOCO	43
ESPECIAL Ser Modelo Vivo	44
HUFFPOST 21 homens ficam sem camisa e compartilham suas dificuldades com a imagem corporal	56
FALORRAGIA Báculo, o osso do pênis	68
	71

moNUmento



ascido no dinâmico caldeirão cultural de Hong Kong, Kinder Au-Williams sempre gostou de desenhar e logo desenvolveu um interesse pelos mundos da imaginação. Quando era ainda um jovem artista, inspirou-se na simplicidade e linhas limpas dos desenhos de retrato de David Hockney e ficou fascinado com a atenção de Claudio Bravo aos detalhes. Quando percebeu que era gay, achou natural combinar homens e arte para revelar seu potencial erótico e as infinitas variações de atitude e estrutura. Então, ele coloca no nu masculino sua interpretação de movimento, forma e contexto com um pouco de frescor e – às vezes – ironia para ser mais contemporâneo.

Minha primeira criação artística foi um esboço preto e branco de um homem nu adormecido [imagem de abertura]. Eu desenhei porque gostei de como parecia: calmo e pacífico. Realmente não me importava como as pessoas reagiriam, mas quem via parecia gostar.

Ele desenha principalmente a partir de fotografias enviadas por modelos e, em seguida, adiciona sua própria imaginação e interpretação usando lápis de cor ("não mais do que quatro cores em cada desenho"). Para conseguir um efeito suave e misturas as cores, ele usa um esfuminho. Mas se o rosto não estiver certo, ele considera um desenho falho.



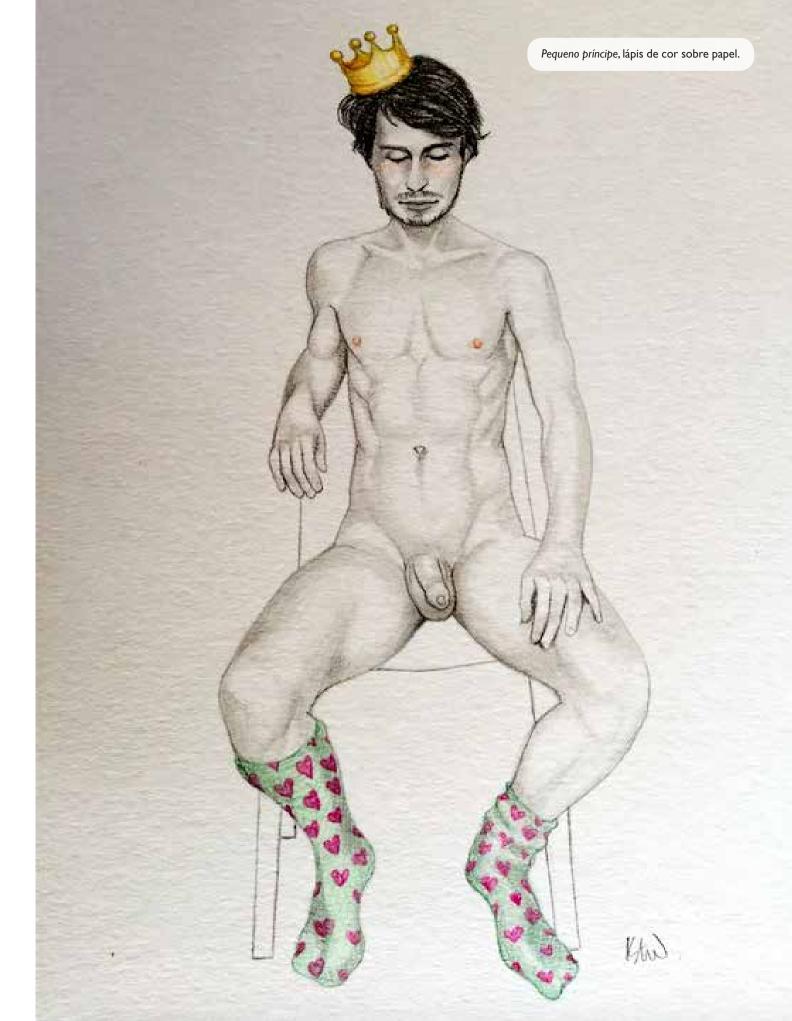
Jeff, lápis de cor sobre papel.



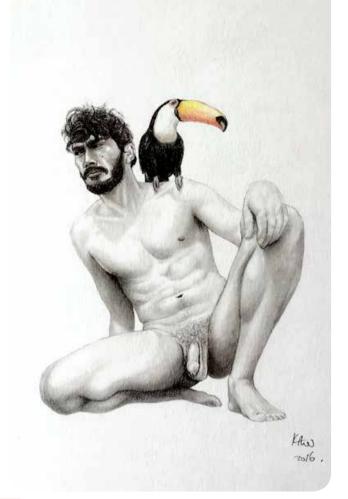
Ed Galloway, lápis de cor sobre papel.



Biscuit, lápis de cor sobre papel.







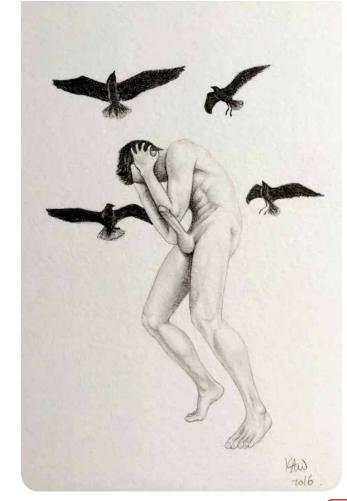




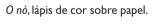
Ao meu lado, lápis de cor sobre papel.



O Ano do Macaco, lápis de cor sobre papel.



Especial Halloween: Os pássaros, lápis de cor sobre papel.

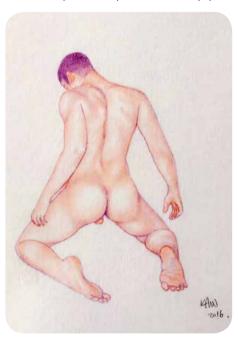




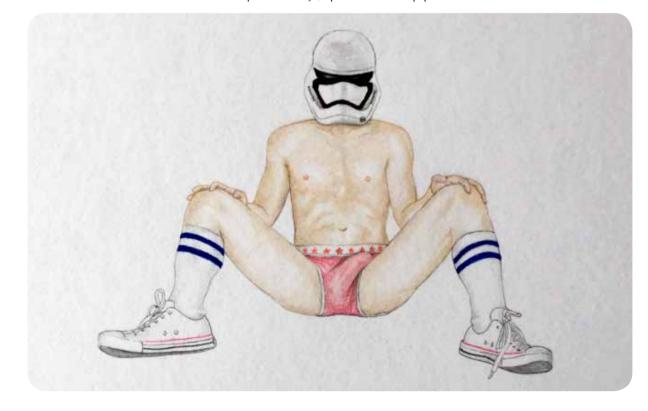
Bela adormecida, lápis de cor sobre papel.



Não olhe para trás, lápis de cor sobre papel.



O Despertar da Força, lápis de cor sobre papel.



Kinder lançou um projeto chamado "MenOnPaper", onde procura capturar a essência de uma "elegância erótica" e se sentir conectado à sua arte. Ele considera que o falo é uma parte interessante do corpo masculino e um desafio para os artistas desenharem.

O falo normal é provavelmente um pouco mais desafiador para o artista do que uma ereção. É tão complexo e tem tantos detalhes! Não é fácil obter a textura, a luz e a sombra, os detalhes certos.

Por essa razão, ele criou o "CockPortraits", uma parte voluntária do seu projeto principal, onde ele desenha apenas o pênis em todas as suas formas, cores e tamanhos. O principal objetivo é diferenciar Erótico de Pornográfico, Sexy de Sexual, uma vez que vê todos os gêneros gostando da forma masculina nas mídias sociais.

As pessoas parecem estar muito mais abertas à figura masculina. Olhe para as postagens de corpo masculino no Instagram!

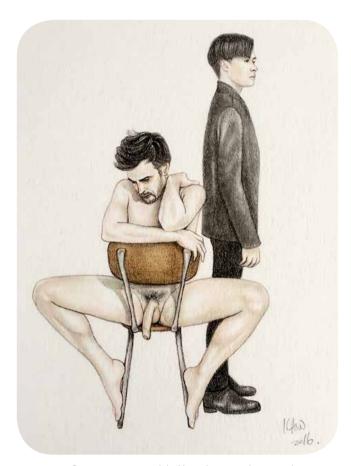
CockPortraits, lápis de cor sobre papel.











O artista e seu modelo, lápis de cor sobre papel.

Em breve Kinder vai lancar o "MenOn Paper Art" para lutar contra a censura das formas masculinas nas redes sociais. O objetivo é convidar artistas, fotógrafos, modelos e escritores para colaborar e vender suas artes.

Quando comecei, simplesmente queria transformar paus em algo belo. Mas então, quando a censura à arte nas mídias sociais ficou enlouquecida, eu decidi usar meus desenhos para provar que nudez e sexo não são pecados e a arte não deve ser censurada.

Kinder também está planejando publicar um catálogo de seu trabalho e um livreto dos retratos de pênis, esperando que suas próximas publicações se tornem uma inspiração para outros artistas que se especializam na forma masculina. 8=D



Olhe o que encontrei, lápis de cor sobre papel.



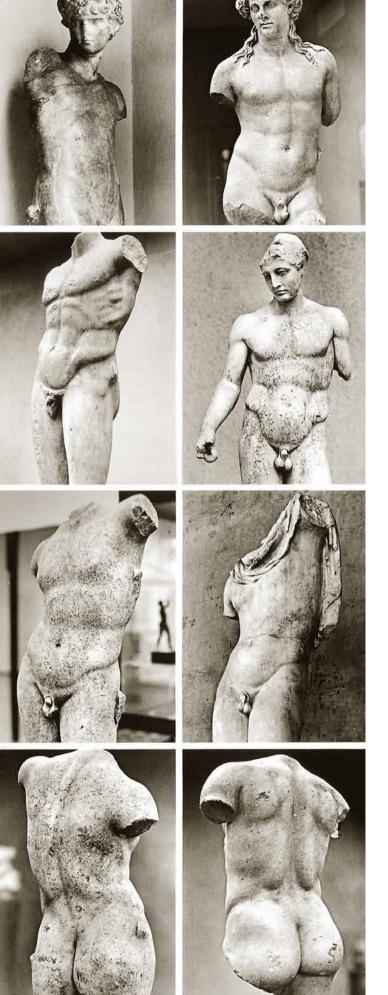
Pearl boy: Chris Wilks, lápis de cor sobre papel.



Tire tudo, lápis de cor sobre papel.









# Cirurgia plástica para você!

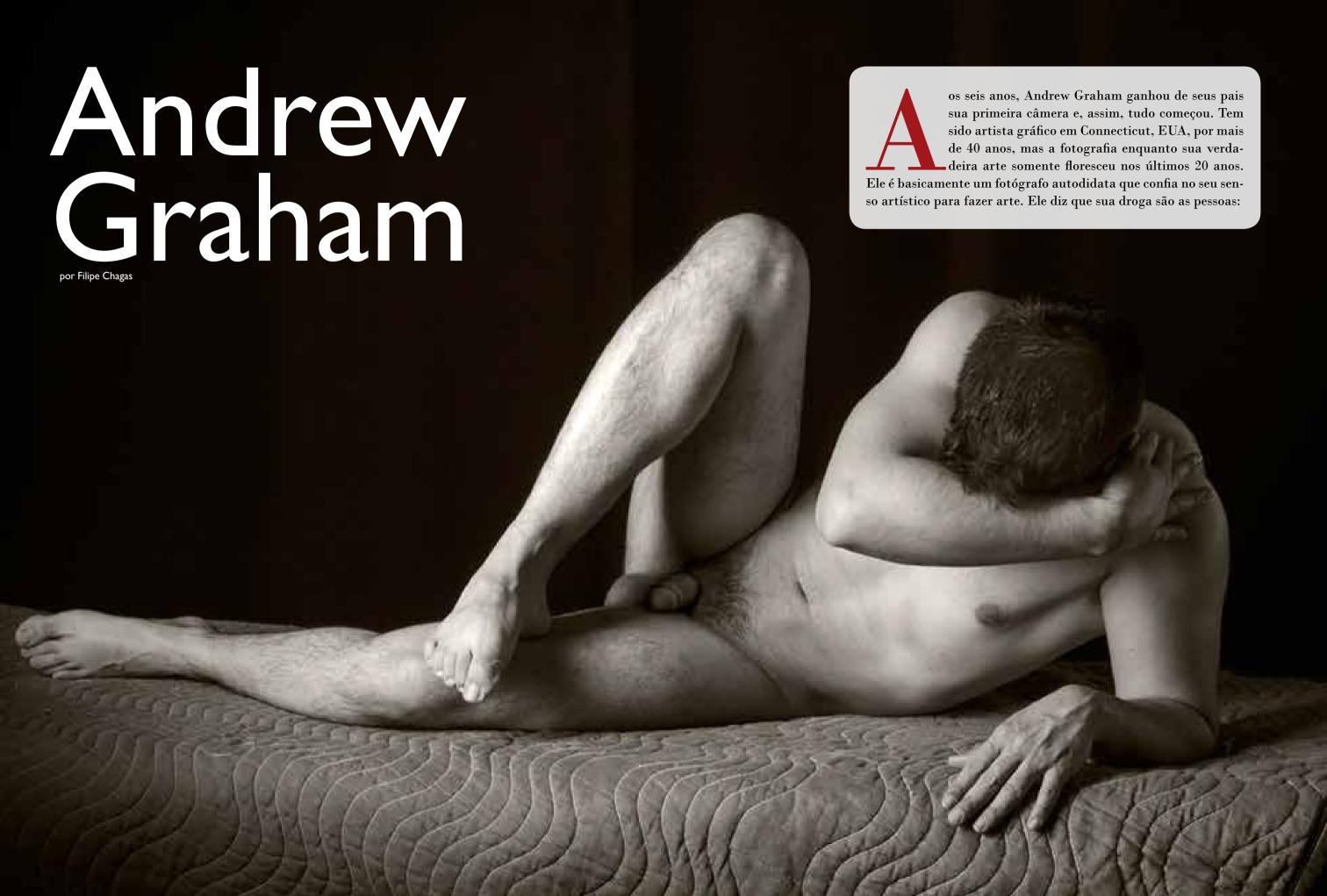


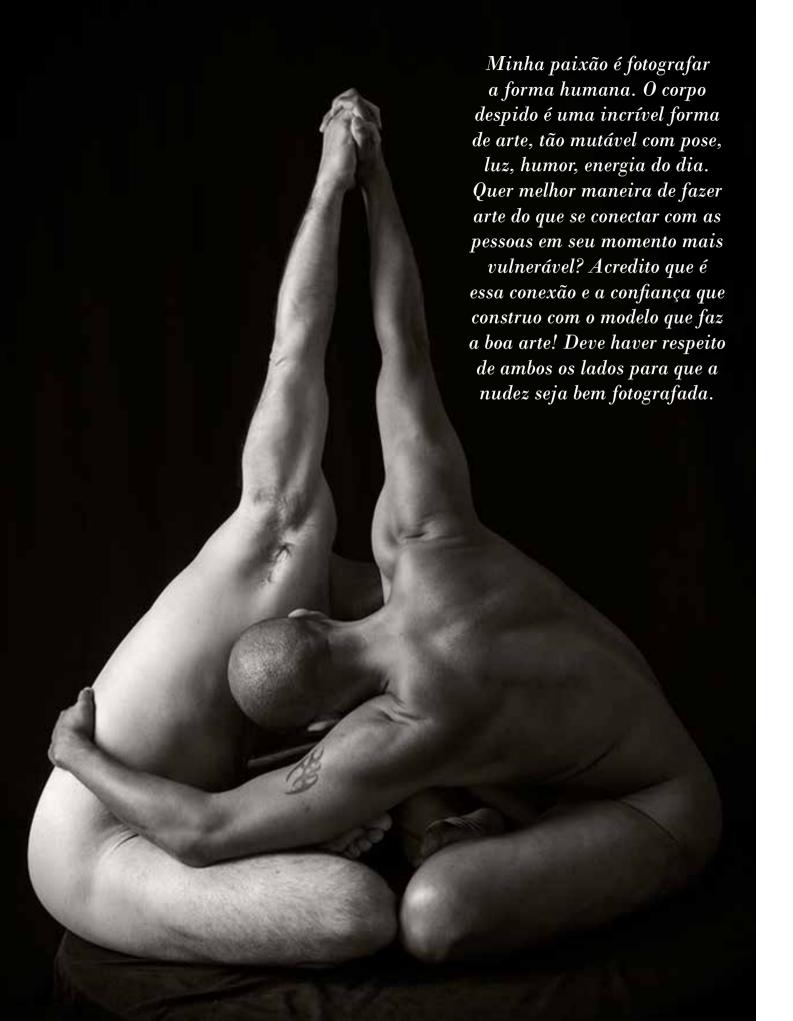
Dr. Alcemar Maia Souto

CRM 5246681-1

+55 21 97395 8000 alcemarmaiasouto@gmail.com



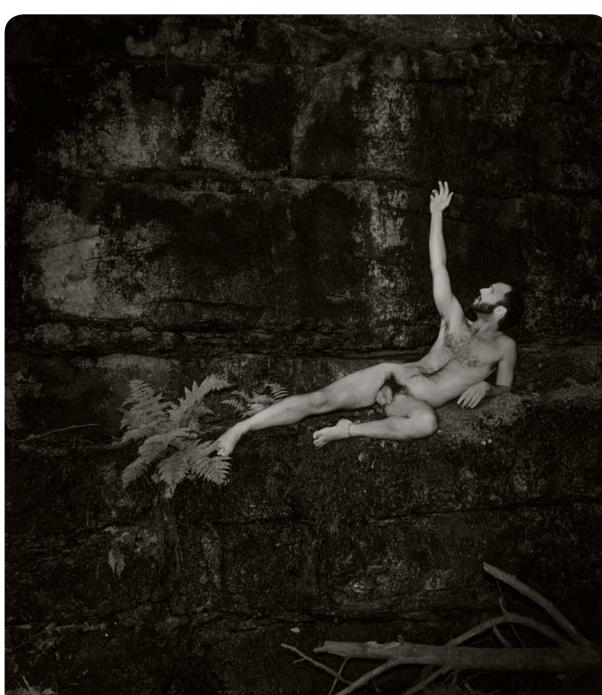


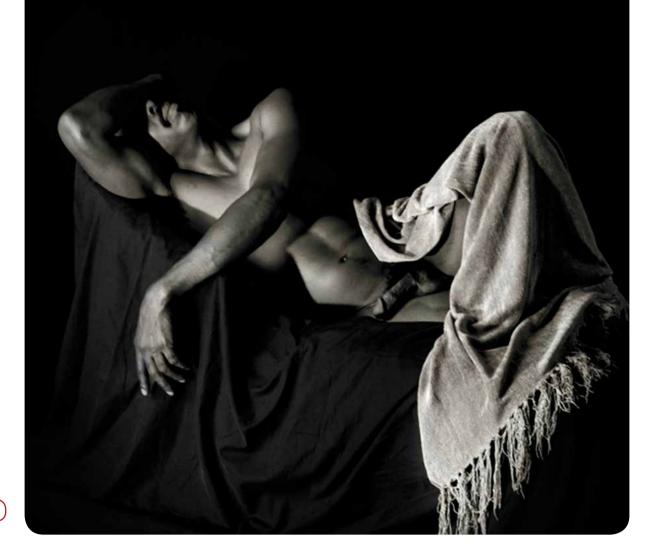


Andrew trabalha em estúdio e ocasionalmente ao ar livre. Tira inúmeras fotos para conseguir capturar o momento mágico que pode acontecer em um instante!

> A fotógrafa Sally Mann fala da mágica de conseguir uma boa foto como "um momento tão fugaz quanto o toque da asa de um anjo". É exatamente isso! Digo que a arte vem através de nós e somos sortudos quando isso acontece!







Ele se preocupa com o retrato honesto, aquele que diz algo além da imagem. Ele busca não apenas as formas do corpo, mas também sua relação com o espaço. Isso cria um trabalho cheio de intensidade e drama realçado pela escolha monocromática, que muitas vezes se aproxima da obra de Robert Mapplethorpe. Às vezes se aventura em manipulações digitais para criar imagens surreais com a mesma densidade (ou mais).

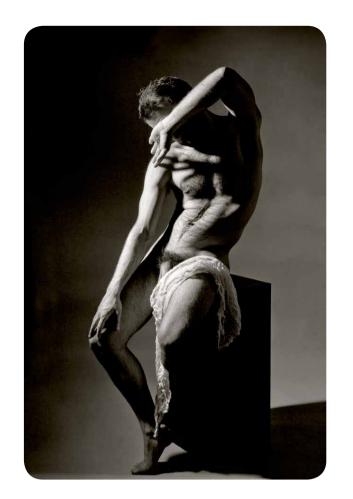
Por ser gay, sabe que se instala uma maravilhosa tensão assim que o modelo fica em frente à sua lente. Mas ele sente que há um medo em torno do nu masculino porque tem sido desencorajado pela nossa sociedade. Suas fotos masculinas nuas não censuradas são raramente escolhidas para exibições, mesmo quando necessário:

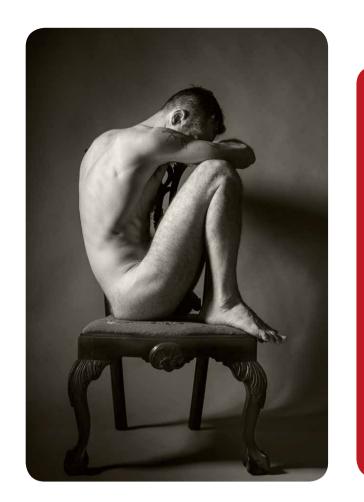






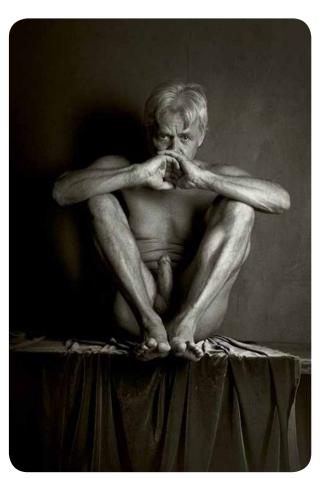






Às vezes, o falo, seja flácido ou ereto, pode distrair. Eu entendo isso, assim como sei que existem momentos nos quais é o falo que faz a imagem! Não mostrá-lo é ser falso com a arte! Quero explorar mais isso e espero ir além dos meus limites para ver onde vou parar. Arte é uma jornada incrível e precisa ser vivenciada abertamente por todos!







23





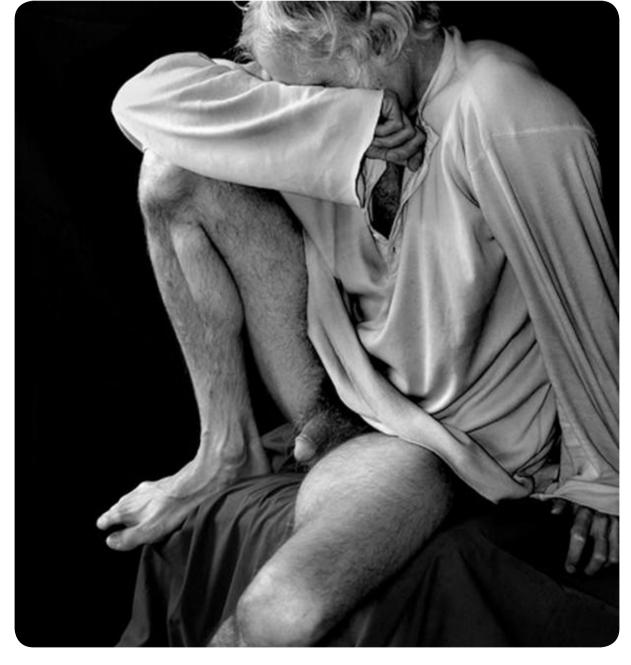






Morando no campo com seu parceiro, dois cães, um bode, um galo e quinze galinhas, Andrew sabe bem o quão difícil é a aceitação de seu trabalho. Sente-se honrado que pessoas estejam dispostas a promover sua fotografia ficando nuas diante de sua câmera. Com humildade, ele aceitou que depende dessas pessoas e é grato por aqueles que desejam criar arte juntos.

Para ele, é hora de celebrar o corpo do homem na arte e compartilhar nossos eus mais profundos. Sendo honesto com seu desejo de expressão e calando as vozes que criticam sua direção é a forma que ele crê ser vital para arte avançar. 8=D











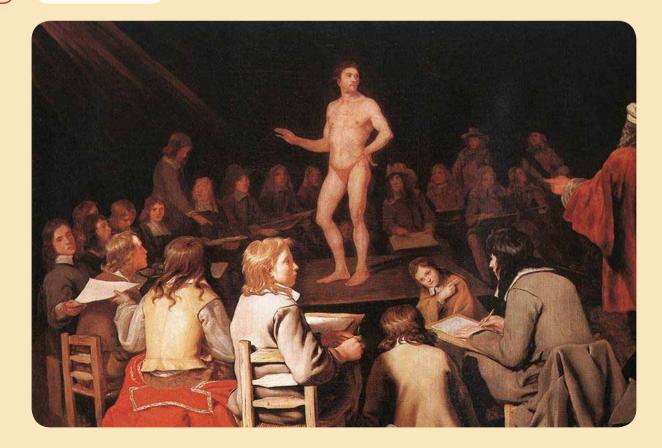


ompreende-se por modelo vivo as produções artísticas cujo principal objeto é o estudo direto da figura humana, quase sempre nua. O termo não se refere a um gênero específico e isolado da pintura, mas a uma das mais importantes etapas de um método de aprendizado formalizado em academias de arte europeias a partir da segunda metade do século XVII e mantido intacto pela maioria delas até, pelo menos, o século XIX.

Porém, o interesse pelo registro da figura humana pode ser rastreado desde o início das primeiras expressões visuais pré-históricas em cavernas ou barro. Todas as antigas civilizações também possuem suas representações da figura humana com características específicas, como, por exemplo, a Lei da Frontalidade egípcia. A diferença se encontra no ato de posar, ou seja, no ato de se colocar como objeto de observação para um artista.

A história do ensino do modelo vivo está diretamente ligada à institucionalização da arte e, portanto, à transição das artes em guildas sancionadas pela Igreja para um sistema de ensino patrocinado pelo Estado. Foi uma mudança não só pedagógica, mas também social e conceitual, na qual a instrução saiu do privado para o público, da prática para a teoria.

Aula de desenho, óleo sobre tela de Michael Sweerts, 1658.





Oficina de escultura, relevo escultórico em mármore de Nanni di Banco, 1416.

# MUDANÇA E APRENDIZADO

As artes clássicas possuíam suas teorias e formas de ensino (Matemática, Naturalismo, etc.), porém, os poucos registros fazem com que historiadores acreditem numa ausência de regulamentação. Séculos depois, a Igreja ressignificou o ensino da arte a um sistema técnico privado, relegando à Arte o plano "manual" (Artesanato). A princípio, a pureza da criação humana no Paraíso era retratada na nudez de Adão e Eva. O corpo nu, antes glorificado na Antiguidade, passou, então, a ser impuro e a nudez intolerável.

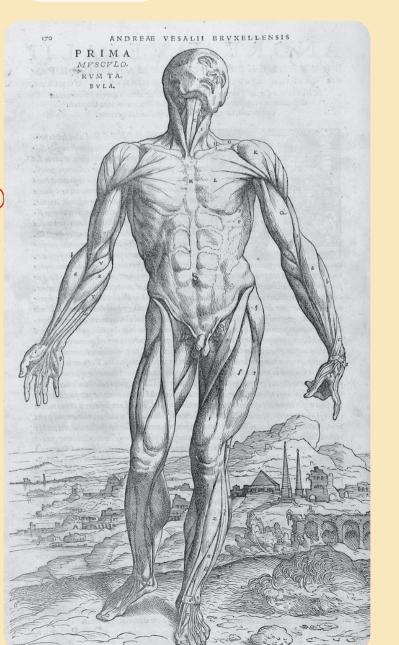
Na Idade Média, a partir do século XI, o renascimento comercial substituiu gradativamente o modelo familiar de produção para subsistência por uma produção para o mercado. Foi nesse contexto que começaram a surgir as corporações de ofício (guildas), que reuniam profissionais de uma mesma especialidade que só podiam exercer suas atividades dentro de uma localidade específica era proibido trabalhar ou vender em outras cidades. De modo geral, a produção era realizada por um mestre-artesão independente que vendia em sua oficina/casa para um pequeno mercado. Se o mestre-artesão se tornasse conhecido, teria a oportunidade de viver de seu ofício e até mesmo ter ajudantes para aumentar sua produção.

Tornar-se um aprendiz era fundamental para aqueles que almejavam a carreira artística, pois era necessário estar vinculado às guildas do ofício desejado para receber o aprendizado adequado. Era necessário firmar um acordo entre o pai do aprendiz e o mestre-artesão: os segredos da oficina seriam transmitidos em troca de uma pequena quantia em dinheiro, alimento, esforço e obediência. O aprendiz, então, servia ao mestre durante anos, enquanto aprendia tudo sobre o ofício através do treino prático, como, por exemplo, no caso de oficinas de pintura, preparar pigmentos para composição das tintas, montar as telas de linho no chassi e lavar e consertar pincéis. Também recebia ensinamentos rudimentares de leitura, escrita e aritmética. Após anos, por decisão do mestre, o aprendiz passava a participar de maneira mais direta no trabalho artístico, transferindo os esboços para as telas e executando bases e partes menos relevantes das obras. Por fim, executava obras completas a partir de instruções e chegava ao nível de assistente. Para se tornar um mestre, era preciso ter uma obra aprovada por sua guilda através de um pedido formal.

#### RENASCENDO NA ANATOMIA HUMANA

No século XIV, a sociedade estava mergulhada num turbilhão de novas concepções, motivadas em parte pela substituição do conhecimento dogmático pelo científico. Os gênios do Renascimento queriam medir, comparar, dissecar, desenhar, cheirar, elaborar novas teorias e avançar pelas fronteiras do conhecimento onde seus antepassados não ousaram, até mesmo sobre a morte.

Gravura de Jan Stephen van Calcar para o De humani corporis fabrica, 1543. Era preciso descobrir os mecanismos que mantinham os homens vivos e não bastava mais seguir o trabalho do antigo erudito grego Galeno de Pérgamo (129-217) que desde o século II norteava o conhecimento anatômico humano. Porém, Galeno baseara suas conclusões



no estudo de mamíferos (supostamente cães, porcos e macacos) já que a dissecação humana era um tabu na Grécia antiga. Essa prática foi retomada e exerceu influência decisiva não só sobre medicina, mas também sobre a arte então produzida, forjando uma parceria surpreendente entre as duas áreas. Encontrar um escalpelo (parente do bisturi) no ateliê de algum pintor ou escultor era comum. Alguns acabavam por fazer parte das associações médicas e farmacêuticas, desenhando para os cientistas suas descobertas. Esse interesse se refletiu em uma onda de publicações sobre o tema por toda a Europa que culminou com a edição, em 1543, de De humani corporis fabrica, o atlas de anatomia do belga Andreas Vesalius (1514-1564) até hoje admirado pela combinação de conteúdo e imagem, tido como uma das maiores contribuições às ciências médicas.

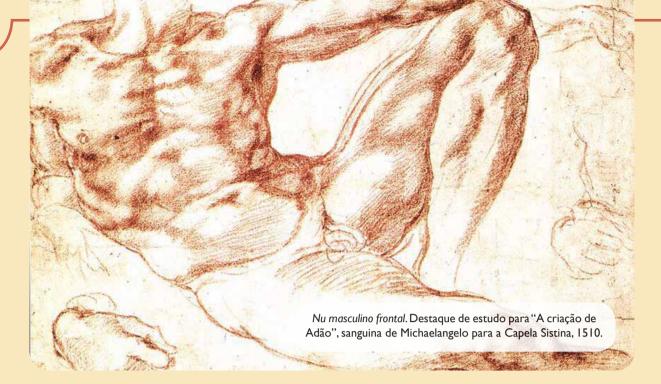
Entre os gênios renascentistas estavam Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Ambos obtiveram permissão para dissecação de cor-



Dr. Tulp, óleo sobre tela de Rembrandt van Rijn, 1632.

pos no Mosteiro Florentino do Santo Espírito. A dissecação humana fora proibida e considerada profanação dos mortos durante o pontificado de Bonifácio VIII (entre 1294 e 1303), mas Sixtus IV (que pontificou de 1471 a 1484) autorizara a prática nos corpos que seriam sepultados nas igrejas com a garantia de que, depois, fossem enterrados decentemente. A maioria dos corpos era de criminosos executados, mas alguns provinham de hospitais religiosos. Essa colaboração acabou constituindo um dos poucos acessos legais aos cadáveres, já que muitos eram simplesmente roubados pelos interessados.

Da Vinci ficou célebre como o grande artista/anatomista da Renascença justamente porque suas ilustrações apresentavam um detalhamento técnico que impressiona até hoje. Existe uma hipótese que coloca a obra de Vesalius como um plágio do manual de anatomia que estava sendo preparado por Marcantonio della Torre, professor da Escola Médica de Pavia, e Leonardo da Vinci. O médico fazia as análises e Leonardo, as figuras. Após o falecimento de Della Torre e



o lançamento do Fabrica, o manual da dupla não foi continuado, mas algumas das ilustrações de Da Vinci integraram o Trattato della Pintura, uma coletânea post-mortem de escritos do artista sobre desenho e pintura.

Sob o mecenato de Lorenzo de Médici, Michelangelo entrou em contato com cientistas que aguçaram sua curiosidade, levando-o às sessões de dissecação. Aos dezoito anos era não somente um artista formado como também um conhecedor de anatomia plenamente versado nas técnicas de dissecação. Com pouco mais de vinte anos, já era um famoso escultor. Se Michelangelo não tivesse destruído a maior parte de seus estudos, talvez fosse considerado um anatomista mais impressionante do que Leonardo.

Porém, é preciso saber que Da Vinci e Michelangelo só puderam alcançar seu potencial porque o virtuoso arquiteto e poeta italiano Leon Battista Alberti (1404-1472), entre 1435 e 1462, havia lançado três tratados de fundamentação teórica da arte — Della pittura (1435), De re aedificatoria (1454) e De statua (1462) — onde colocava a geometria como base da arte figurativa e apontava os

caminhos da perspectiva e das proporções humanas. Recomendou o estudo científico da anatomia humana e dividiu o ensino em três partes: circumscriptio (ou disegno), o desenho de traços e contornos; compositio (ou commensuratio), o desenho das relações entre as partes do desenho; e receptio luminum, o desenho de cor, luz e sombra.

Ao pintar o nu, começa-se pelos ossos, juntam-se-lhe os músculos, e depois cobre-se o corpo com carne de maneira a deixar visível a posição dos músculos. Pode objectar-se que um pintor não deve representar o que se não pode ver, mas este processo é análogo ao de desenhar um nu e cobri-lo de planejamentos. (Alberti)

Seus tratados influenciaram todas as obras renascentistas, com destaque para Antonio Pollaiuolo (1432-1498) por ser considerado um dos artistas que melhor utilizou os conhecimentos adquiridos em dissecações para representar o movimento humano. O nu tornou-se um certificado de competência profissional e, talvez por essa razão, ele apareça em tantas composições da época sem a menor justificativa temática.

# A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE PELO MODELO VIVO

Em 1563, o pintor Giorgio Vasari (1511-1574), sob proteção do príncipe Cosimo de Médici (1519-1574), organizou em Florença a Academia del Disegno com o objetivo de supervisionar o patrimônio cultural e estabelecer a arte como uma atividade intelectual – não apenas um fazer manual –, diferenciando Arte e Artesanato e elevando o status social do artista. No entanto, ainda não tinha a intenção de substituir a formação adquirida nos ateliês por cursos acadêmicos.

As corporações artísticas, então, começaram a enfrentar dificuldades. Francisco I da França (1494-1547), por exemplo, ignorou o sistema corporativo e convidou artistas italianos — alguns sem o aprendizado adequado — para desfrutarem da proteção real e se tornarem *brevetaires*, pintores da nobreza francesa. Somente em meados do século XVII, as guildas conseguiram restringir os

brevetaires ao rei e à rainha, limitando seu número e proibindo outros serviços. Porém, alguns artistas italianos "livres", juntamente com uma parcela de artesãos dissidentes das guildas obtiveram autorização real para trabalhar e ensinar. Em 1648, Luis XIV (1638-1715), ainda criança, fundou a Académie Royale de Peinture et de Sculpture em Paris e, sobre direção do pintor oficial da corte, Charles Le Brun (1619-1690), aperfeiçoou o sistema corporativo de ensino, superando as guildas em poder e prestígio.

A estrutura formal da Academia francesa ainda seguia alguns preceitos corporativos, como o conceito de aprovação de obra (chef d'oeuvre) como forma aberta de entrada e reconhecimento de talento. Entretanto, o programa incluía aulas teóricas de perspectiva, geometria, anatomia e história antiga. Os princípios artísticos eram transmitidos em



Desenho de uma aula de desenho com modelo vivo na Academia Francesa, século XVIII.



conferência e aulas práticas, com premiações (os *Prix*) e exposições (os famosos Salões parisienses). Estabeleceu-se uma rígida hierarquia dos gêneros de pintura por temas de importância cultural e uma definição de "estilo correto", calcada nos padrões morfológicos da Antiguidade clássica greco-romana presente na obra do mestre francês Nicolas Poussin (1594-1665).

As composições deveriam preservar o equilíbrio das "perfeitas" formas clássicas em

harmonia e unidade com as expressões sem a dramaticidade barroca. Em 1654, Le Brun tornou as aulas de modelo vivo monopólio da Academia, o que representou um golpe fatal às guildas de pintura e escultura. O desenho se tornou o eixo central de formação na Arte acadêmica, o que levou ao período posterior chamado Neoclássico, capitaneado por Jacques-Louis David (1748-1825) e levado adiante por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). A relação do modelo vivo com o método acadêmico de ensino artísti-

co tornou-se tão estreita que essas produções tornaram-se historicamente conhecidas como *académie* e a Academia era chamada de *École Du Modèle*.

As aulas de modelo vivo eram diárias. A pose era definida pelo professor que, a cada intervalo, verificava os desenhos realizados e fazia suas considerações. Ao modelo eram oferecidas algumas condições especiais, como, por exemplo, sua nomeação como *petit fonctionnaire* do governo, o qual lhe rendia alguns pri-

vilégios e tentava livrá-lo, de certo modo, dos obstáculos morais comuns à profissão. Com tempo, os modelos foram sendo contratados para posarem nos ateliês dos artistas, pela liberdade de composição e disposição da luz.

Em 1793, durante a Revolução Francesa, a Academia foi fechada por suas associações com a aristocracia (David chegou a ser o pintor oficial de Napoleão). Dois anos depois é criado o *Institut de France*, encarregado da manutenção da vida cultural francesa com

dois setores direcionados às Artes: a Académie des Beaux-Arts para assuntos administrativos e a École de Beaux-Arts para assuntos pedagógicos. Para ser admitido na Escola de Belas Artes, era preciso se inscrever em um dos ateliês particulares administrados pelos mestres da instituição. A prova de admissão (concours de place) era a execução de um desenho a partir de um modelo vivo.

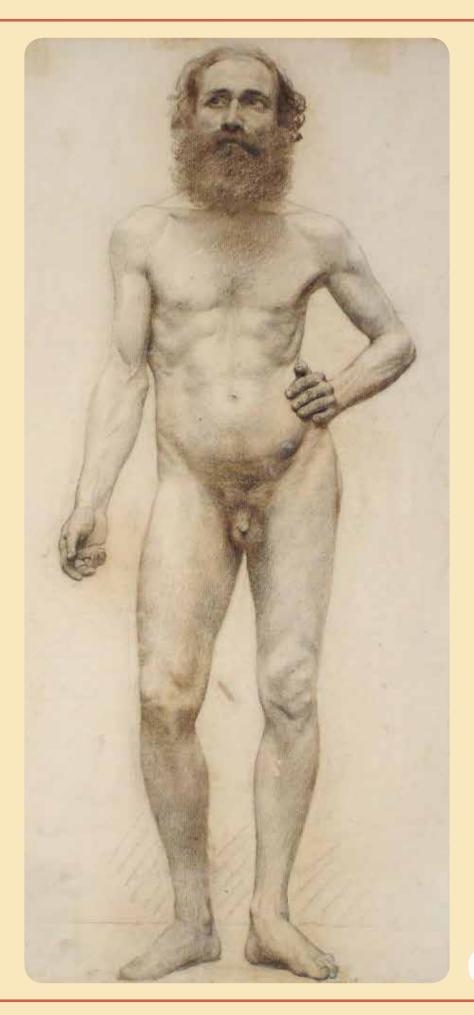
Os modelos vivos — em sua grande maioria homens, pois a presença feminina dentro das instituições de ensino era raríssima, fosse como aluna ou modelo, até o fim do século XIX — assumiam frequentemente poses inspiradas na estatuária da Grécia clássica. O artista deveria "corrigir" o corpo que observava, criando uma imagem não de como ele era, mas de um ideal, num esforço de aperfeiçoar a natureza, como inúmeras vezes se defendeu em tratados de arte.

O currículo de pintura era composto da seguinte sequência: dessin au trait (desenho de linhas e contornos) e dessin ombré (desenho de volumes e sombreados) a partir da observação de gravuras e moldes de gesso, desenho com modelo vivo e cópia de obras dos grandes mestres. Após tal sequência, o aluno era iniciado na instrução de pintura, também obedecendo uma série de etapas, da concepção a execução, dos croquis aos demi-teintes (meios-tons) do ébauche (base preliminar para a pintura). A ideologia acadêmica enfatizava o resultado final (fini) respeitosamente terminado e de superfície cuidadosamente polida para que o desenho tivesse fundamentação ética e estética, bem semelhante aos tratados italianos de Alberti.

#### O GOLPE DA MODERNIDADE

Já no século XIX, recorrentes críticas às academias viriam a questionar a validade dos seus métodos e objetivos para a produção artística, inclusive com contestações sobre a falta de naturalidade dos modelos vivos.

Nas academias italianas, as classes de modelo vivo — chamadas de scuola del nudo — continuavam com força, porém, os estudos sobre a estatutária antiga do Quattrocento renascentista assumiu a importância sobre o uso de modelos, considerando que as obras dos grandes mestres superavam o estudo do real. Na Espanha, a Academia de Bellas Artes de San Fernando, criada em 1752 a partir do modelo francês, passara, em 1820 e 1823, por algumas modificações no sistema administrativo e didático. Mesmo consi-



derando indispensável o uso de modelos masculinos, temia-se o pecado implicado pela nudez ao ponto de reduzir (até a exclusão) estes modelos de seu ensino.

Por volta de 1840, o pintor francês Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) ensinava a disciplina através do método de "gradação das dificuldades nos exercícios", isto é, por meio do desenho de memória, colocando o modelo em movimento. Em sua obra, Éducation de la mémoire pittoresque, editada em 1862, apresentou seu método inovador:

Alguns modelos, contratados para a expedição, tinham que andar, sentar e, finalmente, se entregar a vários movimentos de forma livre e espontânea; às vezes nus como faunos antigos, às vezes vestidos com cortinas de diferentes estilos e cores... Nossos pobres mercenários da pose, deixados a si mesmos neste ambiente revigorante e esplêndido, pareciam realmente ser transfigurados.

Em 1863, o arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) propõe uma reforma no ensino do modelo vivo a partir das ideias de Lecoq de Boisbaudran. Ele acreditava que os modelos pagos por hora posavam de forma cansada e repetitiva em salas fechadas, e os alunos repetiam seus desenhos com poucas variações, tratando o modelo vivo como uma figura inanimada. Era preciso tirar alunos e modelos do ambiente do ateliê e da cópia, levando-os para a natureza, inclusive incluindo tipos físicos diferentes dos convencionais clássicos. Sua proposta afirmava:

O desenhista de verdade não é um fotógrafo reproduzindo um modelo posando na frente dele, mas um observador estudando esse modelo, de modo a conhecer a forma, a razão de ser, mover-se, as várias aparências de acordo com as circunstâncias externas. Que, ao fechar os olhos, ele possa representá-lo em qualquer aspecto, não vagamente, mas claramente, com seus planos, o jogo das sombras, os efeitos da coloração, o movimento transmitido a ele por um sentimento, uma necessidade ou uma paixão.

Os questionamentos se amplificaram com a revelação do lado já saturado da profissão de modelo vivo e as constantes humilhações sofridas por eles. A partir de 1880, com a inclusão do modelo feminino e de tipos físicos considerados exóticos, a profissão perde

Estudo de nu, carvão sobre papel de Pedro Weingärtner, 1878.

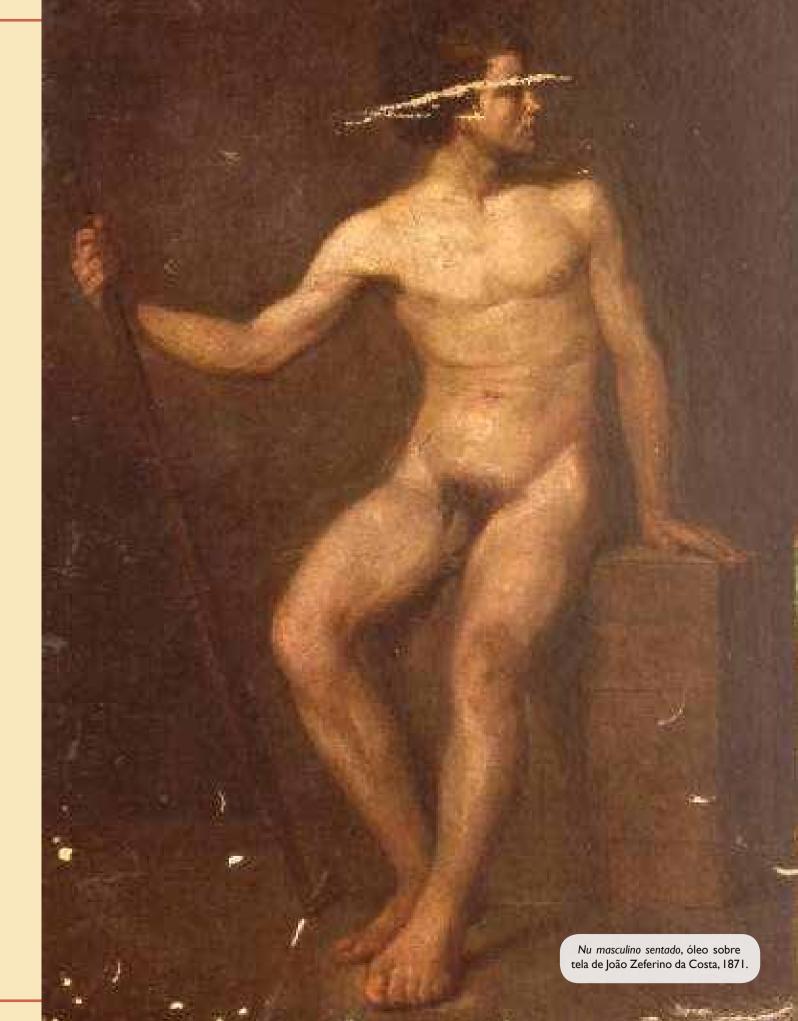
a importância anterior. Há relatos no jornal *Le Figaro* de 1889 que o processo de seleção de modelos colocava profissionais e amadores nus em uma sala. Normalmente eram escolhidos os profissionais, pois os amadores acabavam por revelar a ignorância das poses e a semelhança com manequins. Os que tinham "sorte" ganhavam por jornadas de quatro horas, com alguns intervalos.

Entretanto, o pensamento de Lecoq de Boisbaudran e Viollet-le-Duc encontraram um oponente à altura: a Fotografia. Mesmo que a ela eternizasse a pose duradora e sem expressividade que tanto criticavam, os artistas continuavam a avançar nos estudos da fotografia como método para retratar a figura humana. No fim do século XIX e início do XX, a fotografia do modelo nu se desenvolve cada vez mais através de publicações especializadas como catálogos de estudos de nus, com poses diversas, masculino e feminino, gordos e magros, crianças e idosos, à escolha do artista. Como os nus femininos começaram a ganhar conotações eróticas, essas publicações costumavam ter modelos masculinos e femininos, vestidos ou seminus (com o sexo incoberto).

Nesse ínterim, a crescente valorização de outros gêneros — tais como a paisagem e a natureza morta — e de outras maneiras de se tratar os objetos de uma forma mais realista e menos "idealizada" transformou o interesse de inúmeros artistas pela figura humana e pelo estudo do modelo vivo. Mesmo que mantido nas grades curriculares, a anatomia — e o próprio ensino acadêmico do desenho e da perspectiva — foram perdendo sua importância. Novos estudos sobre a luz e pintores autodidatas transformaram para sempre o mundo da arte. Da arte naïf ao *Die Brücke* alemão, do Impressionismo ao Cubismo, o registro da figura humana foi simplificado, geometrizado e fragmentado em nome das variadas formas de expressividade que culminaram na explosão das vanguardas do século XX.

#### DIFERENTEMENTE IGUAL NO BRASIL

No Brasil, a Missão Artística Francesa aportou em 1816 com o objetivo de introduzir um sistema acadêmico nos moldes franceses neoclássicos. A fundação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 estabeleceu o modelo vivo como diretriz fundamental do ensino dos jovens artistas locais, embora só tenha sido implementado em 1834, durante a direção de Félix-Émile Taunay (1795-1881). Algumas dificuldades tornaram a prática do modelo vivo um tanto inconstante, como, por exemplo, a então inexistência de modelos profissionais no país, a falta recorrente de verba para o pagamento das sessões e o



49

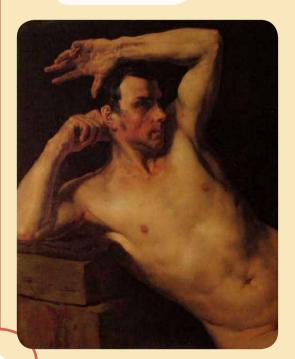
problema de encontrar homens cuja aparência fosse compatível com um ideal europeu de beleza — uma vez que muitos dos modelos empregados eram escravos e seria moralmente errado na épica utilizar um homem negro para um estudo sobre o nu masculino.

O senhor director recommendou novamente aos senhores professores não se descuidassem de procurar algum homem que queira servir como modelo vivo, ainda que fosse hum preto, visto haver entre estes, individuos dotados de formas artísticas. (Ata de março de 1837 da Aula Régia de Desenho e Figura do Rio de Janeiro, criada em 1800 e dirigida por Manuel Dias de Oliveira)

Somente na gestão de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), entre 1854 e 1857, com o aumento substancial da verba anual da instituição, a prática do modelo tornou-se efetiva na academia.

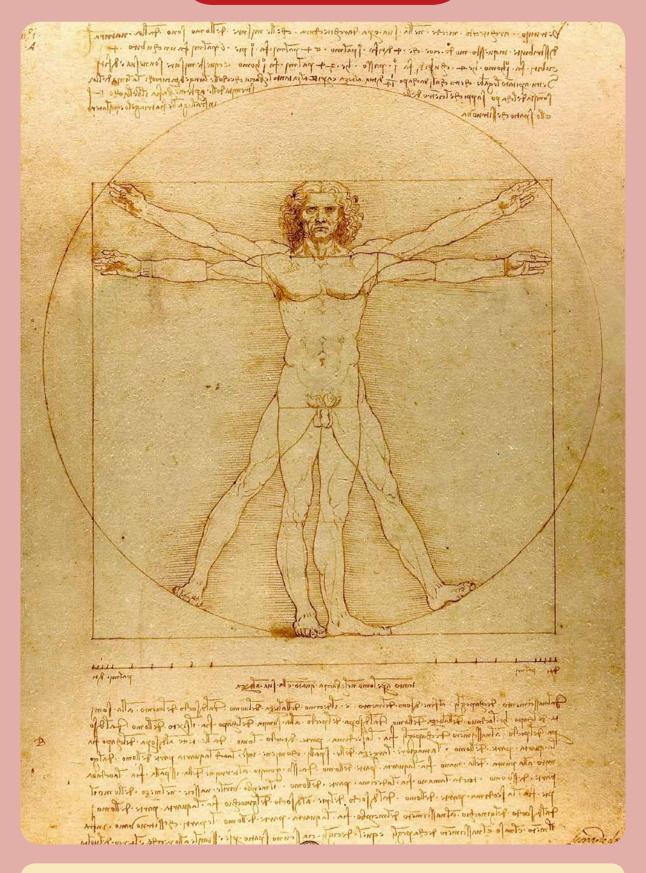
Após a proclamação da República, a Academia Imperial de Belas Artes foi palco de intensos debates entre grupos de professores e jovens alunos que propunham caminhos alternativos para o ensino da arte. Lutava-se contra as normas então vigentes, de herança francesa. Em 1890, a academia foi convertida na Escola Nacional de Belas Artes, sobre direção de Rodolfo Bernardelli (1852-1931). O ensino do modelo vivo se manteve: acredita-se que até mesmo os modernistas brasileiros — Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Di Cavalcanti (1897-1976) e Cândido Portinari (1903-1962) —, cujas produções são geralmente bastante divergentes da tradição acadêmica do país, tenham se dedicado à utilização do modelo vivo.

Tronco masculino, óleo sobre tela de Rodolpho Amoedo, 1880.



Embora as formas de ensinar se tenham alterado significativamente no decurso do século XX e muitas instituições o tenham abandonado enquanto componente curricular obrigatório, a prática do desenho de modelo sobrevive um pouco por todo o lado como atividade optativa e continua a integrar os sistemas pedagógicos de diversas instituições prestigiadas de ensino artístico, principalmente em locais de tradição acadêmica, como Itália e França. No Brasil, o tabu da nudez e baixo investimento em cultura, reduziu a quantidade de aulas à quase zero. A tecnologia, seja a fotografia ou a internet, também contribuíram para a redução das aulas de modelo vivo presenciais. 8=D

# Falo em Foco



O homem vitruviano, ilustração de Leonardo da Vinci, c. 1490.

# Ser modelo vivo

JULIANO HOLLIVIER é modelo vivo, ator e escritor de performances desde 2006. Une à exposição artística do corpo nu seu repertório sensorial, cênico, musical e poético, transformando as clássicas sessões de desenho de observação em verdadeiras performances artísticas. A figura humana é representada de alguma forma desde a Pré-História. Há registros de sua representação em cavernas ou ainda na estatueta "Vênus de Willendorf". Ainda que naquele tempo o homem não tenha se prestado ao papel de "fonte de observação", seu corpo foi reproduzido para registro.

A pintura e a escultura foram as principais solicitadoras da exposição dos corpos das pessoas. É certo que esculturas e desenhos datados da Antiguidade Egípcia tenham sido esquematizados a partir da observação dos corpos, mas é no Renascimento que a atuação dos modelos da figura humana tornou-se tão evidente e atingiu sua excelência. Observar o corpo e as expressões de um modelo deixou de ser somente o conhecimento da anatomia em suas proporções ou a relação do corpo com o espaço. A relação indivíduo-coletivo se tornou plena de questionamentos que culminaram em compreensão e respeito pela singularidade humana, influenciando diretamente as obras através de um aprendizado mais complexo e necessário para a Arte.

# O ESTADO DA NUDEZ: PROFISSÃO?

Pelado adj (particípio do verbo pelar): A que se tirou a pele ou o pelo, sem pelo; pobre, sem dinheiro.

Nu adj (lat. nudu): Despido; descoberto; desfolhado; desguarnecido; desarmado; sincero, não vestido.

A atividade do modelo vivo é feita por pessoas e motivos diversos. Há quem se expõe pelo amor à arte e entendimento do seu papel e importância. Há quem se expõe pelo tempo ocioso em que se encontra em sua profissão, pelo dinheiro, complemento de orçamento ou desemprego. Seja para testar a coragem, para adquirir um desprendimento do corpo e da inibição, seja pelo prazer da exibição ligada ao sexo ou voyeurismo, sem dúvida há quem deseja apenas conhecer o trabalho, tão mitificado pelo tabu da nudez e pela própria história da arte, já que pouco se conhece e se tem registro sobre o trabalho dos modelos observados pelos grandes artistas. Há os próprios artistas que o









fazem pelo conhecimento de causa. Assim como, há os que se expõem como profissão escolhida e que é também pertencente às artes do corpo. Portanto, vemos posando atores, bailarinos, músicos, artistas circenses, pintores, desenhistas, escultores, modelos fotográficos e de passarela, praticantes de yoga, pilates, fisioterapeutas, ginastas, executivos, profissionais do sexo, entre tantos outros.

Costumo dizer que ficamos pelados em casa, no banho, no sexo, na sauna, às vezes em praias, outras em piscinas. Costumo dizer que meus amigos ficam pelados, meus parentes ficam pelados, os alunos ficam pelados e os professores também ficam pelados. Nós modelos vivos não ficamos pelados enquanto nos apresentamos. Pelo menos não deveríamos, pois ficamos nus.

"Estar pelado" é uma expressão que carrega pré-conceitos e significados que não correspondem com o ato de posar nu. É estar passivo, é estar sem algo, é ser alvo de determinações de valor (menor, errado, vergonhoso, sexual, generalizado, descuidado, miserável, necessitado). Definitivamente a Arte não é feita com pessoas peladas.

Estar nu, enquanto modelo vivo é ser ativo e propositor de mediações e alterações. É estar sempre com algo a ser dito, a ser mostrado através do corpo. É colocarse não em uma, mas em infinitas posições de julgamentos. Ficamos nus para que a observação recaia sobre o corpo e para que as inúmeras consequências dela contaminem o espectador, sem a interferência das relações que a palavra "pelado" provoca.

Geralmente as sessões de observação de modelo vivo acontecem com o profissional (ou iniciante) colocado nu ao centro de uma roda de pessoas que se propõem a retratá-lo. O modelo se coloca numa posição escolhida por ele ou, geralmente, pelos participantes e permanece em pausa (variando de 30 segundos a 20 minutos, podendo chegar a 40) enquanto os presentes realizam o registro artístico. As sessões costumam durar de 1 a 4

horas, onde, de forma passiva, o modelo aparentemente imóvel e em silêncio recebe os olhares dos artistas que registram aquilo que conseguem expressar através de suas mídias e conhecimentos técnicos. A interação entre modelo e artistas se limita, na maioria das vezes, aos resultados obtidos através dos desenhos, pinturas, esculturas e fotografias. Porém, é preciso também modificar esta maneira passiva da exposição do corpo, para que os modelos sejam sujeitos da exposição de seus corpos e saibam agir criativamente através da nudez.

É um trabalho que costuma estar velado ao conhecimento somente das pessoas que participam da experiência, sendo segregado e muitas vezes omitido pelos próprios profissionais e pessoas que o realizam, sem o entendimento de sua potência e importância. Mais do que exibidores de formas anatômicas e proporções oriundas de comparações geométricas, o modelo vivo é capaz de interferir na concepção de corpo daquele que o investiga atentamente com os olhos. Compartilha não apenas traços, espalhados pelas linhas vivas da matéria, mas inclusive suas referências e histórias. Além de observar as características físicas, o artista pode também se valer das expressões para adentrar níveis mais acentuados de seu estudo.

Através do nu, esta busca por conhecimento se engrandece. Ele permite que o observador consiga acompanhar as linhas e volumes inerentes do corpo sem a interrupção de vestes, sem precisar supor ou imaginar como são as referidas partes, quando estão cobertas pelos tecidos. Isto propicia resultados mais próximos do real e mais distantes do ideal. Além disso, o contato visual com a realidade corpórea alheia, no instante da observação, costuma proporcionar também um enfrentamento de significados, questionamentos e comparações que podem contribuir com o estudo.

O interesse pela atividade do modelo vivo é muito comum por parecer ser um jeito fácil de ganhar dinheiro, já que, supostamente, "qualquer pessoa seria capaz de



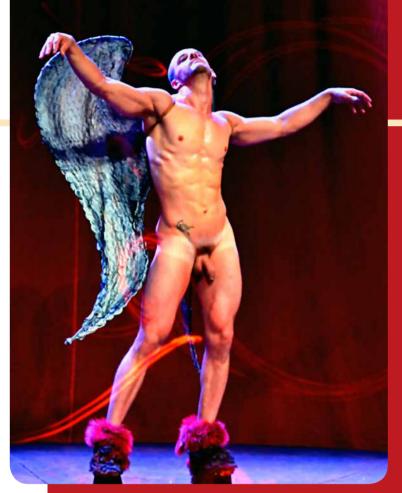


Foto: Lucas Marques

ficar parada sem fazer nada". Porém, é preciso saber que esta profissão necessita urgentemente ser vista e valorizada como deveria, pois poucos são os que conseguem se sustentar dela. Ainda se acredita que tirar a roupa e se mostrar para os artistas é algo que se faz porque não se faz outra coisa ou por puro exibicionismo. Dessa forma, o pagamento pela exposição do corpo se torna relativo. Se o modelo realmente só está ali para mostrar sua anatomia, sem o conhecimento da abrangência de sua participação no processo criativo de quem o observa, costuma receber o equivalente à sua intenção. No entanto, se há uma proposta artística de interação maior,

o valor pode ser dado considerando diversos fatores: tempo de exposição, quantidade e/ou dificuldade de poses, quantidade de alunos ou artistas presentes, o ambiente onde se está acontecendo a sessão, entre outras variáveis. Claro que o mercado se vale dos "iniciantes que querem ganhar um troco" (e dos exibicionistas ou aventureiros da profissão), o que costuma baixar o valor da atividade.

Experimentar este trabalho sem cobrar nada, ou por valores abaixo do justo, para adquirir alguma experiência e, posteriormente, ganhar algum dinheiro a partir dele sustenta o errado conceito do pelado sobre a nudez artística, empobrecendo os resultados artísticos advindos de sua observação. Tira oportunidades de trabalhos dos profissionais e prejudica a credibilidade do próprio ofício.

Há um preparo intelectual e físico para exercer a atividade que deve ser entendido não só por quem a realiza e por quem a contrata, mas também pelos professores, coordenadores e diretores dos cursos de arte. O ideal é que o modelo vivo profissional seja visto não só pela exposição de seu corpo, mas principalmente pelo papel disparador do processo criativo e de aprendizado artísticos que sua coparticipação ocasiona. Claro que as variantes citadas acima devem influenciar o custo, porém o que precisa ser considerada é a importância desta

atividade na aprendizagem do artista. Observar tão atentamente um ser humano completamente disponível e com tudo o que é e o que tem para ser compartilhado, faz da exposição desta nudez um estado indispensável na Arte. Esta essencialidade dá ao modelo vivo a merecida e reconhecível categoria de, também, artista. Para realizar a arte de ser um modelo nu, é necessário estar com todas as peles presentes, como disse uma amiga outro dia, "mais vivas e presentes do que nunca, por isso, jamais pelados".

#### CORPO MÓVEL E MUTANTE

Durante uma sessão, pede-se que, para que o registro seja o mais pre-

ciso possível, o modelo se mantenha completamente estático no espaço. Esta pausa serve para a adequação do corpo ao espaço enquanto o observador cria relações de direcionamento, estrutura, nivelamento, proporções, volume, luminosidade e sombreamento e, principalmente, de foco na expressão que o modelo propõe naquele exato momento, tempo e local da pose. Tudo está relacionado com o ambiente físico, psicológico e intelectual dos que estão presentes durante a observação, e por isso, vinculado a esse direcionamento imóvel do corpo em relação ao espaço.

No entanto, a pose é a consequência de um movimento, uma rápida situação congelada do corpo que se move em direção a um objetivo a partir de um estímulo. Quando se pára num determinado momento, a continuidade dos movimentos internos precisa ser cada vez mais intensa e verdadeira. Quando um artista observa o corpo ilusoriamente imóvel de seu modelo como fonte de estudo, a ilusão de que este corpo está parado é determinante e estimulante na proposição de sua arte.

Um corpo que propõe constantemente novos discursos ativando mediações, como é o corpo de um modelo vivo consciente, qualifica diferentemente sua observação. Seu movimento e pausa deixam de ser consequências de um estímulo e passam a ser o próprio estímulo,

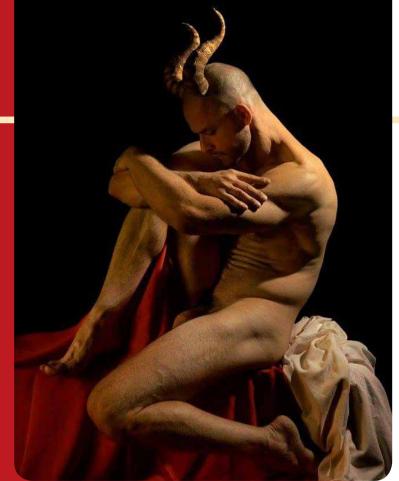


Foto: Paola Geoffroy



que se move através de pequenas pausas em direção a uma transformação, não mais a um "lugar". Assim, qualquer iniciativa de imobilidade para a observação do espectador, se torna ilusória e também passível de alterações. Mover-se é o objeto de busca da manutenção da vida. Pausar-se neste trajeto permite-nos refletir sobre ela.

Entende-se, de uma maneira superficial, que ter uma infinidade de corpos e biotipos distintos para o ensino da Arte é uma forma de ampliar o conhecimento e as referências visuais. Pessoas magras ou gordas, atléticas ou não, baixas ou altas, loiras ou morenas, negras ou amarelas, homem ou mulher, etc, é sem dúvida o ideal de diversidade e representatividade, caso o ensino seja somente anatômico. E preciso entender o modelo vivo para além da anatomia humana, pois isso é insuficiente e substituível. O ser humano é uma fonte incessante de expressão e isto é o que faz o exercício da observação ser tão necessário na Arte.

Em certa ocasião, uma aluna que me desenhava a meses em um curso universitário perguntou o que havia mudado em meu corpo, pois percebia algo diferente. Respondi que tudo era diferente, assim como em todas as aulas anteriores em que me observara. Era o seu olhar que havia mudado, sendo capaz de identificar as infinitas expressões que meu corpo (ou qualquer corpo com consciência amplificada) é capaz de comunicar.

Não há pose inteiramente imóvel, mesmo que o corpo esteja parado. Só há pausas, curtas ou longas, para que possamos rever nossos modos e conceitos e aprender com nossas observações. Somos repetidamente distintos a cada minuto. Um corpo nunca se repete, ainda que o modelo seja o menos criativo e profissional possível. Por isso a imobilidade e a diversidade devem ser compreendidas de uma forma mais complexa e dinâmica. Isso é importante não só pra quem realiza alguma atividade artística, como desenhar, fotografar e também interpretar personagens no palco ou dançar, mas para qualquer pessoa que tenha ou necessite o mínimo de sensibilidade para tratar com o outro, de relações profissionais às pessoais. E é para isso também que ali estamos nós modelos vivos.

#### E EU?

Analisado pelo artista minuciosamente, centímetro por centímetro, dos pés à cabeça, meu corpo no espaço e de minhas interferências neste espaço, eu penso: preciso me conhecer? Afinal, o que penso, o que sinto, como me vejo e como me expresso em determinada pose, reflete no que o artista capta e registra em seu trabalho. Então, permanecer imóvel e nu diante de pessoas é sem dúvida um exercício de autoconhecimento.

Todos sempre perguntam o que penso na hora. São momentos longos onde me vejo por dentro e também fora de mim, como se entrasse e saísse do meu próprio corpo.

Observo meus pés, onde estão, se estão devidamente apoiados e equilibradamente tonificados. Penso que eles são a base de tudo e se estou "plantado" por inteiro na superfície.

Vejo meus olhos. Onde se apoiam, para onde olham e o que veem, se estão brilhando ou cansados. Se consigo manter o olhar vivo num ponto escolhido. Como penso, como sinto, o que quero e para onde vou à próxima pose. Eles dizem muito. Vejo-me sempre num processo de interiorização e reflexão.

Dos olhos abro o plano para o corpo todo. Vejo se a pausa condiz com o que pretendo expressar. Se braços, mãos, tronco e cabeça estão na mesma vibração do que propus quando me coloquei naquela posição. Os segundos que separam as pausas são suficientes para a proposição da posição seguinte, sem roteiro, lidando quase que totalmente com o improviso do momento, com a ação-reação do movimento, com a resposta criativa do corpo-mente. Existe um coeficiente de idealização versus realização que deve ser considerado. É difícil calculá-lo com precisão e, uma vez que você se posiciona de forma errada, ou seja, quando se erra neste cálculo, você terá de suportar a dor durante o tempo pré-estabelecido. E como é difícil e sofrido este erro! Nele você aprende a lidar com o insuportável, com seus limites de resistência física e psicológica.

O exercício do autoconhecimento requer observação e concentração, e o trabalho do modelo vivo também necessita de um ambiente propício à criação (com música adequada, por exemplo). Quaisquer ruídos e conversas paralelas dificultam a boa realização do trabalho. Essa concentração se inicia antes, com alongamentos e exercícios de respiração, e se estende até o último momento da exposição.

Ser um modelo vivo não é apenas despir-se e se colocar "imóvel" numa posição. É expor suas formas imperfeitas, suas buscas e desistências, certezas e incertezas, seu lado mais obscuro e velado pela moral. Por isso, não fico "pelado", mas sim nu das vestimentas consequentes de uma sociedade impositiva e falso-moralista; dos exemplos copiados e referências tomadas como próprias, porém nunca questionadas. Quando estou nu diante de meus observadores, estou propício a uma evolução sempre infinita, baseada na coragem necessária para se viver a vida de forma verdadeira.

# TESÃO DEVIVER

"Nenhum nu, ainda que abstrato, deve deixar de despertar no espectador algum vestígio de sentimento erótico, ainda que seja uma leve sombra — e se ele não o faz, então trata-se de arte ruim e de falsas morais." (Kenneth Clark, Historiador de Arte)

O desejo sexual e a sua consumação podem ser talvez um dos únicos momentos da existência em que o homem se despe totalmente da moral. Creio que é aí que mora o real motivo de tanta preocupação com o desejo sexual alheio, já que entregues, nos sentimos nas



mãos do outro, completamente desprotegidos. O erotismo se manifesta através da sexualidade, mas também em outras áreas do dia a dia, como, por exemplo, realizar o trabalho que ama com o mesmo brilho, com a mesma gana, sim, com o mesmo tesão. É a delícia de fazer o que gosta, provocando o bem e a alegria nas pessoas. Há no erótico uma porção de cobiça, sem dúvida, porém desvincule o objeto sexual dela e encontrará tantas outras formas de prazer que lhe justificará viver.

É neste ponto que o erotismo converge para a Arte. Quando o mestre historiador inglês, Sir Clark, pontua como ruim a arte que não desperta este sentimento é provavelmente sobre todas essas possibilidades de prazer a que ele se refere. E o nu tem esta propriedade, graças a Deus! É claro que, sem hipocrisia nenhuma, essa concupiscência da carne, essa lascívia, faz parte e, por favor, que continue sempre existindo; e ainda espero pelo dia em que nossa visão sobre o sexo deixe de ser este monstro arguidor, meticulosamente instaurado pela igreja.

Então, existe sim o teor erótico no trabalho do modelo vivo. O que eu faço quando percebo alguém me desejando enquanto me desenha? Transformo este desejo em novos estímulos e significações. Procuro dizer que usem o desejo em seus traços, em suas pinceladas, que o depositem nos movimentos de seus braços e todo o corpo enquanto me representam, que transponham a vontade de transar com o modelo para a argila ou para a lente da câmera, pois com certeza o resultado será surpreendente. Quando as coisas são feitas com tesão, o resultado é muito melhor, não é mesmo?

É claro que o sexo também passa por nossa cabeça, mas não é o que nos move para realizar este trabalho. Particularmente, jamais penso em fazer amor com nenhuma das pessoas que me observam, porque estou no exercício da minha profissão.

Penso que se nos colocamos diante do(s) observador(es) também com este único intuito, o de despertar desejos sexuais, esta atitude limita o processo criativo de quem nos observa e também a nós mesmos enquanto posamos. A interpretação erótica e sexual da nudez é apenas UMA possibilidade. Existem diversos outros sentimentos e sensações que o nu é capaz de despertar, senão, de conduzir à reflexão sobre alguns deles. Por isso, excentricamente falando, os artistas estarão à frente nas reflexões humanas, pois trabalhamos e produzimos aquilo que possibilita o mundo conhecer novas, outras e infinitas realidades.



# FOTOGRAFE STUDE SEJA MODÉLO VIVO www.escolademodelovivo.com

CASA CORPO

# HUFFPOST

# 21 homens ficam sem camisa e compartilham suas dificuldades com a IMAGEM CORPORAL

que costumamos ouvir.

Estudos sugerem que, ao invés de ficarem obcecados pela magreza, os homens são mais propensos a se considerarem abaixo do peso e, assim, se concentram em obter mais tônus muscular. Mas existem inúmeras expectativas de como um corpo masculino deve parecer e, consequentemente, associações negativas àqueles que não atingem o ideal. Um estudo descobriu que os homens associavam a obesidade à "fraqueza da vontade", enquanto ser magro e musculoso estava associado a "sentimentos de confiança e poder em situações sociais".

De acordo com especialistas em saúde mental, os homens podem ter mais dificuldade em acessar as ferramentas de comunicação para expressar e trabalhar suas inseguranças. Embora tenha havido recentemente uma celebração cultural de uma diversificação de tipos corporais para todos os gêneros, os homens ainda carregam um estigma de não conseguir falar abertamente sobre suas preocupações com o corpo.

Numa tentativa de demonstrar que homens de todas as idades e tamanhos lutam com a imagem corporal, o HuffPost Women fotografou 19\* homens entre 20 e 60 anos, sem suas camisas e falou abertamente com eles sobre seus problemas corporais. 8=D

busca infrutífera por um "corpo perfeito" não é algo que afeta somente mulheres, embora seja fácil pensar assim a partir das conversas sobre imagem corporal

por Rebecca Adams Texto publicado em 14 de agosto de 2015. (Fotos de Damon Dahlen / HuffPost US). Tradução e adaptação por Filipe Chagas.

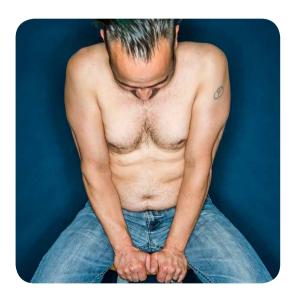
\* Os dois últimos depoimentos foram adicionados para esta revista.



Não gosto de sentar com o meu torso curvado sobre as minhas pernas – fico me sentindo largado pelo modo com que a barriga passa por cima do cinto. Dessa forma, se tirar minha camisa, tento ficar deitado ou reclinado para trás, alongando meu torso. Também flexiono meus braços e abdominais quase constantemente. A dor e a tensão de malhar me fazem sentir melhor. Sempre quis um corpo mais seco, então, mesmo sendo pequeno, desejava ser mais magro. Essas conversas me levam à conclusão de que posso ter algum tipo leve de dismorfia.



Sou realista sobre o meu corpo. Me cuido e me exercito vigorosa e regularmente, mas sei que não tenho mais 30 anos. Vejo muitos caras da minha idade cujos corpos – sendo sincero – parecem tristes e estou determinado a não deixar isso acontecer. Isso é embaracoso, mas às vezes puxo o lado da barriga para tentar me convencer de que meus abdominais estão "durinhos". Não falo com frequência sobre questões de corpo. Noto que a maioria dos meus amigos é casada e está acima do peso - não tenho certeza se há uma correlação entre esses dois fatos, mas, como resultado, não falamos muito sobre isso.



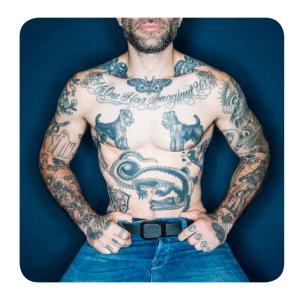
Sinto-me péssimo por deixar o meu corpo envelhecer. Quando jovem, gostava de pegar peso. Sei bem o custo de se largar e a batalha que tenho agora em recuperar o tempo perdido. Quando meu filho era pequeno, sempre me perguntava se eu estava grávido. Agora ele sabe que não sou muito saudável, porque é ensinado na escola a não se alimentar como eu ou "vai ficar gordo como o papai". Acabei desistindo, é quase cômico. Teria vergonha de mencionar isso [para meus amigos]. Me preocupo com o que eles pensariam, não apenas porque sou realmente muito gordo, mas como seria esquisito mencionar algo assim numa conversa entre homens? Simplesmente não é aceitável.



Minha relação com meu corpo mudou muito ao longo dos anos. Lutei com a auto-estima por ter sido uma criança gordinha. Mas, no ensino médio, tive experiências importantes — como usar banhos japoneses comunitários e participar de competições de natação — que me fizeram sentir bastante confortável com a nudez. Hoje tenho tido dificuldade em manter essa confiança. Me acho um pouco frágil e gostaria de ter um corpo mais forte. Sou grato pelas pessoas próximas a mim que falam de seus próprios problemas com o corpo — isso ajuda muito. Quando um amigo começa a se abrir, ele define o espaço para que todos também se sintam confortáveis a fazer.



Sempre me senti muito confortável com meu corpo, mesmo quando era um pré-adolescente estranho. Hoje em dia, porém, gosto bastante da minha aparência. Também estou definitivamente mais focado em como meu corpo se sente.



Por muito tempo odiei meu corpo. Parte disso veio por ter sido um adolescente 'fortinho' e a outra parte por ser gay e sentir que não tinha um corpo atraente para outros homens. No entanto, me tatuar e malhar muito mudaram bastante a minha maneira de pensar sobre isso. Muitas das histórias que estavam escondidas dentro de mim — coisas que amava, que tinha medo, que me atormentavam — estavam finalmente visíveis e meu corpo finalmente passou a me pertencer, já que eu havia deixado-o do jeito que eu queria que fosse. Agora, quando tiro a camisa, estou feliz com o que tenho.



Me sinto confortável e livre sem camisa. Vejo meu corpo como uma forma de arte. Existem algumas áreas que gostaria de melhorar, mas eu definitivamente amo meu tipo corporal.



Sinto-me muito melhor com meu corpo do que antes. Até o fim da faculdade, eu tinha um metabolismo incrivelmente rápido, o que para muitos seria uma bênção. Só que isso me deixava com a aparência — descrita por alguns amigos certa vez — de um "sobrevivente do Holocausto". Desde então, meu metabolismo desacelerou. Vou ocasionalmente à academia, o que, na minha opinião, ajudou um pouco a minha confiança.



Com 59 anos, as coisas não são tão firmes como costumavam ser nem estão nos mesmos lugares, mas nunca tive problemas com o meu corpo. Converso com amigos sobre como eu deveria voltar para academia e fazer mais exercícios, só porque não estou ficando mais jovem.



Hoje estou de bem com meu corpo. Estou ciente de coisas que posso melhorar e de 'imperfeições' pessoais, mas no geral, estou OK com ele. [Meus amigos e eu] Conversamos principalmente sobre como precisamos entrar em forma e ir à academia.



Quando tiro minha camisa em público, fico extremamente consciente do meu corpo. Parece antinatural ficar sem camisa. Sinto que todos os olhos estão voltados para mim e ninguém está gostando do que vê. Tenho 1,90m, mas por dentro me sinto com 1,60m. Hoje me sinto melhor com meu corpo do que no passado. Não quero um corpo perfeito. Quero um corpo em forma, mas no qual me sinta bem. Dito isso, corro de 20 a 30km e vou à academia seis vezes por semana — e sinto que, se perder um dia, tudo vai desmoronar.



Sempre me senti confortável com meu corpo. Pela minha magreza, sempre ouvi comentários opostos, sendo a maioria me mandando comer muitos cheeseburgers todos os dias. Quando era mais novo, isso me incomodava. Agora eu só sorrio e digo que eu comeria com certeza se não fizesse tão mal.



Sinto-me bem com o meu corpo, especialmente tendo em conta meus 55 anos. Dito isso, decidi que, depois dessas fotos, quero voltar ao meu "peso de luta" da faculdade, de 90kg, não apenas por motivos de saúde, mas para me sentir melhor. Costumo ficar de camisa, porque, agora que estou solteiro novamente, acho que a maioria das mulheres prefere um cara vestindo uma camisa legal ao invés de um sem camisa.



Sinto que desapontei meu corpo. No colegial, era "sou tão magro, eu preciso ficar forte", e agora é "ainda sou magro, mas tenho uma barriga". Minhas inseguranças duplicaram. Ter braços finos e uma barriga de cerveja pós-faculdade está longe de ser o arquétipo masculino. Converso raramente com minha namorada, mas não com amigos. Na minha experiência, amigos heterossexuais não são fontes imediatas de empatia e ajuda nisso. Meu amigo mais próximo malha muito e tem um corpo incrível, então, às vezes, fico envergonhado quando estou perto dele. Ele tem o corpo que considero ideal para mim, e como sou asiático, me sinto inadequado.



Sempre me senti inadequado. Ultimamente, trabalhar [na mídia] me deixou mais confortável comigo mesmo do que em qualquer outro momento da minha vida. Não sei o porquê, mas parece que aprender sobre esses espaços e ideias ajuda. Com as mulheres eu falo sobre imagem corporal. Elas tem sempre muito a falar. Com os homens, por outro lado, evito esse assunto, já que estão constantemente evitando parecer fracos. Um saco!



Acho que poderia ser mais saudável em termos de exercício e alimentação, e o resultado disso seria corpo e mente mais saudáveis. Ser saudável é o objetivo e meu corpo parecer melhor é um privilégio. Consigo comer bem mal e não engordar. As pessoas ficam irritadas com isso, então não revelo.



Geralmente fico bem sem camisa, porque aprendi a me posicionar sobre coisas das quais estou inseguro. Meus sentimentos não mudaram quanto o meu corpo – sempre me senti bem confortável. Embora tenha percebido que ultimamente preciso me exercitar para me manter em forma.



Não me sinto muito bem com meu corpo. No passado, realmente não pensava muito sobre como eu parecia sem camisa — eu apenas tirava. Mas quando me mudei para NY, me vi em uma comunidade muito mais consciente do corpo. Então, entrei numa academia, malhei muito, me alimentei melhor e me senti bem com a minha aparência. Mas saí dessa rotina no ano passado, e estou tendo dificuldade em voltar. Ponho as calças mais para cima e uso camisas largas para esconder as banhas. Se não estou me sentindo bem, evito lugares onde sei que as pessoas ficarão sem camisa. Então, ser gay em NY no verão pode ser bem difícil.



Acredito que ninguém diga que tenho barriga quando estou de camisa, então, quando tiro, parece que estou expondo um grande segredo. Não me lembro de um momento da minha vida em que tenha me sentido totalmente confortável com meu corpo. Piorou depois da faculdade, por causa da insegurança do novo estilo de vida. Raramente falo sobre isso. Os poucos com quem falo sempre reagem da mesma forma: "você não é gordo!" É bom ouvir, mas não importa: não acredito. Não é que prefira ouvir "você poderia perder uns quilinhos", mas fica difícil processar minha insegurança em oposição a essa confiança dos meus amigos.

Dificilmente você não se identificou com algum desses depoimentos. É bem provável que, durante a leitura, tenha pensado sobre si mesmo e sua relação com o seu corpo, ou, ao menos, se você conversa (ou não) com seus amigos sobre isso.

# Então, a FALO te convida para um exercício:

Volte aos depoimentos e perceba aqueles que:

- (1) são bem próximos do que você pensa e sente sobre si;
- (2) te deixaram com pena do cara;
- (3) te fizeram achar o cara arrogante;
- (4) abriram sua cabeça.

Reflita sobre as razões disso, sobre o que te fez sentir-se próximo ou se afastar.

Agora, escreva o seu. Faça nos moldes desses que você leu: curtos e objetivos.

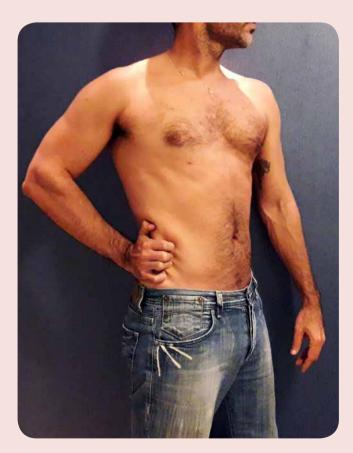
Quando terminar, guarde e, somente no dia seguinte, releia para ter certeza que escreveu o que sente.

O exercício de colocar no papel (ou no computador) é uma forma de colocar pra fora aquilo que não costumamos fazer. Não precisa guardar o que escreveu, porém, sintase a vontade para conversar com a FALO (falonart@gmail.com).

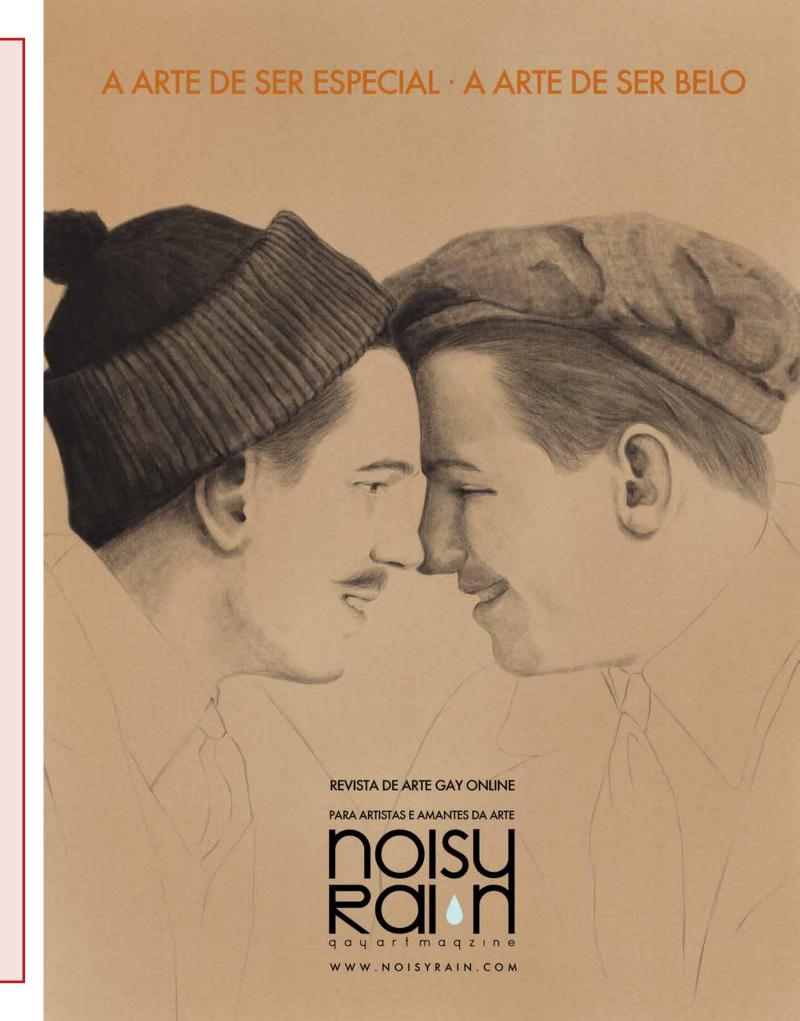
Os dois depoimentos a seguir, são resultados desse exercício.



Fui uma criança magrela, mas depois da primeira série, aos 7 anos, engordei e fui gordinho até os 16 anos, quando por um amor platônico fiz uma dieta e emagreci. Nunca tive uma relação muito boa com meu corpo, até mudar meu pensamento sobre ele e começar a me amar. Hoje estou gordo de novo, mas agora tenho respeito. Para quem na juventude nunca tirava a camiseta na frente de ninguém, hoje deixa o corpo nu e livre, independente de quem está por perto, essa é a liberdade que tenho com meu corpo.



Sofri muito bullying na infância... até mesmo dentro da minha família. O resultado? Dismorfia diagnosticada. Cada vez que me olho, vejo algo diferente, nunca da mesma forma. Tenho uma insegurança absurda que interfere em relações sociais e emocionais. Vou à academia somente como prevenção de saúde, pois não tenho mais a expectativa de conseguir um corpo utópico. Amigos dizem que estou ótimo e alguns até me acham bonito, mas jamais acreditarei neles. Os danos do passado parecem irreversíveis e ainda reverberam, mas chego aos 40 querendo mudar. Aos poucos venho tentando abraçar a diversidade das formas humanas para encontrar o meu lugar... para gostar de mim.









LOCAÇÃO CINEMATOGRÁFICA COZINHA-ESTÚDIO EVENTOS POCKET-SHOWS PERFORMANCES RECEPÇÕES **FESTAS EXPOSIÇÕES** AULAS WORKSHOPS ENSAIOS ABERTURAS









O antropólogo Christopher Opie e a cientista Matilda Brindle, da Universidade de Londres, em pesquisa de 2016, descobriram que essa estrutura óssea surgiu nos mamíferos por volta de 95 milhões de anos e esteve presente nos primeiros primatas há 50 milhões de anos. Sua função é auxiliar a cópula com uma penetração de mais de três minutos que garanta a fertilização. Nos felinos, por exemplo, o corpo da fêmea não expulsa os óvulos enquanto não houver o acasalamento, e alguns pesquisadores sustentam que o osso do pênis pode ajudar a estimular as fêmeas e desencadear a ovulação (hipótese da fricção vaginal).

A pesquisa supõe que o desaparecimento do báculo na espécie humana tenha ocorrido durante a evolução do Homo erectus para o Homo sapiens, por conta do curto tempo dos atos sexuais e a estruturação de relações monogâmicas. Como nossa espécie não exibe um cio evidente (a mulher tem uma ovulação oculta), o macho não saberia quando ela estaria apta à reprodução. Por isso, muitas investidas com tempo reduzido na mesma fêmea garantiriam a perpetuação genética ao invés de uma única investida longa que poderia ocorrer no momento errado.

Ter o pênis sempre ereto por causa do báculo, deixou de ser uma vantagem em uma sociedade em que as fêmeas já não acasalavam com outros machos logo após o ato. A rigidez da ereção passou, então, a ser conseguida inteiramente graças à pressão sanguínea no corpo cavernoso do pênis. As fêmeas optavam por machos que pareciam controlar suas ereções, abandonando aqueles que permaneciam eretos e pareciam ter alguma disfunção de saúde. Hoje são raríssimos os casos de aparecimento de báculo em homens e, quando acontece, são removidos cirurgicamente pouco depois do nascimento.

Também foi gerada a hipótese de que o tempo de penetração e os níveis de competição sexual são responsáveis pelo tamanho do báculo. Quanto mais tempo for necessário e maior for a competição, maior



O báculo de um guaxinim.



Os 60 cm de uma morsa.

é o osso peniano. Em gorilas e chimpanzés, o báculo fica localizado na parte inferior do órgão e mede aproximadamente dois centímetros de comprimento. Em leões marinhos, o báculo pode medir até 70 centímetros. Além de não existir na espécie humana, está ausente em bovinos, equídeos, marsupiais, lagomorfos (coelhos, lebres e afins), cetáceos (baleias e golfinhos), entre outros.

A palavra baculum significa "bastão" ou "bengala" em latim, termo muito usado para os cajados de pastores que se apoiam ao conduzir o rebanho. Não é interessante que esse seja um termo usado também por membros da Igreja Católica? E você sabia que a tal "costela de Adão" que criou a mulher pode ter sido o báculo?

Fica a reflexão. 8=D



# Gravura bizantina da criação de Eva a partir da costela de Adão.

# moNUmento



Modelo: UdG. Foto: anônima.



ISSN 2675-018X falonart@gmail.com





