

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO - COGEAE**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Juliano Augusto de Oliveira

Técnica Klauss Vianna: modelo vivo, nudez e outras relações.

SÃO PAULO – SP

2017

JULIANO AUGUSTO DE OLIVEIRA

**TÉCNICA KLAUSS VIANNA: MODELO VIVO, NUDEZ E OUTRAS
RELAÇÕES.**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Técnica Klaus Vianna, sob orientação da Profª Drª. Luisa Marques Barreto.

SÃO PAULO – SP

2017

JULIANO AUGUSTO DE OLIVEIRA

TÉCNICA KLAUSS VIANNA: MODELO VIVO, NUDEZ E OUTRAS
RELAÇÕES.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Luisa Marques Barreto (orientadora)

Prof^a

Prof^a

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Leda Maria de Oliveira, por ter me auxiliado na realização deste curso, sempre me apoiando e me instigando às novas descobertas. Seu carinho depositado em mim, desde sempre, foi fundamental para a realização desta formação.

À minha irmã, Sâmela Christina de Oliveira, pela ajuda financeira nos momentos de escassez e pela admiração ao meu trabalho, que me estimulou sempre a buscar novos e melhores caminhos para o corpo.

Ao meu pai, Antônio Carlos de Oliveira, por possibilitar meu aprendizado nas artes desde a infância, por presentear-me o crescimento ouvindo boa música, apresentando-me bons artistas, livros, desenhos, pinturas e boas histórias, e por sempre servir-me de inspiração para os caminhos artísticos.

Ao meu irmão, Jean Carlo de Oliveira, por apresentar-me às atividades corporais na adolescência, auxiliando minha saúde, conduzindo-me ao início de um estudo de corpo e mente sãos e ensinando-me sobre os benefícios de sua realização consciente.

À minha orientadora, Luisa Marques Barreto, pelo carinho e respeito ao meu trabalho, incentivando a continuidade desta escrita e por compartilhar da importância em se falar de um corpo novo e consciente, que se expõe nu aos artistas.

Aos professores docentes da Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), Neide Neves, Jussara Miller, Marinês Calori, Luzia Carion, Helena Katz, Christine Greiner, Luisa Marques Barreto, Virgínia Souza, Rosana Nogueira Pinto, Leila Ortiz, Fernanda Raquel, Zélia Monteiro, Maria Thereza Feitosa e João de Bruçó, pelos fazeres pedagógicos, pela dedicação à pesquisa, e por compartilharem conosco suas trajetórias pelos caminhos dos saberes do corpo e das artes da cena.

À artista plástica, amiga e eterna incentivadora do meu trabalho, Maria Pacca, por compartilhar comigo tanta sabedoria e me desenhar sempre com amor nos traços.

Ao querido e incansável artista, sempre presente e disponível, James McCormack, pelas incontáveis sessões de desenho em que, juntos, descobrimos a irrepetibilidade do corpo.

A todos os artistas e modelos vivos entrevistados durante a realização deste estudo, contribuindo com as reflexões sobre o ofício e a importância de sua manutenção e qualidade.

À querida Marta Keppler por ter-me convidado a posar pela primeira vez, me apresentando e explicando o que, segundo ela, poderia virar minha profissão.

À modelo vivo Carla Barbisan por ter-me mostrado a seriedade e importância desta profissão e me apresentado à alguns artistas para o trabalho.

À minha mestra Teresa Marquette por me abrir caminhos corporais diversos e engrandecer minha pesquisa.

À Rose Prado, colega de turma e amiga, por me apoiar nas conversas intermináveis sobre o corpo.

Aos artistas e amigos com que tenho a oportunidade de trabalhar e que se dedicam à arte, assim como eu, compartilhando-a como possibilidades de transformações.

A todos vocês, toda minha gratidão e carinho. Meu eterno **Muito Obrigado!**

Resumo

As diversas maneiras de expor o corpo para o estudo da anatomia humana, em sessões de desenho com modelo vivo, abrem um vasto campo de pesquisa ao artista do corpo relacionada ao processo criativo que pode ocorrer entre observador e observado. Dialogando com os princípios da Técnica Klauss Vianna, o estudo apresenta possibilidades de ampliação da percepção corporal do modelo vivo, da autonomia e compreensão da importância da exposição consciente da nudez. O conhecimento do corpo que se expõe é o ponto de partida desta profissão tão antiga, porém tão negligenciada e pouco compreendida. Este estudo propõe reflexões sobre a não reprodução de formas (VIANNA, 2005), sobre o desprendimento da visão tecnicista do corpo e sobre o aprendizado de um caminho próprio que o modelo vivo pode percorrer para comunicar sua singularidade, que participará na formação do artista. A proposta da nudez do modelo vivo como um estado necessário, e não somente como um acontecimento (AGAMBEN, 2010) é evidenciada nesta monografia. A Teoria Corpomídia (KATZ e GREINNER, 2005) é assumida como principal fundamento para o entendimento do corpo exposto, e traz à tona reflexões sobre que corpos podem estimular criações artísticas. Esta pesquisa procura mostrar que uma forma de arte, que é gerada pelo modelo vivo consciente, acontece antes do desenho realizado, do quadro pintado, da escultura fundida ou da fotografia compartilhada. Ela defende que esta profissão é melhor desenvolvida quando se parte de uma noção de corpo que está sempre em relação com o ambiente, não de um corpo recipiente (KATZ e GREINNER).

Palavras-chave: modelo vivo, performance, expressividade, Técnica Klauss Vianna, nudez artística.

Sumário

Introdução.....	11
1. A prática do modelo vivo.....	12
1.1 Problemáticas.....	16
1.2 Ampliações Necessárias.....	19
2. A Técnica Klauss Vianna e o ato de posar.....	23
2.1 Exposição e Recepção.....	25
2.2 Contribuição dos processos de aprendizagem da TKV.....	29
2.2.1 Os tópicos do Processo Lúdico na ampliação de um corpo presente e expressivo.....	30
2.2.2 O Processo de Vetores na manutenção da presença cênica.....	44
2.2.3 A comunicação do corpo como acionamento criativo ao modelo.....	52
2.2.4 O Processo Didático na formação de modelos vivos.....	59
3. A Teoria Corpomídia como princípio da profissão.....	63
3.1 O corpo a ser exposto.....	67
4. Outras reverberações.....	71
4.1 Frutos vivenciados em meu trabalho (entrevistas).....	74
4.2 O imediatismo e a capacidade de observação hoje.....	103
Conclusão.....	106
Descritivo das ilustrações.....	108
Referências Bibliográficas.....	111



1. Desenho 1, de Maria Pacca.

Dedico este trabalho a Maria Cristina Ferrantini (*in memoriam*), por todo o incentivo e perseverança a mim empenhados para que isso fosse possível, pela amizade e parceria, que nos levou a este curso e por sempre me confiar à continuidade de nosso trabalho.

Desenhar é conhecer a humanidade, expor-se ao artista é engrandecê-la. (OLIVEIRA, Juliano: 2014)

Ilustrações

Figuras

Figura 2.....	12
Figura 3.....	12

Desenhos de modelo vivo

Figura 1: Desenho 1.....	08
Figura 4: Desenho 2	35
Figura 5: Desenho 3	36
Figura 6: Desenho 4	38
Figura 17: Desenho 5	55
Figura 26: Desenho 6	66

Fotografias de modelo vivo

Figura 7: Fotografia 1.....	41
Figura 8: Fotografia 2.....	42
Figura 9: Fotografia 3.....	43
Figura 10: Fotografia 4.....	47
Figura 11: Fotografia 5.....	48
Figura 12: Fotografia 6.....	49
Figura 13: Fotografia 7.....	50
Figura 14: Fotografia 8.....	51
Figura 15: Fotografia 9.....	53
Figura 16: Fotografia 10.....	55
Figura 18: Fotografia 11.....	56
Figura 19: Fotografia 12.....	56
Figura 20: Fotografia 13.....	57
Figura 21: Fotografia 14.....	58
Figura 28: Fotografia de registro 15.....	82
Figura 29: Fotografia de registro 16.....	86
Figura 30: Fotografia de registro 17.....	92

Esculturas de modelo vivo

Figura 22: Escultura 1.....	60
Figura 23: Escultura 1.....	60
Figura 24: Escultura 2.....	61
Figura 25: Escultura 3.....	62

Pinturas de modelo vivo

Figura 27: Pintura 1.....	73
Figura 31: Pintura 2.....	110

INTRODUÇÃO

Em virtude das incertezas que me acercam e da busca por um saber sobre o corpo que se expõe, apresento neste estudo uma mudança de perspectiva: a do modelo vivo como sujeito e não mais como objeto da observação. Este sujeito é um princípio que norteia o posicionamento e o desenvolvimento das informações aqui postas e conquistadas.

A partir do tema “modelo vivo, nudez e suas relações com a Técnica Klauss Vianna”, são trazidas reflexões que nos convidam a olhar para o expositor da nudez como um artista que propõe ressignificações de si próprio e de todos, contribuindo com o ensino artístico e construção de obras de arte. Este estudo não toma a Técnica Klauss Vianna como uma “solução” teórico-prática ao corpo e trabalho do modelo vivo, servindo como “cartilha” e “único fundamento” para a profissionalização da mesma. Mas sim a considera como uma possibilidade, dentre tantas outras, de ampliação de caminhos que levam à profissionalização e manutenção do ato de posar, dialogando com o ensino e o fazer artístico contemporâneos.

Os fundamentos que compõem esta monografia são baseados na sistematização da Técnica Klauss Vianna (a ser apresentada no decorrer deste estudo) e nas experiências adquiridas em quase 11 anos de prática de trabalhos corporais da exposição do corpo. Buscam dar sentidos à nudez do corpo do modelo vivo sob o ponto de vista de quem se expõe, assim como às relações percebidas durante o estudo da Técnica Klauss Vianna e suas reverberações. A Teoria Corpomídia, desenvolvida por KATZ¹ e GREINER² (2015), é um dos principais fundamentos para esta monografia, que buscou observar o corpo sempre como um mediador de uma comunicação conjunta. Entrevistas colhidas de grandes artistas, professores de artes e também de outros modelos vivos profissionais compuseram as relações aqui trazidas.

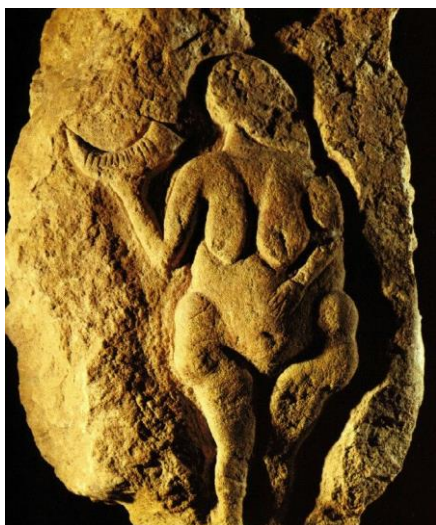
¹ **Helena Katz** graduou-se em filosofia na UERJ e doutorou-se na PUC-SP, onde é professora e coordena o CED Centro de Estudos em Dança. É também professora na Escola de Dança da UFBA e crítica de Dança do jornal O Estado de São Paulo.

² **Christine Greiner** é professora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP onde dirige o Centro de Estudos Orientais. Fez pós-doutorado na Universidade de Tóquio (2003), no International Research Center for Japanese Studies (2006) e na New York University (2007).

1. A PRÁTICA DO MODELO VIVO

A representação da figura humana nas artes plásticas, realizada inicialmente por escultores e pintores desde registros muito remotos, requereu a exibição do corpo nu e nós, que nos dispomos a esta prática, somos chamados até hoje de modelos vivos: revelamos o corpo sem vestimentas para a prática do artista plástico. De maneiras variadas e propósitos diversos nos colocamos nus e inteiramente disponíveis aos olhos atentos que, também de formas diversas, registram nossa singularidade através dos pincéis, lápis, argilas, lentes e tantas outras mídias artísticas que utilizam.

A produção de esculturas, desenhos e pinturas feitos a partir da exposição de modelos vivos é fundamentalmente histórica e existe ao longo do ensino das artes. De acordo com o historiador inglês (CLARK, 1956), o nu é considerado uma forma de arte e a figura humana é representada por esculturas gregas desde o séc. V. a.C. Há, porém, registros de sua representação em cavernas na pré-história, como “A Dama e o Corne”, estatueta encontrada em Laussel, na França, feita no período Paleolítico-Superior, ou ainda a estatueta “Vênus de Willendorf”, do mesmo período e encontrada na Áustria. Não se pode afirmar a existência de modelos vivos antes da Grécia antiga, mas ainda que o homem não tenha se dado ao papel de modelo para observação durante a realização artística, seu corpo foi reproduzido e serviu como registro pré-histórico.



2. A Dama e o Corne (Fonte: Pinterest).



3. Vênus de Willendorf (Fonte: Pinterest).

Das esculturas gregas ao Renascimento, o nu continuou servindo à prática da observação de modelos vivos nos períodos seguintes, sendo objeto de estudo para grandes artistas até os dias de hoje. Sessões de desenho com modelo vivo são realizadas em diversas instituições de ensino e centros de cultura na cidade de São Paulo, oferecendo aos interessados a oportunidade de aprendizagem sobre a representação do corpo.

Esta atividade é feita por pessoas e motivos diversos. Há quem se expõe pelo amor à arte e entendimento do seu papel e importância à humanidade. Há quem se expõe pelo tempo ocioso em que se encontra em sua profissão, pelo dinheiro, complemento de orçamento ou desemprego. Há quem se expõe para testar a coragem, para adquirir um desprendimento do corpo e da inibição. Há também aqueles que expõem sua nudez 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, normalmente desenhistas, pintores e escultores, que o fazem pelo conhecimento de causa para provável conseqüente melhora em seu desempenho na observação do nu. Assim como, há os que se expõem como profissão escolhida e que é também pertencente às artes do corpo. Vemos posando neste ambiente artístico 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.

A diversidade de formação, atuação e intenções que movem o indivíduo a praticar, ou ao menos, iniciar-se na prática de uma atividade tão importante quanto é a do modelo vivo, mostra que a pluralidade é parceira e necessária na realização da arte. Porém, tão necessário quanto, é o aperfeiçoamento deste ofício, que chamarei a partir de agora de profissão. Atualizá-la com um entendimento maior sobre corpo e sua participação no processo criativo do artista, é de suma importância para sua continuidade. Reverberar este entendimento para os artistas que nos observam também é importante. Trazer à tona as conseqüências para além dos frutos técnicos deste estudo é fundamental na instituição desta profissão, que tanto agrega à formação do

artista. Atualizar e aperfeiçoar pode, quem sabe, também categorizá-la um dia como uma forma de arte.

Geralmente as sessões de observação de modelo vivo acontecem com o corpo do profissional ou iniciante colocado no centro de uma roda de pessoas que se propõem a desenhá-lo, pintá-lo, esculpi-lo ou fotografá-lo. O modelo se coloca numa posição escolhida por ele ou, geralmente, pelos participantes e permanece em pausa enquanto os presentes realizam o registro artístico. As pausas variam de 30 segundos a 20, 30 ou até 40 minutos e as sessões costumam durar de 1 a 4 horas. Neste círculo o modelo posa usualmente de forma passiva, aparentemente imóvel e em silêncio, recebendo os olhares enquanto os demais artistas 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. É um trabalho que costuma estar velado ao conhecimento somente das pessoas que participam da experiência, sendo segregado e muitas vezes escondido pelos próprios profissionais e pessoas que o realizam, sem o entendimento de sua potência e importância.

Faço um paralelo às palavras de Klauss Vianna³, em relação à repetição da forma na dança, com a exposição do corpo do modelo vivo. Mais do que exibidores de formas anatômicas e proporções oriundas de comparações geométricas, podemos interferir na concepção de corpo daquele que nos investiga atentamente com os olhos. Compartilhamos não apenas nossos traços, espalhados pelas linhas vivas da matéria que nos compõe, mas inclusive nossas referências, história, repertório e intelecto. Além de observar em nós as características físicas, o artista pode também se valer de nossas expressões para adentrar níveis mais acentuados de seu estudo. E através do nu, esta busca maior de conhecimento pode se dar. Ele permite que o observador consiga acompanhar as linhas inerentes do corpo sem a interrupção de vestes, seguindo a sua linearidade sem precisar supor ou imaginar como são as referidas partes, quando estão cobertas pelos tecidos. Isto propicia um desenho (ou demais resultados) mais próximo do que é visto,

³ Coreógrafo e pesquisador brasileiro. Será apresentado mais detalhadamente na Pg 23.

e mais distante do que costuma ser memorizado. 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.

A dança não significa reproduzir apenas formas. A forma pura é fria, estática, repetitiva. Dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida. Nesse sentido, a forma pode comparar-se à morte e o movimento, à vida. (VIANNA, 2005:112)

Durante a minha trajetória pessoal como modelo vivo, pude perceber que muitas pessoas se transformam na observação do corpo nu. Mais abaixo citarei alguns exemplos desta transformação. A observação da nudez com propósitos artísticos interfere no aprendizado artístico, nas ações e pensamentos que derivam deste ato, daqueles que observam e daquele que é observado. Tomado pelos questionamentos sobre o que contribui nesta transformação busquei compreendê-la em mim e naquilo que me faz expor o corpo, para então poder compartilhar este conhecimento de forma fundamentada em um estudo que considera o corpo não só como matéria ou aparato anatômico, mas como uma unidade entre corpo e mente⁴.

Nesta busca de compreensão fui apresentado ao trabalho do pesquisador e coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (VIANNA, 2005) e ao seu legado de consequentes disseminações, como a sistematização da técnica realizada por seu filho Rainer Vianna e pelas professoras doutoras Jussara Miller e Neide Neves, docentes neste curso de especialização. A técnica foi sistematizada em tópicos de estudos que propiciam o desenvolvimento da consciência corporal e de seus demais princípios, conforme serão apresentados nesta monografia em paralelo às práticas do modelo vivo. Me vi então cursando a Especialização em Técnica Klauss Vianna, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A descoberta me despertou infinitas possibilidades de conexões, que vinham ao encontro de minha pesquisa pessoal. Estive em contato com profissionais, também pesquisadores do corpo, que contribuíram com a fundamentação e aprimoramento de meu trabalho,

⁴ Um dos princípios da Técnica Klauss Vianna é a consideração do corpo e mente como unidade.

reverberando nesta formalização acadêmica de conclusão de curso. Porém, não como um resultado final, mas como o início de uma pesquisa e trabalho com o intuito de que a importância da observação do corpo para práticas artísticas seja reconhecida, através de conceitos que articulem as relações inerentes ao próprio corpo e deste com o ambiente e com o outro, considerando seu potencial de transformação.

Tão instigante quanto é o nu para a arte, pode ser o entendimento do corpo para os modelos vivos que servem de referência aos artistas e estudantes. Porém, quem são estas pessoas que oferecem seus corpos às aulas de arte? O quanto sabem da importância de sua participação neste processo de conhecimento e, principalmente, o quanto conhecem seu próprio corpo?

1.1 Problemáticas

É comum encontrar nos ateliês de arte, nas escolas e universidades, pessoas convidadas a posar e expor sua nudez⁵ sem o conhecimento aprofundado de seus corpos e da potente relação deles com a criação artística. Pessoas que não necessariamente praticam alguma atividade artística, como dança ou teatro, ou então pessoas que se oferecem à atividade para ganhar algum dinheiro, conforme detalharei mais abaixo. Há também o instável surgimento dos que se propõem a trabalhar como modelos vivos sem a séria e necessária compreensão da abrangência e da capacidade de interferência desta profissão. Ela participa na criação de uma obra de arte e o modelo é parte dela e influi em seu desenvolvimento e desfecho.

Em contrapartida, somada ao fator financeiro que visa sempre o enxugamento nos gastos, a importância da prática do modelo vivo chega aos alunos e artistas atuais de forma limitada às necessidades técnicas do desenho. Parto de uma constatação obtida através de trabalhos realizados nas instituições de ensino de arte de alguns estados do Brasil, como Paraná, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, em São Paulo capital e interior, desde o ano

⁵ Usarei o termo nudez para referir-me ao nu de forma mais abrangente. A palavra nu será usada para referir o estado singular da exposição despida do corpo.

de 2006. Nestes lugares, aulas com participação de modelos vivos acontecem frequentemente em quantidades muito aquém do que necessitam.

Normalmente, as escolas que incluem o desenho de observação da figura humana na formação destes novos artistas, o fazem dentro de um período muito curto e distante do mínimo necessário para que os alunos ultrapassem os conceitos anatômicos e técnicos da formação e se aprofundem na observação da permeabilidade de todo o material que o corpo é capaz de promover. Refiro-me ao conteúdo expressivo que ele pode comunicar, como manifestações do corpo em relação a sentimentos, provocações, significados, memórias, sensações que interferem no traço ou pincelada do artista e interagem com ele. Também as relações visuais e cênicas do corpo com o ambiente e, a meu ver, principalmente, a relação artística permeável entre o modelo e o artista que o observa. O corpo exposto pode se permitir ultrapassar pelos anseios do artista, por suas intenções no momento da apreciação, por sua energia e resposta àquilo que comunica, fazendo assim um trabalho em conjunto e único para o modelo e para cada artista presente na sessão.

Este ambiente enxuto, com poucas aulas, dentro das instituições de ensino é uma realidade que se repete no dia a dia das oficinas públicas e sessões particulares com modelos vivos. Muitos professores, artistas e alunos se acostumam a ater-se apenas às proporções da figura humana. Talvez por falta de tempo e continuidade das aulas, talvez também por conta do despreparo dos que são convidados a posar. Diante desta realidade tão distante do que seria o ideal, talvez a atuação do modelo vivo também se limite, na sua grande maioria, à exposição do *corpo como recipiente*:

O esquema do recipiente define a distinção mais básica do interior e exterior. Concebemos nosso corpo como RECIPIENTE – talvez a coisa mais básica que fazemos seja ingerir e excretar, colocar ar nos pulmões (inspirar) e expirá-lo. Mas nossa concepção de nosso próprio corpo como RECIPIENTE parece pequena, se comparada com todas as experiências cotidianas as quais entendemos em termos de RECIPIENTE. (LAKOFF, 1987: 271)⁶.

⁶ LAKOFF, Georg é professor de linguística e ciências cognitivas da Universidade da Califórnia. Autor do livro *Women, Fire and Dangerous Things* (1987), onde este termo é encontrado explicando o Esquema Recipiente, usado por Mark Johnson no livro *The Body in the Mind: The Bodily Basis (Meaning, Imagination, and Reason)* (1987). Johnson, filósofo e professor da

Vi muitos colegas de profissão trabalharem como se fossem bonecos ou figuras geométricas, postos sobre a mesa como uma natureza morta ou convidados a dormir durante as sessões, com a justificativa de que dormindo atenderiam melhor aos propósitos da aula. Eu mesmo já participei de sessões de pintura que aconteceram desta forma. Este modo de instruir ao modelo vivo desconsidera suas subjetividades, seus estados, desejos, suas expressões, memórias e interpreta seu corpo como se fosse um recipiente. Rejeita a própria condição humana a ser observada.

O modelo vivo, muitas vezes, procura atender a esta demanda, acreditando na possibilidade de um esvaziamento de si, o que o classificaria como um bom executor de uma “utilitária função do posar”, colocando seu corpo nu a ser visto somente para a obtenção da forma anatômica, compreensão das proporções físicas, atuação de luz e sombreamento recorrentes neste recipiente vivo e para a retirada de dados que costumam se integrar ao produto artístico. Um corpo recipiente que ignora a maneira como estas informações e estados acontecem, se relacionam e interferem na figura observada.

Vários fatores devem contribuir para este modo de agir, mas o principal deles, a meu ver, é a falta de um novo entendimento de corpo, um entendimento que o considere de forma abrangente e participante da comunicação. Vejo, muitas vezes, a falta de atenção a este corpo que comunica, que demonstra ideias ou emoções significativas e é também por elas estimulado, que interfere nesta comunicação com o ambiente e com o observador e é por eles também interferido. Creio ser, talvez, uma desatenção à ação mútua, intrínseca à comunicação que vem sendo discutida de uns anos para cá.

O antropólogo Martín-Barbero (2009, pg. 28) menciona que “a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento.” Sendo assim, ele

considera as relações intrapessoais, interpessoais e de grupo na comunicação. Trabalha com a ideia de que ela não acontece de forma unilateral.

Para os pesquisadores Straubhaar e La Rose (2004, pg.5), a comunicação é o processo de troca de informações e a informação o conteúdo da comunicação. Consideram parte neste processo a cultura do indivíduo, o espaço por onde percorre as informações comunicadas e suas possíveis interpretações:

Straubhaar e La Rose (2004, p. 10) descrevem que o ato de comunicar é uma ação recíproca, situada no entorno de uma produção partilhada de interpretação. Desse ponto de vista, a “comunicação envolve a troca de sentidos”, seja pela utilização da linguagem e/ou por representações visuais que fazem parte do povo, mais precisamente, a denominada cultura dos indivíduos de uma sociedade. (COSMANO, 2015: 38)⁷

Assim, *ação recíproca* e a *troca de sentidos* requerem do modelo vivo um estudo mais aprofundado, uma ampliação de sua consciência de corpo, incluindo os motivos que o levam a realizar este trabalho, podendo considerá-lo uma ação comunicativa dentro das visões citadas.

1.2 Ampliações Necessárias

Atenho-me agora à consciência corporal de nós profissionais que posamos para os artistas plásticos e fotógrafos, interferindo na grandeza e manutenção de uma prática tão fundamental e milenar como esta. O discernimento que temos sobre o próprio corpo, adquirido processualmente desde que estabelecemos comunicação com o mundo exterior, através dos cinco sentidos, pode não ser suficientemente efetivo para a exposição abrangente da nudez. Reavaliações de posturas, modificações de padrões de movimentos e frequente disponibilidade ao “congelamento” de intenções, acontecem a todo tempo que se expõe. A compreensão mais refinada sobre o termo consciência, também é necessária. Para esta pesquisa, consciência refere-se a dois aspectos contemplados nesta expressão:

O primeiro fala do estado de prontidão para a ação, com os acionamentos da atenção e da presença. O segundo (...) é a capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber

⁷ Tese em doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

sendo. Capacidade esta que permite, entre muitas outras funções, reconhecer muito daquilo que se passa no corpo durante a execução de uma ação ou movimento, inclusive o estado do corpo que se move, e planejar a continuidade da ação a partir desta percepção, o que envolve também aspectos inconscientes. (NEVES e MILLER, 2013: 3)

Com esta abrangência de significação, o termo consciência corporal sugere atenção para a prontidão ao movimento e à pausa, e constantes reflexões que auxiliam a percepção e reconhecimento do próprio corpo. Ela é fundamental no exercício da profissão, pois nos conduz a ações que trazem outra perspectiva para o trabalho do modelo vivo.

O modelo vivo que expõe mais do que a sua anatomia física, provoca a mediação que pode ir muito além do que é visto. Quando ele consegue artisticamente também disponibilizar para o instante da observação as expressões e sensações humanas, amplificam-se as possibilidades de leituras e de criações significativas, abrangendo também conteúdos que ultrapassam o conhecimento artístico, mais amplos do que os que o registro tecnicista propõe.

Em quase 11 anos de prática nesta profissão, pude ver pessoas romperem barreiras não só relacionadas ao entendimento do corpo (próprio e do outro), mas também ao conhecimento e respeito das diferenças humanas, como raça, orientação sexual, gênero e biotipos, ao conteúdo moral e religioso dos conceitos generalizantes da nudez, que acercam a exposição do corpo e associam-na ao proibido, ao pecado e ao puro exibicionismo. Noto nestes anos de trabalho que minha profissão contribui não somente com o aprendizado técnico do artista, mas também com a conscientização e possível respeito à singularidade humana. A seguir, um depoimento que ilustra a ampliação da consciência e o rompimento de barreiras, de que falei acima:

Depoimento 1 (próprio)

- Tomo como exemplo, em uma sessão no SESC Belenzinho, onde posei em Junho de 2012 e fui abordado por um aluno de aproximadamente 65 anos. Falou que havia pensado ser aquela atividade realizada por uma mulher, confessando-me ser este o motivo

pelo qual o fez se inscrever na oficina. O senhor, de um jeito muito encabulado, disse-me que esperava ver e desenhar uma mulher nua e que, quando me viu entrar sozinho e me despir para o início da aula, pensou em desistir da participação. Porém, comentou ter percebido *algo diferente naquela aula*, quando me viu *movimentando devagarzinho e parando nas poses*. Decidiu então ficar, *mesmo com vergonha das pessoas*, até perceber que todas me olhavam e me desenhavam com muita atenção e vontade. O possível aluno desistente retornou às demais aulas e esta oficina durou por quatro semanas. Ao término dela, veio me agradecer pela oportunidade que teve em mudar a sua compreensão sobre o nu e por ter podido desenhar tantas impressões suas sobre o corpo de um homem. Disse-me que passava a me respeitar e que saía de lá com *mais ideias sobre a delicadeza e a brutalidade que tinha mostrado a eles*. Notava-o com uma postura mais segura e satisfeita.

Tomo também como exemplo, além de tantos outros, uma vez em que posava em um ateliê particular com três alunas e a professora, quando fomos interrompidos por outra aluna atrasada. Ela entrou à sala reclamando, questionando em voz alterada, deixando seus pertences caírem ao chão e parecendo fora de si. Ela reclamava à professora o porquê teriam que pintar uma pessoa nua, que ela já havia avisado sobre problemas em casa e que seu marido não entenderia a situação. Eu, ainda em pausa, obviamente fui interferido por toda a situação constrangedora. Pude vê-la tremendo e derrubando seus livros, montando seu cavalete e a tela de 1m x 1m, mas permaneci meu trabalho. Mantive a proposta da exposição, comunicando a tranquilidade e a paz em contraposição à crucificação cristã, referenciada por mim na pose. Vi a aluna, uma moça entre 40 e 45 anos, molhar seus pincéis na tinta e arremessá-los à tela. Vi também seu nervosismo enquanto me analisava com olhar questionador e repreensivo, impulsionando seus movimentos agressivos ao pintar. Percebi aquela alteração inicial se transformar em combustível para a sua pintura. Não via o que era pintado. Parecia-me que ela disputava uma luta com a tela, movimentos largos com os braços e ombros e pausas curtas quando me observava. Assistia a uma luta de espadas, entre pintora e tela, sendo minha

nudez o motivo daquele enfrentamento. A pausa terminou, alguns comentários foram feitos sobre a próxima que seria feita. Sugeriram-me uma nova referência. A moça continuava com seu jeito vigoroso de pintar e de me olhar. Depois de algumas pausas que pude fazer especificamente para serem pintadas, já quando me arrumava para ir embora ela chegou até mim e me pediu desculpas por sua postura. Disse-me que nunca havia pintado o nu masculino e pensava que minha nudez estaria ligada a sexo ou a qualquer pensamento recorrente a ele. Também me falou que ficou constrangida por sua atitude impensável na entrada, quando começou a pintar e me viu lacrimejar na pose da crucificação. Disse que percebeu a paz e aceitação naquela imagem, que a fizeram entender o propósito da aula. Vi o quadro que pintou no início: era belo demais, a meu ver. Repleto de pinceladas densas, com muita tinta e expressão.

Semanas depois realizo a performance *Feito Para Desenhar*, no Ateliê de Escultura Newton Santana. Era 05 de novembro de 2010, quando já em cena percebo a presença da mesma aluna intempestiva na plateia. Ao final, ela veio mais uma vez se desculpar pela aula passada e me parabenizar pelo trabalho. Agradeceu tê-la feito mudar seu entendimento do nu, inclusive sua maneira de respeitar ao outro. Comentou ter passado a olhar as obras artísticas com nu masculino de uma maneira mais aberta, desprendida de estereótipos e com muito mais aproveitamento. Também comentou rapidamente sobre algo ter mudado sobre sua percepção com o próprio corpo nu. Desde aquela data, esta pessoa passou a me desenhar em diversos lugares na cidade e a seguir minha agenda publicada nas redes sociais. Cruzei recentemente com ela numa oficina de desenho no SESC Pompéia, onde soube que praticava o desenho de modelo vivo frequentemente naquela instituição.

Trago estes exemplos para contextualizar a abrangência desta profissão e dizer que a atuação deste modelo propositor merece ser pesquisada, fundamentada, compartilhada e evidenciada, para que sua importância seja reconhecida no ensino e práticas artísticas.

Através da Técnica Klauss Vianna, o modelo vivo amplia sua consciência corporal para conseguir expor e estar apto, disponível, para encontrar estas expressões. Com elas, o modelo pode oferecer seu corpo para uma observação que vai além das formas anatômicas, por ampliar o diálogo de cada parte dele, mantendo um fluxo acontecendo, uma descoberta, uma conversa com as emoções, que passam para o observador através deste corpo nu consciente.

Que este início de pesquisa possa ser uma referência para os modelos vivos, para aqueles todos que pretendam realizar este trabalho e para os artistas e diversas classificações de atividades artísticas que partam ou se valham do corpo para a sua manifestação e desconhecem a Técnica Klauss Vianna. Que a partir dele a técnica possa ampliar também a consciência da comunicação das emoções no corpo do modelo a ser observado, fazendo com que este perceba os movimentos internos e externos que envolvem a sua exposição.

2. A TÉCNICA KLAUSS VIANNA E O ATO DE POSAR

Klauss Vianna (Belo Horizonte, 1928 – São Paulo, 1992) e Angel Vianna (Belo Horizonte, 1928) foram responsáveis por consideráveis transformações na maneira de se pensar o corpo dentro das artes cênicas no Brasil. Klauss foi bailarino, professor, coreógrafo, diretor e pesquisador, e seu nome é um dos mais importantes na Dança e no Teatro brasileiros. Seu trabalho é conhecido por objetivar a expressividade de cada corpo, considerando a singularidade de cada artista. Até hoje, sua esposa e parceira de trabalho e pesquisa, a bailarina Angel, também coreógrafa e pesquisadora do movimento, aos 88 anos continua a desenvolver suas próprias pesquisas sobre corpo, através de sua dança apresentada nos teatros de todo o país e de sua Escola e Faculdade de Dança, no Rio de Janeiro. Na segunda metade da década de 80 e início dos anos 90, o filho Rainer Vianna iniciou a estruturação da pesquisa e trabalho dos pais, em parceria com Neide Neves, hoje Prof^a Dr^a docente e

coordenadora do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), e também com Jussara Miller, hoje Prof^a Dr^a docente do mesmo curso. Mais tarde, após a morte de Rainer e em colaboração da Prof^a Marinês Calori⁸ e Prof^a Ms. Luzia Carion Braz⁹ definiu-se a sistematização da Técnica Klauss Vianna, que abrange princípios baseados nos fundamentos da pesquisa de Klauss. Para a técnica sistematizada, a consciência do corpo possibilita um aprendizado de caminhos que proporcionam a criação de movimentos. Estes movimentos são próprios a cada indivíduo e não devem seguir a reprodução de formas.

A TKV se baseia em princípios¹⁰ que partem da não separação entre corpo e mente e em que o desenvolvimento da atenção e da percepção são fundamentais para que o movimento aconteça expressivamente. Ela considera todo o repertório do corpo em associação com o ambiente a que pertence. São também princípios da técnica:

- Autonomia (reflexão, adequação, singularidade, atenção, presença¹¹ e posicionamento), para que com conhecimento e propriedade possamos nos expressar através do movimento, construindo nossa própria história;

⁸ Marinês Calori é graduada em dança e em quiropraxia. Entre 1988 e 1991 frequentou o curso de dança e consciência corporal com Klauss Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves em São Paulo. Especializou-se em Técnica de ajustamento da coluna torácica, e em educação somática na Técnica Klauss Vianna. Produziu pesquisas na área de Quiropraxia integrada a Técnicas de Educação Somática. Desenvolveu e implantou o programa de Escola de Coluna e trabalha junto à equipe de fisioterapia de coluna da Portomed – Porto Seguro.

⁹ Luzia Carion Braz é atriz, professora, fundadora e coordenadora do OBARA – Grupo de Pesquisa e Criação, no qual desenvolve pesquisa sobre a formação e atuação do intérprete criador. É mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP, onde realizou avaliação prática sobre sua pesquisa de aplicação da Técnica Klauss Vianna na iniciação ao treinamento do ator. Durante o longo período de aprendizagem com Rainer Vianna, complementados com experiências com Klauss Vianna e Neide Neves, iniciou sua pesquisa sobre o trabalho corporal do ator

¹⁰ Fundamentado na tese de doutorado da Profa. Dra. Neide Neves: “A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia”, apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, em 2010, p.34.

¹¹ Um dos tópicos corporais de estudo do Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna, vide pg.31. Porém, neste estudo, o termo *presença* é usado ora para designar o tópico estudado na técnica, ora se referindo à presença cênica do modelo vivo (enquanto se apresenta), conforme sua contextualização.

- Estudo prático teórico unificado, que entende estas duas formas de conhecimento como necessariamente juntas, além da não separação entre técnica e criação;
- Consideração do corpo como estrutura óssea;
- Busca de estímulos corporais que gerem conflitos, para o acesso sempre ao novo;
- Conhecimento dos caminhos que levam à criação de movimentos, ao invés da memorização de passos e reprodução de formas;
- Respeito à singularidade de cada corpo-mente;
- Consideração das oposições como geradoras de movimento – “Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento (Vianna, 2005: 93);
- Processualidade e repetição sensível/consciente;
- Não fronteirização entre corpo, ambiente e cotidiano, ou seja, considera o corpo sendo o mesmo em todos os lugares, não um corpo físico em treinamento;
- Papel mediador, provocador e facilitador do professor que se habilita em ensiná-la.
- Dança é vida. Movimento é vida. Não há vida nem dança sem movimento;
- Cada um possui a sua dança – Cada movimento é próprio a cada indivíduo, carrega a história daquele corpo num determinado momento e é fruto de sua organização.

2.1 Exposição e recepção

A relação entre o que é exposto pelo modelo vivo, a maneira como se dá esta exposição, e o que é recebido e sentido pelo observador, merece ser avaliada.

(...) nenhum nu, por muito abstracto que seja, deverá deixar de provocar no observador um certo vestígio de sentimentos eróticos, mesmo que não passe duma subtil sugestão. Se assim não suceder, é que, então, se tratará de arte falsa e má moral. (CLARK, 1956: 29)

É desafiador falar sobre o trabalho da exposição do corpo nu correferindo-o à sugestão de sentimentos provocados no observador, como

observou Clark (1956). Digo desafiador, pois o ato de posar é uma contínua proposição de novos entendimentos sobre a figura humana.

O corpo está em constantes modificações enquanto se expõe. Sejam elas ocasionadas por fatores externos (o espaço e o outro) ou fatores internos (si próprio). Estas modificações participam na manifestação de sentimentos, sensações e emoções, que podem incluir o erotismo citado pelo autor, mas também na manifestação de tantos outros, principalmente o respeito à nudez que disponibiliza este corpo à observação. A cada instante que se olha para o corpo nu, algo novo é identificado, é percebido, é registrado, é oferecido e captado. As emoções dos que participam destes instantes também se mesclam e interferem na exposição do corpo e nos desenhos e fotos obtidos.

São coisas mágicas que acontecem numa aula de modelo vivo. Eu sempre falo que é uma coisa muito abençoada. Pra mim, uma aula de modelo vivo é excepcional por que os resultados não acontecem só no papel, mas você percebe visivelmente no corpo dos alunos que participam. O desenho vai acontecendo à medida que eles vão tirando a capa de proteção que têm e se emocionando com a contemplação, que só é possível por causa do oferecimento humilde da presença do modelo. (YAMADA, 2015)¹²

É importante ao modelo vivo que a vinculação do nu ao erotismo não seja a única a ser feita, para que os propósitos da exposição do corpo não se limitem apenas a esta leitura. Uma vez nus diante de uma plateia, é inevitável não lidarmos com questões sobre a *moral* e a *veracidade artística* do que se está a fazer. Porém, o autor citado fala da reação erótica (recepção) do observador e das possíveis consequências. E o que gostaria de chamar a atenção aqui é sobre a ação (exposição) do modelo nu e como ela pode se dar de forma mais abrangente.

A busca de ampliação de nossa consciência corporal através da Técnica Klauss Vianna é também algo desafiador e complexo. Não se trata de simplesmente realizar um conjunto de procedimentos, é necessário estar disponível aos seus princípios. Sem um estudo constante de consciência sobre o próprio corpo, frequentemente, insistimos em padrões de movimentos e pausas na tentativa de modificá-los. Assim, enquanto a nudez pode agir na

¹² Trecho de depoimento colhido para esta monografia. Kazuyo Yamada é artista plástica e professora de desenho de observação na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), Universidade Anhembí Morumbi Laureate International Universities e Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

faculdade cognoscitiva do ser humano, em seus conceitos e concepções, considerando os exemplos narrados no capítulo anterior e a sugestão de sentimentos eróticos afirmada por Clark (1956), a TKV amplia a consciência do corpo que se expõe nu, provocando novas consequências e reflexões. Esta técnica proporciona alterações e possibilidades de movimentos e pausas expressivas e conscientes ao corpo do modelo vivo.

Posar em sessões de desenho ou fotografia requer certo autoconhecimento de limites ligados à suportaçãõ da dor e manutenção da expressão física das emoções, com tónus muscular¹³ por vezes elevado, mímicas faciais com verdade cênica por tempos estendidos, relaxamento de determinadas partes corporais sem a perda do controle do apoio, resistência e direção. Características que participam na mediação comunicada através do corpo nu e que precisam ser geridas a todo tempo, de uma pausa a outra, com estreitos intervalos de tempo e, principalmente, com autonomia. O modelo vivo necessita expor não somente sua anatomia física a quem o observa, mas, juntamente dela, seu conteúdo intelectual e expressivo capaz de eclodir no observador reações diversas que contribuirão no trabalho artístico realizado. A exposição do conteúdo intelectual se dá, por exemplo, a partir da autonomia que se adquire ao conhecer o próprio corpo mais detalhadamente, possibilitando a escolha consciente das pausas e movimentos lentos a serem feitos. Com ela, o modelo se ocupa também com sua expressão de sentimentos sugeridos na pose e na manutenção destas sugestões. Através da autonomia e da consciência dos caminhos percorridos até se chegar nestas expressões, podemos fazê-las sempre que precisarmos, repetindo-as conscientemente e de maneira sensível, dentro do tempo que previamente saberemos suportar.

Com autonomia pode-se escolher que informações comunicar com nosso corpo. Pausas com sugestões de significados, que consideram o entorno e o momento em que são feitas, costumam apreender mais a atenção do observador e podem conectá-lo a sentidos que sua obra talvez não tivesse.

¹³ “Tónus muscular é o estado de tensão permanente dos músculos, que depende da elasticidade e das condições tróficas locais, bem como das conexões nervosas envolvidas.” (TAVARES, 2003, p.61). Porém, nesta monografia, “O termo tónus é usado, como alias se verifica na prática de vários trabalhos corporais no campo artístico, não em sua estrita acepção fisiológica, mas de uma forma mais livre, significando um estado muscular geral reconhecido como atitude de um corpo num momento específico ou constante.” (NEVES, 2010: 43).

Pausas que expressam sentimentos provocam o artista, trazem à atividade questionamentos, confirmações e sensibilizações que contribuem, facilitando ou dificultando, com o fazer artístico.

Neste tempo atuando como modelo vivo em cursos de artes plásticas, moda, arquitetura, design, fotografia e medicina foi solidificando-se em mim a necessidade de ampliar o saber do corpo, enriquecer as possibilidades de troca com o ambiente e com as pessoas e estabelecer, através de fundamentos simultaneamente teóricos e práticos, meios onde esta prática, tão antiga, possa se atualizar às necessidades do corpo e da arte nos dias de hoje. Neste período observei que há uma compreensão de corpo, e de sua exposição na arte, vinculada a uma forma hermética que, nos dias atuais, impossibilita o seu entendimento como fator moderador, mediador e provocador, ocasionando a redução da participação do modelo vivo no aprendizado artístico.

É necessário contextualizar que o corpo do modelo vivo, em situações de aula e espaços de prática de seu trabalho, está associado a uma série de pré-conceitos pertinentes à erotização, à sexualidade, ao religiosismo, à sua ligação ao sexo, pornografia e prostituição, a uma suposta carência de conteúdo intelectual, à exaustão da imagem do corpo nu como produto e objeto de desejo. Ocupar-se com a recepção do observador pode ser necessário, afinal há uma relação, uma comunicação da qual o modelo também precisa estar consciente. Ainda que externas à exposição, estas associações contribuem com esta forma selada de entendimento. Mais ainda quando somadas a um provável desconhecimento corporal dos que posam e ao possível tecnicismo dos que observam. Eu sabia que, de alguma forma, esta compreensão também pudesse estar em mim e que isto não me faria trabalhar por muito tempo, nem tampouco satisfazer meus anseios de comunicação e atuação artísticos. Talvez por isso buscasse ir além da exposição anatômica do corpo, agregando a ela meu repertório intelectual como artista.

2.2 Contribuição dos Processos de Aprendizagem da TKV.

Os processos de aprendizagem da Técnica Klauss Vianna, conhecidos como Processo Lúdico, Processo dos Vetores e Processo Criativo contribuem com o aprimoramento do trabalho do modelo vivo, tão necessário para a realização e manutenção desta profissão. Também contribuem com a proposição de estímulos artísticos aos observadores, a mediação e comunicação, enriquecendo a troca de conteúdos e estados corporais. Há também, na continuidade do estudo dentro da TKV, o Processo Didático, que será abordado nesta monografia dentro de um contexto de formação do modelo vivo.

O trabalho que realizo tem o movimento lento e a pausa como situações de registro, que são usualmente desenhadas, pintadas, fotografadas e, por vezes, até esculpidas. Procuo chamar de pausa, o que no universo do modelo vivo é conhecido como pose. Ela pressupõe movimento que, se consciente, faz desta pausa uma referência rica de informações que enriquecem o trabalho dos artistas. E quanto mais rica a expressão deste corpo, mais conteúdo terá a comunicação entre modelo e artista, o que resultará num processo abrangente de manifestações artísticas.

Partindo de seus apoios e oposições, enquanto posa (pausa) o modelo reconhece seu eixo global, o que contribui para o seu equilíbrio, como também aciona suas resistências ao movimento (em relação ao espaço) e à força natural da gravidade; trabalha invisível e silenciosamente o aumento dos espaços milimétricos entre suas articulações, amenizando e suportando a sensação de peso crescente dos ossos e músculos (em função da gravidade). O modelo vivo é incessantemente desafiado por seus movimentos internos, fisiológicos e gravitacionais consequentes, além dos psicológicos e sensoriais, enquanto se mostra nu à sua plateia. Neste caminho de ações, estão presentes alguns dos tópicos do Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna, que elucidarei no próximo item em paralelo às práticas de minha profissão.

2.2.1 Os tópicos do Processo Lúdico na ampliação de um corpo presente e expressivo.

Miller (2007) fala da disponibilidade corporal proposta pela técnica e a relaciono com o ato de posar, ou seja, com a habilidade de ficar aparentemente imóvel¹⁴ e nu diante do observador, por tempos predeterminados, e a necessidade de um corpo completamente disponível para isso.

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação por meio da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um. Portanto, a Técnica Klauss Vianna propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive. (MILLER, 2007: 51)

O Processo Lúdico trabalhado neste curso é a introdução à Técnica Klauss Vianna e nos orienta a um caminho de descobertas sobre nosso corpo. Promove nossa atenção ao corpo presente, ciente de nossas possibilidades, limites e expressividade, tão necessária para o modelo vivo. É a fase de desbloqueio e transformação de padrões.

Nesta fase inicial trabalhamos separadamente 7 tópicos corporais de estudo, para um aproveitamento didático mais cuidadoso e com atenção direcionada. Cada um destes temas, que se integram a todo tempo, é por si só uma fonte inesgotável para o modelo vivo. Acionam lugares e estados no corpo que servem como grandes motivos de observação e estudo para os artistas observadores. Pude perceber este movimento no início do segundo semestre de 2014 quando, após ter vivenciado o primeiro módulo da especialização, passei a usar separadamente alguns dos tópicos em sessões de desenho.

¹⁴ É comum a relação do modelo vivo à imobilidade do corpo. Porém, importo-me em evidenciar que se trata de uma imobilidade ilusória, pois imóvel é o corpo que não se altera, não se modifica. O corpo, mesmo em pausa, continua com seus movimentos internos e adequações físicas externas, com suas proposições cênicas e expressivas, modificando e sendo modificado a todo instante pela conexão móbil e dinâmica com o público.

O primeiro tópico trabalhado é a **Presença**, e se mantém em todo o processo do aprendizado e utilização da TKV. Tem uma relação de igual importância com o ato de posar, pois o corpo que se propõe à exposição para o estudo do artista necessita estar conscientemente presente e pleno de suas possibilidades, atento a si próprio e a tudo e todos ao seu redor. Entendi que posar oferecendo um corpo desatento, desconectado do propósito a que o momento necessita, dificulta na manutenção da atenção dos artistas. Sobre o propósito da observação, primeiramente, há que se considerar que ele depende do gênero artístico para o qual se expõe o corpo. E mais, dentro dos diversos gêneros, há diferentes tipos de aula ou interesse que devem modificar a atenção do modelo. Por exemplo, no desenho existem sessões que focam apenas as expressões do rosto, dos pés ou do corpo inteiro; na escultura existem aulas separadas com posições apenas de torsões, ou com espaços negativos¹⁵, ou com representação da força; há na fotografia aulas específicas de retrato, ou de fotos com fundo preto e com fundo branco, ou com representações de estados emocionais, como fúria e paz. Além, é claro, da diversificação de propósitos contextuais, como o corpo em relação a períodos históricos da arte, em relação a temas propostos ou em relação a objetos específicos. Entre tantos outros propósitos possíveis, é conveniente que se tenha atenção às diferenças corporais requeridas para cada um deles. Sobre a atenção dos artistas, que também é necessária nas sessões, é importante que o modelo mantenha a comunicação tridimensional silenciosa existente no período da observação. É preciso considerar que somos observados por todos os lados, planos e níveis; nossas três dimensões (altura, largura, profundidade) são estudadas; também que qualquer parte de nosso corpo pode oferecer informações aos presentes e é capaz de modificar seus entendimentos sobre o que veem. Uma respiração mais forte ou menos intensa modifica o volume e posicionamento de nosso corpo e isto quando acontece de forma desatenta, costuma também tirar a atenção de quem observa; a quantidade de tensão que dispomos nos músculos gera, comumente, focos de observação que, se descontinuada também pode alterar a atenção de quem olha. Se nos ocupamos, por exemplo, apenas com a expressão do rosto ou das partes do corpo que estão sob nossas vistas, e nos esquecermos do dorso ou de outras

¹⁵ Quando partes do corpo se unem criando formas vazadas (vazias) externas ao corpo. Por exemplo, quando se coloca a mão na cintura cria um triângulo debaixo do braço. Estas referências podem ajudar o observador na representação do corpo e no entendimento da proporção e estrutura anatômica.

partes que não enxergamos, estamos também desconsiderando aqueles que nos observam fora de nosso âmbito visual, aqueles que desenham ou fotografam nossas costas, nossos pés, panturrilhas, escápulas e quaisquer outras que estejam à parte de nossa atenção. Costumamos ser observados já desde o momento em que chegamos ao local das sessões, ainda que vestidos, nosso comportamento, postura, caminhar, agir, falar e estar participam na observação e atenção dos que nos observam. A energia com que trabalhamos, que está relacionada aos motivos que nos levam a expor o corpo, é também responsável pela imersão do artista plástico e do fotógrafo nesta observação, além da manutenção do tônus muscular e da atenção que direcionamos ao todo.

Além disso, a atitude de atenção ao próprio corpo, ao mesmo tempo que ao espaço e às pessoas, altera nitidamente o tônus muscular, trazendo a qualidade de presença e prontidão para o corpo e os movimentos e a percepção dos estados corporais. Da mesma forma, a atenção coloca a pessoa no momento presente, favorecendo a troca consciente com o ambiente. É possível concluir, então, que a atenção, garantindo a apropriação consciente dos conteúdos da aprendizagem e a abertura para os estímulos atuais, é responsável por uma grande parte da eficácia do funcionamento e da atuação do ser humano no mundo. (NEVES, 2008: 84-85)

Enquanto o modelo permanece em pausa, é preciso manter incessantemente uma revisitação ao seu estado inicial de localização e de proposição cênica. Ao mesmo tempo, para que a atenção do observador se mantenha, também é necessário que o modelo estabeleça uma conexão com os presentes naquele momento da observação. Conexão esta que independe do contato visual com os demais e que acontece quando a atenção deste modelo parte de si para consigo mesmo (onde e como está), depois para o(s) artista(s) que o(s) observa(m) e, não por fim, para o todo à sua volta, incluindo espaço físico (objetos, lugar, luminosidade), estados emocionais (alegria, tristeza, medo, espanto, ansiedade, ira, prazer, amor, surpresa, nojo, vergonha, etc), e a atenção às relações entre este todo e si próprio. São estados cumulativos de atenção: 1º: você com você mesmo, 2º: você com você mesmo e com o outro e 3º: você com você mesmo, com o outro e com o espaço. Esta conexão será a base fundamental para que a pausa e movimento conscientes aconteçam ao longo da sessão de forma agregada, e para que o modelo possa propor alterações, novos estados, posições e focos passíveis de observação qualitativa. À medida que vamos entendendo e praticando estes estados de

atenção, agregando novos entendimentos corporais, propondo e alterando significados, além de novos focos para o olhar, conseqüentemente, nosso corpo deixa de ser apenas um *recipiente* observado e ganha uma dimensão muito maior de apreciação. Vai se tornando um corpo mediador.

A presença que trabalhamos na TKV se inicia desde o momento da chegada à sala de aula e permanece durante todo o processo de aprendizado e mais, podemos levá-la conosco para o dia a dia, para as apresentações artísticas que fazemos ou até mesmo para tarefas simples que, de alguma forma, se utilizam de nosso corpo atento para sua realização. Estar presente é estar conectado e colocar-se de maneira disponível às relações externas e internas que acontecem. É também, a *disponibilidade corporal* mencionada por MILLER (2007) na sistematização da Técnica Klaus Vianna e inicialmente tão necessária para o aperfeiçoamento desta conexão e conhecimento. Tão imprescindível também se faz, para a execução do trabalho do modelo vivo.

O segundo tópico trabalhado, as **Articulações**, me abriu um vasto campo de proposição de pausas a serem observadas e também despertou em mim o conhecimento anatômico esquelético, que contribuíram para a qualidade de conteúdo a ser proposto aos observadores, bem como a prevenção de excessos ocasionais, prejudiciais à saúde e comuns no exercício da função. Reconhecer as articulações que compõem nosso sistema esquelético e aprofundar-nos nas possibilidades de movimentações que cada uma possui, nos permite conquistar uma estabilidade corporal que nas pausas propostas à observação, fazem total diferença. Quando pausamos o corpo em determinada posição, não basta o reconhecimento apenas da base em contato com o chão, que sustenta este corpo, mas também é preciso reconhecer as articulações envolvidas nesta sustentação. É preciso reconhecer os espaços existentes entre os ossos utilizados e descobrir as alavancas de movimentos, que propulsionam as partes ou o todo do corpo para a próxima pausa, para que este corpo observado seja modelo a suscitar significações ao artista. Ainda que o interesse de quem observa seja apenas o de registrar figuras imóveis para o exercício do traço, pausas preenchidas (conscientes) de movimento, antecedente ou subsequente¹⁶, tornam a observação efêmera, provocam o

¹⁶ Refiro-me às pausas que são conseqüências de um fluxo de movimento, como um respiro numa frase. Elas pressupõem em si o movimento. Uma pausa pode sugerir o início de um

observador, fazem de seu traço uma busca constante da ilegitimidade natural e necessária numa sessão de modelo vivo. O desenho, assim como a fotografia, são representações artísticas do corpo, não precisam corresponder fidedignamente ao todo que é observado pelo artista. Partes são registradas, versões próprias são criadas a partir desta observação. Interpretações não realistas da figura humana costumam ser objetivo em aulas com modelo vivo.

Os movimentos parciais, estudados na TKV a partir de uma articulação isolada, nos dá a possibilidade de diferenciar cada encontro ósseo responsável pela sustentação ou movimentação de uma parte maior do corpo. Aproximamos da independência de cada articulação e de sua participação nesta sustentação, ou não, nas diversas posições em que o corpo se encontra. Quando passamos ao estudo dos movimentos totais, em que consideramos várias articulações participando da exploração de movimentos, percebi os fluxos energéticos existentes nestes encontros ósseos e também a ampliação destes espaços articulares.

Espaço articular – estes espaços internos são mantidos pela oposição de forças gerada pelo apoio ativo e pela ação da musculatura em determinados direcionamentos ósseos. Sua manutenção é um dos objetivos do trabalho de reorganização do corpo. (NEVES, 2010: 44)

Em uma sessão de desenho, realizada no SESC Pompéia em março de 2015, decidi trabalhar com pausas e movimentos lentos originados da articulação dos ombros e, num segundo momento, dos cotovelos. Depois de quase uma hora de experimentação, enquanto os participantes desenhavam, percebi que meus braços pareciam ter maior alcance, sentia maior leveza nos movimentos, nos músculos das costas e dos ombros. As mãos tocavam um projetor existente na sala pendurado no teto, e isso não acontecia antes, a menos que me elevasse pela ponta dos pés. Esta amplitude foi consequência do trabalho articular realizado e reverberou nos desenhos realizados: eram muitas as aproximações desenhadas da cintura escapular. A leveza com que projetava meu corpo também me instigou a dizer, enquanto posava, o poema *Coração de Vidro*, de Cláudia Marczak e palavras foram incorporadas ao desenho por alguns dos artistas:

movimento, como uma alavanca, e também pode significar a consequência deste movimento, como um ponto de chegada. Falarei mais sobre pausas preenchidas no tópico Apoios, pg.34.



4. Desenho 2, de Paulo von Poser.

Moram em mim outros olhos que me veem. Neles existo e não me enxergo. Tenho olhos de um animal arisco e selvagem. Farejo minhas vontades, sacio minha sede nos rios que correm em outros corpos.

Todos únicos sem serem um; verdadeiros sem serem reais.

Tenho os olhos do pecado que não existe, e escorre por eles lágrimas do sangue da minha culpa.

Tenho os olhos de versos. Olhos de alma que mostram

meu coração de vidro (...). (Marczak, 2012)

Compreendi que este tópico do Processo Lúdico é para nós modelos vivos de suma importância, pois permanecer em pausa durante longos tempos pode lesionar tendões, diminuir espaços articulares e tensionar cadeias musculares, caso não nos conscientizemos da participação das ligações ósseas na estabilidade do corpo, na proposição de movimentos e pausas consequentes e, principalmente, na sua participação de um sistema integrado. Identificar e explorar as movimentações parciais e totais (com uma ou mais articulações) nos orienta numa direção de autonomia não só de movimentação, mas também na da escolha da pausa que não nos prejudicará e que poderá ser sustentada por um tempo com mais qualidade. O estudo das articulações e o uso de sua abrangência na proposição de pausas podem contribuir na apresentação de um corpo singular, consciente, que busca e que conhece sua própria existência e participação no trabalho proposto, que se apresenta proporcionando mais do que a demonstração de uma forma.

Peso é o terceiro tópico corporal trabalhado na Técnica Klauss Vianna. E é a partir da soltura e independência de movimentos entendidas com o estudo das articulações que podemos perceber o real peso de cada osso e músculo de nosso corpo, para então conseguirmos suspender ou apoiar cada parte dele de maneira a poupar gastos excessivos de energia. Numa pausa em que nos encontramos sentados sobre uma cadeira, por exemplo, com os braços apoiados às pernas e estas ao chão, não é preciso tanto tempo para que nos dêmos conta da importância do conhecimento de peso de cada uma das partes que compõem nosso corpo. Ele interferirá em nossa capacidade de suportar a posição escolhida.

Também é essencial podermos equilibrar a quantidade de tensão dispendida sobre cada um dos músculos que suportam as partes suspensas. Regular esta tensão é um objetivo nesta parte do estudo. Fazer com que possamos nos ater à tensão suficiente e necessária para a realização de um movimento ou manutenção do corpo numa pausa, evitando assim desperdícios de força, retrações e equívocos com relação ao nosso peso efetivo.

Podemos utilizar o peso, identificado separadamente em proposições de estudo, ao nosso favor no que se refere à flexibilidade, alcance e alongamento. Em uma pausa em que o modelo conhece o peso das partes apoiadas e suspensas pode-se alcançar uma autonomia de sustentação por tempos



5. Desenho 3, de Maria Pacca.

precisos, proporcionando maior atenção ao conteúdo da comunicação desejada, evitando assim, como muitas vezes já aconteceu comigo, o abandono da exposição por conta da readequação necessária do corpo no espaço. E sabendo qual o seu alcance e o quanto é flexível para tolerar o peso que já se conhece, poderá não só poupar interrupções no trabalho, mas, principalmente, evidenciar a precisão do corpo em relação ao espaço.

Para o desenhista ou pintor que

nos observa, a relação de nosso corpo com as linhas pertencentes ao ambiente em que posamos é uma referência que auxilia na representação do corpo, nas proporções anatômicas e na composição do trabalho. Permanecer na exata localização em que nos colocamos quando pausamos proporciona grandes momentos de observação e análise para o artista. Esta permanência pode a princípio parecer fácil, para os desconhecedores do próprio corpo, porém usualmente após 5 ou 6 minutos de pausa o que nos parecia cômodo começa a desviar a nossa atenção, graças à força da gravidade que atua sobre as articulações e músculos envolvidos na sustentação e, sobretudo, diretamente nos que estão apoiados. Formigamentos, câimbras e até tendinites são comuns acontecerem em partes que apoiam nosso corpo nas pausas.

A relação da dança com a vida, princípio em que se baseia a TKV, me ensinou que devo considerar cada novo aprendizado sobre o corpo não apenas em meu trabalho, mas também enquanto pessoa em meu dia a dia. O corpo é o mesmo em todos os lugares, seja no palco ou no dia a dia. Diferenciando, talvez, na regulação do tônus muscular e entendimento cênico quando no palco. O aprendizado sobre o tópico corporal Peso, mostrou-me o quanto podemos nos beneficiar em nosso dia a dia com a arte que trabalhamos. Há algum tempo, sentia pequenas dores na região lombar enquanto caminhava. Acrescentei o trabalho das articulações e do peso nos momentos cotidianos, como sentar ao sofá ou deitar prestes a dormir, além do andar pelas ruas. Percebi o quanto de força desnecessária depositava sobre as articulações acima do quadril. Não conhecendo o real peso de minhas escápulas e ombros, estava sobrecarregando esta região da coluna com força excessiva além do peso, causadora das dores. Estes ossos não pesavam tanto, quanto achava. Os Apoios, tópico que falarei na sequência, junto da consciência ampliada sobre o real peso de minha cintura escapular fizeram-me poupar um esforço que resultaram na eliminação deste incômodo. Mais leves, meus braços pareciam dançar enquanto andava. Menos tenso eu permanecia ao longo do dia.

Com o entendimento do peso pude melhor adequar a regulação de tensão dos músculos, em determinadas áreas do corpo. As pausas, no trabalho ou em meu cotidiano, se tornaram mais adequadas aos propósitos a que se destinam.



6. Desenho 4, de Maria Pacca.

O estudo minucioso das articulações e do peso nos prepara para entender e aprimorar os **Apoios**, quarto tópico corporal estudado na Técnica Klauss Vianna. Neste momento do estudo o modelo vivo pode se identificar diretamente com a contribuição do Processo Lúdico ao ato de posar. Nele, poderá relacionar as pausas que usa no trabalho às pausas preenchidas, também estudadas em aula neste curso. São pausas com a atenção não abandonada, com o corpo conseqüentemente não abandonado ao chão e a seus apoios. São preenchidas de intenção de movimentos, como se precedessem e impulsionassem os movimentos subsequentes. Elas acontecem através do conhecimento das articulações envolvidas, da consideração do peso dos ossos e musculaturas e da ativação dos apoios das partes em contato com o solo e/ou objetos e pessoas. “Os apoios são utilizados ativamente, ou seja, mediante o uso da força da gravidade, eu empurro o chão e a força-reação projeta-me em sentido oposto (...)”. (MILLER, 2007: 67).

O apoio ativo acontece a partir da escolha consciente do direcionamento do peso em relação à superfície apoiada e da conseqüente projeção antagônica do corpo. Ele é uma ação interna, um direcionamento que mantém vivo o movimento interno durante a pausa. Apoiar-se ativamente não movimenta o corpo do modelo vivo enquanto ele posa, mas faz com que esteja atento ao próximo movimento a qualquer tempo, poupando energia gasta desnecessariamente. “Os músculos ligados a esses apoios obtêm tônus muscular adequado, evitando o desgaste de energia para realizar o movimento”. (MILLER, 2007: 68). É também para realizar a pausa. Mantém a atenção do modelo aos apoios do corpo que o sustentam na posição escolhida, contribuindo na ampliação desta sustentação, presença e expressividade. É um trabalho corporal que permanece durante todo o tempo da pausa.

Os apoios do corpo na sua relação com a gravidade: estes apoios acontecem no chão, nos objetos sobre os quais o corpo se apoia e, ainda, no próprio corpo. Podem ser passivos – com o corpo ou parte dele pesando, cedendo sobre algo ou sobre parte do próprio corpo – ou ativos, direcionados, usando intencionalmente o peso do corpo direcionado para uma superfície qualquer de apoio. (NEVES, 2008: 40)

Para nós modelos vivos, estes apoios com peso direcionado podem fazer uma enorme diferença na exposição do corpo. A ativação dos apoios nos permite chegar a um estado de presença que, ao contrário de um corpo abandonado, nos confere uma participação ativa e diferenciada ao exercício do desenho, pintura, escultura ou fotografia. Estabelece ao nosso corpo um estado fundamental para que a exposição e a observação aconteçam com qualidade e energia interdependentes. É um estado de disponibilidade e prontidão que nos categoriza como modelos de observação, e que pode aprimorar artisticamente nossa nudez durante aquele instante. Conforme dito anteriormente, o corpo nu costuma estar unido a diferentes entendimentos e relações que muitas vezes distanciam artistas plásticos e fotógrafos, profissionais ou em formação, da seriedade e necessidade de sua observação.

O filósofo Giorgio Agamben afirma que “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” (AGAMBEN, 2010), e explica o quanto ela é dependente de uma pressuposição da veste. É muito comum ainda vivermos as consequências desta inseparabilidade e dependência, bem como o enfrentamento de olhos que não nos enxergam como/quanto deveriam, olhos que escolhem quais partes “podem” ver. É usual o pedido de tecidos ou sungas que cubram o sexo, nas sessões de modelo vivo. Eu mesmo vivi uma experiência em que o professor de desenho, diante de uma classe só de meninas com aproximadamente 20 anos, pediu-me que posasse de bermuda ao lado de uma modelo vivo completamente nua. Seu argumento foi o de que “as alunas não estavam acostumadas a ver homens nus”. Também já me aconteceu várias vezes de, após 2 horas de sessão, perceber que alguns homens da sala me desenhavam usando sunga, enquanto eu posava nu. Isto é muito comum.

A olhos tão profundamente condicionados (ainda que inconscientemente) pela tradição teológica, o que aparece quando se tiram as vestes (a graça) não é mais do que uma sombra delas, e libertar totalmente a nudez dos esquemas que nos permitem concebê-la apenas de modo privativo e instantâneo é uma tarefa que

requer uma lucidez fora do comum. Uma das consequências do nexó teológico que na nossa cultura une estreitamente natureza e graça, nudez e veste é, com efeito, que a nudez não é um estado, mas um acontecimento. (AGAMBEN, 2010: 81)

O estado a que me refiro acima, alcançado pelo caminho que os apoios ativos oferecem, é uma condição de responsabilidade do modelo e que depende, acima de tudo, da conscientização apurada da intenção e contra intenção que nos faz realizar este trabalho¹⁷. Ele pode alterar esta condição teológica (e tantas outras) com que a nudez está vinculada senão, mexer com ela(s). Enquanto direcionamos o peso das partes apoiadas, projetamos nosso corpo em direção ao espaço. É como se o lançássemos aos olhares atentos, nos colocando disponíveis e com determinação ao propósito da exposição. A imagem do corpo nu é enviada até os presentes e pode carregar com ela uma lucidez capaz de distanciá-la dos esquemas referidos pelo autor. Assim, o apoio ativo utilizado pelo modelo vivo pode contribuir no entendimento de sua nudez como estado, não como acontecimento. E isto aproxima modelo e observador. O estar nu pode ser metaforicamente comparado, em uma sessão de observação artística, à inexistência da falsa moral, de juízos de valores estéticos, de replicações de biótipos e formas, de conceitos que não sejam unicamente os necessários para uma criação artística. E este estado de nudez é válido não somente para o modelo que expõe seu corpo, mas também para o artista ou aluno que o observa. Ele disponibiliza a troca de conhecimentos entre ambos. Se o modelo vivo tem esta consciência de estado é bem provável que ele utilize isso em favor ao trabalho artístico criativo.

O entendimento e uso dos apoios ativos exige a consideração das forças e direções opostas em nosso corpo, e nos conduz ao estudo da **Resistência** e das **Oposições**, quinto e sexto tópicos corporais do Processo Lúdico da TKV. São temas corporais estudados separadamente, que os manterei juntos nesta escrita por sua interdependência. A pausa em um movimento é consequência do equilíbrio interno de tensões opostas e isto gera a resistência. O estudo da resistência e das oposições pode nos conduzir a um

¹⁷ Considero como contra intenção, neste caso, as consequências da exposição do corpo. Se a intenção é baseada numa conduta profissional de proposição e participação, fundamentada em conhecimento corporal e com conteúdo artístico a ser expresso podemos gerar contra intenções de transformação, adequação e criação. Se a intenção é baseada em conduta ligada a esquemas que fazem da nudez um acontecimento, como o teológico, o sexual, o libidinoso, as contra intenções geradas podem se limitar à extração da forma e a replicação do corpo como recipiente.

aprimoramento da comunicação tridimensional, já falada acima, além de benefícios corporais. A percepção da resistência promove a atenção ao tônus muscular, possibilitando sua adequação de intensidade ao que está sendo realizado. Isso evita desperdícios de energia e também, assim como no uso dos apoios ativos, amplifica a força de sustentação do corpo. Em sessões em que costumamos trabalhar de três a quatro horas, e muitas vezes do ano nos períodos manhã, tarde e noite, esta adequação de intensidade pode nos poupar de um endurecimento do corpo e cansaço excessivo. Simultaneamente, a percepção das oposições nos permite fazer relações de direcionamentos opostos entre os ossos.

Por exemplo, em uma pausa de 15 ou 20 minutos com os braços suspensos e esticados podemos perceber facilmente as relações de oposição



7. Foto 1, de Júlio Calsinski.

entre os ossos da cintura escapular (escápulas e clavículas), entre os acrômios, entre os cotovelos, entre as vértebras cervicais e lombares, entre o crânio e o sacro e entre tantas outras oposições. A percepção destas relações auxilia na sustentação do corpo e em seu equilíbrio, e será fundamental para o estudo dos direcionamentos ósseos, no Processo de Vetores. Considerando estas relações de oposição e as forças de tensão entre elas, também é possível ampliar os espaços articulares aumentando o fluxo de energia durante a pausa, aliviando tensões e evitando possíveis desgastes ósseos e de cartilagens. Estes dois tópicos de estudo

agregam ao conhecimento do próprio corpo beneficiando nossa atenção e sua qualidade mediadora. As relações de oposição e resistência, por exemplo, podem também ser transpostas para os objetos ou espaço que o modelo vivo utiliza enquanto trabalha. E, melhor ainda, quando consideradas em relação ao corpo de outro modelo vivo em sessões com casais ou mais modelos. Também é possível considerar as relações de oposição ente o corpo do modelo e o(s) próprio(s) observador(es). Cria-se desta forma mais um elo de trocas e ligação.

Com a percepção corporal ampliada a partir do estudo da presença, articulações, peso, apoios, resistência e oposições chegamos ao estudo do **Eixo Global**, último tópico corporal do Processo Lúdico. Nele, consideramos o alinhamento da estrutura óssea, a integralidade do corpo e suas relações: crânio, caixa torácica e bacia unidos pela coluna vertebral; independência dos membros inferiores e superiores; encaixe da bacia em relação aos apoios dos pés e suas interferências na sustentação e equilíbrio do corpo. Estas relações e a organização dos possíveis eixos de sustentação criam um estado de atenção diferente no corpo nu exposto. Possibilitam a exposição de posturas conscientemente simétricas ou assimétricas, se desejado for. Variações destas relações também enriquecem o material a ser exposto, como por exemplo, cintura escapular alinhada inversamente à cintura pélvica.



8. Foto 2, de João Mussolin.

O contraposto¹⁸ é uma postura muito solicitada para os primeiros desenhos e, quando feito com esta consciência de eixos, pode demonstrar muito mais do que a simples reprodução da forma de um contraposto clássico da figura humana. Esta posição permite facilmente a visualização dos eixos horizontais (ombros e quadril) em contraposição ao eixo vertical (coluna vertebral e crânio). Porém, pode também chamar a atenção dos observadores para a atuação da força gravitacional sobre os eixos apoiados e da integralidade do corpo com o espaço.

¹⁸ Posição ereta, apoiada num dos pés, com conseqüente elevação do quadril e descensão do ombro (do lado em que o pé está apoiado).

Considerando nosso eixo global, podemos sugerir modificações no formato clássico da sessão de modelo vivo, ou seja, nos deslocarmos do centro da roda e participar dela, estando junto dos desenhistas, forçando novos eixos de pontos de vista, provocando a troca de lugares dos que nos observam, gerando a movimentação dos olhares, a busca por melhores ângulos. Esta proposição pode também descaracterizar o que chamo de “mito do divino¹⁹ e intocável corpo”, que tanto nos distancia do observador. É comum sermos olhados como figuras idealizadas, que não se identificam com a maioria da realidade corporal dos que observam. O fato de estarmos, quase sempre, sendo vistos acima da linha do horizonte a que se encontram os observadores nos coloca em uma posição de pessoas intocáveis, incomuns, perficientes, idealizadas e mitificadas. Confere-nos muitas vezes, de maneira exaustiva, atributos atraentes exagerados que mascaram a realidade do nosso corpo, de nossas intenções como expositores e do propósito educacional das práticas com modelo vivo. Modificar este prisma de observação nos traz ganhos e infinitas possibilidades de interpretações. Igualando-nos em um mesmo nível de posicionamento, subtraindo o palco em que costumamos subir para posar, por exemplo, é possível nos aproximarmos dos observadores para estreitar a relação de troca, ampliando a consideração dos eixos de sustentação do corpo e suas relações com o espaço e com os presentes nele. Ainda que isso os faça perder partes da visualização de nosso corpo, aproximar fisicamente modelo e artista mexe com a idealização da forma “pronta”, vinculada à reprodução da figura humana. Abre espaço para a criação de uma terceira instância artística: o que se fará a partir da observação não será a cópia realística do modelo observado, nem a reprodução daquilo que está na memória do observador, mas será fruto de um processo conjunto de criação de um novo corpo desenhado,



9. Foto registro 3: sessão de desenho na FAU-USP, de Arthur Cabral.

fotografado ou esculpido. Este processo não desconsidera o interesse realístico da representação do corpo, tampouco o repertório inconsciente sobre

¹⁹ Não humano.

a figura humana daqueles que o observam, mas os transformam. Para este processo que diminui barreiras e limites, o entendimento e consideração do eixo global são fundamentais, e estimula os artistas plásticos e fotógrafos a superarem a visão do corpo em seu aspecto formal.

O conhecimento e estudo do Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna possibilitam a ampliação de um corpo presente e muito mais expressivo. Os tópicos deste processo alimentam minha busca por autonomia e escolha consciente na proposição das pausas. Fazem-me querer compartilhar com meus colegas de profissão, com futuros profissionais da área e com todos os que nos observam, o quanto este conhecimento pode agregar às práticas artísticas com modelo vivo. São também uma preparação do corpo para o estudo seguinte dentro da técnica, o Processo dos Vetores – Direções Ósseas.

2.2.2 O Processo de Vetores na manutenção da presença cênica.

O segundo processo de estudo na TKV nos orienta em direcionamentos ósseos, denominados vetores, estabelecidos na sistematização da técnica a partir da estrutura óssea da anatomia humana. Agregados aos tópicos corporais estudados no Processo Lúdico possibilitam o acionamento de músculos que agem na realização do movimento, no alinhamento corporal e, conseqüentemente, na sustentação do corpo na pausa.

O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se no crânio, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro. Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento. (MILLER, 2007: 75-6)

Os vetores funcionam como alavancas que potencializam os movimentos, ampliando a direção da força. Auxiliam-nos diretamente no controle de tensão muscular, possibilitando ao modelo vivo a gestão do gasto

de energia, ampliando o tempo de manutenção das posições e do tónus. Os oito vetores estabelecidos são:

- O 1º Vetor direciona os ossos sesamóides bipartidos (medial e lateral) do primeiro metatarso e o quinto metatarso para baixo, com apoio ativo sobre a superfície. Em caso de suspensão dos pés o direcionamento é feito em relação ao espaço. Proporciona a rotação em sentido lateral (para fora) dos fêmures, possibilitando o alinhamento dos joelhos e acionamento da musculatura adutora da coxa;
- O 2º Vetor direciona os calcâneos para baixo, acionando musculatura posterior da coxa; para baixo e para os lados, promovendo a rotação em sentido medial (para dentro) do fêmur e acionamento do glúteo médio, estabilizando a bacia sobre o fêmur (em posição ereta) e os ísquios (em posição sentada); para baixo e para dentro, promovendo a rotação lateral do fêmur, acionando a musculatura piriforme e conseqüente alinhamento da bacia com a perna. O 2º Vetor não desloca o calcâneo de lugar, é uma direção que promove um torque orientando-o para fora ou para dentro O uso dos dois primeiros vetores possibilita o melhor aproveitamento dos arcos transversal, longitudinal e medial dos pés, tão importantes na estruturação e alinhamento corporal;
- O 3º Vetor direciona o púbis para cima (em posições eretas ou deitadas, em que os fêmures se encontram abaixo da bacia), acionando a musculatura abdominal, promovendo o alongamento do músculo reto-femoral e ampliação do tónus da musculatura dos glúteos; para baixo (em posições sentadas, em que os fêmures se encontram diante da bacia), acionando também a musculatura abdominal. Seu uso atua não somente no alinhamento da coluna vertebral, evitando a sobrecarga da região lombar e promovendo a ampliação dos espaços intervertebrais, mas também no encaixe da bacia, em sua relação com a caixa torácica e no alinhamento do esterno com o púbis;
- O 4º Vetor direciona, inversamente ao púbis, o sacro para baixo (em posições em que os fêmures se encontram abaixo da bacia) e para cima (em posições em que os fêmures se encontram

diante da bacia). Aciona a musculatura posterior promovendo maior estabilidade e liberação de pressões excessivas nos discos intervertebrais da região lombar. Evidencia a relação de oposição entre sacro e crânio;

- O 5º Vetor direciona as escápulas para baixo e para os lados, promovendo a movimentação das clavículas horizontalmente, liberando tensões excessivas no músculo trapézio. Trabalha a relação de oposição entre os acrômios proporcionando a ampliação da cintura escapular e alongamento da musculatura peitoral;
- O 6º Vetor direciona lateralmente os cotovelos, distanciando-os do tronco, promovendo uma rotação do úmero para dentro e acionamento do latíssimo do dorso;
- O 7º Vetor direciona os metacarpos para fora, promovendo a rotação externa do rádio e da ulna (antebraço), liberando as mãos para o apoio ativo sobre superfícies;
- O 8º Vetor direciona anteriormente (à frente do corpo) a sétima vértebra cervical, acionando o músculo longo do pescoço, promovendo o alinhamento do crânio sobre o eixo vertical de sustentação do corpo e a descompressão das vértebras cervicais.

“Este vetor proporciona espaço na cavidade da traqueia, melhorando o uso das cordas vocais. Nota-se uma amplitude no campo visual, modificando a posição dos olhos com a direção do olhar, utilizando-o como apoio no espaço.” (MILLER, 2007: 87).

O estado de presença do modelo vivo é constantemente alterado pela ação da força gravitacional e capacidade de sustentação da pausa. Pequenos descuidos e desatenção em relação ao alinhamento corporal podem tirar-nos da posição proposta para a observação, resultando na desatenção daqueles que nos observam e na interrupção de nossa presença cênica. O Processo de Vetores pode contribuir com a manutenção desta presença.

Em Março de 2015 realizei um trabalho durante seis dias na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), na semana de introdução do desenho de observação aos recém-ingressados ao curso. As aulas desta semana acontecem no saguão de entrada da faculdade, no conhecido salão caramelo, aberto a todos os transeuntes da cidade universitária. Proporcionam o primeiro contato dos alunos com a figura humana em relação ao espaço arquitetônico²⁰. É um trabalho que exige do modelo vivo uma atenção diversa: usualmente são 150 a 250 participantes, espectadores que não necessariamente conhecem os propósitos das aulas observam por curiosidade e os frequentadores da biblioteca situada dentro do salão e funcionários da instituição observam juntos, com os olhares atentos, as aulas de desenho. Participo desta semana de abertura desde 2009 e a nós cabe a difícil incumbência de manter-nos atentos e presentes durante as 3 horas da sessão. É um grande desafio, considerando a infinidade de interrupções e interferências que se dão ao longo das aulas. O maior deles, a meu ver, sempre foi a manutenção da presença cênica neste grande evento e o não distanciamento da consideração da nudez como estado (AGAMBEN, 2010).



10. Foto registro 4, FAU-USP, de Arthur Cabral.

²⁰ Projetado na década de 60, pelos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

A realização deste desafio se beneficiou com o Processo de Vetores, quando introduzi os direcionamentos ósseos na proposição das pausas. Beneficiaram-se presença cênica e a percepção da expressividade. O estado de atenção foi alterado, simultaneamente alteraram-se também a emoção e as sensações.



11. Foto registro 5, de Arthur Cabral.

2.2.2.1 Conexões

Para mostrar as conexões que podemos fazer com o Processo de Vetores e a presença cênica, tomarei como exemplo uma proposta de desenho realizada no terceiro dia deste trabalho (FAU-USP), em que nós modelos descemos do tablado para posarmos ao chão sobre tiras de papel com 10 metros de comprimento, estiradas ao longo do salão caramelo. Os alunos se colocavam ao chão diante dos papéis e permaneciam observando e desenhando cada modelo, com pontos de vista muito próximos do corpo observado. A interação entre modelos e alunos foi ampliada nesta proposta. Durante 40 minutos nos movimentamos lentamente, de uma extremidade a outra, naquele caminho a ser desenhado. Fizemos pausas de 2, 3 e 5 minutos, que seguiam a nossa própria orientação na disposição do corpo no papel.

Iniciei o trajeto em uma posição com o tórax e cabeça sobre as coxas, braços articulados em paralelo às pernas dobradas. Os vetores do púbis e sacro (3º e 4º Vetores) contribuíram na sustentação desta pausa, devido ao desbloqueio do excesso de tensão da musculatura abdominal e alinhamento da coluna. Mantinha o direcionamento do púbis para baixo e inversamente do sacro para cima. Pouparam-me de costumeiras dores na região lombar. Enquanto ouvia a música dos lápis, carvões e pincéis tocando a superfície do papel percebia um fluxo de energia percorrendo minhas vértebras e crânio, que passava pelos traços, pinceladas e mãos dos que ali desenhavam e retornava ao meu eixo de sustentação.

Movi-me lentamente para a segunda pausa, partindo do direcionamento das escápulas (5º Vetor) e dos cotovelos (6º Vetor). O corpo foi ganhando o nível médio com a oposição dos acrômios e direcionamento dos metacarpos (7º Vetor), movendo meus braços lateralmente ao corpo. Sentado com os ísquios apoiados ativamente sobre os calcâneos, na segunda pausa mantinha a oposição entre sacro e crânio, não abandonando o peso sobre as pernas flexionadas. Para não sobrecarregar a articulação dos joelhos, mantive direcionados os sesamóides do primeiro metatarso e o quinto metatarso (1º Vetor) e calcâneos para baixo e para dentro (2º Vetor). Permaneci nesta pausa por 5 minutos, sem formigamento nos pés.

Com o direcionamento da sétima vértebra cervical (8º Vetor) impulsionei-me para um movimento lento de crânio, ombros, braços, tórax, quadril até que todo o corpo se movia numa espiral até ocupar o nível alto. Mantive durante a subida o apoio do olhar nos alunos que me observavam atentamente. Faziam de seus dedos e lápis seu “terceiro olho”. Percebi que a relação dinâmica e equilibrada da cabeça sobre o pescoço possibilitou-me um olhar receptivo e sereno. Isto manteve minha conexão absolutamente tranquila com todos. Realizei mais quatro ou cinco pausas, intercaladas por movimentos lentos.



12. Foto registro 6, de Arthur Cabral.

Ocupando-me com os direcionamentos ósseos e tópicos do Processo Lúdico nesta proposta de interação bastante ousada, meu estado de presença ganhou mais qualidade e amplitude, se mantendo durante todo o tempo, mesmo com o estreito espaço que me separava dos alunos. A atenção se alterou, mantinha-me atento aos vetores e às alavancas de movimentos possíveis que eles proporcionavam. Ao término de cada pausa meu corpo disparava em movimentos consequentes. Percebia com maior nitidez a

capacidade expressiva do corpo e o quanto esta expressividade era capaz de interagir e estimular a percepção dos alunos. Era visível a densidade dos traços e pinceladas que aconteciam ao redor. As posições e os desenhos transmitiam estímulos e ideias com mais clareza. O estado de absoluta conexão comigo mesmo e com os presentes alterava-me a emoção. Percebia-me sendo, com comportamento extremamente mais comunicativo. A emoção dos que me observavam ao desenhar também me contaminava, e assim sucessivamente. Por fim, a sensação era a de um corpo desenhado (tocado) por centenas de mãos.



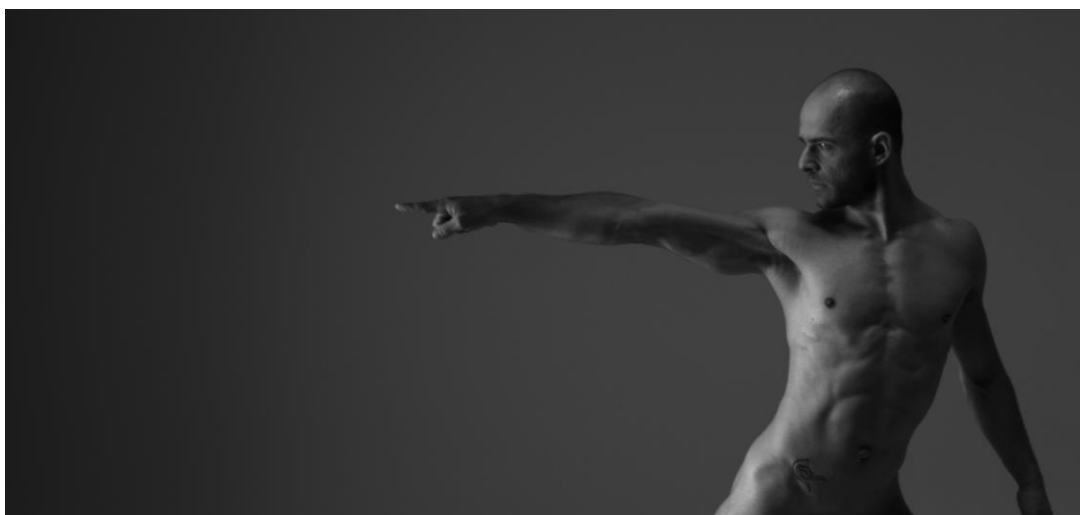
13. Foto 7, de Daniela Petrucci.

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas, teu perfil exato (...). É preciso que a tua ausência trescale sutilmente no ar, a trevo machucado, as folhas de alecrim desde há muito guardadas, não se sabe por quem nalgum móvel antigo... Mas é preciso, também, que seja como abrir uma janela e respirar-te, azul e luminosa, no ar. É preciso a saudade para eu sentir como sinto - em mim - a presença misteriosa da vida.(...) (Mário Quintana, 1976)

A presença cênica também é beneficiada quando modificamos a maneira de olhar nossos espectadores. Diferentemente do olhar que busca as imagens captadas, de forma afoita e muitas vezes até intimidadora, o alinhamento do crânio (8º Vetor) nos permite um olhar receptivo, que aceita as imagens que recebe e lida com a contemplação também de forma respeitosa. Isto pode interferir beneficentemente na observação daqueles que têm pouco contato com a nudez artística, novos alunos, por exemplo, que se iniciam no desenho de observação com muitos medos, tensões e travas. Possibilita a humildade no olhar do modelo, transformando sua presença em algo que é oferecido e não imposto.

Sobre a presença do modelo, eu costumo compará-la à cerimônia do chá japonesa²¹, em que a pessoa organiza todos os utensílios e se prepara para servir a outra pessoa. De um jeito muito respeitoso ela olha de forma receptiva, se abaixa e estende os braços em direção a quem vai beber, oferecendo cerimoniosamente o *chawan* (taça). Então eu acho que esse oferecimento, talvez, se assemelhe muito com a presença que o modelo vivo pode trabalhar. Oferecendo o corpo para o exercício de contemplação, muito diferente de simplesmente mostrá-lo. (YAMADA, 2015)²²

Outra conexão que pude experimentar, entre o Processo de Vetores e a manutenção da presença, trata-se do tempo de sustentação das posições com suspensão dos braços e/ou pernas. Com os direcionamentos ósseos houve uma ampliação significativa no tempo de suportaçã das pausas. Em posições com o(s) braço(s) suspenso(s) que, usualmente, conseguia mantê-las por 6 ou 7 minutos, passaram a ser sustentadas por aproximadamente 10 minutos com o direcionamento do 3º, 4º, 5º e 6º vetores. O alinhamento da bacia com a cintura escapular, e as escápulas apoiadas no gradil costal suportando os braços suspensos, permite uma distribuição melhor do peso e uma ampliação da sensação de segurança. Posições com suspensão de pernas, por exemplo, também se favoreceram com o direcionamento do 1º e 2º vetores (pés) e 3º e 4º vetores (bacia).



14. Foto 8, de Pedro Varela.

²¹ Ela se refere à cerimônia *Chanoyu*, tradicional arte japonesa que exige muita concentração nos gestos, nos movimentos e na postura ao servir o chá *matcha*.

²² Trecho de depoimento colhido para esta monografia, de Kazuyo Yamada.

2.2.3 A comunicação do corpo como acionamento criativo ao modelo.

Muito me perguntam, observadores e modelos vivos, sobre o processo de criação das posições e movimentos que realizo no trabalho. Se interessam em saber se eles acontecem de maneira improvisada ou se são previamente “ensaiados” e frutos de um roteiro montado anteriormente. Sem dúvida existem diversas maneiras de realizar a exposição do corpo, e isto está relacionado diretamente com a particularidade de cada modelo. Porém, devemos respeitar nossa singularidade artística e anatômica para a criação, que tanto pode acontecer no momento da execução, de improviso, como pode ser previamente preparada, seguindo conceitos e determinações. O indivíduo, por si só, sendo ou não modelo vivo, já é um princípio inesgotável de observação, capaz de servir ao estudo artístico do observador. Entretanto, para um trabalho direcionado à exposição profissional do corpo, que dialoga com os propósitos diversos a que somos requeridos, podemos disparar nossa criação considerando estratégias que partem dos tópicos corporais estudados nos processos da Técnica Klauss Vianna (o Lúdico e o de Vetores). Desta maneira, podemos recrutar e trabalhar temas que nos proporcionarão uma liberdade criativa embasada no próprio material humano.

Desde 2010 agrego a este trabalho uma característica performática que tange as linguagens do teatro, dança, performance e poético literária. Desenvolvo uma contextualização cênica para as pausas propostas e movimentos lentos que são observados para o registro artístico. Escrevo textos poéticos relacionados ao tema escolhido, que serão representados no decorrer da sessão. Preparo minuciosamente a luminotécnica, priorizando a relação do corpo com o espaço e os presentes nele, e trabalho a trilha sonora dentro dos mesmos conceitos. O que me norteou nestas criações, desde então, foi a comunicação do corpo somada aos meus ideais artísticos de apresentação. A música e a poesia sempre me acompanharam nos dizeres do corpo, participando da mediação, contribuindo com os propósitos da exposição da nudez e ampliando as relações de troca e aprendizado.

Em 2011, em parceria com a atriz e modelo vivo Cristina Ferrantini²³, realizei a performance CAOS, apresentada de Maio a Setembro no Centro Cultural São Paulo. Elaboramos um trabalho pautado no caos gerado pelas dificuldades de realização dos sonhos, pelo abandono dos fazeres em função dos problemas recorrentes, por não sabermos ouvir ao outro e não termos força nas palavras, usufruindo e descartando coisas sem respeito. A esperança de organização deste caos também foi aproveitada. Utilizamos cenicamente um material de sucata de manequins, que contracenava conosco durante as sessões. Os corpos que apresentávamos eram corpos cansados, esgotados por tensões desnecessárias, visivelmente debilitados por travas que nos eram



colocadas no decorrer da performance. O esgotamento do corpo se mesclava ao esgotamento visual da poluição ocasionada pelos destroços, materiais e subjetivos, que íamos abandonando no espaço.



Onde ficam os vestígios guardados? Apodrecer sem deixar rastros? Matéria decomposta pelo tempo, dilacerando almas e corpos desfiados. Onde eu estava que não aceitei a ajuda do outro? Pra quê dilacerar meu corpo, apodrecer sem rastros? Por que dilacerar o seu corpo e guardar as almas sem tempo? (OLIVEIRA, Juliano. Texto da performance CAOS: 2011)



15. Foto 9, de Eugenio Lorainev.

Em 2014, encontrei nos princípios da TKV e no processo de formação da Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), quando trabalhamos o Processo Criativo na disciplina “Técnica Klauss Vianna

– corpo cênico, dança e teatro” (Módulo III), um vasto campo de possibilidades criativas que corroborariam na minha busca de ampliação da abrangência expositiva do corpo e de minha consciência corporal. Nesta disciplina, as

²³ Desenvolveu, em minha parceria, um trabalho performático diferenciado como modelo vivo, agregando à profissão a particularidade de sua expressão cênica, baseada no estudo do corpo, contato e improvisação e no Sistema Laban de análise do movimento. Também assumiu a poesia como parte na exposição da nudez de seu corpo, que exercia há mais de 20 anos. Em junho de 2014, quando também cursava o segundo semestre da Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC/SP, foi diagnosticada com leucemia mieloide aguda, vindo a falecer alguns meses depois. Foi amiga, parceira de trabalho e irmã, tendo me apresentado o trabalho de Klauss Vianna e me convidado a cursar a especialização junto dela.

professoras Jussara Miller e Luzia Carion nos apresentaram procedimentos e estratégias para a criação baseados nos princípios e tópicos da TKV.

Nas aulas éramos estimulados à criação de partituras de movimento, com movimentações que se originavam a partir de tópicos dos processos Lúdico e de Vetores (orientadas pela Prof^a Jussara), considerando os três estados cumulativos de atenção (Pg.32). Também trabalhamos neste período a relação da voz (palavras, frases e outros sons) com o movimento, dialogando-os com focos no espaço, nas pessoas e no olhar (aulas orientadas pela Prof^a Luzia).

Foi um período em que muitas dúvidas e reflexões ocuparam meu corpo. Questionamentos sobre onde me situava dentro de todo o processo de aprendizado, me orientaram a localizar no próprio corpo as sensações e impressões capazes de me respondê-los. Mergulhei em minha escuta de si, até que percebi que as respostas poderiam se dar através das vivências corporais que tinha fora das aulas. A introdução da palavra nas propostas de criação em aula me despertou para a conexão dos processos da TKV à minha prática de utilização da poesia nas sessões de observação do corpo. Foi quando, em novembro de 2014, decidi remontar a performance CAOS sem a participação de Cristina, retomando os movimentos e pausas dentro do mesmo contexto e material cênico, porém desenvolvendo-os a partir dos temas do Processo Lúdico: Articulações e Peso. Notei o quanto meu processo criativo se fomentou, por estar ligado a um aprendizado que me envolveu de cuidados e novos estímulos para a criação. Fez-me crescer cênica e internamente.

Os movimentos lentos da performance foram repensados e ganharam mais densidade com a consideração do peso das partes do corpo e de como/quanto isto poderia agregar à comunicação do cansaço e esgotamento. Originavam-se em articulações escolhidas. As transferências de apoios, antes feitas sem foco de atenção específico, foram evidenciadas, curtidas e tornadas parte da dramaturgia. Antecediam e dialogavam com o texto que era dito. A multiplicidade de pesos, característicos das diversas partes movidas, coloria os trechos entre as pausas. Diferentes pesos deram aos movimentos uma cartela de diferentes tons amplificada. O tempo das movimentações se alongou, fazendo-me diminuir a quantidade de vezes em que elas aconteciam. Porém,



16. Foto 10, de João Mussolin.

as sensações provocadas nestes instantes serviam de base emocional para as pausas feitas na sequência. A tensão, antes apenas demonstrada, passou a ser sentida e, por vezes, equilibrada, por outras, exacerbada.

As pausas aconteciam quase sempre após uma transferência de apoio. Eram escolhidas, preparadas e verificadas neste ínterim. Nelas, a sensação do peso percebido durante a movimentação era mantida. Porém, com o direcionamento ósseo escolhido nas determinadas posições, este peso se distribuía entre os apoios ativos, proporcionando um equilíbrio maior da tensão

gerada, enquanto a comunicação do cansaço se mantinha. O esgotamento do corpo era encenado aos observadores, porém não se esgotavam corpo nem pausa. Tudo acontecia de forma equilibrada, consciente e previamente modulada. O caos, tema do trabalho, podia ser contemplado não somente no espaço cênico, com as sucatas de manequins, mas também e principalmente no corpo exposto. Escolhi tornozelos e joelhos para originar pausas e movimentos relacionados ao caos; mãos e cotovelos para originar pausas e movimentos relacionados à esperança. Estas foram as principais articulações evidenciadas nas pausas. Outras articulações também foram utilizadas, mas sem tanto enfoque.

A voz também se modificou. Foi preparada a partir da consciência do peso e da modulação de tensão muscular. Os graves se amplificaram com a

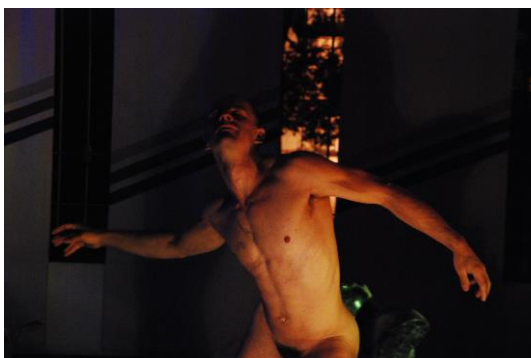


17. Desenho 5, SEMPRE ALGO ENTRE NÓS, de James McCormack, realizado na performance CAOS, em 22/11/2014.

distribuição do peso nos direcionamentos ósseos. Regulava o tom vocal de acordo com a articulação que era trabalhada. Assim, os versos partiam do corpo em direção ao espaço e ao foco de observação dos

presentes, dialogando com a proposta corporal. Também aconteciam como uma continuidade, ou consequência, do movimento cessado pela pausa. Casavam voz, articulação e pausa, consequências do movimento que os antecedia. Os agudos soavam nas frases que representavam a esperança, para amplificar também a variedade de cores oferecidas por ela.

Desta vez, a luz utilizada priorizou as pausas e mais especificamente a articulação que as originava. Tons avermelhados iluminavam joelhos e

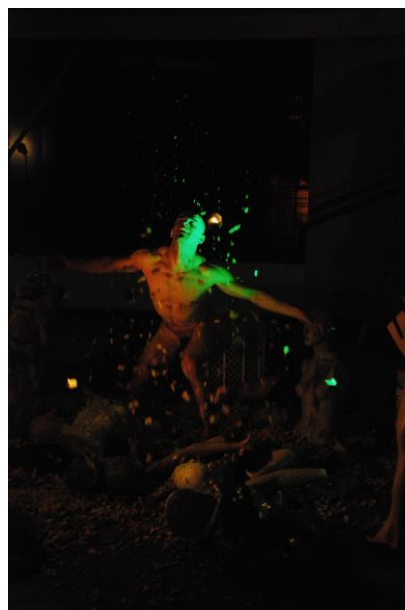


18. Foto 11, de João Mussolin.

tornozelos, que originavam pausas relacionadas aos destroços abandonados no espaço (sucata) e aos bloqueios (metafóricos) que nos impendem de sair do caos. A cor âmbar iluminava os movimentos lentos que intercalavam as pausas. Tons

amarelados iluminavam o espaço para a priorização das mãos e cotovelos, oferecendo aos desenhistas momentos de intensa iluminação nos trechos relacionados à esperança. Mais ao final, com o acréscimo da cintura escapular para evidenciar o movimento dos braços e mãos, a luz amarelada e quase branca era intensificada em direção ao corpo, deixando os destroços e sucata dos manequins no escuro.

Originalmente (2011) a performance concluía com uma movimentação lenta, numa dança de todo o corpo, enquanto eu e Cristina recolhíamos os objetos cênicos, guardando-os em certa ordem e organização dentro do espaço. Passavam a fazer parte da plateia. Finalizávamos unindo nossos corpos ao centro do espaço, com uma longa pausa a dois. Na versão remontada (2014) acrescentei um objeto cênico a ser usado no momento final, que substituiria o original. Flocos de espuma eram por mim lançados ao ar, tocavam meu



19. Foto 12, de João Mussolin.

corpo e a todos no espaço enquanto dançava com as mãos, braços, ombros e cabeça. Representavam a multiplicidade de caminhos e soluções que o caos podia nos apresentar. A sensação do toque destas espumas que caíam sobre o corpo, evidenciava a possibilidade de transformação do caos. Elas partiam de minhas mãos e inspiravam a modificação do abandono em resiliência e renovação.



20. Foto 13, de João Mussolin.

A música original foi mantida, porém foi considerada e participativa nas proposições dos movimentos e na construção das pausas. Passou a dialogar com o corpo das cenas. Apenas uma melodia foi acrescentada, um solo de violoncelo do compositor Philip Glass, cuja apresentação contribuía com a soltura dos movimentos, das travas e das tensões transformadas.

Porém, desordenar-se é preciso para se conhecer a ordem das coisas, dos sentidos, da natureza humana, da sensibilidade do equilíbrio. Desarranjar-se é preciso para que se caia nos escombros jogados por aí, e se entenda que basta uma gota de consciência para então transformar. Há sempre algo entre nós. (OLIVEIRA, Juliano. Texto da performance CAOS: 2011).



21. Foto 14, de João Mussolin.

Podemos sempre considerar o próprio corpo para originar a comunicação proposta na exposição e participar do processo de criação. Tópicos corporais podem acionar memórias deste corpo que auxiliem na ampliação do conteúdo comunicado, enriquecendo-o com a subjetividade. O caminho que percorremos até o encontro destas memórias precisa ser observado e aprendido, pois ele contribuirá com as repetições sensíveis que necessitamos fazer. As consequentes emoções que surgem neste percurso também podem agregar a comunicação, sendo sutilmente oferecidas ao observador como um diferencial capaz de recheiar de vida seu desenho, sua foto, quadro ou escultura. Porém, a nós modelos, é primordial que compreendamos que a comunicação pode se dar principalmente no “entre”, ou seja, no meio (ambiente) que une a observação da exposição corporal. Os fatores que agregam ao conteúdo comunicado, as possibilidades intangíveis, porém transformadoras durante o processo (caminho) desta comunicação, são reveladores. Esta compreensão permite-nos vivenciar e enriquecer cada segundo desta troca, fazendo do tempo nosso maior aliado na exposição criativa do corpo, e do processo criativo um movimento de profundo aprendizado.

O subjetivismo e a adaptação devem estar presentes no processo criativo do modelo vivo. O acesso às memórias e emoções que o corpo abriga contribui na construção de um trabalho diferenciado. As relações entre corpo e ambiente precisam ser consideradas de forma consciente no processo de criação e execução de uma performance de exposição da nudez.

[...] é importante observar que o tipo de performance de um corpo depende sempre da estrutura do sistema, na relação com o ambiente (construção do Umwelt) e na forma como a memória se manifesta, já que a memória é também uma propriedade sistêmica e é fundamental para a sobrevivência do vivo. (GREINER, 2005: 40)

Como já dito, os tópicos corporais e processos da TKV podem nos ensinar o caminho para o acesso às memórias e subjetividades corporais, considerando suas *recategorizações contínuas*²⁴ e nos possibilitando também uma adaptação consciente ao ambiente onde apresentamos nossa nudez.

Retomando a comunicação do corpo como acionamento criativo ao modelo, é neste ponto intermediário em que podemos organizar nosso corpo para que as informações acionem a criação, e através da troca, possibilite novas e contínuas recategorizações.

2.2.4 O Processo Didático na formação de modelos vivos

Trabalhamos no último módulo do curso (Módulo IV) o Processo Didático nas disciplinas “Técnica Klaus Vianna – estudos didáticos” e “Técnica Klaus Vianna – estágio prático de estudos didáticos”. Pudemos neste período revisar e aprofundar-nos mais nos tópicos e princípios da TKV. Diálogos e estudos pormenorizados de conceitos relativos à técnica foram feitos. Reflexões a respeito das indispensabilidades e comprometimentos dos que se propuserem conduzir o aprendizado do corpo também aconteceram.

²⁴ Como as categorias perceptivas não são imutáveis e se modificam sob o efeito de comportamentos do animal, a memória, vista por este ângulo, resulta de um processo de recategorização contínua. [...] Por sua própria natureza, ela interfere através de procedimentos, em um atividade motriz, contínua, caracterizada por tentativas repetidas em diversos contextos. (GREINER, 2005: 41)



22. Escultura 1, XEQUEMATE, de Rosane Viegas.

Estávamos já na reta final da especialização acadêmica, porém com um entendimento de finalização totalmente distinto do antes por mim considerado. O processo de aprendizado da Técnica Klauss Vianna não é/está para o aluno como um conjunto de disciplinas que o categorizará como conhecedor estático, pois a matéria deste desenvolvimento gradativo é o corpo. E este, só é em sucessivas transformações dentro de ambientes em transformação. Sendo assim, não se trataria então de um fim, mas do fechamento de um ciclo que originaria novos aprendizados e reverberações.

Nas aulas em que preparamos e demos aos colegas de turma, também nas que foram orientadas por eles, pude compreender que a singularidade do aluno deve ser o ponto de partida para as instruções e elaborações teórico-práticas sobre o corpo. Compreensão esta que levarei aos preceitos difundidos com minha profissão. Também me fizeram relacionar a maneira de conduzir a ampliação da consciência do corpo, com os processos da TKV, ao possível ensinamento da exposição consciente e abrangente do corpo. O Processo Didático na TKV propõe uma pesquisa própria de orientação, que nos permite relacioná-lo ao que nos traz para aprendê-lo. Isto é fantástico, pois diante da diversificação de propósitos e formações que abrangem a todos os que buscam um entendimento do corpo, esta generosidade é condizente com os próprios princípios da técnica. Possibilita-nos propagar o trabalho semeado



23. Escultura 1, XEQUEMATE, de Rosane Viegas.

por Klauss Viana, que sempre questionava e provocava seus alunos²⁵, com nossos propósitos, particularidades e ressignificações. Permite-nos multiplicar e difundir novos pontos de vista.

Com este entendimento abrangente da singularidade do corpo e da ampliação de suas possibilidades expressivas, parto para uma possível formação de novos modelos vivos em projeto. Um trabalho que almejo já há algum tempo e programado em parceria com Cristina Ferrantini. Acreditávamos



24. Escultura 2, INTIMACY, de Rosane Viegas.

que é possível formar pessoas a exporem artisticamente seus corpos, de forma mediadora e consciente. Ainda creio que isto é possível, através de um embasamento teórico-prático (assim como na TKV), de uma correlação de princípios e de um conhecimento/orientação que considere o corpo na sua atuação transformadora da arte. Como artista, necessito passar adiante esta maneira de expor a nudez do corpo. Vejo como uma obrigação, um dever, instigar esta busca

de possibilidades expressivas que intermediam a construção artística. Valho-me, para este compromisso, da coincidente participação de Klauss como modelo de observação para grandes artistas brasileiros de sua época, e de suas palavras:

E o mundo lá fora: já convivia com artistas como Guignard, que morava perto da minha casa. Era fascinado por ele, pela modernidade, pelo ser humano que ele era. E Amílcar de Castro, e Ceschiatti. Convivia com essas pessoas. Os desenhos: posava para Guignard. A cada dia inventava uma historinha: "hoje vou ser o orgulhoso". E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento. E Jota Dângelo, João Etienne Filho. Fui levando tudo isso para a dança. Não de uma forma consciente: caoticamente. Mas essa era a minha única forma de descobrir. E Mercier, em Ouro Preto. A relação com as artes plásticas foi muito forte. Mas não me revoltei: placidamente busquei meu espaço, como seguir em frente. O resultado é que não existo. O que existe é o meu trabalho. E minhas aulas não são para meus alunos: são para mim. Sempre tive muito medo de mim, da minha imaginação, das ideias. Mas tenho uma obrigação, um carma: passar esse trabalho adiante. (VIANNA, 2005: 26)

²⁵ Segundo referências dadas em aula, por professores que com ele trabalharam.



Escultura 1, XEQUEMATE, de Rosane Viegas.

Numa escola de modelos vivos que pretendo apresentar e disponibilizar predominarão estes ensinamentos sobre o corpo e ambiente em sucessivas ressignificações. Nela, a maneira pedagógica com que a Técnica Klauss Vianna se dispõe poderá se disseminar e auxiliar na amplificação de consciência do corpo dos que buscarem aprender a expor sua nudez. Os processos da técnica e seus tópicos corporais de estudo e criação poderão referenciar a formação do novo modelo vivo.

Seguirei em frente buscando meus espaços, articular e de mundo. Assim como Klauss, observando as intenções que antecedem o movimento, para que na pausa possamos nos expressar contribuindo com o fazer artístico dos artistas plásticos, fotógrafos e de quem mais se valer de nosso trabalho.



25. Escultura 3, VOLEIO, de Rosane Viegas.

3. A Teoria Corpomídia como princípio da profissão

É comum ouvirmos nos ambientes de estudo com modelos vivos, de artistas plásticos aos próprios colegas de trabalho, observações que categorizam os modelos como profissionais ou como aventureiros da profissão. Aos profissionais associam-se as características de pontualidade, periodicidade e manutenção da execução dos trabalhos, sustentação das pausas, presença cênica, algum conhecimento corporal, expressividade, confiabilidade, entre outras. Aos aventureiros da profissão vinculam-lhes ao não comprometimento com a atividade, aos atrasos recorrentes, às rápidas e passageiras participações/convites nas sessões de desenho, ao exibicionismo do corpo recipiente (Pgs. 17, 18 e 33), a não manutenção da pausa, e a tantas outras características. Também é comum entre a categoria o desejo de que esta atividade seja reconhecida legalmente como uma profissão, sendo a profissionalização um objetivo a ser alcançado.

Entendo que para que a profissionalização de uma atividade como esta aconteça, muitos degraus devam ser percorridos. Outros percursos, como o jurídico, o educacional e o regulamentador precisam ser engendrados. No que tange a formação, a Técnica Klauss Vianna e seus princípios podem muito contribuir. Porém, como tal, esta é uma profissão que necessita de princípios que a embasem-na, com elaboração teórico-práticas muito bem estruturadas, e instruções de como o trabalho pode ser implementado de maneira abrangente, sustentável e efetiva.

Reservei este capítulo para falar sobre uma teoria estudada neste curso de especialização, e que vem sendo desenvolvida há mais de duas décadas (KATZ e GREINER, 2015: 07), que pude vislumbrar como o mais importante princípio da profissão que exerço: a Teoria Corpomídia, juntamente do entendimento do corpo para além de uma visão tecnicista.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite

em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, in GREINER, 2005:131)

A Teoria Corpomídia descarta o entendimento dualista de corpo como suporte. Nela, o conceito do corpo recipiente é lançado fora, como já dito nesta monografia ser necessário o refugo deste entendimento limitador, para a ampliação da consciência de si e da potência abrangente da profissão modelo vivo. O corpo que apenas abriga a informação não condiz com o corpo que se expõe intermediando a observação e criação artísticas. Muito diferentemente de mídias como as digitais ou analógicas, que transportam a informação, o corpo é mídia de si mesmo. A informação se une ao corpo, através de seus sistemas de recepção e cognição, modificam-se e passam a ser transmitidas por um processo entre corpo e ambiente (KATZ e GREINER: 2015). Este processo de transmissão considera os conceitos que organizam nossas percepções, nossas maneiras de nos relacionarmos com o ambiente e com as pessoas e a forma como nos comunicamos através de metáforas (LAKOFF e JOHNSON: 1998, 1999). Para Katz e Greiner:

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ e GREINER, 2001: 71)

Corpomídia é sinônimo de corpo e o uso desse conceito tem por fim enfatizar a não existência de um corpo pronto, no qual as transformações ocorrem dentro dele. Corpomídia quer dizer que o corpo é mídia do que está nele se passando em tempo real. (KATZ e GREINER, 2015: 246)

O corpomídia que esta teoria apresenta não se trata de um processador de informações, pois além de modificá-las, este corpo também se transforma com a informação que encontra. Por isso, ele nunca está pronto e depende do ambiente em que se localiza para significar seus conceitos e comunicar suas metáforas. Esta característica *evolucionista de não completude* (KATZ e GREINER:2015) é o que há de mais próximo ao momento da observação do modelo vivo, e é o que explica as constantes modificações que o corpo exposto sofre e propõe, e também ao fato de que a cada vez que o artista plástico olha

para o modelo observado, ele enxerga e aprende sucessivamente novas informações (Pgs. 26 e 27).

Nestes sucessivos movimentos cognitivos, entre modelo, observador, ambiente e propósitos de exposição e observação, a comunicação se expande e abarca os estados corporais. Não se limitando a significações e codificações de formas.

[...] a comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia. (GREINER e KATZ, in GREINER, 2005: 133)

Outra característica do corpomídia estudado é o fato dele existir coletivamente (corpo-ambiente). Ela reflete a conexão política que a nudez metaforicamente questiona, potencializa a singularidade desta nudez e também a pluralidade do trabalho do modelo. O corpomídia nu de um modelo vivo em sessões de observação reflete as transformações coletivas resultantes: várias versões interpretadas, concebidas, representadas, compreendidas, desenhadas, pintadas, esculpidas ou fotografadas de uma única e mesma pausa. Esta natureza coletiva do corpo que é mídia de si mesmo coincide com um poema que escrevi após ter posado pela primeira vez:

Olhar para o outro e ver também a si mesmo. Olhar para si próprio e se ver outro, melhor, inerente. Modelos de uma transfiguração, artistas e eu somos um só. E nosso trabalho espelho, que reflete a todos nós em um reconhecer-se. (OLIVEIRA, Juliano: 2006)

Entendo esta teoria como um ponto de partida para se pensar uma profissão devidamente regulamentada e legalmente reconhecida por seus valores e participação artística. Desde que entrei em contato com este pensamento de corpomídia minha formação e trabalho se modificaram. Exerceu um papel esclarecedor no entendimento do corpo que ultrapasse o

aspecto tecnicista, pois desbanca o propósito limitador da exposição do corpo unicamente para a obtenção da forma, luz e sombreamento.

Considero a Teoria Corpomídia como princípio fundamental nesta profissão, na formação de novos modelos vivos que compartilhem destes ensinamentos, na construção de uma escola que pode semear acima de tudo a singularidade consciente do corpo, para a pluralidade consequente deste movimento e *fluxo inestancável de transformações e mudanças*. Assim, simultaneamente aos demais princípios sobre os quais a Técnica Klauss Vianna está implementada, conecto ao meu trabalho novas reverberações.



26. Desenho 6, de Maria Pacca.

3.1 O corpo a ser exposto

“Umedecendo silenciosamente a raiz do tempo.” (Gozo Yoshimasu)

Minha busca pelo conhecimento e novos entendimentos sobre o corpo deságua, inevitavelmente, em assuntos como o da formação de novos profissionais, já citada anteriormente, e o da profissionalização da atividade. De certa forma, sendo assim, estes assuntos também fazem parte da abrangência de relações advindas da Técnica Klauss Vianna. Todo aprendizado consequente e estimulado neste percurso, viabiliza o que costumamos desejar como modelos vivos: o reconhecimento moral, financeiro e artístico pelo que fazemos. Por isso, estendo um pouco mais este capítulo para falar sobre estas possíveis definições.

Uma conceituação muito importante para a profissionalização e formação do modelo vivo, e também para o reconhecimento legal desta função, é, talvez, a que mais se aproxime da resposta à seguinte ponderação: que corpo se aplica a esta profissão?

Longe de quaisquer rotulações e limitações, que costumam engessar certas funções, esta reflexão se faz necessária quando pensamos em “institucionalizar” ou formalizar a atividade perante a sociedade e o poder público ou privado (ministério do trabalho, da educação e em instituições públicas ou privadas de educação e ensino/exercício das artes). Por quê? Talvez a descrição de um parâmetro, por intermédio do qual se estabeleça uma relação de escolha pelo que mais corresponda aos propósitos, possa trazer ao nosso trabalho um modo pelo qual seja possível qualificá-lo oficialmente. Trago para este raciocínio a seguinte colocação:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais.

O que muda é a possibilidade que a arte, a ciência e a filosofia têm nos mostrado nos últimos anos, mas poucos conseguiram enxergar com clareza: é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário. As fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo estão definitivamente implodidas. Mas para testar essa hipótese não basta estar vivo. É preciso fazer da vida um exercício político de produção sónica e partilhamento do saber. Tudo isso tem motivos de sobra para acontecer, mas é principalmente para não romper a natureza própria do corpo e perecer diante da estagnação e da falta de amor. (GREINER, 2005: 122)

O corpo artista a que o modelo vivo pode estabelecer como seu, se alimenta e trabalha com as metáforas oriundas das desestabilizações que comete/sofre. Ele provoca e corre riscos que necessitam de novas reestruturações. E são estes riscos e reestruturações constantes que exigem dele uma presença absoluta. Através da experiência diária e evolutiva na exposição da nudez é possível conceituar que um corpo estagnado não perpetua sentidos. [...] a metáfora de um corpo não o aprisiona definitivamente, uma vez que tudo é fluxo e o jogo classificatório é sempre perigoso e pode surpreender (GREINER, 2005:120). Também, que as experiências vividas antes e durante o ato da exposição nos permitem produzir signos com certa acuidade para compartilhá-los no intuito do saber. É preciso não infringir a natureza efêmera própria do corpo para que sua exposição não sucumba. Esta natureza é embasada em sua necessidade modificadora.

É bem possível que conceituações a respeito da qualificação expositiva de um corpo gerem conflitos e questionamentos, advindos da costumeira limitação igualitária. Mas, há que se aprofundar neste viés modificatório da natureza do corpo para se compreender que tipo de conceituação de corpo pode ser admitida. E esta admissão também pode se dar de maneira gradual, processual e evolutiva. Não se trata aqui de um padrão “modificador” de padrões, mas um conceito de partida para a exposição do nu, a fim de sustentar a natureza corporal falada. Trata-se, acima de tudo, de um *umedecimento silencioso das raízes* da exposição e observação da nudez.

Outro ponto a ser refletido neste capítulo, e que se conecta à reflexão sobre o corpo a ser exposto, é sobre o uso de determinadas expressões e denominações comuns aos modelos vivos e ao ambiente que frequentam. Também como na TKV, onde ressignificações de palavras foram tão necessárias e presentes em sua fundamentação e sistematização, é preciso

apresentar o posicionamento deste modelo vivo que é sujeito da exposição que oferece. Nesta tentativa de ampliação social desta profissão, compartilhar opiniões e desmembramentos relacionados ao próprio corpo é fundamental. Talvez só desta maneira consigamos vislumbrar o reconhecimento almejado.

Durante esta especialização estivemos a todo tempo revisitando os significados das palavras que denominassem as propostas corporais em sala de aula, nos nossos fazeres e repetições em casa e no trabalho. Questionávamos sempre sobre o uso de algumas expressões a respeito do corpo para que não limitássemos o entendimento do material proposto e estudado às significações muitas vezes excludentes e determinantes. Substituíamos, por exemplo, o uso da palavra *exercício* pela palavra *proposta*, para que não caíssemos no sentido pejorativo do significado desta primeira, como algo que é imposto para ser executado como cópia e de maneira repetitiva. Também substituíamos o uso dos termos *identidade* e *individualidade* por *singularidade*, já que ambas contém um sentido fechado e imodificável. Tantos outros termos comumente usados requereram nossa atenção e reflexão, pois da maneira como eram colocados não faziam mais sentido ou se tornavam incoerentes com os princípios da TKV. No contexto corpo, onde significados limitantes não condizem com o sentido corpomídia de ser, termos como *instrução* substituiu-se por *estratégia*, *encaixe* por *alinhamento*, *empurrar* por *direcionar*.

Outro princípio básico ²⁶ desta profissão, e que pode também proporcionar uma melhor relação de escolha pelo que mais corresponda aos propósitos da observação, se trata da utilização da palavra NU para nomear o estado não só físico do modelo, mas também seu estado de engajamento e postura diante do olhar que o observa.

É usual que os próprios expositores da nudez se intitulem pelados durante o trabalho. Também é comum os próprios artistas observadores se referirem à falta de vestimenta de seus modelos, com a pejorativa “peladice” desta palavra. A palavra pelado, segundo o dicionário Aurélio, refere-se ao particípio passado do verbo pelar, cujo significado é tirar a pele de, ficar sem

²⁶ Difundido e assumido pelos modelos vivos profissionais, entrevistados durante o processo de pesquisa desta monografia.

pele ou pelo. Como adjetivo esta designação carrega informalmente sentidos pejorativos que contribuem com o distanciamento da significação do posar. Pelado, muitas vezes, está relacionado à falta de, pobreza ou insignificância, sem dinheiro, sem nada. As palavras nu e nudez, no mesmo dicionário, referem-se ao estado despido, não coberto ou exposto. Há também as correlações com desguarnecido, desarmado, sincero e sem vestimenta.

Com estas definições etimológicas podemos entender que estar pelado não corresponde ao ato de posar nu, pois é uma expressão que carrega pré-conceitos e significados que depreciam e dão um contexto menor ao despir. Podemos também entender que estar pelado é estar passivo, sem nada e numa posição erroneamente cheia de julgamentos e alvo de determinações de valor (menor, errado, vergonhoso, sexual, generalizado, descuidado, miserável ou necessitado). Definitivamente a arte não é feita com pessoas peladas, quando se observa o modelo.

Estar nu é o que mais se coincide com a profissão, pois nela nos descobrimos de padrões para propormos identificações reais, novas e humanas, instigando questionamentos e ressignificações de tudo o que é hermético, vestido e padronizado. Ficamos nus para que a observação recaia sobre o corpo e para que as infinitas consequências dela contaminem o espectador, sem a interferência das relações que a palavra pelado provoca. Estar nu, como vem afirmando este trabalho é ser ativo e propositor de mediações e alterações. É estar sempre com algo a ser dito e mostrado através do corpo. É colocar-se não em uma, mas em infinitas posições de julgamentos, porém os julgamentos que se referem aos arbitramentos, às decisões, às opiniões, às apreciações e deliberações.

Na sua grande maioria, as determinações que acontecem são de altíssimo valor cultural, artístico e estético, abrangentes, sempre respeitadas, plenas de erotismo e da paixão que a arte necessita, particulares e singulares, compostas por um cuidado quase obsessivo, repletas de riquezas intelectuais, visuais e cognitivas e sempre muito abastadas de conteúdo. Para realizar a arte de ser um modelo nu observado é necessário estar com todas as peles presentes, mais vivas e presentes do que nunca, por isso, jamais pelados.

Assim, em uma visão processual e sustentável da profissão modelo vivo, o corpo a ser exposto é aquele que expõe a diferença do pelado e do nu, e possibilita conscientemente toda e qualquer desestagnação de *todos os outros corpos*, fazendo perdurar por todo o tempo da observação o nascimento das *metáforas imediatas e complexas*, experienciando sucessivamente desestabilizações de corpos (modelos e observantes) e também dos espaços em que convivem. Corpos artistas não pelados, mas nus, se aproximam de um potencial transformador e agregativo desta profissão.

4. Outras reverberações

Em 2014, ano em que me iniciei no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, apresentei no Centro Cultural São Paulo juntamente com Cristina Ferrantini a performance METAMORPHOSIS – Corpo em transformações. Um trabalho inspirado nos desenhos do artista holandês Peter Vos (1935-2010), que propunha uma transformação na maneira de ver o corpo do modelo vivo, através de contextualizações metamórficas dos corpos, pausas e acessórios apresentados. Nesta oportunidade tivemos a ideia de abrir as sessões de observação para quaisquer participantes: desenhistas, pintores, fotógrafos, escultores e, algo nunca feito, para poetas escritores.

Partimos dali rumo às sucessivas inovações em relação à exposição do corpo do modelo vivo e tivemos resultados consequentes, os mais diversos possíveis, como desenhos e pinturas feitos com total abstração da figura humana, prevalecendo os sentidos e sensações



27. Pintura 1, de Eiji Yajima

provocados nas sessões, assim como, também, textos escritos por pessoas que apenas observavam e se inspiravam no que viam. Depois daquela oportunidade em 2014, que consideramos sucesso nos objetivos almejados, passei a divulgar e a convidar artistas literários, poetas e escritores a participarem das sessões em que trabalho. Recentemente, uma destas convidadas me presenteou com um livro escrito por ela, cujo capítulo denominou OS MODELOS VIVOS:

Eu dialogava com meu silêncio, entendendo um contexto sem palavras. Fui descobrindo na arte, novos conteúdos, fui descobrindo através dos outros um pouco mais de mim. (...) percebi como amar a si mesmo modificava tudo e o quanto o modelo precisava se amar para que se pudesse expor assim de maneira tão plena, impondo numa postura interior a sua intenção e o seu respeito, o seu movimento e a sua doçura.

Conclui feliz que, de certa forma, eu me vi no outro. Pude compreender “o abismo de Nietzsche”, quando você olha muito tempo para o abismo, o abismo também olha pra você. (...) Criávamos juntos. Era um espaço aconchegante, onde eu estaria à vontade para me sentir, me expressar, para simplesmente ser eu mesma, no meu mais absoluto estado de consciência plena.

Enquanto escrevia, ou desenhava, os sentimentos iam encontrando um caminho seguro. Aos poucos, ia revisitando todos os cantos de mim, trazendo de volta o que era meu, o que era eu. (BANDINI, 2017: 61 e 63)

Vejo neste presente a materialização dos sentidos que me fazem expor a nudez para a contemplação artística. Percebo nele que não falo sozinho quando digo que a observação do modelo vivo possibilita um encontro consigo mesmo, quando repleta de conteúdo e propósitos humanos favorece estes diálogos internos que culminam em um entendimento e/a respeito de si. A metáfora relacionada pela autora sobre o abismo é uma das metáforas que utilizo em cena quando me exponho nu, objetivando com ela a instauração de sujeitos que se expõem. Seu estado de plenitude possivelmente só se deu devido à presença engajada destes sujeitos expositores (personas por mim utilizadas) e observador (a própria escritora engajada na observação). A colocação publicada por esta leal observante traz ao leitor, e também ao modelo propositor da exposição, uma revisitação aos sentimentos expostos e gerados naquela sessão de modelo vivo. Narra sua busca e encontro de si mesma enquanto observava. Certifica a abrangência dos processos gerados a partir da exposição do corpo.

Assim a arte moderna mostra, de forma mesmo mais explícita que a arte do passado, que o nu não representa simplesmente o corpo: relaciona-o, por analogia, com todas as estruturas que se tornaram parte da nossa experiência imaginativa. Os gregos relacionavam-no com a sua geometria. Ao homem do século XX, a sua vasta experiência da vida física e os modelos elaborados dos símbolos matemáticos devem provocar no seu espírito analogias da maior complexidade. Mas ele não abandonou os esforços de as exprimir visivelmente como parte de si mesmo. Os gregos aperfeiçoaram o nu a fim de que o homem se pudesse sentir como um deus, e num determinado sentido esta é ainda a sua função. Embora já não acreditemos que Deus seja como um homem belo, sentimo-nos perto da divindade nos ímpetus de auto-identificação, quando através do nosso próprio corpo julgamos conhecer a ordem universal. (CLARK, 1956: 286)

As relações advindas da ampliação de consciência sobre o próprio corpo, e também daquele observado, afirmam as analogias complexas que Clark menciona propor o nu ao homem moderno. *Quando através do nosso próprio corpo*, nos remete diretamente à busca da consciência ampliada que a Técnica Klauss Vianna torna possível. Instiga-nos a querer a todo o momento um novo saber de si, um singular segundo de constatação. Faz-nos buscar no outro ou em nós mesmos infinitos sentidos e significações do ser e estar.

Klauss Vianna dizia que seu trabalho dava *espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva*. Dizia também que:

Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um. (VIANNA, 2005: 150)

Suas colocações servem primordialmente ao sentido da exposição e da observação do corpo do modelo vivo. Dão-nos espaço não apenas para a manifestação de nosso corpo, mas também para incontroláveis conhecimentos sobre nós próprios, sobre a dança que podemos criar em cada um de nós. São decorrentes deste princípio, o da dança em relação à vida, todas as outras relações que podemos fazer a partir da exposição da nudez de um corpo consciente. Sejam aquelas que desembocam no autoconhecimento, como ocorreu com a escritora acima citada e com outros artistas e alunos que por

mim passaram, ou as relações que traçamos na vida cotidiana ou nas criações e trabalhos que surgirão com este não *emudecimento* também *incontrolável*. Quaisquer que sejam elas acontecerão como desmembramentos deste processo iniciado pelo saber do corpo.

A TKV e seus princípios nos permite fazer diversas relações com nosso dia a dia e nosso trabalho artístico. São evidentes as reverberações não só no próprio corpo, mas também nos corpos dos artistas que me observam e nos entendimentos de corpo de uma plateia.

4.1 Frutos vivenciados em meu trabalho (entrevistas)

No decorrer deste curso de especialização procurei vivenciar a Técnica Klauss Vianna, respectivamente dentro dos módulos os quais passamos, em meu trabalho. Levava a cada semana uma ou duas novas informações que aprendia em todos os sábados frequentados nos anos letivos de 2014 e 2015. A cada descoberta, uma nova proposição nas pausas e exposição de meu corpo nu. Conversas, discussões, entendimentos, compartilhamentos a respeito do corpo compuseram meu aprendizado e características que inseri em minha atuação como modelo vivo. Próximo do início do último semestre busquei entrevistar pessoas que me são muito importantes na realização de minha profissão. Pessoas que muito admiro e confio em seus potenciais humanos e artísticos. Recorri a grandes artistas plásticos que me fizeram também entender o corpo que tenho, assim como a modelos vivos profissionais que, além de me inspirarem a fazer o que faço, muito me ensinaram.

A TKV tem essa característica de pulverizar seus princípios e ensinamentos sobre nossa vida e trabalho. Podemos se quisermos vivenciá-la nas atividades cotidianas e na vida profissional. Tudo é interferido. As entrevistas que transcrevo nesta pesquisa são fruto desta interferência. Os assuntos, tão abrangentes e ricos, são reflexões de corpos que pensam e vivem o corpo de forma completa, sem separações, apesar de alguns vícios de linguagem ainda tanto nos afetar. Foram uma experiência direcionada à troca e compartilhamento de informações sobre como se vê e se trabalha o modelo vivo no ensino e práticas artísticas. Fazem parte, a meu ver, de um leque de reverberações aberto pelo ensinamento da TKV neste meu processo de

ampliação de consciência. São também frutos vivenciados no decorrer desta pesquisa, que contribuíram com as relações de consciência e autonomia corporais a que fui inserido.

Artista: *Maria Pacca*, entrevista realizada no dia 12 de outubro de 2015.

Maria Elisabeth de Almeida Pacca, 70 anos, viveu muito tempo fora do Brasil. Foi para os EUA aos 12 anos e viveu lá até os 45 anos, formando-se em Belas Artes. Fez vários cursos de desenho e aquarela, mas foi só no Brasil que descobriu sua paixão por ensinar a arte através do desenho e da aquarela. Sua experiência em desenhar com modelo vivo se deu desde os 16 anos de idade, nunca tendo parado. Tem uma vasta experiência com o desenho da figura humana, com vários tipos de modelos e pessoas que posavam por diversos motivos:

Eu: “– *Qual a sua experiência com modelos vivos*”?

Maria: “– Eu já tive uma experiência vasta, posso dizer que com vários tipos de modelos e gente que amava posar, gente que estava posando por que precisava posar por dinheiro, gente que não gostava de posar, mas estava posando e, enfim, deu pra sentir assim a variedade de atitudes, no fundo, que as pessoas têm relação com essa arte; eu acho que o posar é uma arte por que eu já desenhei pessoas que não estavam a fim de estar ali e eu não conseguia desenhar. Quando via que a pessoa não estava a fim de posar por alguma razão, eu ia embora, isso me aconteceu algumas vezes em Nova Iorque, por exemplo. Apesar de no Spring Studio ter modelos vivos incríveis, mas tem um time que “quebra galho” quando não há a disponibilidade dos modelos profissionais. Quando isso acontece é um sofrimento, não dá pra desenhar. Você sente aquela coisa que, justamente é uma pessoa viva, é um corpo vivo, então ela está emanando sentimentos, coisas e informações que a gente capta o tempo todo. É muito importante que a pessoa esteja pelo menos gostando de estar presente. Isso é fundamental. Mas, em geral, eu tenho tido a sorte de desenhar pessoas que gostam de posar e que consideram isso uma arte. Eu vejo isso também como uma arte, você estar presente e você estar compartilhando o seu ser total, não só o seu corpo, mas você quem você é,

sem falar muita coisa, mas simplesmente estar presente ali. Eu acho isso uma arte incrível.”

Eu: “– *O que o trabalho do modelo vivo proporciona ao seu desenvolvimento*”?

Maria: “– A observação do nu promove ao meu desenho um constante exercício de entendimento do movimento, da luz e sombreamento, é uma coisa constante. Ela promove, primeiramente, um conhecimento técnico de luz, sombra e proporção anatômica. Além dos conhecimentos técnicos, a presença do modelo vivo promove ao desenho um sopro de vida, energia e emoção. Quando desenhei por 15 anos, quase todo sábado, no Colorado, tinha uma mulher que desenhava a figura humana perfeitamente. Ao lado dela ficava eu, com meus desenhos grandes feitos a carvão, sem muita representação realística da figura. As pessoas passavam por ela e vinham parar no meu desenho, pois ele tinha um movimento e uma energia diferentes. Era engraçado, pois eu não era nem a metade da anatomista que era ela. E depois ela vinha até mim e dizia que gostaria de aprender a vida que eu colocava no desenho, e eu dizia a ela que eu gostaria de aprender a anatomia que ela representava nos seus. Nos perguntávamos como poderíamos chegar num equilíbrio? Entendi que chegar a uma anatomia perfeita não é o mais importante, pois pra mim é ficar apenas na superfície da coisa. Quando eu ensino o desenho eu digo que é importante você sentir que está criando uma coisa de dentro para fora, como se a figura emergisse no papel. O aprendizado anatômico vem depois, primeiro é preciso entender o movimento e o vivo daquele corpo.”

Eu: “– *Além desta gramática visual, dos fatores técnicos, a partir da observação do nu que fatores intelectuais, que temas intelectuais e humanos são trabalhados durante a observação do nu*”?

Maria: “– Ah, eu enquanto olho para uma pessoa enquanto desenho eu consigo captar o estado de espírito, as sensações que aquele corpo está vivenciando. Enquanto olho é como se eu fosse me mesclando àquelas sensações, num campo quântico, eu costumo fazer parte daquela pessoa. Isso é muito sutil, mas eu sinto a sensibilidade desta pessoa, características dela que vão além da anatomia. Consigo identificar posturas de entendimento desta

pessoa, quando presto atenção na maneira como o modelo vivo entra em cena, como ele tira a roupa ou o robe, como se colocar na pose. Informações que observo nesses 54 anos de observação. Lembro de uma modelo que desenhei muito no Colorado, que tinha uma maneira de posar distinta, pois ela olhava pra gente de maneira afrontosa. Aquilo era perturbador, pois ela nos olhava agressivamente. Observando eu identifico estados de personalidade distintos da minha, acabo conhecendo essas diferenças. Acho que a observação do modelo vivo promove o contato com estas diferenças de personalidades, de estados e posturas.”

Eu: “– *Pra você que observa o nu há 54 anos, que corpo deve ser modelo de observação*”?

Maria: “– Uma pessoa que está a fim de estar ali presente com todo o seu mundo, vibrando numa situação positiva. Eu acho que se a pessoa está num campo quântico negativo, ela irradia aquilo. Independente de que corpo for, magros, gordos, velhos, jovens, qualquer um, desde que tenha presença. De preferência pessoas que trabalhem o corpo, tenham consciência corporal, pessoas que se ocupem com o corpo através da expressão. O corpo ideal de observação é o corpo presente, com todos os sentidos desta palavra, “*be here now*”, estar ali naquele momento e inteiro. Existe uma coisa muito bonita no olhar, quando as pessoas começam a olhar para o modelo e o modelo sente que aquele olhar é um outro olhar, que vai num outro nível, que vai acariciar esta pessoa de uma maneira global, acariciá-la como um corpo global. Eu tenho um exemplo interessante sobre esta questão: uma moça que nunca tinha posado antes foi posar numa aula minha em Nova Iorque. Ela era obesa e, com dificuldades de aceitação do próprio corpo, percebi isso num dos comentários feitos por ela. Ela estava tão acanhada no início, tirou o robe olhando para as pessoas com certo medo e cautela. Ela se sentou numa pose bem tradicional. Depois, ela me contou, que percebeu que o olhar das pessoas era um olhar diferente, que incorporava todas as coisas, como a luz, a forma, o volume, linhas, e ela sacou que era seguro estar ali. Depois ela se sentiu mais segura e começou a posar com muito mais desenvoltura. No intervalo ela permaneceu nua, sem o robe, tinha abstraído do fato da nudez. Foi interessante a dinâmica da aula, acolhedora. Ela, a modelo, tinha antes da aula dificuldades em aceitar o próprio corpo e que, depois de ter posado, parecia ter

superado isso. Era jovem, de um rosto lindo, e o volume todo dela era algo admirável. Aquilo foi uma forma de validar o seu eu.”

Eu: “– *Que características não devem faltar neste corpo para que a proposta do estudo seja atingida? O que há pra se ir além dessa proposta? Que características você acha que este corpo tem que ter pra que você saia de uma sessão de observação feliz com o resultado?*”

Maria: “– Eu diria que a pessoa tem que ter um nível de autoconfiança que permita que ela fique ali descontraída. Por que a pessoa que nunca posou e continua com esta inibição, ela inibe os artistas. Essa moça que nunca tinha posado, por exemplo, sacou imediatamente o que estava acontecendo e ela aderiu a nudez ao momento presente. Mas eu já desenhei várias pessoas que nunca tinham posado: uma jovem de 18 anos, por exemplo, lá no Colorado, que tirou o robe com um medo visível e permaneceu assim durante a aula toda, foi terrível, ela não sacou o que estava acontecendo ali. Eu não consegui desenhar. É isso o que eu acho fundamental, autoconfiança e autonomia, é preciso ter um autoconhecimento pra sacar um desafio, as pessoas vão te olhar nu, e não somente vão olhar a sua nudez física, mas também a sua nudez psicológica, ela precisa saber disso, pois esta nudez é a mais difícil. Eu vejo que sempre tive muito respeito pelas pessoas que posam, pois eu não conseguiria fazer. Tenho o maior respeito pelas pessoas que conseguem, quando consideram esse todo. Ao mesmo tempo em que a pessoa está vulnerável, ela participa. É uma vulnerabilidade que se torna absolutamente poderosa. Parece que se está desprotegido sem roupa, como você mesmo falou na sua entrevista à *National Geographic*²⁷, mas você tem um poder total com a sua nudez, mais ainda do que a pessoa que está ali vestida desenhando. Tem que se ter uma consciência de si próprio muito grande, pois o modelo vivo pode fazer disso algo grandioso (para si e para os artistas que o desenharam), como também pode fazer daquele momento algo constrangedor e acabar com o prazer de desenhar, pode até traumatizar aqueles que observam, fazendo-os se distanciar do desenho. A consciência corporal do modelo é fundamental, para ele e para nós que observamos. Quando isso

²⁷ Referindo-se ao documentário Tabu Nudez, realizado pela National Geographic, onde participo falando, dentre outras coisas, que a nudez muitas vezes denota desproteção e fragilidade, mas que ao modelo vivo consciente o que acontece é o contrário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ilHP4eqob5M>.

acontece nas sessões eu costumo sair satisfeita e feliz com os resultados desenhados.”

Eu: “– *Você olhou para este desenho (pendurado na sala) e comentou não gostar muito dele, mas ter nele um momento registrado que lhe serve de referência. O que há para ir além através dos desenhos?*”

Maria: “– Era você quem posava no momento deste desenho. Bom, quando eu olho para este desenho exagerado, eu me lembro de que naquele momento você estava fazendo um movimento incrível, você parecia uma espiral. Nele eu peguei o movimento, sem me preocupar com a anatomia. Eu que pretendo continuar desenhando por mais 50 anos, risos, passarei a considerar aquela importância do movimento nos próximos anos de desenho. Pra mim, é o processo que conta, não interessa onde posso ou vou chegar. Cada desenho é um registro de um momento e é o processo o seu maior e melhor resultado. Neste exemplo de você posando, tinha música, tinha luzes coloridas e tinha o movimento espiralado. Tinha uma porção de riquezas acontecendo ao mesmo tempo em que me fizeram registrar o que consegui. O que há para se ir além é aquilo que acontecerá na próxima sessão, no próximo desenho, na próxima observação e exposição do modelo”.

Eu: “– *Depois de desenhar por tanto tempo você acha que um mesmo corpo observado se torna repetitivo, não proporcionando mais interesse de observação?*”

Maria: “– Não, eu acho que se eu estiver olhando direito eu vou perceber que cada momento é novo. Cada momento oferece uma luz diferente, mas eu tenho que realmente estar presente para perceber isso. O artista, assim como o modelo, também precisa estar presente. O desenho da figura humana e a aquarela são momentos que te fazem viver o presente presentemente. O mesmo corpo pode ser observado infinitas vezes, pois ele tem coisas diferentes a dizer a cada momento. Não existe um tempo determinado para esta observação”.

Eu: “– *Você acha que os artistas mais jovens e alunos diminuíram a capacidade de observar por longos tempos a figura humana para o desenho?*”

Maria: “– Eu acho que, no geral, a juventude não está realmente presente em seus momentos, pois estão quase sempre “conectados” a algumas outras coisas pelo celular. Eles quase não sabem lidar com a realidade daquilo que está acontecendo. Você coloca uma coisa incrível na frente deles e eles não sacam o valor real do que está sendo exposto. Isso é uma decorrência da evolução tecnológica que estamos vivendo. A meu ver, um atraso. Aí quando você coloca aquilo numa tela, eles passam a prestar mais atenção. Penso que é tudo uma questão de uma boa orientação do professor ou do próprio artista. Como podemos encaminhar as pessoas para que elas estejam mais presentes? Esta é uma pergunta que eu deixo pra você levar para sua vida profissional”.

Eu: “– *Por conta desta “falta de presença” e evolução tecnológica, você acha que o trabalho do modelo vivo está fadado a acabar, nos próximos 50 anos?”*

Maria: “– Interessante! Eu acho que quando todas as pessoas que estão ligadas ao desenho, assim como eu, não existirem mais, talvez uma nova geração não tenha consideração com o desenho e talvez acabe sim. Talvez seja outro tipo de coisa que vão se por a observar ou se interessar. Certamente, se a gente se atenta ao que está acontecendo hoje e pra onde isso vai caminhar, não é na proliferação do desenho de modelo vivo que vamos chegar, mas sim na diminuição dele. Como eu vejo a linguagem, por exemplo, sinto que com o tempo as palavras e a linguagem serão diminuídas apenas para o visual. Nós estamos seguindo para este campo, onde quase não existe mais palavra, apenas imagens. A proliferação da imagem causa a diminuição da palavra. Pelo celular as palavras estão sendo reduzidas a símbolos. Por isso, se o seu trabalho não for conduzido de uma maneira que considere esse todo, essa evolução tecnológica, essa troca e esse corpo que vai além da anatomia, que considera esse corpo como não único, mas como singular parte de uma grande movimento, é um trabalho que está fadado a terminar”.

Eu: “– *Qual a participação da expressividade do modelo vivo na realização do seu aprendizado e do seu trabalho?”*

Maria: “– Bom, eu acho que a experiência que você proporciona quando você posa, vai além do que eu tenho visto normalmente com o modelo que chega, tira a roupa e fica ali parado de pé e faz o trabalho de posar sem propor nada além de sua anatomia. Lá no Spring Studio, em Nova Iorque, por exemplo, tem alguém que cuida da iluminação, outro que cuida da colocação do modelo na pose, das pausas e o tempo das poses. Acho que lá eles nem têm a ideia de que possam, se puderem é claro, trazer a sua própria luz, uma música que dialogue com o propósito da exposição do corpo, dizer textos como você faz, que instiguem o imaginário da gente que desenha, que fazem com que adentremos um universo outro, tudo o que propicia a criação a partir da observação. Lá eles não criam um ambiente para sua nudez, ela está ali num ambiente já criado e dá o máximo, ou às vezes o mínimo, de si para ter suas informações extraídas de seus corpos e representadas nos papéis. Você traz esta coisa diferenciada! Por que você traz uma espécie de performance, com a luz que você proporciona, com a música que você escolhe. Eu me lembro daquela noite de desenho lá no MUBE (Museu Brasileiro da Escultura) que você tinha levado aquela luz azul, aquilo proporcionou um trabalho tão incrível aos participantes. Você cria o ambiente propício ao desenho.

Você cria uma experiência global, total, mais do que só chegar ao lugar e posar. Isto é fabuloso. É nítido isso pra mim, pode ser o melhor modelo que tem lá em Nova Iorque, muitos são muito bons, mas parecem todos dentro de uma jaula sendo observados. Não “podem” fazer nada, ou não pensam em fazer nada além daquilo. Todos os presentes desenhavam com seus fones de ouvidos ouvindo suas próprias músicas, não há uma interação, uma troca com todos. É muito individual. E essa experiência que eu tenho com o seu trabalho e de como isso tem afetado a minha maneira de expressar foi reveladora. Às vezes não é que eu vá pintar o azul que está em você, mas é que aquilo dramatiza a coisa de tal maneira que me faz ver diferente a forma, a luz, a sombra, e tudo aquilo cria um interesse em te observar e me faz querer muito desenhar, entendeu? Você cria outra dimensão, mais do que o “não tão simples” ato de posar. Pra mim um corpo expressivo é aquele corpo consciente de todos os seus engajamentos, de seus limites para ir além, de sua participação presente no momento da exposição. O corpo expressivo pra mim é aquele que está sempre em movimento, apesar de estar ilusoriamente parado. Juliano, você foi a primeira pessoa que eu desenhei desde que voltei

ao Brasil em 2010 e já são 5 anos lhe observando nu. Mais especificamente no ano passado e neste, comparando desde o começo, noto que você vem se agarrando a uma maior expressão do seu eu, nos mostrando tudo o que você é, o que você pode e sabe ser. Quando o vi posar pela primeira vez, naquele local em que não tinha música, não tinha luz e que não se podia mudar nada do que os presentes estavam acostumados a observar, percebi que você já tinha uma presença diferenciada no trabalho. De lá pra cá, com todas as performances que já desenhei de você sozinho, você com a Cris, todas as coisas que vocês fizeram de criatividade máxima, me proporcionaram uma riqueza visual que estão também presentes no meu trabalho.



28. Foto registro 15: performance para desenho Corpo Contemporâneo, no MUBE.

Modelo vivo: *Vera França*, entrevista realizada no dia 12 de abril de 2017.

Vera França é modelo vivo desde 1960 e ainda trabalha nas escolas e ateliês de arte de São Paulo. Encarou desde o começo o ofício da exposição de sua nudez como uma profissão. Pernambucana, começou a trabalhar em 1960 na Universidade da Bahia no curso de Belas Artes. Veio a São Paulo em 1966 para posar para o artista Flávio de Carvalho, resolvendo se estabelecer na cidade e oferecer seu trabalho às escolas de artes e à Associação Paulista de Belas Artes.

Vera: “– Eu tive e tenho problemas até hoje no corpo, por fazer poses que forçavam demais algumas partes. Uma vez eu fiz uma pose para escultura, no ateliê do Antônio Carelli e do Rafael Galvez na Casa Verde, durante quatro meses. Eu achei que fosse um dia só, mas depois que o artista me falou que eu ia ter que repetir a mesma posição. Eu me rachei, por que a pose eu fazia só escorada na perna direita e o braço levantado. Aquilo foi agravando meu quadril e atingiu minha perna, até hoje eu tenho problema na perna por causa daquele trabalho. Nas escolas eu era praticamente obrigada a ficar na pose que os professores mandavam. Tinha uma imposição no jeito de posar. Eles

me botavam sempre numa pose em pé, às vezes segurando um vaso e só naquela posição eu ficava de 8h da manhã até 10h da noite. Trabalhei muito na Escola Panamericana, quando era o diretor Manuel Vitor que determinava quais eram as poses que os professores deveriam me pedir pra fazer. Esse problema que eu tive na perna foi ao poucos passando pra coluna também, os alunos me diziam às vezes que minha coluna estava torta. Eu, muitas vezes, quando os artistas me pediam pra ficar numa posição sobre a perna direita eu acabava dividindo o peso nas duas pernas e falava que era por que estava com dor. Eu tentei alguns tratamentos, mas o dinheiro que eu ganhava posando não dava pra pagar, então eu acabava abandonando. Tentei massagem, fisioterapia e até uma cirurgia na cabeça do fêmur. O valor pago aos modelos, desde que eu me conheço trabalhando como modelo, sempre foi simbólico, baixo. Nunca teve um reconhecimento e ainda tinha artistas que choravam pra poder pagar mais barato. Gastavam mais com os materiais que usavam pra desenhar e pintar do que com o material humano que também fazia parte do estudo e do trabalho deles e que eles tanto precisavam. Não me respeitavam como uma profissional. Tinha um ou dois grupos só que pagavam bem, mas a maioria sempre pagou merreca. Me lembro do ateliê da Colete Pujol, onde trabalhei por muitos anos, era tudo contadinho, tudo pouquinho, pagavam merreca. No Salvador Rodrigues também era a mesma coisa, não pagava quase nada. Eu aceitava fazer por que como tinha uma frequência boa, era toda semana que tinha sessão, então acabava compensando. Desde aquela época, toda vez que ia fazer alguma compra em loja e perguntavam minha profissão eu dizia que era empregada doméstica, por que se falasse que era modelo pensavam que eu era rica, até hoje eu faço isso. Sabe por quê? Por que se achassem que eu era rica por ser modelo eles podiam me explorar, pois acham que modelo ganha muito dinheiro. Pouca gente sabia o que eu fazia, eu não falava pra todo mundo. Só algumas vezes que eu apareci na televisão e depois quando me cruzavam na rua ficavam surpresos em saber que eu posava nua. Lembro de uma vizinha que me viu na TV e depois veio me dizer que ficou com vergonha em ser minha vizinha. Disse pra ela que não tinha por que ela ter vergonha, pois aquela era a minha profissão, muito respeitada e digna.

Eu nunca fiz nenhuma aula de corpo, nunca fiz nada em relação ao estudo do corpo. Eu pensava e ainda penso que sempre foi necessário estudar

o corpo, principalmente agora que eu 'tô entrevada com meu joelho. Mas eu nunca fiz por que não tive oportunidade, naquela época era tudo muito caro e não costumava ter nada de graça. As consequências disso são essas que eu 'tô vivendo hoje, pernas sempre inchadas e muitas dores na coluna.

Eu acho que quem vai começar a trabalhar como modelo vivo precisa ter algum conhecimento sobre o próprio corpo, precisa pegar a manha pra não deixar ninguém mandar na sua posição, no seu corpo. Por que aí você fala, se pedirem posições erradas, você pode falar que não pode por causa disso ou daquilo, você tem um conhecimento pra poder negar certas poses. Coisa que eu não fiz na minha vida, pois não tinha esse conhecimento. Só tive depois das dores e dos problemas terem já acontecido. A pessoa tem que ter autonomia pra poder se defender e não ser conduzida a fazer coisas que vão machucá-la. Sempre teve gente que mandava eu fazer poses que eu dizia que eram poses pra manequim de fibra. Eu ficava brava, mas acabava fazendo. Hoje a pessoa tem várias oportunidades de estudar o corpo, eu acho que precisa estudar antes de começar a ser modelo vivo, pra não entrar em enrascadas que eu entrei. A gente se machuca com o peso do próprio do corpo, isso não é fácil.

Pra mim a maior dificuldade dessa profissão é ter que fazer poses de 30 minutos ou uma hora em pé, só pro mesmo trabalho. Isso me machuca muito. A maior satisfação é de ter o contato com os alunos e as pessoas boas da arte, os artistas, que me tratam bem e me deixam satisfeita, e principalmente quando recebo meu cachê.

Esse trabalho que a gente faz é uma arte, por que nós estamos transmitindo nossa alma, a expressão de lá do fundo, com amor, com sinceridade, com a prosperidade. Tem aquele artista que está também olhando com carinho, com respeito, com o olho que não está com maldade comigo, aí eu gosto quando eu transmito isso e eu até esqueço que eu sou carne e osso naquela hora. Só quero é passar aquela coisa boa, aquela imagem, que ele registra no papel ou na tela. Aí eu gosto mesmo e faço com amor e com gosto, e considero isso uma arte. Acho só que é uma arte que deveria ser mais considerada e bem paga. Por que não é só tirar a roupa, tem que saber passar a mensagem, tem que saber fazer a pose, tem que saber contribuir com eles, não é verdade? É uma troca de amor, de arte verdadeira, arte natural e pura.

Sou uma modelo vivo por que sou de carne e osso e sou um ser humano vivo que está ajudando ao outro, oferecendo minha pele, meu corpo, pra que eles aproveitem e aprendam. Eu ajudo aos artistas a aproveitarem minha imagem pra que eles cresçam na carreira deles. O modelo vivo é preciso nas aulas por que a gente oferece nossa vida pro aprendizado dos artistas. Quando eu poso eu exponho tudo pros artistas: a pele, o movimento, o que eu tenho no meu corpo eu jogo pra eles. Eu mostro tudo o que eu sou, minhas viagens na cabeça, meus sonhos, quando eu poso eu penso em coisas boas, uma chuvinha caído sobre meu corpo, num barulhinho de uma cachoeira ou do mar, tudo isso é o que vem na minha cabeça e no que eu exponho. Crianças brincando, um parque cheio de flores, tudo, tudo o que é gostoso e bom vem na minha cabeça enquanto eu poso e isso passa pro meu corpo. Exponho meus sentimentos enquanto poso.

Pra mim existe diferença entre estar nu e estar pelado. Não é a mesma coisa. O corpo fica diferente quando a gente está nu diante do artista. Ficar pelada eu fico em casa no banho. O termo pelado é pesado, acho um termo pejorativo. O termo correto é ficar nu. Já cansei de corrigir artistas que falam pra eu ficar pelada. Digo que pelado é uma coisa miserável, significa miséria pra mim, significa uma ferida, um corte, algo que é jogado na rua, pelado é quem não tem pele. Certa vez eu disse que não era galinha pra ser tirada as penas e ficar pelada. Ficar nua na exposição pra pintura, pra escultura, pra fotografia e desenho é outra coisa. Nudez pra mim é algo natural, como eu nasci e como eu vou morrer. É uma coisa muito mais séria e intensa do que parece, muito mais bonito do que as pessoas entendem. Tanto faz se o corpo é assim ou assado, pode ser magro ou gordo, o corpo nu é bonito por si só.

Quando eu fico pensando em coisas ruins, preocupações do dia a dia, enquanto poso eu percebo que os desenhos não saem bons. Aí eu paro de pensar nessas coisas e volto a ter minhas viagens na cabeça. Tanta coisa me passa na cabeça enquanto eu poso, mas são as boas que eu penso mais. Mas tudo o que a gente é, com coisa boa ou coisa ruim na cabeça, tudo vem junto na hora que a gente se mostra pro artista. A gente tem que conseguir é escolher em que pensar. Eu já pensei muito enquanto poso no próprio corpo, nos músculos que me seguram parada naquela posição. Mas isso só depois que comecei a sentir dores, depois que o problema já tinha acontecido. Hoje eu

aconselho quem posa a pensar mais no corpo enquanto posa, coisa que eu devia ter feito desde o começo.

Através das poses eu transmito minha vivência, através das minhas marcas, minhas dobras, a expressão da minha idade. Assim, eu me considero uma pessoa expressiva e acredito que eu ainda posso aumentar essa capacidade, se fizer algum tratamento pra poder voltar posar com mais liberdade. Acho que se eu fizesse algum trabalho corporal eu voltaria a posar com mais expressividade.

O que eu mostro pros artistas, minhas rugas e dobras, meus movimentos, interfere no que eles pensam e observam do corpo. Enquanto eu estou posando eu participo na criação do artista, sou uma participante da criação deles. Eu me considero uma modelo vivo ativa, que contribui e interfere no trabalho de quem me observa, mas também já me considerei muito passiva na observação. Na verdade, acho que sou as duas coisas junto: ativa e passiva na observação. Me considero uma pessoa importante enquanto poso e isso me deixa mais ativa do que passiva. O artista tem que aproveitar o que há de vivo em mim. Alguns não entendem isso, não respeitam isso.

Gostaria de deixar uma mensagem aos novos que começam nesse trabalho, que façam sempre um movimento, que façam também exercícios que o ajudem a posar, que estudem o corpo pra poderem se expor. Pensem sempre em poses com movimento, mesmo as deitadas, acho que isso pode ajudar a não terem os problemas que eu tenho de saúde por posar.



29. Foto registro 16: entrevista com James Mc Cormack.

Artista: *James Mc Cormack*, entrevista realizada no dia 25 de agosto de 2015.

James é artista plástico irlandês e começou a desenhar com 3 anos. No Brasil há 4 anos passou a se dedicar mais à

observação do modelo vivo e ao desenho da figura humana.

James: Eu acho que tem modelos que são como pedaços de carne que ficam ali parados pra observação. Mas tem modelos que são profissionais e que colaboram na observação. A nudez promove ao estudo do desenho a expressão humana, pois não há nada a ser escondido quando se está nu, ou quase nada. Além da gramática visual, há muito mais coisas a serem observadas numa pessoa nua enquanto eu desenho. Nesta observação, sou instigado pelo modelo a olhar para o seu interior. Tem modelos que eu já desenhei que nunca sequer falei com eles, apenas os desenhei. Mesmo sem falar com alguns destes, foi possível identificar coisas relacionadas à personalidade deles. Se o modelo tem experiência no trabalho, ele naturalmente passa alguma coisa a mais pra você. No começo olhamos para as características externas do modelo, mas com o passar do tempo, se você desenha o mesmo modelo inúmeras vezes, você começa a buscar informações que são interiores, passa a olhar mais para a pessoa mesmo. Me pergunto sempre o que aquela pessoa está comunicando pra mim enquanto posa, como posso usar as técnicas que tenho para representar esta comunicação.

Eu levo pra vida tudo o que observo do modelo, por que a gente muda a maneira de observar de acordo com a pessoa que está posando. Se ela traz uma boa bagagem na sua comunicação isso interfere na minha vida também. Eu uso o desenho e a pintura para me expressar e definir o meu mundo. Nesse mundo existem pessoas diversas, relacionamentos entre elas, e a pausa para a observação destas pessoas me faz respeitar o tempo de cada um, as coisas que me são diferentes. Há uma troca nessa observação. O corpo que eu acho que deve ser modelo de observação é sempre o corpo total, o corpo inteiro e não somente o físico. É fundamental que o corpo que se proponha a ser observado nu seja o de alguém que consiga se expressar através dele. O corpo ideal é o corpo que se expressa. Não é qualquer um que consegue fazer isso. Tem características que não devem faltar ao modelo vivo para que o exercício da observação aconteça. Por exemplo, as marcas que representam suas experiências, marcas que figurem sua história. Outra característica que não deve faltar é uma ideia ou um projeto do que quer aquele modelo fazer durante a exposição de seu corpo. A gente aprende muito com o modelo quando ele tem algo a nos dizer. É importante quando ele tem algo fora do

normal, algo diferente para nos mostrar. Pode ser uma coisa física, como uma ação que ele representa fazer, como pode ser também algo interior, uma emoção que causa alguma sensação na gente que observa. Cumplicidade é também uma característica que nunca deve faltar. Com a cumplicidade perdoa-se até a falta de experiência em posar do modelo.

Tem poucas pessoas que saem do usual enquanto posam. Por exemplo, uma posição com as pernas para cima, que é considerada pela maioria como uma posição feia e vulgar. Mas eu desenhei uma vez um modelo que em sua primeira sessão e primeira pose foi com as pernas para cima e saiu um ótimo desenho. Inovação é preciso e o corpo tem capacidade constante de nos surpreender. Tem coisas que às vezes são inesperadas e que na maioria delas nos surpreendem. Seguir padrões de posições, padrões de movimentos, é muito ruim para o desenho. Um corpo tem infinitudes de expressões, não precisa se repetir. Hoje em dia a gente não pensa muito nisso, mas a bagagem que a gente tem do corpo humano nu e da expressão ou é está relacionada ao teatro, que me parece sempre uma coisa artificial e montada, ou está relacionada às obras já feitas e pintadas de artistas famosos. Muitos colocam o corpo em posições que já viram pintadas. O corpo não precisa disso, dessa imitação. Cada corpo é um corpo e capaz de trazer a sua singularidade seja até numa posição simples, mas quando feita com verdade nos toca o coração, muito mais do que a mão que desenha.

Novas expressões que o mesmo modelo propõe me estimulam também a dar novas interpretações através do desenho sobre aquilo que ele está expondo. A intenção expressiva do modelo aguça a minha expressão. O modelo que tem uma postura passiva durante a exposição, que está ali só para ser olhado, acaba fazendo da sessão uma anotação de medidas apenas, proporção da cabeça, dos braços e pernas, etc.

O jeito de olhar o modelo também muitas vezes se torna mecânico ou automático. Por isso é importante que coisas inusitadas sejam sempre propostas por ele. Coisas que me façam ter que olhar de um novo jeito para poder entender o que eu estou vendo e passar para o papel. Tem que haver uma troca e ela não acontece quando as coisas estão automáticas. Pra mim, a

capacidade de representar o que vai além da observação é o verdadeiro exercício que o modelo vivo propõe. Isso quando ele sabe o que faz.

Eu já desenhei vários tipos de pessoas, de idades, raças, gêneros variados. Você acaba observando coisas nessas pessoas que não costumamos observar em nós mesmos. Já saí de sessão de modelo vivo refletindo minha maneira de pensar sobre diversos assuntos. Com a observação dos modelos nus eu aprendi a respeitar muito mais as pessoas, pessoas que ficavam invisíveis pra mim muitas vezes.

Enquanto desenhamos nos deparamos com conflitos relacionados ao corpo idealizado, o corpo que conhecemos na nossa cabeça. Temos que lidar o tempo todo com o novo, com aquilo que aquela pessoa que sequer conhecemos, nos traz. Questões surgem durante a observação e quase todas nos levam à comparação. Eu me coloco no lugar do outro enquanto observo e também o coloco no meu lugar para então chegar a algumas respostas. O conflito maior que nos deparamos é o da comparação. Uma experiência que tive que posso dar como exemplo é que na Irlanda, na minha infância, não havia negros. O primeiro homem negro que eu vi foi quando eu tinha 12 anos numa viagem que fiz com meu pai para Londres. Vindo para o Brasil, um país onde as pessoas são mais misturadas, eu me deparo com um modelo negro numa sessão. Me questionei muito como faria para desenhar aquela pessoa. Percebi que nunca tinha olhado com tanta atenção pra pessoas com cores de pele diferentes da minha, depois do desenho é que comecei a me atentar para isso e para as outras diferenças também. Tinha um conflito de identificação étnica que tive a oportunidade de resolver enquanto desenhava aquele modelo vivo negro. A falta de contato com pessoas diferentes me gerava esse conflito. Só depois que eu fui para Londres que eu comecei a perceber etnias diferentes da minha, vi muito indianos lá. E quando vim ao Brasil então, comecei a ver tantas diferenças e o meu conflito foi respondido, pois o respeito a essas diferenças foi a minha opção. Eu aprendi a respeitar as diferenças através da observação do modelo vivo. Essa prática é capaz de modificar preconceitos que às vezes a gente possa ter com relação às pessoas. O contato com os modelos nos faz conhecer e respeitar as diferenças. A repetição da observação promove o entendimento do que é visto, promove a aceitação daquilo que nos é diferente.

A nudez tem um poder difícil de calcular, que muitas vezes nos faz sentir impotentes por estarmos vestidos. Passamos a valorizar ou supervalorizar aquilo que é exposto através do nu. Nos colocando na postura de observares é fundamental que a gente aceite as diferenças expostas para conseguir desenhá-las. Seja a etnia do modelo, a cor de sua pele, sua orientação sexual, seu jeito de se comportar, sua idade, suas marcas, seu cabelo liso ou enrolado, seja o que for, é preciso se desarmar para observar e desenhar. Quando fazemos isso durante muitos anos, com muita repetição, aprendemos a aceitar muitas coisas no ser humano.

Juliano, eu te observo para o desenho há 2 anos e no último ano eu notei uma diferença sutil no seu trabalho. Percebi que você ficou mais focado e dedicado na presença. Dá pra notar que a sua expressão como artista está conectada com a sua presença.

Modelo vivo: *Pedro Paulo*, entrevista realizada no dia 20 de junho de 2017.

Pedro é modelo vivo há 24 anos, assume a atividade como sua profissão desde o início e trabalha na cidade de São Paulo nas mais diversas escolas, ateliês e universidades que contratam profissionais da exposição do corpo. Estudou balé clássico e faz pilates, onde pôde ampliar sua consciência corporal.

Eu: Você já teve algum problema de saúde em função de sua profissão?

Pedro: Já tive e ainda tenho dores, tensão, cansaço excessivo, câimbras e hérnia de disco. Pra se evitar ou diminuir esses problemas é que eu acho que é importante conhecer o próprio corpo e suas limitações para a realização deste trabalho.

Eu: Qual(is) a(s) maior(es) dificuldade(s) no ato de posar?

Pedro: Manter o equilíbrio e a concentração são os maiores desafios.

Eu: Qual(is) a(s) maior(es) satisfação(es) deste trabalho?

Pedro: Fazer parte de um trabalho que valoriza a arte e os artistas. E que valoriza o corpo humano.

Eu: Acha que expor-se como modelo vivo é uma arte? Por quê?

Pedro: Sim, é uma arte. Arte de criar poses para estimular e inspirar os artistas.

Eu: Por que ter o modelo vivo em aulas e sessões de desenho?

Pedro: Os artistas precisam de estímulo para a inspiração. Necessitam de motivação, de treino. E o corpo humano é uma figura muito complexa e bela. As formas, curvas, linhas do corpo humano são essenciais para o exercício dos artistas, alunos de arte e demais cursos. Enquanto poso eu exponho o equilíbrio, as formas, a perfeição do corpo humano. Procuro mostrar a beleza da figura humana.

Eu: Nu ou pelado? Qual a diferença? Por quê?

Pedro: Nu é mais comum no contexto da arte e falas formais/técnicas. Pelado é mais usado para pessoas que só estão sem roupas ou sem pelos.

Eu: O que é para você expressividade corporal?

Pedro: São os sentimentos e sensações internas que comunicamos por meio de movimentos representativos ou simbólicos do corpo. É a utilização de gestos, posturas e movimentos para inspirar o público, artistas e alunos.

Eu: Acha que isso interfere na realização do trabalho?

Pedro: O importante é que a expressividade esteja embutida na pose.

Eu: Qual a sua participação nos processos de aprendizado e criativo dos artistas que o observam?

Pedro: Procuro criar poses diferentes, inspiradoras que possam desenvolver o processo criativo dos artistas. Gestuais inusitados, poses com força e dramaticidade e até poses mais simples, que permitam a observação e inspiração.

Eu: Durante a exposição do corpo, você se considera passivo na observação (apenas um corpo observado) ou ativo na observação (um corpo que pode interagir, interferir, propor e participar na observação)?

Pedro: Me coloco como um corpo vivo, que sente frio, calor, dor, mas que naquele momento está ali para ser olhado, visto, observado. Neste momento considero uma participação passiva. Em outras situações, procuro criar poses

inusitadas, instigar os artistas, provocar sentimentos e inspirar para um novo olhar sobre a figura humana. Neste momento, sou um modelo ativo, que interfere no processo criativo. Posar não é uma simples exibição do corpo. Posar é doar-se para o desenvolvimento da arte.

Artista: *Kazuyo Yamada*, entrevista realizada no dia 24 de agosto de 2015.



30. Foto registro 17: entrevista com Kazuyo Yamada.

Kazuyo Yamada é artista plástica e professora de desenho de observação há 50 anos. Desenvolveu no Brasil a técnica do bodypaint anatômico para aulas de morfologia nos cursos de ciências da saúde.

Kazuyo: Eu entendo que o modelo vivo precisa oferecer a sua presença, como na cerimônia do chá e nunca impor a sua presença aos que estão ali a observar. Sobre a presença do modelo, eu costumo compará-la à cerimônia do chá japonesa, em que a pessoa organiza todos os utensílios e se prepara para servir a outra pessoa. De um jeito muito respeitoso ela olha de forma receptiva, se abaixa e estende os braços em direção a quem vai beber, oferecendo cerimoniosamente o chawan (taça). Então eu acho que esse oferecimento, talvez, se assemelhe muito com a presença que o modelo vivo pode trabalhar. Oferecendo o corpo para o exercício de contemplação, muito diferente de

simplesmente mostrá-lo. Assim ele consegue conquistar a observação dos alunos que, muitas vezes, ficam receosos em olhar a nudez do modelo.

A observação do nu promove uma descoberta de caminhos no desenho, através da quebra de barreiras que se dá enquanto se desenha o modelo vivo. Por mais que hoje em dia se pareça uma coisa normal, ainda nos deparamos com alguns poucos alunos que têm muita dificuldade em observar o nu. Eu procuro sempre caminhar os trajetos da nudez junto com meus alunos, também compartilhando com eles meus receios e dificuldades. As transformações de postura e engajamento dos alunos são visíveis depois de uma aula de modelo vivo. A maneira de se olharem nos olhos uns dos outros e nos meus, muda. Consequentemente o desenho acaba fluindo. Através do desenho de modelo vivo muitas barreiras são vencidas. Chegamos mais próximos uns dos outros com essa atividade.

Os fatores técnicos do desenho são apontados durante uma aula de modelo vivo, mas os fatores humanos são os que eu procuro mais trabalhar. Pra tirar todos os ranços eu promovo essas aulas de observação da nudez, pra que eles possam encarar um ao outro, passem a olhar para o modelo sem nenhuma crítica ou análise negativa.

A variedade de corpos que temos para desenhar é muito limitada, pois não temos muitos modelos vivos profissionais atuando no mercado. E não podemos contratar ou chamar para posar nas aulas de uma universidade qualquer pessoa, sem o mínimo de conhecimento do trabalho para posar. São poucos os profissionais. O corpo passível de observação é aquele em que a confiança, o silêncio interior e a introspecção aconteçam de forma a contribuir na exposição. Ao modelo é preciso a segurança, o silêncio, a autonomia e o oferecimento cerimonioso de si. Eu ressalto muito neste oferecimento, por que é dele que parte o sucesso ou o insucesso de uma aula de modelo vivo.

Os alunos entram numa aula de modelo muitas vezes com um corpo idealizado na cabeça. Procuro mostrar a eles com estas aulas que o corpo idealizado nunca é aquele que irão observar. Eu percebi que os alunos costumam se comparar aos corpos que observam e isso tem muito a ver com o tal corpo idealizado, sobre a ideia preconcebida que eles trazem pra dentro da

aula. Olhar o modelo vivo causa certo conflito em relação a esta idealização e isto é muito bom, pois faz com que eles observem com mais atenção e passem a desenhar com mais afinco. O exercício de observação gera um desprendimento total na gente, quando o modelo se despe, quem acaba se despindo é a gente, por que esse reconhecimento da disponibilidade do modelo de se colocar diante da gente nu, despido de tudo, não só da roupa, faz com que a gente tenha esse comprometimento de respeito e aceitação.

Hoje em dia o tempo de observação que os alunos são capazes de manter sua atenção no modelo é em média 08 ou 10 minutos, isso diminuiu bastante graças ao uso dos celulares em salas de aula, ao acesso redes sociais e etc. Porém o tempo de observação dos alunos depende de cada proposta do modelo, da maneira como ele sustenta a proposta de pose dele. Quando você vai desenhando o modelo vivo você vai enxergando de outro jeito diferente, cada vez que você olha é uma nova leitura, um novo rastreamento do que se está vendo. E à medida que você vai observando, cada momento é possível se propor uma técnica de criar e ousar na representação. A expressividade do modelo que se expõe é muito importante para o aluno que o observa. A maneira de entender o corpo, a mente e o espírito podem ajudar os alunos a se desinibirem diante do desenho.

Noto uma diferença na sua maneira de posar no último ano, Juliano. Percebi que ao invés de desfilarmos pela universidade dono de sua certeza, você passou a se mostrar cada vez mais seguro da sua essência. Eu acho que isso o faz trabalhar com mais presença, com menos representação. Acho também que se você puder fazer as anotações do caminho que percorreu você vai perceber o quanto mais humano você está se tornando. E quanto mais humano você se torna, cada vez mais sensível você se percebe. Quanto mais você se percebe, conseqüentemente você percebe mais o outro. A minha observação de seu trabalho é feita de um respeito muito grande e também pela admiração pela sua busca e cuidado com que você tem ao se expor. Você nos dá as mãos para caminharmos juntos. Tudo é uma grande conquista.

Modelo vivo: *Terezinha Malaquias*, entrevista realizada no dia 01 de maio de 2017.

Terezinha trabalha como modelo vivo há 25 anos, tendo se mudado para a Alemanha há alguns anos onde continua seguindo sua profissão. Estuda na Escola de Artes Edith Maryon Kunstschule, em Freiburg, onde mora e exerce sua profissão.

Terezinha: Estudei anatomia por 2 anos, no curso da Puc-SP, (teoria e prática), e isso me deu uma boa base de consciência corporal. Além disso, pratico há 20 anos yoga e pilates há 5 anos, que me ajudam muito na realização do trabalho. Acho necessário que os interessados nesta profissão tenham algum conhecimento prévio para a realização do trabalho, conhecimentos na área de artes plásticas, cênicas, história da arte. Isso tudo ajuda na compreensão e realização do trabalho do modelo vivo. Penso sim que não basta tirar a roupa. Isso qualquer pessoa pode fazer. Mas se quiser ser modelo vivo, tem necessariamente que estudar. Inclusive anatomia. Pode ser formal ou informalmente. Mas o estudo é necessário para quem deseja se profissionalizar.

A maior dificuldade desta profissão são as poses longas. Alguns artistas/professores combinam muitas vezes antecipadamente o tempo das poses, mas acabam “roubando” esse tempo e não avisam o modelo. Mas o corpo do modelo sabe/sente que o tempo já passou. Algumas vezes faço uma pose que meu corpo aguenta 1, 3 ou 5 minutos. Mas se me deixam 10 minutos, posso até fazê-la, mas não sem sofrimento. Em SP já passei muito frio em faculdades/universidades sem aquecedores. Algumas tinham apenas um. É necessário que tenham 2 aquecedores, para colocar um em cada lado. Outro problema é o barulho que alguns alunos fazem durante o trabalho. Muita conversa em voz alta. Isso me atrapalha muito na concentração. Posar é o que eu faço de melhor. Amo as artes, sobretudo as artes visuais. Me encanta depois da pose, observar/contemplar o trabalho que foi feito. É sempre uma grande emoção. Ver a mesma pose desenhada nas mais diversas interpretações que cada artista ou estudante faz é surpreendente. Isso me renova diariamente. Também medito enquanto poso. E por isso sou extremamente grata a esta profissão que me escolheu há 25 anos. Me tornei uma pessoa melhor do que eu era antes, graças à convivência com os professores e artistas visuais, pessoas generosas, íntegras e cultas. Expor-se

como modelo vivo é uma arte. O modelo vivo profissional é um performer que cria a pose (inventa/reinventa/ressignifica). Tem ou deveria ter consciência corporal, conhecimentos gerais de artes, toda essa bagagem o torna um artista. Lamentavelmente não somos valorizados muitas vezes por quem nos contrata. Mas percebo que os profissionais em SP, estão cada vez mais preparados.

O trabalho do modelo vivo é fundamental para os estudantes de artes e até dos artistas que já atuam na área há anos, porque o corpo humano contém muitas formas da natureza. E quem aprende a desenhar modelo vivo, poderá desenhar/pintar qualquer outro tema. Enquanto poso eu exponho meu corpo, minha alma, meus sentimentos, minha verdade. Me desnudo inteiramente. E fico nua, jamais pelada. Pelada para mim soa pejorativo, sem respeito. Nu é o processo natural, educativo, respeitoso e poético do corpo. A nudez é o ato de estar/ficar sem roupa e vestir-se de dignidade, de verdade, de conhecimento e de saber. A nudez é também um ato político. A expressividade que o corpo possui é a maneira, o modo com o qual você se coloca no mundo. O jeito que você se apresenta. É a fala que o corpo diz internamente. É acima de tudo a presença, o aqui e o agora. É entrega, é comunhão.

Eu sinto que nasci com uma expressividade distinta e, fui aprimorando-a pouco a pouco para me tornar cada vez mais profissional. Gostaria de saber como posso ampliar esta expressividade ainda mais, pois isso interfere na realização do trabalho do artista. Um corpo sem expressividade comunica muito pouco. É preciso ser e estar presente.

Temos uma grande participação nos processos de aprendizado e criativo dos artistas. Me sinto co-criadora da obra, porque sou a referência importante e necessária do processo artístico/criativo. Sou uma artista também, criativa, inteligente e com conhecimento para propor e interagir/dialogar com o artista que me observa num processo de criação conjunta. Embora esse reconhecimento não venha da parte do artista visual não podemos nunca deixar de agir em conjunto. Para aqueles que pretendem começar a trabalhar como modelo vivo é importante que estudem, pesquisem, leiam, se informem. Treinem o corpo e o espírito para serem bons profissionais. E para nós que já estamos no mercado é sempre necessário podermos melhorar e aprender mais.

Artista: *George Boldt*, entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2015.

George é arquiteto e artista plástico. Dá aulas de artes plásticas, pintura e desenho, na Escola Panamericana de Artes de São Paulo.

George: Quando você trabalha com um modelo vivo profissional você percebe a diferença que faz essa atividade no desenho dos alunos e no nosso desenho. A presença do modelo promove a tridimensionalidade da observação. E essa observação nunca é igual, nunca se repete. Estudar o nu é talvez a matéria mais importante pro artista, estou me referindo ao desenho de percepção. A sociedade inteira se constrói, não só a Arquitetura, em função da escala humana. É módulo básico de parâmetro. Estudar o nu, além de falar da expressão humana e do conhecimento da própria estrutura física do corpo, você também está falando sobre o módulo básico do desenho da civilização. E isso é um negócio importantíssimo. É um tipo de estudo que o tempo vai passar e ele não vai ser superado! Eu sou muito adepto ao desenho, por que ele ajuda a entender as coisas. O desenho é uma interação. Quando o modelo está colocando na sua exposição todo o conteúdo da sua vivência, da sua expressão, só isso já é um tremendo de um motivo e gera inúmeras representações. O que o modelo está expressando faz parte da obra que a gente cria e constrói junto. Toda obra de arte é uma construção coletiva. Pensando desta maneira, uma sequência de eventos artísticos que o modelo pode proporcionar aos observadores detém um potencial que dispara o coletivo na criação artística de quem observa. Por exemplo, aquela performance que você fez na aula da Escola Panamericana, a semana passada. Lá aconteceu uma sequência de eventos artísticos sobrepostos. A própria performance era um evento artístico, alunos além de desenhar estavam assistindo e participando daquilo tudo. Eu fiz desenhos incríveis naquele dia. Foi perceptível a sua mudança de atitude e de postura num momento da performance em que dois alunos te lançaram aquela observação sobre o que era expressividade. Percebi que você mudou o tônus do seu corpo e a maneira como se movimentava entre as cadeiras. Então a gente percebe o quanto há de interação numa aulas dessas. E isso é fabuloso pros alunos. Por isso é um processo coletivo.

Um dado importante para a sua pesquisa é que 90% dos nus feitos na arte são de corpos femininos e 95% dos artistas que pintam o nu é composto

de homens. É o machismo mais explícito dentro da história. Na escola em que trabalhamos, você sabe, ficou-se 20 anos sem ter um modelo vivo masculino. Mulher nunca deixou de posar lá. Eu fui um dos que mais batalhou para a sua entrada na escola. Então, este conceito da nudez estar ligado à sexualidade e ao erotismo é capaz muitas vezes de limitar o artista. Mesmo nas fases mitológicas onde a nudez masculina era mais retratada, o corpo do homem nunca é permitido da mesma maneira que o corpo feminino. Então quando você traz esta perspectiva do cara que posa, daquilo que você é capaz de propor de diferente, do que você está oferecendo, faz desta discussão algo muito interessante ao artista e aos alunos, principalmente. Por que a arte tem essa coisa de padronizar esses conceitos. Tem certos paradigmas que são aceitos através da arte. Toda vez que se expõe o corpo é um tabu por que o erotismo fala mais alto ao meio comum.

É fundamental que o modelo seja profissional pra se dar aula numa escola séria. Tirar a roupa qualquer um pode tirar, a questão maior é outra: o que esta pessoa vai trazer para nós enquanto observadores?

O desenho da figura humana deveria estar incluso no currículo do colégio, pra que as pessoas entendessem a importância de se observar o outro e a importância de interagirmos uns com os outros. Isso mudaria muita coisa na mente das pessoas.

Eu parto do pressuposto que a figura humana é o referencial básico da sociedade, então quando eu falo sobre o desenho de modelo vivo e da exposição do nu para arte eu estou falando do primeiro módulo de entendimento de uma sociedade. O estudo da figura humana é constituído também das questões psicológicas, intelectuais e de conteúdo que o modelo vivo pode oferecer. E é a partir disso que a gente constrói tudo, inclusive uma sociedade. Outro aspecto importante é a presença e a troca que acontece numa aula de observação. Até o momento destas aulas, o que acontece na classe é sempre um processo binário, aluno e eu. Quando colocamos um terceiro participante neste processo, isso potencializa essa troca. O modelo potencializa a relação aluno-professor e traz à experiência coisas que darão autonomia aos alunos. Claro se isso acontecer com um modelo vivo que tenha autonomia e conhecimento para dialogar com a turma. Ressalto o processo coletivo de uma aula dessas. Você, o modelo, é um terceiro ente dentro de um

processo que vinha caminhando de um jeito e que passa, a partir de então, a acontecer de forma multidisciplinar.

O principal de uma aula dessas é a observação da expressão, o que a gente consegue fazer que escape um pouquinho da mecânica do desenho. A pose precisa convencer e alterar o conteúdo expressivo. E uma característica muito bacana é quando o aluno consegue captar isso e mudar o seu jeito de desenhar, que não necessariamente precisa ser algo realista. O modelo compõe a pose dentro de um contexto e precisa ser de tal forma colocada, que o aluno vai eventualmente capturar isso. Essa expressividade que o nu possibilita ultrapassa a barreira cultural que a roupa contém. Você poderia entrar na aula vestindo terno, ou calção de banho. Cada uma destas vestimentas compõe uma ilustração, você já traz umas informações prontas e isso vai levar a leituras ligadas ao contexto a que elas representam. A nudez propicia não só a igualdade entre as pessoas, mas ela aproxima o aluno de um ser humano básico e genuíno, por que você tirou camadas (a roupa, os preconceitos, os significados colocados pela sociedade) que levam inevitavelmente a julgamentos que seguem códigos étnicos, culturais, sociais e etc. Através desta casca indumentária somos um código. Quando o cara está nu, desnudo, aberto e exposto com aquilo o que ele tem para oferecer, você quebra com esta cognição criando novas cognições sobre o ser humano, sobre a figura humana. Metaforicamente eu não posso colocar roupa ou calção no modelo vivo. Isto seria um crime artístico. Com a roupa você já está predispondo o aluno a uma leitura direcionada. Com a nudez você está deixando que ele descubra sua própria leitura. O modelo vivo sem a roupa é um ser humano básico, geral e na sua essência. Ninguém nasce de roupa. Olha só outra metáfora: a do renascimento que o desenho de modelo vivo permite.

Modelo vivo: *Marco Garbelini*, entrevista realizada no dia 10 de junho de 2017.

Marco trabalhou como modelo vivo por 10 anos. É ator e percebeu na exposição artística da nudez uma escola para sua atuação no teatro.

Marco: Cada sessão é muito particular. Já realizei poses de 03 horas, assim como fiquei 40 minutos em pé na mesma posição. Isso pode causar algum tipo

de dor. Me preparava antes e depois realizava um relaxamento muscular, com respiração e poses de yoga.

Tive a oportunidade de fazer uma escola de teatro que buscava essa conscientização corporal (INDAC), nesse período que foi de 1996 até 2000 – tive aulas de corpo, com bases em eutonia, meditação ativa e outras técnicas de corpo.

A primeira vez que fui convidado a posar, fui por uma necessidade financeira. Nesse momento, comecei a pesquisar as obras de artistas clássicos, como Michelângelo, Da Vinci, Picasso, Bottero e outros. Nesse caso, creio que a necessidade é a busca que o modelo vivo quer realizar com esse trabalho. No meu caso, sou ator e a minha intenção sempre foi o corpo como forma de expressão. O conhecimento prévio que entendo que seja necessário ter para se realizar esta profissão, talvez sejam essas três perguntas que a pessoa deva se fazer: “ – Quem sou eu, onde estou e para onde vou?

A maior dificuldade deste trabalho pra mim sempre foram os professores e alunos despreparados para aula com modelo. O professor não conhece o corpo, ainda que tenha visto em obras ou revistas, o aluno também não sabe como abordar aquele momento. Salvo raras exceções, não existe uma abordagem direta com relação ao corpo apresentado: massa, peso, textura, sombra, luz e eixo. A maior satisfação da profissão foi saber que este trabalho está diretamente ligado ao ato da criação de uma obra, seja ela um desenho, um quadro, uma escultura ou simplesmente a apreciação artística do corpo.

Penso que expor-se ao artista pode ser sim uma arte. Depende muito do olhar de quem vê e de quem se expõe, pois você pode tirar a roupa, mas continuar vestido aos olhos de quem o observa, vestido de defesas. Se o artista e/ou o modelo têm um projeto, sim é uma arte. Se o modelo está empenhado numa descoberta da expressão, e não apenas uma maneira de sobreviver, também é arte. Sempre fui desarmado nas sessões. Apesar de estudar os clássicos, sempre busquei um espaço para o inusitado. Numa sessão no MAM com o Dudi Maia Rosa, ele disse: “Garbel a aula é sua”, então subi nos armários, deitei nas mesas onde os alunos desenhavam. Creio que quando você tira a roupa, você quebra um padrão existente, então o corpo sem roupa é o foco. Percebi que me expunha muito mais de roupa do que sem roupa. Uma vez encontrei uma aluna de universidade, cheguei até ela e disse:

“Oi, tudo bem!” ela deu um pulo pra trás e falou: “Quem é você”? Isso depois de meses de trabalho com a turma dela. Quando falei que era o modelo vivo da turma do Senac que ela fazia aula, ela ficou surpresa e me disse “Nossa, não te reconheci de roupa”.

Tem modelos que não tiram a roupa. Mesmo sem roupa continuam vestidos de algo que não sei o que é. A nudez pra mim é alguém olhar nos meus olhos e dizer: “Eu te amo!” e eu sentir que essa pessoa me ama. Tirar a roupa não é nudez.

Enquanto poso o pensamento que me ocupa a mente é todo sobre respiração. E pra mim expressividade corporal é vivência. Se você viveu, o corpo traz marcas e são estas marcas que você deve expor aos artistas. Aprendi muito com os artistas plásticos, me ensinaram a ter um projeto como ator, através do trabalho de modelo vivo. Eles me deram um sentido para onde eu poderia ir como ator, também como modelo. Sempre fui muito respeitado e tive o olhar deles para o meu trabalho de ator. Sempre foi uma relação de mão dupla, com indicação de filmes, teatro e literatura. Tive a sorte de encontrar pessoas empenhadas em suas pesquisas, que me ajudaram a focar naquilo que eu buscava. Apesar de já ter sido “cabide” de roupas em muitas aulas em que posei, principalmente para moda, fui também convidado a ser protagonista da sessão. E eram nestes momentos em que os desenhos aconteciam da melhor forma, no meu entendimento.

Artista: *Jean Richard*, entrevista realizada no dia 08 de setembro de 2015.

Jean é artista plástico há 12 anos e desenvolve o desenho e a pintura com modelo em diversos ateliês da cidade de São Paulo. Também trabalha com objetos e abstrações e se dedica atualmente na arte oriental.

Jean: Sempre penso que as sessões de modelo vivo são ruins quando se propõem apenas a serem um estudo. Quando nos encontramos em ateliês para a observação do modelo, não estamos apenas estudando, mas também e principalmente compartilhando experiência. Quando eu comecei a desenhar modelo vivo eu achei que deveria retratar a figura como era feito no passado. Vemos que uma grande porcentagem das obras primas usou modelo na sua

criação, seja referenciando ou subjetivando. O corpo está sempre presente. Atualmente, mesmo com tanta nudez implícita e sexualidade explícita na mídia, é inacreditável que muitas pessoas ainda se choquem com a profissão do modelo vivo. Infelizmente ainda não é algo tão natural, as pessoas no geral não estão preparadas para isso. Talvez os próprios artistas não estejam preparados. Hoje em dia vejo que nas sessões de modelo, quanto mais subterfúgios o modelo vivo apresenta, mais aceito ele é. Parece que não se basta o corpo por si só. Do ponto de vista técnico, o desenho de modelo vivo te dá todas as estruturas técnicas, proporção, luz e sombra. De um ponto de vista mais humano, as sessões de modelo vivo nos mostram como nos relacionamos com as pessoas. Nos colocam em contato com o próprio corpo e o corpo das outras pessoas, nos faz lidar com nossas limitações e travas.

O corpo ideal para a observação é o corpo emocional, ou seja, tudo do que o cara carrega de emoção e te passa ao longo da exposição. O corpo poético, o corpo expressivo e o corpo honesto também são. Voltando ao estudo, se você observar um corpo somente para o estudo você vai ficar só no físico dele, se você pensar o corpo como contato, aí você chegará nestes outros corpos que citei. É importante prestar atenção ao modelo, pois eu acho que não existe salvação a não ser a honestidade com que lida com seu corpo. É importante observar o corpo como se observa uma arquitetura, com contemplação, é preciso prestar atenção nas anatomias do corpo, anatomia de cor, anatomia de tensão muscular, na velocidade com que ele mexe o corpo dele, as partes que ele sempre expõe ou não expõe, como ele faz isso com graça ou com provocação, te dando ou não te dando espaço. Uma palavra que substituiria bem a palavra estudo, no que se refere ao corpo do modelo vivo, talvez seja a palavra presença.

Talvez a postura com que o modelo apresente sua nudez gere um conflito nas pessoas que o observam. A nudez passa em todos os aspectos do homem, que vai desde o desejo sexual até a sublimação espiritual. Acho que tudo depende da maneira como se apresenta a nudez. Como artista eu acho que o nu em si é como a crucificação, pra gente que é ocidental: ela tem todas as questões, ela tem a ressuscitação, ela tem a mãe pelo filho, ela tem o bem contra o mal, os descrentes virando crentes, ela tem o cara que não acreditava sendo vingado, tem o que se arrepende e o que não se arrepende, você tem

tudo na crucificação, são muitas questões e transformações. Acho que talvez o nu seja isso. Mas o que importa pra mim no modelo é o que ele passa e a honestidade dessa comunicação.

4.2 O imediatismo e a capacidade de observação hoje

Outra reflexão que proponho neste estudo, e que tanto tem a ver com possíveis reverberações da Técnica Klauss Vianna, é sobre um possível encolhimento da conseqüente rarefação da observação e atenção nos dias atuais. Neste tempo de profissão pude notar que a capacidade de contemplação do corpo mudou. O tempo de atenção e observação ao outro, também se alterou. Percebi que se quisermos trabalhar com a exposição de nossos corpos de maneira sustentável será preciso acompanhar estas mudanças, entendê-las e refletirmos sobre elas. Será preciso também assumir as novidades tecnológicas e a realidade imediatista dos alunos, atuais e futuros artistas, para que possamos conquistar novas maneiras de resgate da observação profunda.

Já foi dito que numa sessão de modelo vivo a observação deve ser complexa, intensa, demasiada, penetrante e entranhada. Porém, o atual imediatismo da captação e compartilhamento de imagens, principalmente de corpos recipiente, fruto do comportamento e hábitos em redes sociais de compartilhamento de imagens, age na observação do corpo e da figura humana em sessões de modelo vivo. Transforma-as numa observação rápida e superficial, dadas as modificações no tempo de paciência e atenção que os novos alunos e artistas recorrem.

É comum perceber a desatenção e desinteresse na observação após 6 ou 7 minutos de pausas longas. Isso não ocorria há alguns anos atrás. É perceptível também uma incompleta presença daqueles que observam dividindo seu tempo com os smartphones, mesmo que desligados. Quando proibidos do uso destes aparelhos, suas interações na mediação costumam deixar de acontecer. É como se precisássemos nos render à existência de uma terceira instância participativa na mediação, cabendo a nós, modelos vivos, reconquistar a cada instante a atenção de nossos observadores.

Como isto seria possível se não nos valêssemos do princípio da Teoria Corpomídia, do entendimento e realização da profissão do modelo vivo (um novo modelo vivo) e da própria TKV, como possibilidades de resgate da observação profunda?

O corpomídia considera o entorno e as relações existentes dentro do espaço em que media. Os princípios da Técnica Klauss Vianna também consideram tudo aquilo que o corpo traz consigo, como hábitos e comportamentos corporais. Os smartphones e o compartilhamento de imagens, juntamente com as consequências deste hábito, são hoje parte integrante das pessoas. Não há como ignorá-los. Temos é que conhecer maneiras de ganhar a atenção na maior parte possível do tempo destes observadores, de modo que durante o momento da observação, o que observam em nós torne-se tão importante quanto aquilo que vivem virtualmente através da tecnologia. É um trabalho árduo e muitas vezes sem sucesso, mas possível se feito com presença e perseverança.

Mesmo quando há a atenção por parte dos jovens observadores, ela geralmente tem aparecido de maneira menos densa e, sem dúvida, repleta de referenciais corporais externas ao que se é observado no modelo. Isto é provavelmente consequência da insistente massificação de estereótipos corporais, divulgados nas redes sociais. Refiro-me a uma observação rasa, superficial, que aqueles que se propõe a fazer, o fazem. É comum, em poses de 20 minutos, muito usadas em aulas de desenho de moda, a observação se perder nos primeiros 10 minutos e os desenhos de muitos dos presentes serem concluídos na metade do tempo proposto, porém sem a acuidade necessária. Não se atentam a informações pertinentes, se justificando na rápida conclusão da observação. Ou seja, já partem para o desenho e para a observação com um razoável conceito do que irão observar e desenhar. Não podem, usualmente, abster-se da memória de corpo que carregam, para que novas e infinitas possibilidades observadas habitem seus processos cognitivos.

O desenho da figura humana é complexo e difícil por que a gente se depara com memórias e muitas formas de representação

estereotipadas, que não necessariamente têm a ver com o que é observado. (NOVELLI, 2016)²⁸

É necessária a observação intensa e simultânea ao ato de desenhar para que o aluno/desenhista não recorra à memória para a representação do corpo que observa. O que precisa acontecer é o registro daquilo que se vê e como se vê. Neste sentido, o que chamamos de desenho cego²⁹ é talvez a reeducação do olhar sobre o corpo.

Assim, o empenho do modelo que se expõe necessita recorrer a diversas características que sejam capazes de estimular, persuadir, conquistar, desafiar e selar o entendimento do novo observador para que estes novos olhares sejam feitos e culminem em novos entendimentos adquiridos a partir daquilo que é observado e sentido.

Modelos vivos desatentos e contrários a estas novidades virtuais e tecnológicas, dificilmente conseguirão esta atenção extensa. Assumir as estratégias corporais que a TKV possibilita é um passo em direção ao encolhimento desta observação rarefeita.

²⁸ Trecho de depoimento colhido para esta monografia. Antonio Novelli é arquiteto, artista plástico e professor de desenho de observação de moda na Faculdade Santa Marcelina (FASM/SP).

²⁹ Proposta realizada sem que o desenhista veja o que desenha. Olha-se o tempo todo para o modelo vivo e nunca para o papel. Costuma-se colocar uma “máscara” sobre o lápis para tapar a visão dos mais curiosos.

CONCLUSÃO

(...) Por ora só sabemos que lá não estamos.
Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva
Há a estrada sem curva nenhuma.
(Alberto Caiero in “*Poemas Inconjuntos*”) - Heterónimo de Fernando Pessoa.

A efemeridade é característica do corpo e por isso, seu saber requer constância diária e desprendimento dos padrões limitadores. O caminho que trilho desde o primeiro momento em que me dispus nu diante de uma plateia em um teatro, mostrava-me um horizonte inatingível. Quando busquei a formação na Técnica Klauss Vianna pude entender a intangibilidade da forma humana.

A TKV me representa o entendimento novo de um corpo que ainda busco. Através dela pude conhecer a Teoria Corpomídia e todos os princípios que regem esta amplitude de conhecimento. Compreendi sistematicamente a permeabilidade que o corpo promove, alimentando os anseios de um modelo que vive para sua permanência. Vivenciei através dela em meus trabalhos como modelo vivo, um processo de metaestabilização³⁰. Estabilizações que se abrem às alterações constantes do corpo, assim como é o trabalho do modelo vivo e o próprio trabalho minucioso das pausas expostas pela nudez.

A ambivalência e, principalmente, a área do meio, onde o processo de aprendizado e criação acontece, são agora conscientes e em evidência em meu corpo. Participam das novas pausas e performances de modelo vivo que realizo.

Assim como a Técnica Klauss Vianna considera o corpo em relação e oportuniza autonomia para entender e criar as relações, o trabalho do modelo vivo também o faz, por meio de sua característica fundamental da mediação. Ela proporciona a ampliação da percepção dos estados corporais, da presença cênica, da autonomia e quebra de padrões de movimentos e pausas

³⁰ Segundo o biofísico e filósofo Gilbert Simondon,(1924-1989) o equilíbrio instável ou metaestabilidade, fronteira entre o estável e o instável que mantém o indivíduo, é uma fonte de estados de onde poderão surgir novas individualizações. (FONSECA, Tania Galli, em *Corpo Arte e Clínica*, pela UFRGS, 2012 – último acesso em 06.06.2017. https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=135)

inconscientes, e isso tanto auxilia e interessa aos modelos vivos que entendem sua profissão como algo transformador.

Nesta pesquisa pude perceber que cabe ao modelo vivo compartilhar seus princípios aos observadores, para que o trabalho aconteça de maneira conexa e engrenada à observação. Entendo também que é nosso dever propor esta conexão, tendo ambos (modelo e observador) um entendimento aproximado de corpo.

Compreendi que o estado de presença do modelo vivo tem que ser oferecido como a presença em uma cerimônia *Chanoyu* (Pg.51), fazendo desta metáfora não uma demonstração imposta do próprio corpo, mas sim um oferecimento respeitoso e compartilhado de si. Também que a humildade explícita durante a exposição, assim como na cerimônia, atrai a observação, muito mais do que a imposição, que a afasta. Talvez por isso haja a recorrência do conhecimento e respeito das diferenças humanas, observados em aulas de modelo vivo em que participei e narrados em depoimentos e publicação já citados.

Neste percurso chamado corpo, pude questionar-me infinitas vezes sobre “de quem será a nudez que descaradamente apresento?”. “Se minha ou do meu público? E o que deste público existe na nudez que me apresenta?”. “O que em mim está realmente nu ou vestido?”. Tantas questões trazidas numa finalização de pesquisa, só se justificam por uma resposta contundente: a nudez que descaradamente apresento é a nudez da alma de quem me observa e nela há que existir um pouco de todos nós, para que assim se vejam e transformem o que lhes for podido, pois em nós só estão vestidas as certezas!

Concluo que é preciso falar e repensar o propósito que faz com que as pessoas se disponham nuas para os artistas e estudantes de arte. A partir daí repensar sobre a consciencia do próprio corpo e o quanto se conhece dele, para então buscar novos entendimentos, atualizar o conhecimento que se tem e estudar propostas que consideram o corpo como mediador, como mídia de si mesmo, para que nesta maneira ele contribua e participe com o fazer artístico.

Assim, com mais corpos nus na profissão e nunca pelados, façamos da nudez do modelo vivo um estado e não mais um acontecimento (AGAMBEN, 2010: 81).



Olhar para o outro e ser também a ti mesmo.
Olhar para si próprio e se ter noutro, disforme e presente. Modelos de uma transfiguração, eu, artistas e modelos, somos um só e nosso trabalho luz em espelho, que reflete a todos nós num reconhecer-se.
(OLIVEIRA, Juliano: 2017)

31. Pintura 2, autores não identificados.

DESCRITIVO DAS ILUSTRAÇÕES

Os desenhos, pinturas, fotografias e esculturas que ilustram esta monografia, com exceção das figuras 2 e 3, foram feitos a partir da observação do modelo vivo Juliano Augusto de Oliveira e demais artistas, conforme:

1. (Pg.8) – Desenho com carvão, 50cm x 60cm, realizado em sessão de modelo vivo no atelier Pacca Studios/SP em Março de 2016, por Maria Pacca.
2. (Pg.12) – Foto da escultura paleolítica A Dama e o Corne (Fonte: Pinterest).

3. (Pg.12) – Foto da escultura paleolítica Vênus de Willendorf (Fonte: Pinterest).
4. (Pg.35) – Desenho com canetas hidrográficas e lápis de cor, 35cm x 50cm, realizado em sessão de modelo vivo no SESC Pompéia/SP em Março de 2015, por Paulo von Poser.
5. (Pg.36) – Desenho com carvão, 50cm x 60cm, realizado na oficina de modelo vivo do Centro Cultural São Paulo em Fevereiro de 2014, por Maria Pacca.
6. (Pg.38) – Desenho com carvão, 60cm x 70cm, realizado em sessão de modelo vivo na Associação Paulista de Belas Artes em Agosto de 2014, por Maria Pacca.
7. (Pg.41) – Foto realizada na Maratona de Modelo Vivo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em Novembro de 2009 por Júlio Calsinski.
8. (Pg.42) – Foto realizada na Performance Pierrot Lunaire, na Casa de Observação do Corpo em Janeiro de 2015, por João Mussolin.
9. (Pg.43) – Foto registro da sessão de modelo vivo com Cristina Ferrantini, Leila Severino, Adonis Galvão e Juliano A. Oliveira, realizada no salão caramelo da FAU/USP em Março de 2011, por Arthur Cabral. Em quadro, o professor, arquiteto e artista plástico Ferez Houry.
10. (Pg.47) – Fotos registro da sessão de modelo vivo com Cristina Ferrantini, Leila Severino, Adonis Galvão e Juliano A. Oliveira, realizada no salão caramelo da FAU/USP em Março de 2011, por Arthur Cabral.
11. (Pg.48) – Foto registro da sessão de modelo vivo com Cristina Ferrantini e Juliano A. Oliveira, realizada no salão caramelo da FAU/USP em Março de 2011, por Arthur Cabral.
12. (Pg.49) – Fotos registro da sessão de modelo vivo com Juliano A. Oliveira, realizada no salão caramelo da FAU/USP em Março de 2015, por Arthur Cabral.
13. (Pg.50) – Foto realizada no estúdio Flávio Sampaio e Daniella Petrucci, em Maio de 2014, por Daniela Petrucci.
14. (Pg.51) – Foto realizada em aula de fotografia na universidade SENAC/SP, campus Jurubatuba, em Novembro de 2016, por Pedro Varella.
15. (Pg.53) – Fotos realizadas na Performance CAOS, com Cristina Ferrantini e Juliano A. Oliveira no Centro Cultural São Paulo em Maio de 2011, por Eugenio Lorainev.

16. (Pg.55) – Foto realizada na Performance CAOS, apenas com Juliano A. Oliveira, na Casa de Observação do Corpo em Novembro de 2014, por João Mussolin.
17. (Pg.55) – Desenho com carvão e acrílica, 70cm x 80cm, realizado durante a performance CAOS em Novembro de 2014, por James McCormack.
18. (Pg.56) – Foto realizada na Performance CAOS, na Casa de Observação do Corpo em Novembro de 2014, por João Mussolin.
19. (Pg.56) – Foto realizada na Performance CAOS, na Casa de Observação do Corpo em Novembro de 2014, por João Mussolin.
20. (Pg.57) – Foto realizada na Performance CAOS, na Casa de Observação do Corpo em Novembro de 2014, por João Mussolin.
21. (Pg.58) – Foto realizada na Performance CAOS, na Casa de Observação do Corpo em Novembro de 2014, por João Mussolin.
22. (Pg.60) – Escultura “Xeque Mate”, 30cm x 30cm x 50cm, vista frontal, realizada em 2010, por Rosane Vegas.
23. (Pg.60) – Escultura “Xeque Mate”, 30cm x 30cm x 50cm, vista superior, realizada em 2010, por Rosane Vegas.
24. (Pg.61) – Escultura “Intimacy”, 35cm x 40cm x 60cm, vista lateral, realizada com Cristina Ferrantini e Juliano A. Oliveira em 2010, por Rosane Vegas.
25. (Pg.62) – Escultura “Voleio”, 40cm x 65cm x 75cm, vista frontal, realizada em 2011, por Rosane Vegas.
26. (Pg.66) – Desenho com carvão, 40cm x 90cm, realizado em sessão de modelo vivo no atelier Pacca Studio em Outubro de 2014, por Maria Pacca.
27. (Pg.71) – Pintura a óleo e colagem de pena, 60cm x 70cm, realizada após performance METAMORPHOSIS – Corpo em Transformações, com Cristina Ferrantini e Juliano A. Oliveira. A pena colada na abstração caiu da asa usada como figurino de Cristina, durante a apresentação; por Eiji Yajima.
28. (Pg.82) – Fotos do trabalho Corpo Contemporâneo, realizado no Museu Brasileiro de Escultura (MUBE), registros de Maria Pacca.
29. (Pg.86) – Foto de registro próprio da entrevista realizada com o artista plástico James Mc Cormak.

30. (Pg.92) – Foto de registro próprio da entrevista realizada com a artista plástica Kazuyo Yamada.
31. (Pg.108) – Pinturas a óleo, diversos, pintados em aula de modelo vivo no SESC Pompéia, em Junho de 2016, autores não identificados.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- BITESNICH, Andreas H. *Polanude*, Munich: teNeues Verlag GmbH & Co., 1ª Edição, 2005.
- CLARK, Kenneth. *The Nude; a study in ideal form*. New York: Pantheon Books, 1956.
- COSMANO, Sérgio Roberto. *Comunicação e Acessibilidade: inclusão social em bibliotecas públicas na era das tecnologias digitais*. São Paulo: PUC/SP, 2015.
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. 2 ed. São Paulo, Scipione, 2003.
- FERREIRA, Jonatas e SILVA, Antonio Ricardo. *A experiência contemporânea da nudez*. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/>. Último acesso: 20/06/2105)
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine. *Arte e cognição – Corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.
- LASALA, Anthony. *Nudes - The World's Top Photographers and the stories behind their greatest images*, Switzerland: RotoVision, 2007

LOURENÇO, Isabel e ALVES, Wedencley. Nudez e corporeidades - Discursos sobre o nu em processos repressivos no Brasil. Disponível em: <http://www.coneco.uff.br>. Último acesso: 19/06/2015. 11:23h

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 5ª Edição 2008.

MAHON, Alyce. Eroticism& Art. UK: Oxford University Press, 1ª Edição 2005.

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação, in ETD - Educação Temática Digital. Campinas: Unicamp, nº 1/janeiro a abril de 2014, volume 16.

MILLER, Jussara. A Escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna, São Paulo: Summus Editorial, 2ª Edição 2007.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna – Consciência em Movimento, Campinas: Revista do Lume/Unicamp, nº3 Setembro/2013.

NEVES, Neide. A técnica como dispositivo de controle do corpomídia. 2010 Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC-SP.

NEVES, Neide. Klauss Vianna – Estudos Para Uma Dramaturgia Corporal, São Paulo: Cortez Editora, 2008.

QUINTANA, Mário. Apontamentos de História Sobrenatural. Porto Alegre: Editora do Globo / Instituto Estadual do Livro, 1976.

SENNET, Richard. O Artífice, Rio de Janeiro: Record, 2ª Edição 2009.

SIMBLET, Sarah. Anatomy for The Artist, London: DK Limited, 1ª Edição, 2001.

STRAUBHAAR, Joseph; LAROSE, Robert. Comunicação, mídia e tecnologia.; tradução José Antônio Lacerda Duarte; revisão técnica Luiz Guilherme Duarte. – São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004

VIANNA, Klauss. A Dança, São Paulo: Summus Editorial, 6ª Edição 2005.

Vídeo

TABU NUDEZ NATIONAL GEOGRAPHIC. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iIHP4eqob5M>. Acesso em 03/07/17.

Entrevista António Damásio Revista: Viver Mente & Cérebro Scientific American Ano XIII Nº143 - Dezembro 2004 - www.vivermentecerebro.com.br. Acesso em 20/08/2016.

Web

OLIVEIRA, Juliano. Disponível em <https://www.modelosvivos.blogspot.com>, <https://www.julianohollivier.blogspot.com> e www.escolademodelovivo.com. Acesso em 29/08/17.

MARCZAK, Cláudia. Disponível em www.estudioraposa.com/index.php/19/04/2012/claudia-marczak-coracao-de-vidro/. Acesso em 08/04/17.

No 1º dia de aula da especialização eu e Cristina Ferrantini decidimos registrar a efemeridade de nossos corpos durante o processo de 2 anos de curso. Registraríamos a cada sábado, através de *selfies*, nossas diferenças e inconstâncias. Em agosto de 2014, 6 meses depois do início das aulas, ela foi diagnosticada com leucemia e parou os estudos do corpo para tratar a doença. Em março de 2016 faleceu. Optei por continuar sozinho os registros. São memórias de 50 sábados que acompanham o corpo e registram aqui esta homenagem.

