The background of the entire page is a classical painting. It depicts a nude male figure lying on his side on a patterned surface. His right hand is resting on his upper abdomen, and his left hand is resting on his lower abdomen. The background of the painting is a repeating pattern of stylized, ornate motifs in shades of brown and gold.

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

O Nu Enquanto Pretexto

Dissertação integrante do Mestrado de Pintura

Apresentada por: Patrícia Trindade
Orientada por: José R. Vaz (Prof. aux., FBAUP)

Arranjo Gráfico: Filipa Trindade

Capa: Pormenor de pintura de Patrícia Trindade, *Eros*, óleo s/tela, 80 x 135 cm, 2015/16.

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

O Nu Enquanto Pretexto

Dissertação integrante do Mestrado de Pintura

Patrícia Trindade

Orientado por: José R. Vaz (Prof. aux., FBAUP)

Porto, 2017

“(...) não existe nenhuma representação do corpo masculino que tenha-se [sic] tornado um marco histórico do erotismo na arte e na cultura visual (...) já que o imaginário erótico/obsceno relativo ao corpo masculino ainda é construído pelo próprio homem”.

Vítor Correia, *Corpologias*

Resumo

A presente investigação teve como objecto de estudo o tema da nudez masculina nas representações iconográficas. Para entendê-las tivemos de percorrer diferentes contextos históricos e sociais, que não só terão influenciado directamente as representações, como as “justificam”. Por isso mesmo, começámos por fazer uma abordagem geral sobre a *nudez* a partir de conceitos essenciais definidos por alguns autores; paralelamente, procurámos evidenciar que a *nudez* (e o corpo) teve diferentes significações para os dois géneros sexuais. No feminino ou masculino, a representação de um corpo nu exigiu que, durante séculos, fossem indispensáveis conteúdos simbólicos e narrativos que “velavam” e “encobriam” a nudez; todavia, e a par desses “pretextos” de conteúdo, o nu feminino implantou-se como objecto significativo e primordial da arte erótica. Pelo contrário, o corpo masculino nu ocupou um lugar menor neste tipo de representações.

Através de diferentes autores que reflectiram sobre este tema, e de obras de artistas que o abordaram, incluindo o meu próprio trabalho, relevámos que estas diferenças nas formas de representar os dois géneros estão estreitamente relacionadas com (pre)conceitos sobre a sexualidade.

Abstract

The following investigation, had as main study subject the male nudity theme, incorporated on iconographic displays. To understand them better we had to pursue different historical and social contexts, that directly influence the outcome of the displays as well as “justify” them. For this reason, we started to do a general approach about nudity from essential concepts defined by some authors; in parallel, we tried to evidenciate that nudity (and the body) had different meanings for both sexual genders. On both male and female nude representations, for centuries, it was demanded and thought as indispensable, symbolic and narrative contents that “veiled” and “disguised” nudity; however, alongside those “pretexts” contents, the female body implemented itself as an significative and primordial object of erotic art. On the other hand, the male nude body occupied a smaller place on these kinds of displays.

Through some authors that meditated about this topic and some artworks from artists that approached it, including my own work, we highlight that these differences on the process of depict of both genders are strongly related to precepts/ prejudice about sexuality.

Conteúdos

	Introdução	7
	<hr/>	
	Uma abordagem sobre o nu	9
	<hr/>	
1	O nu e o <i>despido</i>	11
	O erotismo bíblico	14
	O belo e o velado	18
	<hr/>	
	O nu masculino	23
	<hr/>	
	O corpo masculino como imagem do <i>belo</i> e do <i>ideal</i>	25
2	O herói: o belo e o bom	29
	O sacrifício como acto “heróico”	31
	(Auto) Retrato	35
	O pénis como objecto de culto e as representações sexuais e homoeróticas	38
	<hr/>	
3	A dicotomia dos olhares	43
	<hr/>	
	O nu enquanto pretexto	49
	<hr/>	
	Da fotografia à pintura	52
4	Para além do corpo - objectos e ornamentos	53
	Elementos formais, cromáticos e compositivos	55
	Relações de elementos entre si e com o todo	77
	<hr/>	
5	Nudez observada	79
	<hr/>	
	Bibliografia	85

Introdução

O meu projecto pessoal, intitulado *O Nu Enquanto Pretexto*, teve início um pouco antes de iniciar os estudos de 2º ciclo, no Mestrado de Pintura; anteriormente, a par de outros géneros, mantinha uma prática artística mais direccionada para o retrato.

Porém, em dada altura, um dos modelos retratados optou por posar *nu* e, perante o novo desafio, constatei que este género exigia outras ferramentas, processos e soluções com os quais não estava acostumada a lidar. Ao encarar a nova situação, vi-me envolvida em questões formais, intrínsecas à composição, que me conduziram a procurar auxílio, principalmente nas obras de Rudolf Arhneim e E. H. Gombrich, que não só me foram úteis para desenvolver estes conteúdos, como para expô-los.

Inicialmente, mantive-me absorvida com estas questões formais, não tendo por isso prestado grande atenção à questão do género sexual¹ dos retratados; contudo, ressalve-se, até à presente data apenas tenho tratado o nu masculino.

Todavia, à medida que ia concluindo as pinturas, recebi reacções por parte de outras pessoas, que considerei “conservadoras”, por assentarem no pressuposto de que *aquele* género de pintura não era “próprio” e adequado para a representação de homens nus. Porventura, terão sido estas observações que estimularam a minha investigação, e me encorajaram a aprofundar a reflexão teórica sobre a representação da nudez nos dois géneros sexuais. Efectivamente, *existem* diferenças relevantes ao longo da história: seja nas concepções sobre o corpo; nos temas e suas significações; até às poses e características que “deve” adquirir cada

¹ Estou ciente de haver uma diferença entre “sexo” e “género,” embora não a vá considerar ao longo deste texto. Poderá dizer-se que *sexo* “é uma qualidade biológica ou uma classificação de organismos sexualmente reprodutores, geralmente femininos ou masculinos, derivadas de cromossomas e hormonas sexuais”; o *género*, esse, é “sociocultural — ‘o conceito que uma pessoa faz de si própria, enquanto mulher ou homem’ (vd. Stefanick, “Not Just for Men,” p. 50). Curiosamente, o género pode influenciar a biologia. Por exemplo: os homens são naturalmente mais fortes fisicamente do que as mulheres, certo — eis um dado biológico; mas repare-se nisto: não houvesse a expectativa social que cabe aos homens (ao género masculino) fazer trabalho pesado, desenvolvendo portanto o seu aparato muscular, este não seria tão pronunciado; anatomicamente, os homens seriam diferentes (*ibid.*).

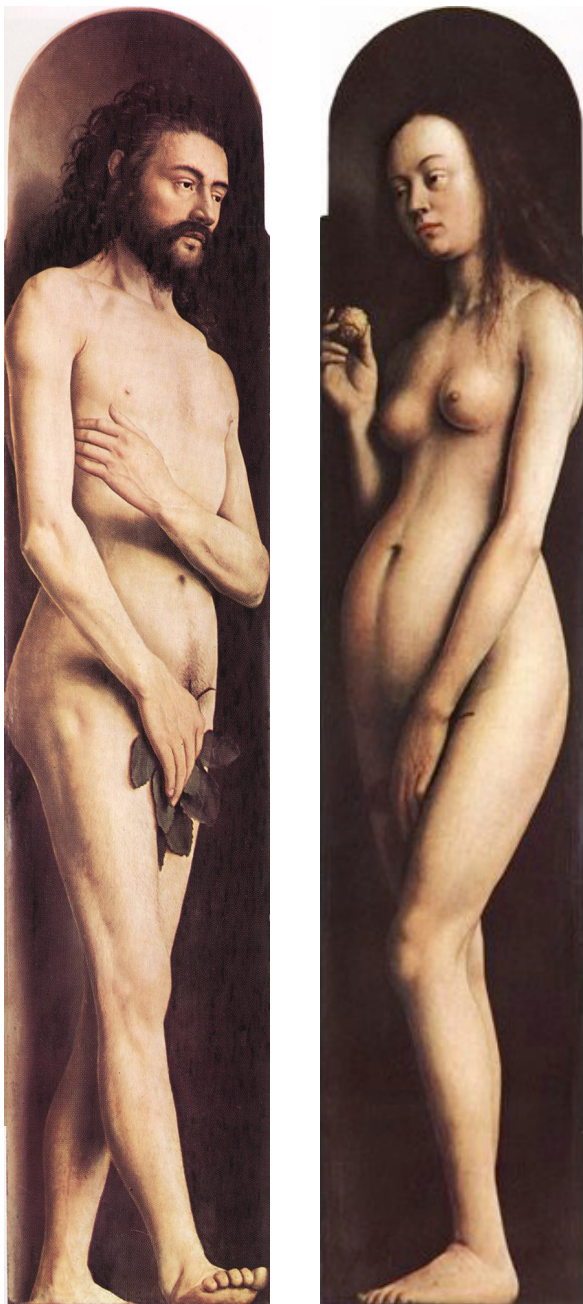
um dos géneros. A predominância destes conceitos reflecte-se, *ainda hoje*, nas formas de *olharmos* os dois géneros sexuais, sobretudo quando tocam as fronteiras da imagística erótica. Todos estes temas foram amplamente tratados por autores como Kenneth Clark, John Berger, Margaret Walters, Edward Lucie-Smith, Gilles Néret, Laura Mulvey ou Lynda Nead, entre outros, de cujas obras me servi para desenvolver estes conteúdos.

Apesar da investigação teórica sobre estes temas ter surgido a partir da minha prática pictórica, e de poder ser entendida complementar dela mesma, houve todavia uma necessidade, nos trabalhos finais, de assumir efectivamente o corpo masculino como objecto do meu trabalho, e de tornar evidente, através dessas representações, que algumas relações dicotómicas sobre os dois géneros sexuais pudessem por fim ser reflectidas nas minhas pinturas.

Pelos motivos apontados, considerei congruente reservar a primeira parte do presente relatório de projecto para contextualizar historicamente estes assuntos, partindo do exemplo de outros artistas e seguindo os estudos de alguns especialistas; seguidamente, é descrito todo o meu processo de trabalho; para que, por fim, através dos paralelismos estabelecidos, possa também o leitor reflectir que, no feminino ou masculino (pouco importa), mesmo imagens criadas sem o propósito deliberado de mostrar conteúdos eróticos acabam por os *insinuar*, e que mesmo esses se detêm num plano estritamente subjectivo.

Acrescente-se ainda que, muito mais poderia ser dito sobre estes conteúdos. Todavia, de acordo com o limite de palavras estipulado para a dissertação, opções tiveram que ser tomadas, que constroem não só o desenvolvimento destes mesmos conteúdos, como a possibilidade de abordar outros.

1. Uma abordagem sobre o nu



[1] Jan van Eyck, *Adão e Eva*, 1432.

O nu e o despido

(...) la desnudez sea percibida como una situación negativa, como privación, pérdida y expolio: los adjetivos «desnudo», «desvestido», «desnudado» cualifican cabalmente el estado de quien se halla privado de alguna cosa que debería tener.²

Mario Perniola

Kenneth Clark (1903-1983), em *The Nude* (1956), traça a história da nudez masculina e feminina desde a Antiguidade clássica, e suas derivações humanistas posteriores, até ao modernismo europeu. No primeiro capítulo, “The Naked and the Nude,” o autor dedica-se a distinguir entre dois estados: o *nu* e o *despido*.

Um *nu* sustém-se dentro da categoria da representação, é um corpo “vestido” pela arte e produzido pela cultura, enquanto que um corpo *sem roupa* (*despido*) é um corpo antes da sua transformação estética, fora das representações culturais³. O processo de transmutação, que se dá entre um estado e o outro, é o da transformação da *matéria* em *forma*, o passo entre o *real* e o *ideal*. Estes dualismos estão ligados a um conjunto de binários em permanente oposição, como *cultura* e *natureza*, *razão* e *paixão* – a mente, relacionada com a cultura e a razão; e o corpo, associado à natureza. Clark acrescenta ainda uma diferenciação dos dois estados na categoria dos géneros sexuais: o *nu* seria uma extensão de atributos elevados, masculinos, associados com os valores positivos da mente, enquanto que um corpo *sem roupa* (*despido*) é uma marca de realidade material, física, de carácter inferior, feminino.⁴

Note-se que este universo das polaridades entre o feminino e o masculino é muito vasto e prestou-se a acolher ideias que vão além das mencionadas por Clark. Por exemplo, nos tempos da Revolução francesa, sustentou-se que Grécia e Roma

² PERNIOLA, cit. in NADAFF, TAZI e FEHER (Coord.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, p. 237.

³ Esta dicotomia também corresponde à que se faz na língua inglesa entre *nude* e *naked*. Como diz NÉRET (*Arte Erótica*, p. 57), “*Nude* significa a nudez artística. Em compensação, *naked* só se pode traduzir pela expressão vulgar ‘em pêlo’. Ora, o nu na arte moderna é ‘em pêlo’”.

⁴ Cf. Clark, *The Nude*, pp. 1-23.

protagonizavam estes dois diferentes pólos; imaginava-se então que o regime jacobino evocava os valores de uma severa, viril, *pure et dure* república romana, encarnada num Brutus, a que se contrapunha o estilo efeminado do antigo regime, associados à Grécia.⁵ Um caso afim, na cultura britânica de princípios de oitocentos, associava a “decadência” da arte do tempo com uma efeminação, que poderia ser “salva” com a criação dum estilo heróico e viril.⁶

Dito isto, a abordagem sobre o corpo feminino da autoria de Clark, mencionada atrás, também se pode relacionar, a acreditar em Lynda Nead,⁷ com a de Immanuel Kant (1724–1804), o qual teria considerado que o corpo feminino (envolvendo a natureza) representava algo situado fora do campo da arte e do juízo estético; é o estilo artístico que o regula e transforma em objecto de beleza.⁸ Ainda de acordo com Nead, também para Platão e Aristóteles, e durante a Idade Média, o mundo natural conceptualizou-se como feminino; posteriormente, Descartes (filósofo, físico e matemático francês, 1596-1650) haveria de corroborar esta ideia de o conhecimento e a razão serem atributos masculinos, reafirmando sempre a supremacia do masculino sobre o feminino.⁹

Não poderei contudo prosseguir sem o seguinte excursão: sobre esta ideia de que a mulher fosse naturalmente “intuitiva,” detentora dum sexto sentido, e o homem genuinamente *sapiens*,¹⁰ Daston aduz uma coisa curiosíssima, *que comprova o contrário*: na passagem do século XVIII ao XIX o estatuto do cálculo sofre uma modificação radical.



[2] William Strang, *A tentação*, 1899.

⁵ Cf. SOLOMON-GODEAU, “Male Trouble: A Crisis in Representation”, p. 306.

⁶ Cf. HEMINGWAY, “Genius, Gender and Progress”, p. 630 e West, “Thomas Lawrence’s Half-History Portraits and the Politics of Theatre”, pp. 230-232.

⁷ NEAD, *El desnudo feminino*, pp. 30-31.

⁸ Cf. NEAD, *id.*, p. 46.

⁹ Cf. NEAD, *id.*, pp. 43-44.

¹⁰ Ao que parece, os dados neurobiológicos não confirmam isto — antes pelo contrário: são as mulheres, parece, que são especialmente aptas nos domínios linguísticos, e não os homens; mas é certo que, no domínio das matemáticas, as coisas parecem inverter-se. (DUGATKIN, GODIN, “How Females Choose Their Mates”, pp. 202, 216 e 218).

Considerado outrora (na cultura iluminista, pelo menos) como um atributo de prestígio, como a *persona* por excelência do cientista de génio, a partir de 800, numa atitude tipicamente romântica, é aviltado ao estatuto dum mero mecanismo, próprio de subalternos. A cultura romântica valorizava obviamente o poder “incalculável,” digamos assim, de faculdades superiores, como a imaginação¹¹, e não é pois de estranhar, escreve Daston, que:



[3] Jules Joseph Lefebvre, *Odalisca*, 1874.

“as mulheres, outrora desprezadas devido à sua imaginação intensa e inconstância mental, tivessem finalmente integrado os *bureaux de calculs* responsáveis pelo trabalho penoso da compilação de tabelas e da redução de dados para projectos estatísticos e astronómicos de vulto até finais da segunda grande guerra.”¹²

Concluído o excuro, e recorrendo a um autor que terei a oportunidade de citar mais vezes ao longo deste texto, John Berger, em *Modos de Ver* (1972), reavalia estes conceitos, do *nu* e *despido*, definidos por Clark. Para o autor, estar despido (*sem roupa*) é “ser-se em si mesmo”; um corpo sem roupa representa um corpo liberto das mediações e intervenções culturais; enquanto que um *nu* é “posto à mostra”, implica um espectador e uma consciência de que se está a ser observado.¹³

¹¹ Cf. DASTON, “Enlightenment Calculations”, p. 193.

¹² DASTON, *id.*, p. 186. E ainda: “Não foi tanto a associação com máquinas efectivamente existentes (...) que tornou [na cultura romântica] o cálculo incompatível com a inteligência, mas sim a sua associação com a classe de gente considerada mecânica” (DASTON, *id.*, pp. 188 e 190). Refira-se, finalmente, que “computadoras” era o nome dado às funcionárias norte-americanas com formação matemática a que cabia fazerem cálculos – “cômputos” – balísticos para o exército (BURKE, “The Silk Road”, p. 51).

¹³ Cf. BERGER, *Modos de Ver*, p. 57-58.

O erotismo bíblico

“O sentido do erotismo escapa a quem lhe não vir o sentido religioso! Reciprocamente, o sentido geral das religiões escapa a quem desprezar o seu elo com o erotismo.”¹⁴

Georges Bataille

O filósofo italiano Giorgio Agamben (nascido em 1942), no seu livro *Nudez* (2010), refere que “A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica”¹⁵, e que a lenda bíblica do Pecado Original no *Génesis* é parte fundamental da formação da cultura ocidental. A Bíblia categoriza a nudez em diferentes estados; lê-se o seguinte no *Velho Testamento*:

“Estavam ambos nus, tanto o homem como a mulher, mas não sentiam vergonha. (...) Então, abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus, prenderam folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas como se fossem cinturões, à volta dos rins.”¹⁶

O primeiro momento de nudez passa despercebido (*inobservado*), e é inocente, porque “não sentiam vergonha”; enquanto no segundo, que acontece depois do pecado, a nudez se torna consciente (*visível*) e precisa de ser “escondida”. Agamben refere o teólogo Erik Peterson, que reflectiu sobre a nudez no seu texto *Teologia da Veste*, e sobretudo sobre a conexão da nudez com a noção de pecado:

“A nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de vestes (...) mas esta não era ainda nudez (...) A nudez pressupõe a ausência de vestes, mas não coincide com ela.”¹⁷



[4] Dürer, *Adão e Eva*, 1507.

¹⁴ BATAILLE, *As Lágrimas de Eros*, p.72.

¹⁵ AGAMBEN, *Nudez*, p. 73.

¹⁶ *VELHO Testamento*. Génesis [16 a 83] in *BÍBLIA Sagrada*. p. 20.

¹⁷ PETERSON cit. in AGAMBEN, *Nudez*, p. 74.



[5] Correggio, *Leda e o Cisne*, 1530.



[6] Lustige Blätter, *A autoridade moral*, Nr 12, 1899.

Peterson adianta ainda que o desnudamento, que leva à “descoberta” do corpo, só é possível por se ter dado uma “transformação metafísica” por meio do pecado – que torna a natureza do corpo *visível*, com todas as marcas da sua sexualidade –, um corpo sem glória, nobreza e dignidade; anteriormente, continua o mesmo autor, o corpo estava “coberto” ou “velado” por uma certa glória divina ou graça sobrenatural, conferida por Deus.¹⁸

A qualidade da visão neste pequeno excerto bíblico (“abriram-se os olhos aos dois”) não deve ser desprezada, pois leva a crer que a nudez só precisou de ser “escondida” quando vista por *outro* – quando adquiriu a categoria de *observada*. Esta passagem bíblica não só associa a nudez à ideia de pecado, como parece indicar-nos que devemos abster-nos de mostrar certas partes do corpo, já que a única parte coberta por Adão e Eva terá sido o sexo.¹⁹ No entanto, como se abordará de seguida, o “ocultamento” é uma das estratégias que suscita no *outro* maior atracção sexual, e um meio de experiência erótica.

Mario Perniola (nascido em 1941), em “Entre vestido y desnudo”, aponta para o carácter erótico do cristianismo (em especial o excerto bíblico acima citado), porque o impulso do movimento de vestir pode, da mesma forma, ser dirigido para a acção de despir. O erotismo manifesta-se exactamente na passagem entre “vestir” e “despir”, “velar” ou “desvelar” – em especial a relação entre as partes cobertas por roupa e aquelas que estão nuas.²⁰ O autor argumenta que, pelo contrário, na civilização grega, a nudez se expressa como um ideal ético-estético: a essência do Homem é a nudez.

Perniola indica que para Martin Heidegger (filósofo alemão, 1889-1976), a metafísica dos vestuários e a metafísica da nudez coincidem em atribuir *visibilidade*, precisamente porque “ocultar” ou “desvelar” se caracterizam ambos

¹⁸ Cf. AGAMBEN, *id.*, pp. 74-75.

¹⁹ Mesmo em japonês, pelo que afirma DUERR (*Nudez e pudor*, p. 108), parece haver uma relação estreita entre ocultamento e órgãos genitais. “Até a língua indica que no Japão os órgãos genitais devem ser ocultados – a sílaba *in* significa «escuro», «sombra», «oculto» e encontra-se em *inmo*, «pêlo púbico»; *inbu*, «genital»; *inno*, «escroto»; *inmon*, «vulva»”.

²⁰ Cf. PERNIOLA, “Entre vestido y desnudo”, in NADAFF, TAZI e FEHER (Coord.) *Fragmentos...*, p. 237.



[7] Masaccio, *A Expulsão do Paraíso*, 1425/26.

[8] Masolino, *A Tentação de Adão e Eva*, 1425/26.

por exaltar a existência de algo que precisa de ser escondido. O “velado” é ele mesmo uma impossibilidade de ocultamento; é esse acto que provoca o impulso do “desvelamento” e que abre a possibilidade (e impõe a condição) da acção de despir para um conhecimento pleno.²¹

Aproveitando a ocasião, justifica-se citar aqui também um autor a que recorrerei posteriormente, Bataille (1897-1962), que, em *As Lágrimas de Eros*, tem uma posição semelhante, apontando que o erotismo está, nas suas origens, essencialmente relacionado com as religiões. No entanto, adianta o autor, as religiões persistem em rejeitar a sua relação com o erotismo proibindo-o; a religião, com os actos proibidos, prescreve, acima de tudo, o valor do que afasta – o valor do “fruto proibido” – que para ser transgredido, precisa de ser violado.²²

²¹ Cf. PERNIOLA, *id.*, p. 243.

²² Cf. BATAILLE, *As Lágrimas...*, pp. 72-75.



[9] Jugend 5, Nr. 11, 1900.



[10] Simplicissimus 5, Nr. 2, 1900/1001.



[11] In hoc signo vinces, Süddeutscher Postillon 19, Nr.12, 1900.



[12] Postal, 1900.

Lê se o seguinte neste postal: “É um sucesso. Nós lhe enviaremos uma amostra de nossos produtos de renome mundial. Atenciosamente Alex Heinze & Co. Berlin, a folha de figueira em detalhe. As instruções de uso estão anexadas a cada remessa” (tradução minha).

O belo e o velado

“Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro “Vaidade”, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer.”²³

John Berger

O processo de “velar” a nudez marcou fortemente as artes visuais, tanto na representação do sexo (disfarçado com gestos, poses, panejamentos, “folhas de figueiras”, etc.²⁴) como na identidade das figuras, “vestidas” de histórias e de personagens mitológicas e religiosas. Um exemplo disso é a série de gravuras *Aretino ou o amor dos deuses*, de Agostino Carracci (1557-1602), inspirada nos sonetos de Pietro Aretino. Esta série representa personagens mitológicos ou históricos (Marte e Vénus, Júpiter e Juno, António e Cleópatra, etc.) em cenas sexuais.²⁵ Esse recurso às alegorias era amiúde uma referência meramente alusiva, que servia de disfarce e “cobria” de simbolismos a representação explícita da conjunção carnal ou da realidade dos corpos.

Do mesmo modo, para Pierre Klossowski (1905-2001), os corpos e as carnes (a *matéria*), nas artes visuais, não se encontravam verdadeiramente representados,

²³ BERGER, *Modos de Ver*, p. 55.

²⁴ Exemplos de obras que ao longo da história foram sujeitas a censura, ou “tapadas” por apresentarem os sexos visíveis, podem ser vistas no livro *Das Feige(n)blatt*, de Peter PRANGE e Raimund WUNSCH, Munique: Glyptothek Munchen, 2000. No entanto, exemplo mais eloquente será *O Juízo Final*, de Miguel Ângelo, na Capela Sistina. A obra conta com um total de trezentas e catorze figuras, muitas delas pintadas inteiramente despidas, com o consentimento do Papa Paulo III, patrocinador da obra. Porém, cedo começou uma campanha contra o artista, pois o fresco foi considerado “indecente”; e, após 23 anos de discussões, as figuras foram cobertas parcialmente com véus e panos (vulgo *fraldas*): em 1564, o Papa Paulo IV ordenou a execução de “intervenções reparadoras” no fresco, das quais foi encarregado Daniele de Volterra; seguiram-se depois outras intervenções, a mando dos papas Pio IV, Clemente VIII e Pio V. (PARRAMÓN, *Como Desenhar a Figura Humana*, pp. 43-44 e MINETTI, “O preconceito universal”, pp. 89-93).

²⁵ Sobre esses sonetos, Aretino terá dito: “Diverti-me (...) escrevendo os sonetos que podeis ver (...) sobre cada pintura. A indecente memória deles, eu a dedico a todos os hipócritas, pois não tenho mais paciência para as suas mesquinhas censuras, para o seu sujo costume de dizer aos olhos que não podem ver o que mais os deleita” (ARETINO *cit. in* CORREIA, *Corpologias*, p. 354).



[13] Hendrick Goltzius, *Venus e Adônis*, 1640.



[14] Carracci, série de gravuras *Aretino ou amor dos Deuses*. Por ordem, da esquerda para a direita e de cima para baixo: *Marte e Vénus*; *Baco e Ariane*; *Hercules e Dejanira* e *Alcibiades e Glycera*.

porque permaneciam envoltos por um “simulacro” – as narrativas bíblicas, históricas e mitológicas. A nudez (ou o *nu*) não aparece num processo de desnudamento; muito pelo contrário, aparece na consequência de um processo de revestimento e de personificação que “oculta” o corpo “real”.²⁶

Haverá, no entanto, autores que defendem que o ocultamento é essencial para preservar a *beleza*, como Byung-Chul Han (nascido em 1959), em *A salvação do Belo* (2015) que defende uma “estética do encobrimento”, afirmando que “ocultar” não só é um dos fundamentos da beleza, como aponta como pornográfica a nudez sem véus, ou sem objectos secundários que distraem, semi-ocultam ou retardam a visão do sexo.²⁷ Como salienta, “Ocultar, retardar e distrair são também estratégias espaço-temporais do belo. (...) A distração é essencial ao erótico”.²⁸

O filósofo alemão Walter Benjamin (1892 - 1940) também terá sido um dos autores a reflectir sobre a nudez e a beleza – em especial sobre a relação entre véu e velado, o invólucro e o objecto, e a aparência e a essência –, que estariam, segundo ele, ligados por uma relação de “segredo”. Para Benjamin, a beleza é na sua essência indesvelável: “(...) só o belo, e nada fora dele, pode existir essencialmente velado e permanecendo velado, então é no segredo que está o fundamento divino da beleza. (...) na nudez sem véus, o essencialmente belo desaparece (...)”.²⁹

Também para Bataille a beleza³⁰ tem um papel essencial no erotismo, porque só o objecto belo (o objecto de desejo) pode ser *profanado*. Segundo ele a essência



[15] Johann Baptist Reiter, *Mulher a dormir*, 1849.

²⁶ Cf. PERNIOLA, “Entre vestido y desnudo”, in NADAFF, TAZI e FEHER (Coord.) *Fragmentos...*, pp. 251-253.

²⁷ Cf. HAN, *A salvação do Belo*, p. 39.

²⁸ HAN, *id.*, pp. 39-40.

²⁹ BENJAMIN cit in AGAMBEN, *Nudez*, pp. 99-100.

³⁰ O autor assume directamente que fala apenas da beleza feminina, e reconhece a categoria subjectiva que o termo “belo” implica.

da beleza recai naquilo que é sugerido, mas não é revelado; o que impede uma *transgressão* imediata. O ocultamento do sexo dos corpos ou, nas palavras do autor, “das partes vergonhosas”, “pilosas” e “animais”, é que suscita o desejo e cria a necessidade de tornar visível a “verdade”. A beleza “É desejada para ser manchada (...) na certeza de a profanar. (...) porque a essência do erotismo é a mancha.”³¹

Vimos como a *nudez* pode ser distinguida e categorizada em diferentes estados. A par deles destacam-se os dualismos de que foram alvo os dois géneros sexuais e, ainda, quais são as implicações das concepções correspondentes nas representações iconográficas do corpo. Em consequência, e de acordo com alguns autores, as imagens de nus tornaram-se repletas de “simulacros” — que “velam” o corpo e a identidade dos retratados — atribuindo às representações uma dimensão erótica. Outros autores acrescentam ainda, que os “véus” e o “ocultamento” são necessários para preservar ou fundamentar a *beleza*.

No capítulo seguinte, algumas destas relações são novamente postas em confronto. Em traços gerais, abordaremos a nudez masculina; porém, para compreendê-la é necessário recorrer também à nudez feminina.

³¹ BATAILLE, *O Erotismo*, pp.125 e 130.

2. O nu masculino

O nu masculino não tem estado ausente na história da arte, embora pareça ocupar um lugar menor no mundo das representações. E quando aparece está normalmente relacionado com um conjunto de simbologias, funções e “temas”, que serão aqui apresentados, para se entender qual é a memória cultural e visual a que associamos normalmente o corpo do homem. A tarefa não será abordar *todos* os temas e categorias que o corpo masculino figurou; mas sim apontar aqueles que se tornaram predominantes ou, por outro lado, algumas excepções de obras e artistas que criaram novas leituras sobre o corpo masculino. Por isso, haverá naturalmente épocas históricas, correntes, artistas e obras, que não integrarão este capítulo: ou porque serão abordados noutros, ou por não acrescentarem nada à leitura e compreensão do projecto pessoal.

O corpo masculino como imagem do *belo* e do *ideal*

(...) *we do not wish to imitate; we wish to perfect.*³²

Kenneth Clark

A história da representação do nu masculino na Antiguidade Grega foi marcada fortemente por se ter concretizado segundo um conjunto muito particular de noções de beleza e harmonia. Estas, que segundo Panofsky (1892-1968) variaram em alguns aspectos dentro da doutrina filosófica grega, parecem ter tido em comum a redução do mundo sensível a formas imutáveis e atemporais: os aspectos individuais e originais de cada indivíduo deveriam ser rejeitados e substituídos por outros considerados *ideais*. Deste modo, a imagem do homem devia ser realizada de modo a que, nela, em si, se reunissem “perfeições” parciais de vários indivíduos; e considerava-se que era a correspondência harmónica de tais componentes parciais, entre si e com o todo, que tornavam o conjunto *belo*.³³

³² CLARK, *The Nude*, p. 4.

³³ Cf. PANOFSKY, *Idea*, pp. 17-31. De acordo com tal definição, Aristóteles formulou um conceito fundamental: “Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos

Neste contexto, a procura de um modelo “canónico” abriu espaço a que vários artistas se empenhassem em estudar e/ou a especular sobre quais as medidas ideais do corpo humano, num quadro de reflexão que se cruza com aquilo que de mais peculiar terá a racionalidade clássica, e onde o conceito de comensurabilidade é fulcral.³⁴

Repare-se que tais concepções não parecem ter sido aplicadas ao corpo da mulher; a arte grega (e a literatura) “idealiza” a beleza masculina mas não a feminina; como salienta Walters, “(...) a palavra *kalos* (belo), tantas vezes aplicada entusiasticamente aos homens, raramente foi usada nas mulheres”.³⁵

Deste modo, é o corpo masculino que prevalece como imagem central da arte grega, como objecto de perfeição e equilíbrio das formas, encarnando os valores culturais e supremos. De acordo com Clark, ainda hoje as nossas noções de beleza ideal são:

“a memória difusa desse tipo físico peculiar que se desenvolveu na Grécia (...) e que, em diferentes graus de intensidade e consciência, forneceu à mente do homem ocidental um padrão de perfeição desde o renascimento até o presente século”.³⁶

Tais noções predominaram na tradição académica até ao final do século XIX, tendo sido o corpo masculino preeminente utilizado como modelo.³⁷ Os artistas renascentistas, por exemplo, usavam frequentemente modelos masculinos para as suas figuras femininas; por exemplo, em *Dia e noite*, que Miguel Ângelo concebeu para a capela dos Medici, a anatomia das personagens femininas “(...) é obviamente baseada num modelo masculino”³⁸; também nos seus estudos para a

y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo” (cit. in PANOFSKY, *id*, p. 20).

³⁴ Vd., por exemplo, como amostra de uma bibliografia imensa, WITTKOWER, “The Changing Concept of Proportion” (sobretudo p. 201), TAVARES, *Anatomia artística* (sobretudo p. 108) e PANOFSKY, *O Significado das Artes Visuais*, pp. 49-69 e 153-169.

³⁵ WALTERS, *The Nude Male*, p. 36 (tradução minha).

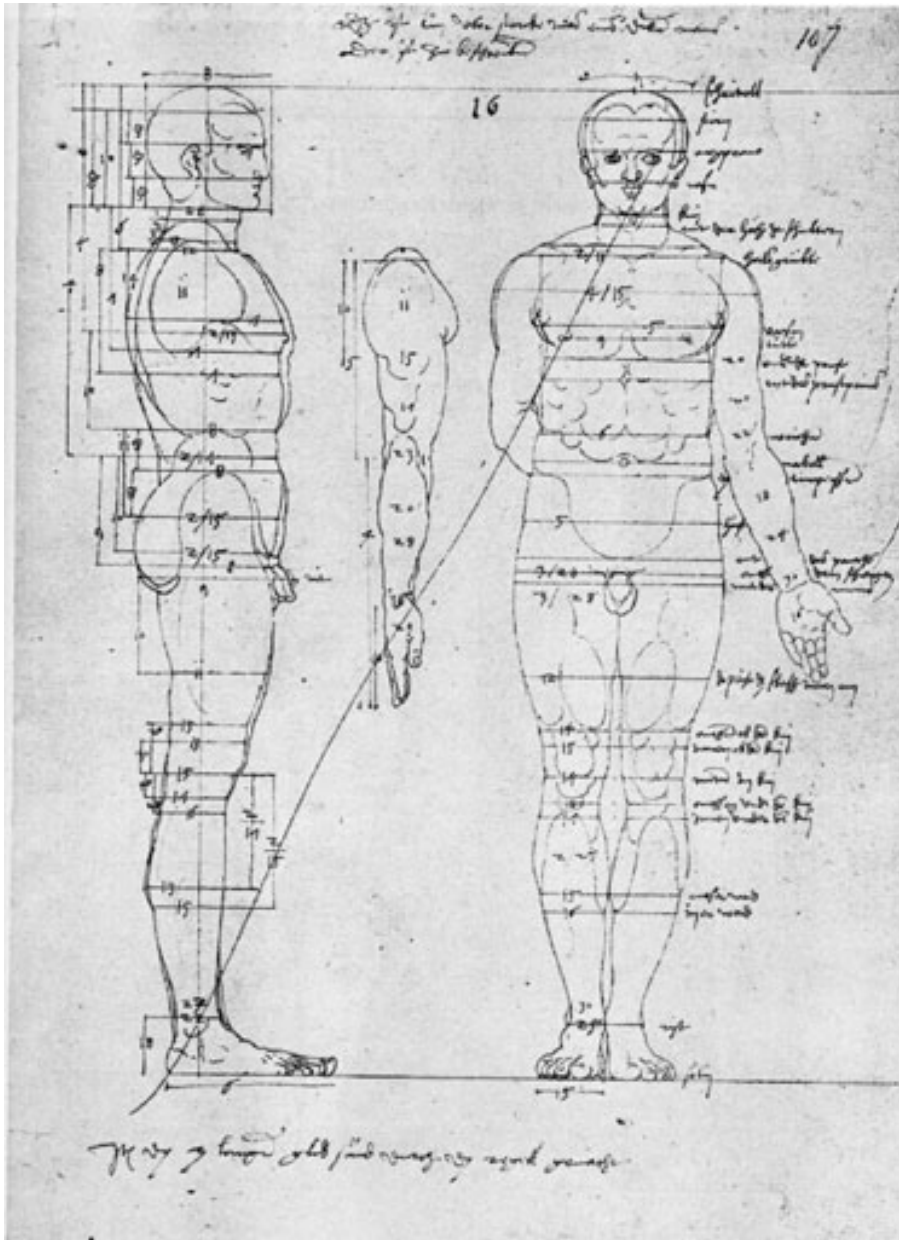
³⁶ CLARK, *The Nude*, p. 11 (tradução minha).

³⁷ Cf. PEVSNER, *Academies of Art*, pp. 107 e 187 e GOLDSTEIN, *Teaching Art*, pp. 163-164.

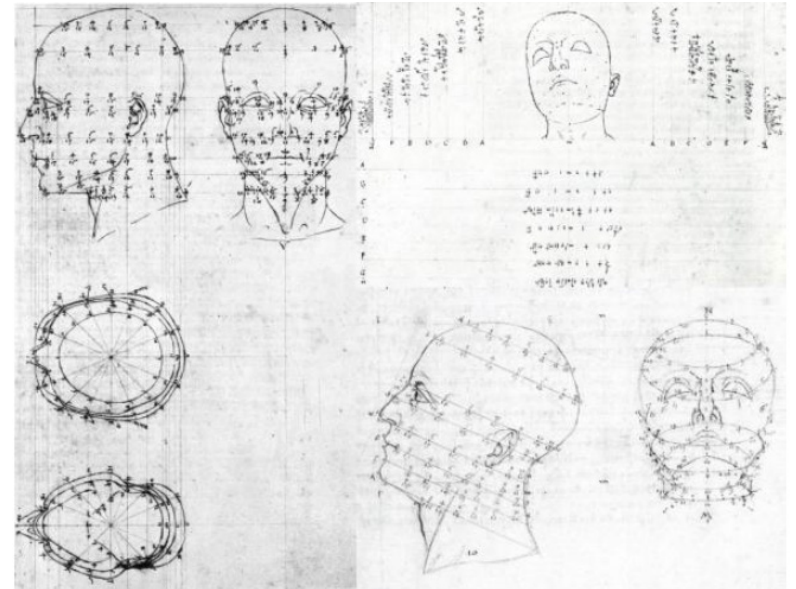
³⁸ WALTERS, *The Nude...*, p. 141 (tradução minha). A autora aponta ainda a hipótese de a figura da



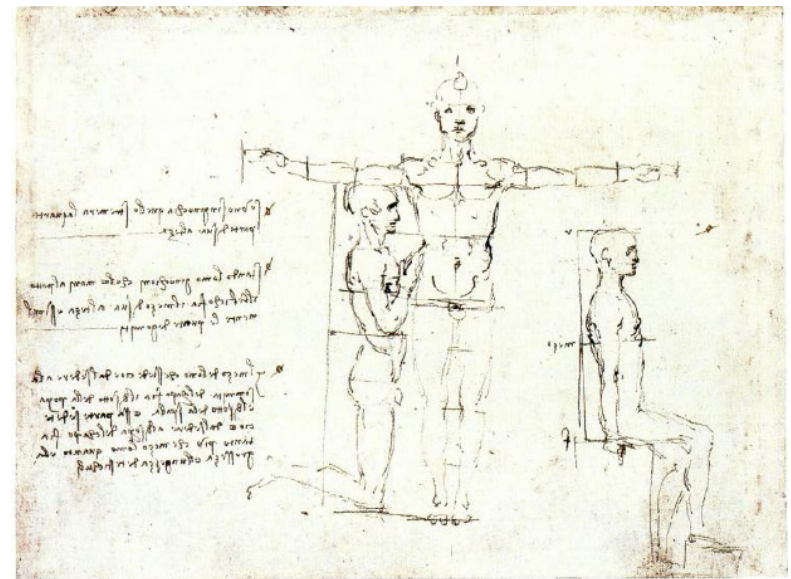
[16] Policleto, *Doriforo*, c. 440 a.C.



[17] Albrecht Dürer. Desenho com linhas divisórias horizontais, de homem com 8 cabeças de altura, 1507.



[18] Piero della Francesca. Representação geométrica de uma cabeça.



[19] Leonardo da Vinci, *Estudos das Proporções do Corpo em Pé, Ajoelhado e Sentado*, c. 1490.



[20] Rafael, *Homem jovem carregando homem velho nas costas*, 1514.



[21] Miguel Ângelo, *Estudos para Sibila da Libia*.



[22] Francesco Salviati, *Apollo*, 1514.



[23] *Fauno Barberini*, período helenístico, c. 220 a.C.

Capela Sistina (por exemplo, os da figura Sibila da Líbia [v. fig. 21]), encontramos desenhos preparatórios da figura feminina feitos a partir de um modelo masculino³⁹; mencione-se finalmente ainda Rafael⁴⁰ e Parmigianino⁴¹. Tal como salienta Goldstein, apesar da multiplicidade de nus femininos ao longo da história, é errado concluir-se que era corrente desenhar a partir de modelos femininos; de facto, mesmo estas representações, eram realizadas a partir de nus masculinos.⁴² Já agora, aproveite-se a oportunidade de referir que, como se comprovará por estes exemplos, algumas das imagens que temos como referência para o ideal de feminilidade foram construídas pelos homens – tanto o artista, criador da obra, como o modelo que posa e “imita” os gestos femininos.

Vimos como o mundo clássico liga os seus ideais de perfeição à masculinidade; de seguida, abordar-se-á a circunstância de o corpo masculino em questão se manifestar, nesse mesmo mundo, como *herói*.

O herói: o *belo* e o *bom*

O nu heróico terá sido provavelmente a fórmula mais utilizada para representar o homem, e aquele que melhor evoca a sua virilidade e força, como ser lutador supremamente dotado, tanto mental como fisicamente, no qual deveriam aparecer reunidos o *belo* e o *bom*. O herói é, *grosso modo*, uma apologia das qualidades e atributos superiores masculinos; como herói, o homem não só deve encarnar a beleza ideal como também reflectir valores e atitudes morais.⁴³

Na Antiguidade clássica, um dos modelos mais comuns terá sido o dos *Koúroi*⁴⁴

Noite ser um auto-retrato do artista.

³⁹ Cf. LUCIE-SMITH, *Adão, o nu masculino em arte*, p. 139.

⁴⁰ Cf. LUCIE-SMITH, *id.*, p. 31.

⁴¹ Cf. KÁRPÁTI, *Parmigianino*, pp.145-149.

⁴² GOLDSTEIN, *Teaching...*, pp. 163-164.

⁴³ Cf. BORDIN, BUSSAGLI, D'AMBROSIO, *Viaggio Intorno al Corpo*, pp. 12, e 38-41 e COMAR, *L'homme...*, p. 17.

⁴⁴ Segundo reza a história os atletas corriam em tronco nu, com apenas uma tanga. Um dia, numa dessas corridas, um atleta chamado Orsippus rasgou a tanga e fez o restante percurso completamente

– estátuas erguidas para homenagear os vencedores do género de celebrações religiosas de que os jogos olímpicos são o exemplo mais conhecido: serão, provavelmente, o melhor exemplo da glorificação da beleza, potencial e vigor do homem jovem. Estas estátuas comemorativas serviam de inspiração aos guerreiros e atletas bem-sucedidos.⁴⁵

Em diferentes objectos (pinturas de vasos, ou esculturas para santuários e memoriais) deuses e guerreiros expunham-se nus, em cenas míticas e épicas, a guerrearem-se mutuamente. Tais representações pretendiam exaltar virtudes como a coragem, a justiça e a temperança, que, encarnadas no corpo masculino, designavam a sua *virilidade*.⁴⁶

Ressalve-se que, apesar de existirem mulheres nos mitos heróicos, os protagonistas eram quase sempre homens. À excepção talvez de Afrodite, as deusas eram representada vestidas; e, embora nas pinturas de vasos se encontrem representadas mulheres despidas, no entanto, essas imagens não eram consideradas “respeitáveis”.⁴⁷

Dito isto, os corpos heróicos da Antiguidade clássica influenciaram posteriormente as representações iconográficas em diferentes épocas da história, sobretudo no Renascimento, Maneirismo, Barroco e Neoclássico. No entanto, esses corpos foram ainda utilizados no contexto de outros contornos conceptuais, assentes em novas ideias sobre o corpo e a nudez.

nu, conseguindo assim a vitória, pois um homem despido fica mais leve. Crê-se que foi a partir dessa data que se começaram a representar os vencedores nus (DUERR, *Nudez e pudor*, p. 280). Já as congéneres femininas dos *kouroi*, as *kórai*, estátuas de virgens feitas para consagrações em santuários, estão vestidas (LUCIE-SMITH, *Adão...*, p.18).

⁴⁵ Cf. GUALDONI, *Nudo Maschile*, p. 12. Como salienta ainda Lucie-Smith “A ideia de que o guerreiro ideal combatia nu e pouco protegido teve uma influência curiosa no desenho da armadura grega, na qual a placa do peito e a das costas era muitas vezes dada forma se assemelhasse a um torso musculoso nu”(Adão..., p. 42).

⁴⁶ Cf. COMAR, *id.*, pp. 17-22.

⁴⁷ Cf. WALTERS, *The Nude...*, pp. 36-39.



[24] *Kouros de Anavyssos*, c. 530 a.C.



[25] Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623/24.



[26] Dosso Dossi, *São Sebastião*, 1808.



[27] Johann Michael Rottmayr, *Lamentação por Abel*, 1692.

O sacrifício como acto “heróico”

Se, para os gregos, a nudez era símbolo de orgulho, com o advento do Cristianismo, pelo contrário, representa uma situação vulnerável, de humilhação e culpa sobre o próprio corpo e a sexualidade. Apesar de “mal vista”, a nudez terá sido consentida (ainda que com alguma cautela) para as representações bíblicas, como a história da Queda⁴⁸, no *Génesis*, e de Cristo crucificado; exactamente porque, ressalve-se, estas histórias envolviam nudez.⁴⁹ Assim, o imaginário “heróico” do Cristianismo teve como principais figuras masculinas Adão, para nos lembrar da inocência perdida, e Cristo, que, nu, redime o pecado e conquista a morte; ambos eram apresentados como símbolos de crença, mártires e sacrificados pelos outros homens.⁵⁰ Estas representações estavam carregadas de significados simbólicos e espirituais, numa preocupação em evocar uma realidade superior, ou *invisível*. Não tendo havido especial interesse em representar a realidade *material*, as concepções estéticas, segundo Panofsky, tinham como função auxiliar o desenvolvimento da teologia cristã; a beleza era entendida como um reflexo dos valores morais — uma substância da alma e não do corpo — uma emanção da divindade⁵¹; segundo Santo Agostinho, “(...) a admiração por formas simplesmente belas (...) actua como um mediador entre Deus e o mundo material (...)”⁵².

Apesar das controvérsias, a moralidade cristã fazia supor que as figuras santas podiam, em certa medida, exibir nudez, porque, idilicamente, as suas “almas eram puras”, tal como foi estabelecido pelo mito edénico. Sirva como exemplo *O Juízo Final*, de Miguel Ângelo, alvo de censuras causadas pela exibição de nudez [rever nota 24]; apesar disso, segundo se sabe, o próprio Tribunal da Santa Inquisição

⁴⁸ Sobre o episódio da Queda, comum às três religiões monoteístas (judaísmo, cristianismo e islamismo), vd. RUSHBY, *Paraíso*, p. 13.

⁴⁹ Cf. GUALDONI, *Nudo Maschile*, p. 16. Como assinala ainda LUCIE-SMITH “A proibição da nudez era (...) tão forte que, nos primeiros séculos cristãos, Cristo crucificado era muitas vezes representado quase completamente vestido, envergando uma túnica que caía quase até aos pés(...)” (*Adão...*, p. 85).

⁵⁰ WALTERS, *The Nude...*, p.66.

⁵¹ PANOFSKY, *Idea*, pp. 33-39.

⁵² Santo AGOSTINHO, cit. in PANOFSKY, *id.*, p.33.

terá, mais tarde, defendido o artista: “Não sabeis que pintando “O Juízo Final”, no qual não se supõe vestidos nem coisas semelhantes, não era preciso pintar roupas e que nestas figuras não há senão coisas espirituais?”⁵³. Também o Reverendo D. Carlos Cardó, teólogo e Cónego da Catedral de Barcelona, num ciclo de conferências sobre “A arte e a Moral”, terá dito: “Se o nu tem tanta beleza e é apresentado com tanta pureza e ausência de intenção obscena, que a impressão estética afogue a impressão sensual, /(...) o nu será, em tal caso, obra artística e por tanto moral.”⁵⁴

Uma das características mais distintas da arte cristã, terá sido a tendência para glorificar o sofrimento, a dor e a morte⁵⁵, em imagens protagonizadas por Cristo e os santos. Através destas imagens, estes eram *heroicizados* não pela sua força física, mas sim espiritual. Com efeito, estas imagens serviam para incitar à devoção e à prevalência do espírito sobre o corpo: o crente deveria identificar-se com tal sofrimento e ser confrontado com o facto da morte.⁵⁶ Todavia, como salienta Clark, este tipo de representações trágicas, de forte impacto emocional, contribuiu para a corporização da imagem de Cristo. Isto é, o sofrimento evidente nas expressões faciais, e a dor física perceptível pelo sangue e cicatrizes, preconizavam Cristo com uma identidade física e, portanto, humana.⁵⁷ Essa humanização do sagrado, pode ser vista em obras de Caravaggio, como por exemplo a *Deposição* [v. fig. 29]— ressalve-se que estamos cientes de que o artista servirá, em todo caso, como exemplo de excepção, não só por as suas obras terem sido alvo de inúmeras controvérsias, mas também por este não se



[28] Annibale Carracci, *Pietà*, 1603.

⁵³ Cf. De acordo com Parramón (Como Desenhar a Figura Humana, p. 43) estas declarações do Tribunal da Santa Inquisição estão documentadas nos Arquivos de Veneza (datados de 1563).

⁵⁴ CARDÓ cit. in PARRAMÓN, *id.*, p. 44.

⁵⁵ A ideia do corpo masculino como forma de expressar sofrimento teve as suas origens na Grécia Antiga, na representação dos guerreiros gregos e nas suas cenas de combate, ou em obras como *Laocoonte* (cerca de 50 a. C.); e foi sob esta influência que, mais tarde, os artistas do Renascimento representaram as figuras religiosas como heróis antigos (Cf. CLARK, *The Nude*, pp. 214-221; vd. também LUCIE-SMITH, *Adão...*, pp. 78-89).

⁵⁶ Cf. WALTERS, *The Nude...*, pp. 66-70.

⁵⁷ Cf. CLARK, *The Nude*, pp. 25-26.



[29] Caravaggio, *Deposição*, 1602-1603.

preocupar em corrigir eventuais anomalias anatómicas dos modelos humanos de que a sua pintura se servia, por vezes com um realismo brutal⁵⁸ — Cristo não só é representado com forte realismo carnal, como a sua condição humana parece ser mais evidente pelo esforço físico que as outras personagens revelam ao aguentar o seu peso nos braços.⁵⁹

Esta forma de representar o corpo masculino — *heroicizado*, como se disse, pelo sofrimento — não só caracterizou toda a Idade Média como influenciou diferentes temáticas, artistas e épocas históricas. Por exemplo, Théodore Géricault, para além de ter dado largo uso às fortes musculaturas nos nus masculinos (jamais tendo pintado um nu feminino), apresenta-os frequentemente em cenas violentas, inspiradas na vida real — como em *O salva-vidas do Brigue “Medusa”* [v. fig. 30]—, ou em acções que evocam a força física do homem.⁶⁰ Do mesmo modo, considere-se a obra *Marat* [v. fig. 32], de Jacques-Louis David: pese embora o contexto histórico e político, é possível relacionar tal representação com os mártires do cristianismo: pelo acto do sacrifício pessoal em prol de “bens maiores”; e pela pose e rosto, que lembram muitas das tradicionais representações de Cristo⁶¹ (em particular, o tema da *pietà* e certas *deposições*).

Como se viu, o nu masculino foi frequentemente associado a determinados tipos de representação e concepções do ideal e/ou do martírio. Estas categorias predominaram nas representações até finais do século XIX, nos temas históricos, mitológicos e religiosos. Todavia, haverá outras, mais esporádicas, em que o homem nu também figurou.

⁵⁸ Repare-se que, por esta altura os artistas ainda seguiam o modelo de representação clássico, o que implica que havia tensões para que os artistas generalizassem e idealizassem o corpo humano, mesmo que essas “correções” estivessem em desacordo com observação directa (LUCIE-SMITH, *Adão...*, pp. 31-32).

⁵⁹ Cf. CORREIA, *Corpologias*, vol.1, pp. 345-346, v. também BORDIN, BUSSAGLI, D'AMBROSIO, *Viaggio...*, p. 359.

⁶⁰ Cf. COMAR, *L'homme...*, p. 30.

⁶¹ Cf. WALTERS, *The Nude...*, pp. 214-217.



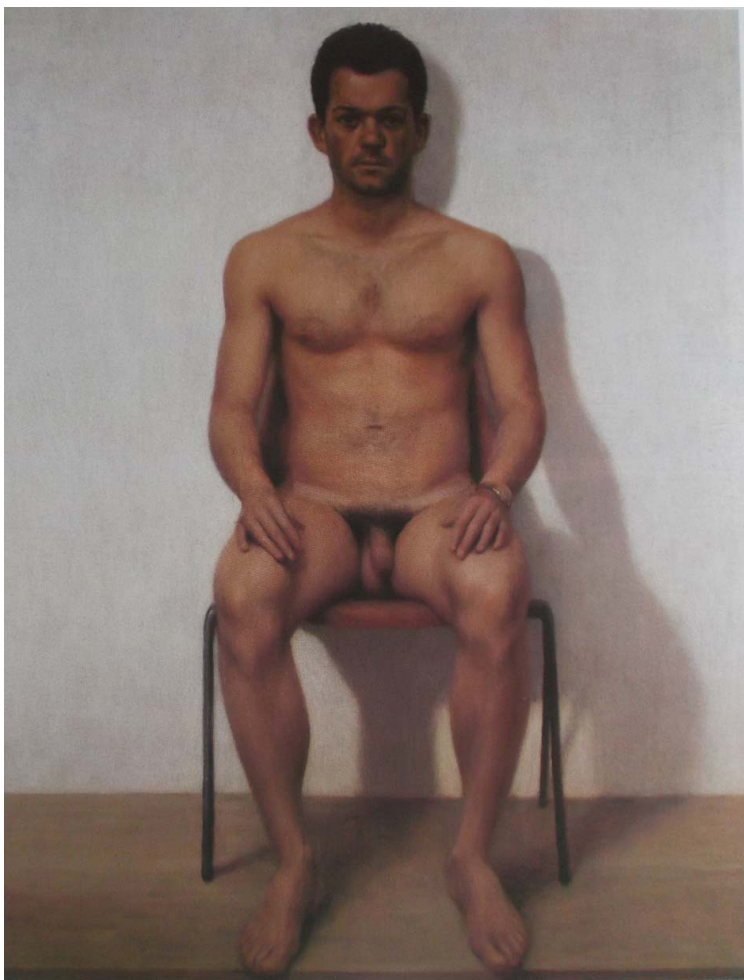
[30] Géricault, *O salva-vidas do Brigue Medusa*, 1832-1833.



[31] Camille Felix Bellanger, *Abel*, 1923.



[32] Jacques Louis-David, *Marat*, 1793.



(Auto) Retrato

“(...) embora os artistas sejam grandes consumidores e produtores de nus, (...) parece que uma interdição relativa persiste na representação oficial da sua própria nudez na história da pintura.”⁶²

Gilles Néret

Até ao século XX o retrato masculino nu ocupou um lugar menor no campo das representações, existindo poucos exemplos. Dentro deste género, a representação de mulheres parece ter sido mais comum. A pretexto das representações mitológicas é possível encontrar exemplos: o retrato da amante de Carlos II de Inglaterra, Nell Gwynne, onde a imagem executada por Lely passa por ser uma representação de Vénus e o Cupido⁶³; do mesmo modo, Rubens e Rembrandt retrataram as suas esposas em pinturas seguindo os temas tradicionais⁶⁴; ainda, mas já no séc. XIX, um exemplo que é mais comum referir, *Olympia* de Manet, que terá retratado, ao que consta, uma cortesã, de nome Victorine Meurent⁶⁵.

Parece difícil, no entanto, associar este género de representação ao corpo masculino. Só a partir de finais do século XIX e inícios do séc. XX é que terá sido mais comum retratar os homens despidos; e, desde então, não faltam exemplos.

Prática ainda mais pontual foi a do auto-retrato nu⁶⁶, género que teve a sua razão de ser na necessidade por parte de alguns artistas de utilizarem o seu próprio corpo como modelo e objecto de estudo para personagens de algumas das suas obras — tal como foi referido sobre Miguel Ângelo [rever nota 38] ou como se supõe de Pontormo. O exemplo mais paradigmático, e sem precedentes, será contudo o *Auto-retrato nu* de Dürer [v. fig. 36], onde o artista desenhou com toda a franqueza a realidade anatómica do seu rosto e corpo, independentemente de contaminações

⁶² NÉRET, *Arte Erótica*, p. 73.

⁶³ Cf. BERGER, *Modos...*, p. 56.

⁶⁴ Cf. WOLF, *Rembrandt*, p. 52, Vd. GULLSTRÖM (Coord.), *Rubens and His Legacy*, pp. 128-129.

⁶⁵ Cf. CARR-GOMM, *Manet*, p. 66.

⁶⁶ Sobre o auto-retrato nu masculino, sugere-se para eventuais leituras sobre o tema: LEITE, *Ao Espelho o Eu é Outros. O auto-retrato: desenho e pintura*.

[33] Harry Holland, *Phil*, 1983.

simbólicas, não ocultando a sua identidade.⁶⁷ Já no século XX, encontram-se alguns artistas que deram uso ao seu próprio corpo como temática central das suas obras. Nenhum artista parece ter-se debruçado tanto sobre o tema como Egon Schiele: na sua vasta produção, de vertente experimental, abordou diferentes significações do nu masculino na arte – principalmente na série de auto-retratos que constitui o grosso da sua obra entre 1909 e 1912 –, com influências que vão desde a fotografia ao teatro e à dança. A utilização da fotografia permitiu-lhe trabalhar sobre poses diversas e difíceis de manter por muito tempo, e pontos de vista e ângulos que o desenho de observação em frente ao espelho não permitem⁶⁸. Outro motivo que torna o seu trabalho tão invulgar são as poses que colocam os seus genitais em grande exposição, e as representações (que não omitem a masturbação) parecem querer documentar a sua preocupação com o tema da sexualidade masculina, e a consciência sobre o próprio corpo.⁶⁹ Também George Grosz fez muitos auto-retratos, representando-se mais do que uma vez em cenas sexuais, normalmente envolvendo também figuras femininas, e expondo habitualmente enormes pénis para tratar as suas obsessões sexuais, de uma forma caricatural e metafórica.⁷⁰ Ou até Lucian Freud; entre os seus vários auto-retratos podemos destacar *Painter working, Reflection* [v. fig. 37], no qual se representa despido em posição frontal. O artista considerava que o auto-retrato era uma forma de fazer um objecto honesto e credível “(...) tens de tentar pintar-te a ti mesmo como se fosses outra pessoa”.⁷¹

⁶⁷ Cf. CAHILL, *Heroges e Heróis*, pp. 220-224. Vd. NÉRET, *Arte ...*, p. 74-76.

⁶⁸ Schiele fez-se fotografar com certa frequência, principalmente pelo seu amigo Anton Joseph Treka. Em muitas das fotografias conhecidas vê-mo-lo em poses abertamente encenadas, que constituem uma espécie de repertório de gestos e atitudes (COMINI, *Egon Schiele*, pp. 20-21. Vd. FISCHER, *Egon Schiele*, pp. 148-151).

⁶⁹ Cf. COMINI, *id. ibid.* Vd. FISCHER, *id.*, pp. 146-168.

⁷⁰ Cf. NÉRET, *Arte...*, p. 136.

⁷¹ FREUD cit. in HOWGATE, AUPING e RICHARDSON, *Lucian Freud Portraits*, p. 34 (tradução minha).



[34] Rodin, *Victor Hugo, nu sentado, estudo para monumento*, 1893.



[35] George Grosz, *Auto-retrato com duas mulheres*, 1920.



[36] Dürer, *Auto-Retrato Nu*, c. 1503.



[37] Lucian Freud, *Painter Working, Reflection*, 1993.



[38] Egon Schiele, *Masturbação*, 1911.

O pênis como objecto de culto e as representações sexuais e homoeróticas

“Tão bonita e serenamente mole como o estético mais puritano poderia desejar”.⁷²

Robert Melville

Através dos exemplos que temos vindo a dar, constata-se que, apesar de o corpo masculino nu ter estado presente em diferentes temas e épocas da história, nem sempre tais representações mostram órgãos sexuais, ou sequer abordam os temas da sexualidade. Tal como refere Umberto Eco (1932-2016):

“(…) o sentido do pudor mostrou-se variável segundo as culturas e os períodos históricos: houve épocas, (...) em que a representação dos atributos sexuais não parecia repugnante, mas até contribuía para tornar evidente a beleza de um corpo; (...) nas culturas em que existe um forte sentido do pudor manifesta-se o gosto da sua violação, através do oposto do pudor, que é a obscenidade”.⁷³

Em algumas civilizações, como na Índia, ou períodos históricos, como na Antiguidade Clássica, os órgãos genitais masculinos foram objecto de culto, símbolo de fertilidade e prosperidade.⁷⁴ Na Antiguidade clássica, por exemplo, é possível encontrar diversos objectos de figuras fálicas ou que referem a sexualidade, como esculturas ou pinturas de vasos, onde se vêem representadas as relações sexuais da cultura homoerótica grega.⁷⁵ No entanto, o exemplo mais evidente é o das representações de Sátiros, que se apresentam sempre com o pênis em erecção. A figura do Sátiro, que encarna os poderes da natureza e especialmente da sexualidade, é uma encarnação grotesca do carácter animalesco do homem,



[39] Taça ática, c. de 500 a. C.

⁷² MELVILLE cit. in WALTERS, *The nude...*, p. 270 (tradução minha).

⁷³ ECO (Dir.), *História do Feio*, p. 131.

⁷⁴ O conceito do hieróglifo egípcio BH significa “gerar”, e é representado por um membro erecto a ejacular. Mesmo no âmbito religioso indiano, o pênis remonta directamente a Shiva, o deus criador por excelência (BORDIN, BUSSAGLI, D’AMBROSIO, *Viaggio...*, pp. 190-192).

⁷⁵ Cf. LUCIE-SMITH, *Adão...*, p. 21.



[40] Sátiros, vaso grego, c. 500 a. C.



[41] Zeus e Ganimedes, c. 530-430 a. C.

celebrando a virilidade e o corpo masculino na Grécia e na Roma antigas.⁷⁶ De modo semelhante, destacam-se ainda as representações do deus Priapus, onde o pénis simbolizava os poderes da procriação, da natureza; ou, mais tarde, na civilização romana, do deus Fascinus, que também era personificado num pénis, como símbolo de fertilidade: entre outros costumes, podia ser utilizado como ornamento em colares, ou à porta das habitações, para representar o poder do dono da casa.⁷⁷

Pelo contrário, como já foi abordado, com o cristianismo, prevaleceu a intolerância em relação a tais representações. Os criadores de imagens recorreram a diferentes tácticas para exaltar a virilidade masculina, ou atribuir uma dimensão erótica às suas obras: fosse compensando o pénis oculto com outras partes do corpo – ombros largos, musculatura exagerada e postura agressiva⁷⁸—; ou criando tensão na representação conjunta dos dois géneros sexuais, nas quais habitualmente é o homem que desempenha um papel mais activo, dominador, enquanto a mulher, passiva, se entrega, submissa.⁷⁹ Um dos vários subterfúgios para reprimir a sensualidade dos corpos, consistiu em ignorar as eventuais características dinâmicas que um corpo belo produz no ser humano (tal pode ser suportado pela ideia posterior de Charles Darwin (1809-1882), de que a beleza é a forma que suscita maior atracção sexual⁸⁰).

A partir do século XIX cada vez com mais dificuldade o nu masculino foi representado isoladamente. Um dos motivos é que nesta época os aspectos da conduta homossexual passaram a ser motivo de crime, punido pela lei; e eram também assunto de investigação e de interesse científico, tratados como “comportamento desviante”. Paralelamente, em meados do mesmo século, o nu masculino quase desapareceu e os corpos nus eram invariavelmente femininos,

⁷⁶ Cf. COMAR, *L'homme...*, p. 2.

⁷⁷ Cf. WALTERS, *The Nude...*, pp. 55-58.

⁷⁸ Cf. WALTERS, *id.*, pp. 9-10.

⁷⁹ Cf. GULLSTRÖM (Coord.), *Rubens...*, pp. 122-124. Note-se que para tudo isto haverá excepções: em algumas obras de Ingres, nas representações de casais, e ao contrário do que parece ser habitual, é a mulher que avança e revela desejo de posse pelo corpo do homem (Cf. BADE, *Ingres*, pp. 46-56).

⁸⁰ Cf. COMAR, *L'homme...*, p. 38.

implantando-se como principal objecto de erotismo na arte moderna.⁸¹ As representações femininas eram, sobretudo, um veículo para ostentar as fantasias sexuais masculinas, tal como argumentou, já no séc. XX, Hans Bellmer: “(...) a imagem da mulher desejada depende da imagem do homem que a deseja, que esta imagem é, no fim de contas, uma série de projecções fálicas (...)”.⁸²

A preferência pelo corpo feminino não só colocou o masculino em desvantagem, como até (salienta Lucie-Smith) parece não haver equivalente em conotações eróticas para as representações do corpo do homem como aquelas que nos foram dadas por diferentes imagens de mulheres: as de Ingres, Courbet, Renoir, Degas ou Manet (particularmente com *Olympia*).⁸³

Todavia, entre os artistas que assumiram abertamente a sua homossexualidade, como David Hockney ou Andy Warhol, por exemplo, é possível encontrar representações do corpo do homem enquanto objecto de desejo. Hockney, que tratou o corpo masculino como parte essencial da sua temática, exhibe a nudez sob várias formas e circunstâncias (na piscina, no banho, na cama, etc.); e apesar de não tocar as fronteiras da obscenidade, reivindica o corpo do homem como meio legítimo de sensibilidade erótica⁸⁴. Já o americano Andy Warhol, no início da carreira, nos seus desenhos e serigrafias, apresenta detalhadamente e de forma isolada os órgãos genitais masculinos. Parece querer dizer-nos que é aquele o ponto de desejo e êxtase no corpo do homem, para lá da sua identidade ou categoria. Procedimento diferente teve Michael Leonard, considerado um “novo classicista”⁸⁵, que nos seus desenhos e pinturas de nus masculinos joga com o “velado” e o “desvelado”, representando figuras em movimento e transição (especialmente a vestirem-se e a despirem-se) — apontando Egon Schiele como um dos artistas que influenciaram a sua obra, pela carga erótica nas suas representações.⁸⁶

⁸¹ Cf. LUCIE-SMITH, *Adão*, pp. 141-147.

⁸² BELLMER, cit. in NÉRET, *Arte...*, p. 21, vd. também WALTERS, *The Nude...*, pp. 269-270.

⁸³ Cf. LUCIE-SMITH, *The Male...*, p. 9.

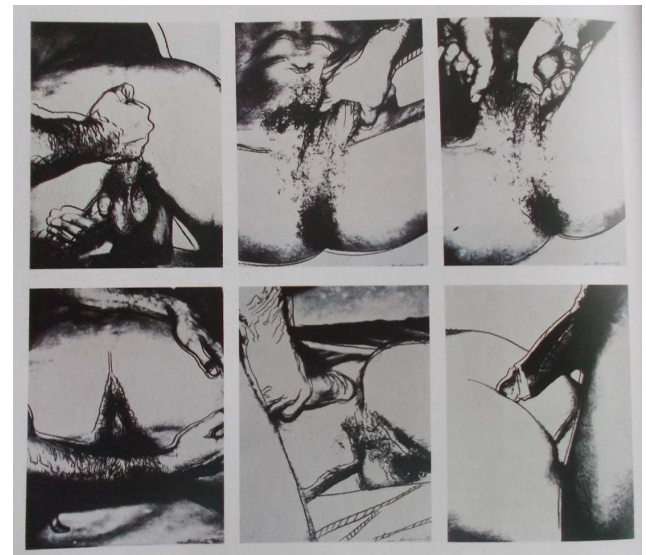
⁸⁴ Cf. LUCIE-SMITH, *Adão...*, p. 166.

⁸⁵ Cf. LUCIE-SMITH, *Movements in art since 1945*, p. 273.

⁸⁶ Esta declaração do artista pode encontrar-se em <http://michaellleonardartist.com/pictures/nude-drawings> [consulta em 10.01.2017].

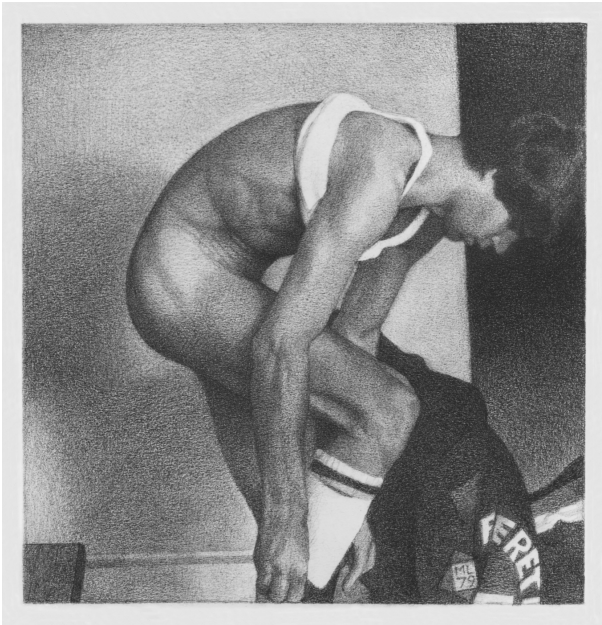


[42] David Hockney, *Dois rapazes numa piscina*, 1965.

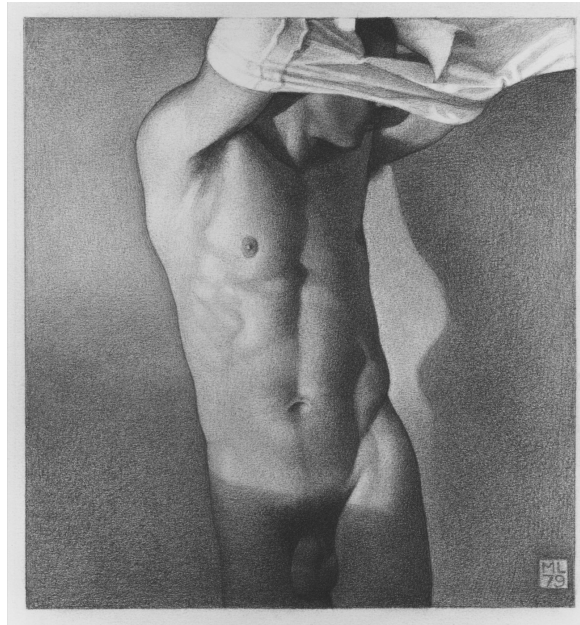


[43] Andy Warhol, *Órgãos genitais*, 1978.

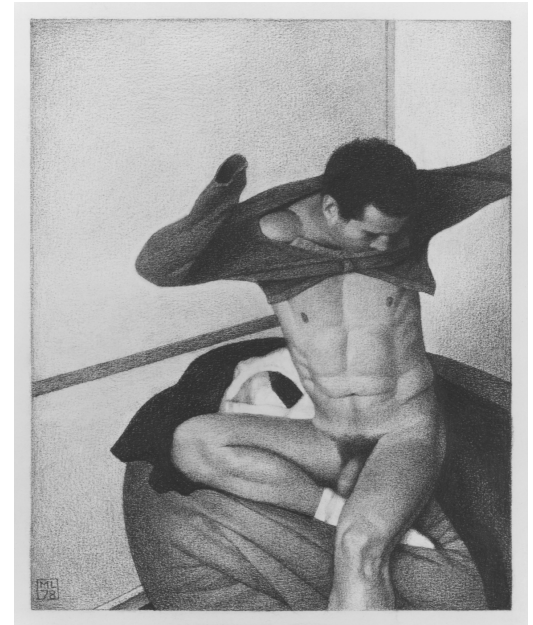
Paradigmaticamente, e de acordo com os exemplos que apontamos, podemos perceber o ponto de vista do homem sobre o seu próprio corpo e sobre o da mulher, no entanto saberemos menos como a mulher viu o corpo do homem. Entre os poucos exemplos de mulheres que abordaram o erotismo do corpo masculino, saliente-se a obra *The most beautiful part of a man's body* [v. fig. 47] de Duane Michals, onde, tal como afirma o seu título, a artista descreve (visualmente e graficamente) onde considera que reside a beleza e ponto de prazer no corpo do homem.



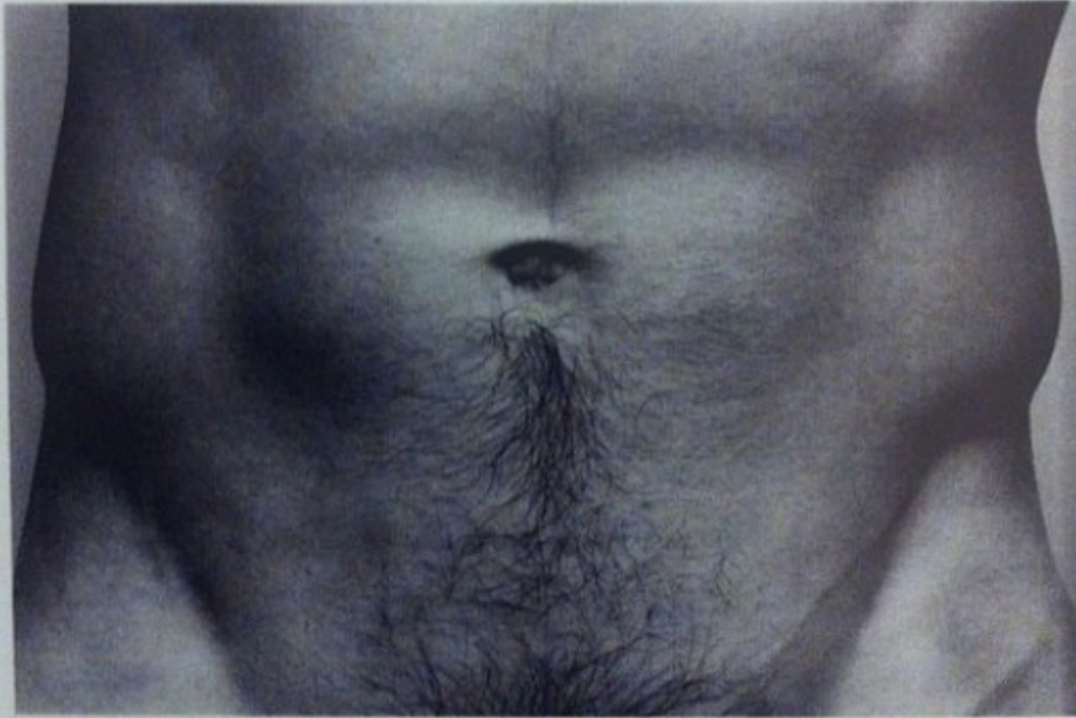
[44] Michael Leonard, *Dressing 25*, 1979.



[45] Michael Leonard, *Dressing at night*, 1979.



[46] Michael Leonard, *Dressing 24*, 1978.



The Most Beautiful Part of a Man's Body
I think it must there, where the torso sits
on and into the hips,
Those twin delineating curves,
Feminine in grace, girdling the trunk,
Guiding the eyes downwards
to their intersection,
The point of pleasure.

[47] Duane Michals, *The most beautiful part of a man's body*, 1986.

3. A dicotomia dos olhares



[48] Cartaz da exposição *Masculin/Masculin*, Paris, 2013.



[49] Pierre et Gilles, *Vive la France*, 2006.

Como se viu, durante séculos o nu masculino foi tipicamente público, exposto em praças e monumentos, e carregava significados políticos, religiosos e morais, para incentivar o espectador a se identificar com ele. Apenas pontualmente, o corpo do homem serviu para expressar conteúdos eróticos. O nu feminino, por outro lado, existe para alimentar as fantasias eróticas masculinas, do domínio privado.⁸⁷

Para colocar em evidência esta relação assimétrica na abordagem ao erotismo dentro da tradição mais recente da pintura europeia, podemos referir duas exposições mundiais, realizadas em 2012 e 2013, dedicadas exclusivamente ao nu masculino: a primeira, *Nackte Männer*, no Museu Leopold, em Viena, e a segunda, *Masculin/Masculin*, no Museu d'Orsay, em Paris, organizada por Ferlier. Ferlier disse numa entrevista:

“Até hoje houve muitas exposições sobre o nu feminino (...). O nu masculino é muito mais controverso, e mesmo vendo nós muitos nus masculinos nos museus, não os vemos da mesma maneira que [os] nus femininos, mais eróticos, sensuais — o nu masculino é mais heróico. Queríamos mostrar que o nu masculino também pode ser sensual e visto como objecto de desejo. É uma afirmação muito pouco comum na história da arte”⁸⁸.

A par destas declarações da organizadora, note-se que, não só não parece ser habitual atribuir este tipo de características ao corpo masculino como ainda, e de acordo com o que se disse antes, a nudez masculina revela-se mais ofensiva ou, no mínimo, mais “controversa” que a feminina — pelo que se poderá deduzir, também, pelas queixas e censuras de que o cartaz da primeira exposição foi alvo.⁸⁹

⁸⁷ Cf. WALTERS, *The Nude...*, p. 8.

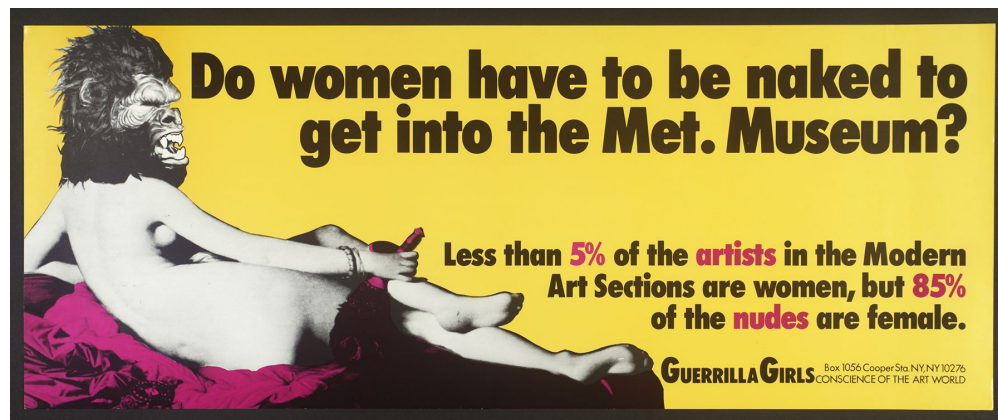
⁸⁸ Encontrei esta citação no jornal *Público*, de 02/10/2013 (“Dois séculos de nu masculino em Paris - e ainda há quem se ria de vergonha”). Disponível in <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/dois-seculos-de-nu-masculino-em-paris--e-ainda-ha-quem-se-ria-de-vergonha-27180472> [consulta em: 23/02/2017].

⁸⁹ Segundo o mesmo artigo, os cartazes que promoviam a primeira exposição (*Nackte Männer* em Viena) com a obra *Vive La France* (2006) [v. fig. 49], de Pierre et Gilles, foram censurados pela organização após terem gerado queixas.

Podemos assim concluir, sobretudo, que existem diferenças nas formas de *olhar* a nudez nos dois géneros sexuais. O homem, é aquele que *olha*, usufrui, consome, desfruta – e não aquele que é *visto*. Por outro lado, a mulher existe para ser *olhada*, é “posta à mostra” como objecto de consumo⁹⁰, talvez por “(...) se continuar a pressupor que o espectador ‘ideal’ é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo.”⁹¹ Esta estrutura dos olhares – a mulher como objecto passivo do olhar activo do homem – foi apelidada como *male gaze* pela britânica Laura Mulvey (1941) no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), conceito que, por uma questão de conveniência, traduzirei como “olhar masculino.” A autora introduziu este conceito ao abordar o cinema de Hollywood, que estabelece uma relação desigual nas formas eróticas de olhar os dois sexos: a imagem da mulher é conotada de significantes eróticos e visuais e representa o desejo masculino; por outro lado, o poder do protagonista masculino, que coincide com o poder activo do olhar erótico, *substitui* o espectador no ecrã, ao controlar os eventos narrativos.⁹²

Várias feministas questionaram se este mecanismo da construção dos olhares era “natural” ou “criado.” Exemplo é Cindy Sherman, na série de fotografias *Film Stills*, em que se auto-representa recorrendo aos estereótipos das imagens do mundo do cinema. As suas interpretações instituem-se como uma revisão crítica da cultura visual masculina, redefinindo a relação entre o papel de *observador* e *observado*.⁹³

As escassas referências a mulheres artistas, que tratam o corpo do homem como tema, podem ser explicadas em parte por as mulheres não terem sido incentivadas a expressar a sua sexualidade através do *olhar*; é esperado que usem



[50] Guerrilla Girls, *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.

⁹⁰ Cf. RIBEIRO, “Do Erotismo Objecto ao Erotismo Força” in ACCIAIUOLI e MARQUES (org.), *Arte & Erotismo*, pp. 143-154.

⁹¹ BERGER, *Modos...*, p. 68.

⁹² MULVEY, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in BRAUDY e COHEN (org.), *Film Theory and Criticism*, pp. 833-844.

⁹³ Cf. LAPA, “Erotismo como experiência” in ACCIAIUOLI e MARQUES (org.), *Arte...*, pp. 15-18.

o seu próprio corpo pelo prazer narcísico de serem observadas.⁹⁴ De acordo com Mulvey, as estruturas psíquicas da ideologia dominante não suportam o peso da *objectificação* sexual da figura masculina; nas suas palavras, “O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista.”⁹⁵ Também Cindy Nemser, que terá feito muitos desenhos de nus masculinos, referiu mais tarde que são os homens, e não as mulheres, a desaprovar esse tipo de representação “Eles não gostam de olhar para outro homem nu. ‘É de mau gosto’, disseram eles”⁹⁶.



[51] Yasumasa Morimura, *Retrato (Futago)*, 1988.



[52] Orlan, *The Origin of war*, 1989.

⁹⁴ Cf. WALTERS, *The Nude...*, p. 17. Berger sugere também que, sendo a mulher educada e persuadida a vigiar a sua própria feminilidade e a sua aparência “(...) transforma-se a si própria em objecto – e muito especialmente num objecto visual” (BERGER, *Modos...*, pp. 50-51). Note-se ainda que, um dos temas que se tornou predominante nas representações femininas (desde o séc. XIII até ao séc. XX), foi exactamente o da *toilette*: mulheres a banharem-se, a cuidarem da sua aparência e beleza. Este tema, institui-se, também, como um pretexto para representar a intimidade e a nudez feminina (Cf. VIGARELLO, LANEYRIE-DAGEN (Cord.), *The Invention of Privacy*, sobretudo pp. 3-9). Acrescente-se ainda, que, especialmente a partir do séc. XX, a preocupação com o próprio corpo adquire um lugar importante na vida privada, “O prazer do banho, da toilette, do esforço físico é em parte satisfação narcisista, contemplação de si próprio.(...) Ocupar-se do corpo é prepará-lo para o dar a ver” (ARIËS e DUBY (dir.), *História da vida privada*, vol. 5, pp. 102-103).

⁹⁵ MULVEY, “Visual Pleasure...”, p. 838 (tradução minha).

⁹⁶ NEMSER cit. in WALTERS, *The Nude...*, p. 268 (tradução minha).



[53] John Singer Sargent, *Nude study of Thomas E. Mckeller*, 1917-20.



[54] Sylvia Sleigh, *Mitchell Fredericks by the fountain*, 1981.



[55] Anne Yvonne Gilbert, *19a*, 1982.

4. O nu enquanto pretexto

Uma das principais motivações para este projecto foi a insuficiência de mulheres artistas a tratarem o corpo do homem nu como tema central do seu trabalho, sobretudo, e tal como já foi referido, no campo da experiência erótica, mais abordado por artistas homossexuais. Raramente as feministas, que protestaram contra a *objectificação* do corpo da mulher nas representações artísticas, fizeram com o corpo masculino aquilo que, tradicionalmente, o *olhar masculino* fez ao corpo da mulher, talvez por considerarem que “(...) toda a forma de representação do nu era uma expressão de controle patriarcal da parte do artista ou do fotógrafo (...), visto como uma forma de violação.”⁹⁷

Não significará, por isso, que este projecto tenha o intuito de reivindicar o corpo do homem como objecto legítimo de experiência erótica, especialmente porque consideramos que a imagística erótica se sustem num campo muito subjectivo e alargado; ou que, por outro lado, seja uma crítica às *convenções* da pintura na representação da nudez. *Grosso modo*, este é um projecto que através da nudez masculina aborda e reflecte diferentes questões na pintura: as imagens a que faz referência; os meios de compor e os seus significados; a luz e a cor; a técnica; e o papel do modelo-objecto. Porventura, no seu conjunto, as obras produzidas no âmbito deste projecto, proponham outras formas de vermos o corpo do homem.

Fará sentido, neste momento, transcrever a proposta de Berger:

“(...) faça a seguinte experiência: escolha neste livro uma imagem de um nu tradicional. Transforme a mulher num homem (...) Depois, repare na violência que essa transformação produziu, não na imagem, mas nas convicções de um espectador potencial.”⁹⁸

O “espectador potencial”, tal como foi referido, pressupõe-se ser um homem. Todavia, não querendo explorar definições de género a respeito do espectador, importa salientar que, no meu projecto, é um modelo masculino que toma o lugar do *sujeito observado*, de objecto que é “posto à mostra”. Não obstante, como suporte referencial para este trabalho contribuíram imagens de mulheres que,

⁹⁷ LUCIE-SMITH, *Adão*, p. 13.

⁹⁸ BERGER, *Modos...*, p. 68.

pelo que foi abordado, se contrapõem àquelas que habitualmente vemos sobre o corpo do homem.

Da fotografia à pintura

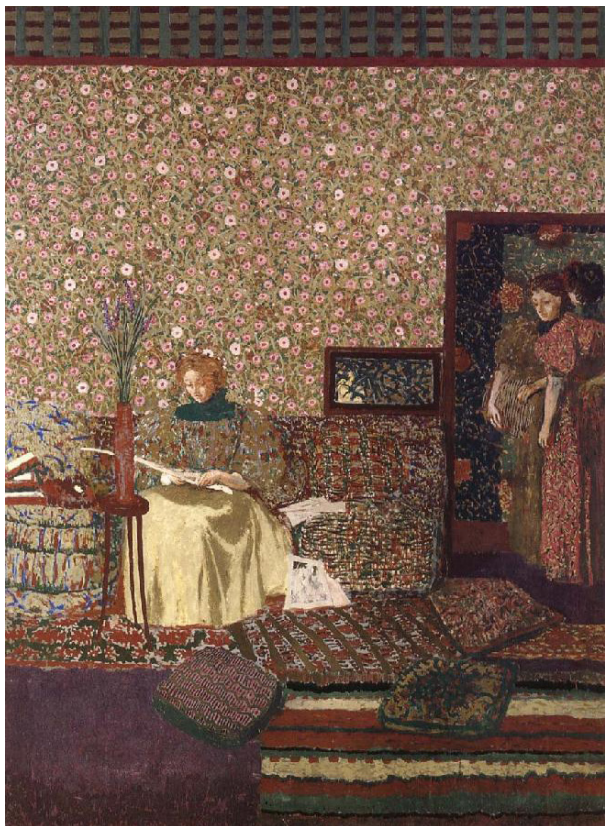
“(…) existe qualquer coisa de predatório no acto de registar uma imagem. Fotografar pessoas é (...) transformá-las em objectos que podem ser possuídas simbolicamente.”⁹⁹

Susan Sontag

Para explicar o meu processo de trabalho, é necessário dizer, antes de mais, que as imagens de que resultam as pinturas têm como referentes fotografias tiradas por mim, em cenários mais ou menos planeados, com modelos humanos. A fotografia está para o meu trabalho como *ferramenta*, para planear a pintura e auxiliar no processo. Por isso, não fará sentido aqui alongar-me a discutir a sua categoria no campo artístico.

A utilização da fotografia, em vez da pintura com observação directa do modelo, transformou a vários níveis a imagem final que deu lugar à pintura. Uma delas foi a rapidez do processo – que inibe comodismos e habituações dos modelos, que ficam sem oportunidade de “calcularem” demasiado as poses ou para se (re)comporem. E por isso, ao contrário de vários autores (artistas ou fotógrafos) que premeditam o resultado final – estudando o espaço e as poses para compor – optei por um registo de “primeiras impressões”: as dos modelos com o espaço e as minhas sobre eles, sempre disparando *freneticamente*. Apesar de não interferir voluntariamente nas suas poses, deixando-as aos seus livres arbítrios, foi notório um certo constrangimento por parte dos modelos, alguma rigidez de posturas de quem sabe que está a ser observado. Nessas sessões fotográficas mantive um papel passivo, *voyeurístico* até – de quem não intervém, só observa, regista, “congela”

⁹⁹ SONTAG, *Ensaios sobre fotografia*, p. 23.



[56] Edouard Vuillard, *Figuras no interior*, 1886.



[57] Edouard Vuillard, *In the Room*, 1904.

um determinado momento que aconteceu “naquele dia” e “naquele lugar”.

Por outro lado, estes registos rápidos desencorajam uma composição demasiadamente encenada, o que conduz, mais tarde, a um processo de edição de imagem, essencialmente ao nível do recorte e colagem no *Photoshop*, para “corrigir” ou recompor o espaço e o enquadramento. A valia deste processo é que, a partir da fotografia, várias experiências podem ser feitas para antever o resultado final, seja através de desenhos, pastéis, ou ainda no computador; por isso, as imagens que resultam nas pinturas diferem em alguns aspectos das originalmente captadas.

Para além do corpo - objectos e ornamentos

*Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.*¹⁰⁰

Maurice Denis

De uma forma geral os objectos que aparecem nas minhas pinturas (cama, sofá, almofadas, mantas, tapetes, etc.) são os primeiros a ser pensados; são eles que ditarão qual a tendência cromática da pintura e qual o cenário necessário para a fotografia. Sem excepção, tais objectos são escolhidos pelas suas cores, formas e motivos geométricos ou florais que comportam, integrados para cumprirem propósitos estéticos e funcionais. Os motivos ornamentais referidos podem ser, ou não, parte integrante desses objectos. Tal depende de decisões intrínsecas à elaboração de cada pintura. A disposição dos objectos e/ou ornamentos responde a expectativas de regularidade e equilíbrio no espaço ao mesmo tempo que o dinamiza. Com efeito, a disposição desses elementos cumpre propósitos úteis, sustenta não só a percepção de ordem no quadro, como contribui para o reforço

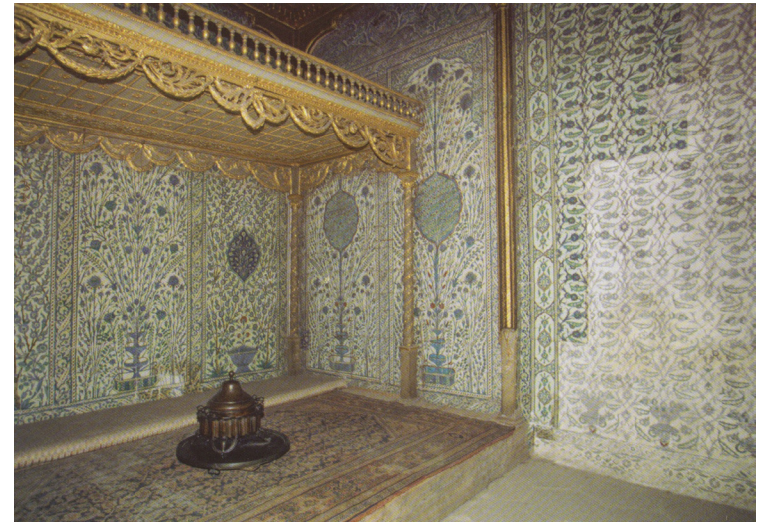
¹⁰⁰ DENIS, *Art et Critique*, 1890, <http://www.musee-mauricedenis.fr/maurice-denis/>

de disposições visuais que culminam na obtenção de significado.

Dada a multiplicidade de motivos que na minha pintura, por vezes, se entrelaçam e sobrepõem, cobrindo as superfícies de um modo mais ou menos denso, julgo haver uma relação entre elas e as artes orientais e islâmicas, que tiveram grande influência nas minhas opções;¹⁰¹ para além disto, também a tiveram as pinturas de interiores de Vuillard, que preenche a totalidade dos quadros com diferentes padrões (seja nos objectos, nas paredes ou vestuários) e conjuntos cromáticos específicos.¹⁰²

Nos meus trabalhos, apesar do carácter afirmativo de todos os elementos em separado (corpo, objectos e ornamentos), é dada importância à dimensão do conjunto, promovendo traços comuns entre corpo e fundo, seja ao nível cromático ou no detalhe específico da pincelada.

Por um lado, pretende-se que, em simbiose, o fundo partilhe a importância do corpo — retirando alguma da visibilidade imediata do mesmo — por outro, o corpo é sustentado e evidenciado por esses elementos formais e decorativos. Esta ambiguidade “hierárquica” entre corpo e fundo propõe que tudo pode ser ao mesmo tempo ornamento e elemento constitutivo. Esta ideia pressupõe que, em modo subjacente, o corpo possa, também ele, ser considerado ornamento.



[58] Interior de um harem, séc. XV, Palácio Topkapi, Istambul.



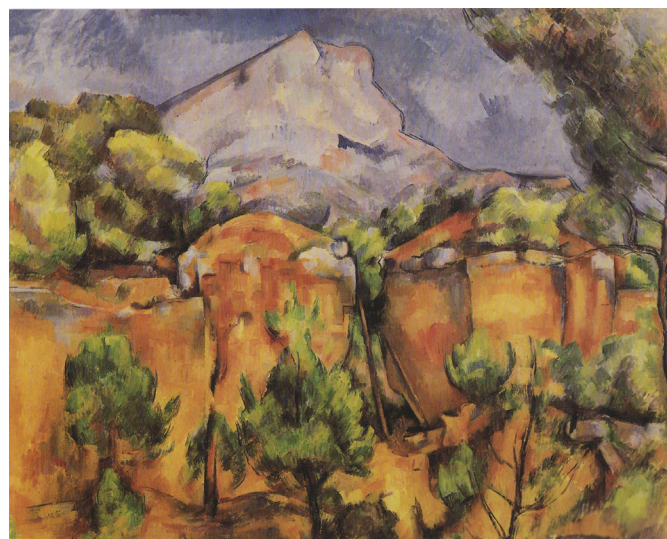
[59] Janela, Istambul.

¹⁰¹ Cf. MANDEL, *Como reconhecer a arte Islâmica*.

¹⁰² Cf. MAKARIUS, *Vuillard*, pp. 7-9, 31, 60 e 65.



[60] Lucian Freud, *Naked Man with Rat*, 1977-78.



[61] Cézanne, *A Montanha Sainte-Victoire, vista Bibémus*, 1898-1900.

Elementos formais, cromáticos e compositivos

*I don't go out of my way to set up stories. My paintings are about painting. Painting problems, period.*¹⁰³

Philip Pearlstein

Tendo sido desenvolvido nos capítulos anteriores as questões de motivação e do modo como são seleccionados os elementos formais presentes nas pinturas, serão agora abordadas em pormenor cada uma delas e todos os elementos significantes que fazem parte do seu universo particular. Importa ainda indicar algumas referências genéricas que sustentam algumas das opções técnicas, estéticas, e formais.

Lucian Freud foi uma influência decisiva no meu projecto: seja no modo de compor, seja nos elementos representados nas suas pinturas de nus, seja, finalmente, nas posturas dos modelos - sem artificialismos de poses e de aparente passividade. Figura ou fundo, o artista presta-lhes a mesma atenção estreita, ao nível do detalhe e volume e considera que o espaço *é parte* da figura.¹⁰⁴ A sua pincelada matérica influenciou sobretudo os meus primeiros trabalhos deste projecto, onde procurei atribuir volume com a direcção da pincelada e com cada tom e luminosidade, a cuja localização me preocupei em dar um carácter imperativo. Porventura, e sem qualquer tipo de premeditação, este método foi-se amenizando pintura a pintura, alteração ditada por outras imagens que se me iam apresentando.

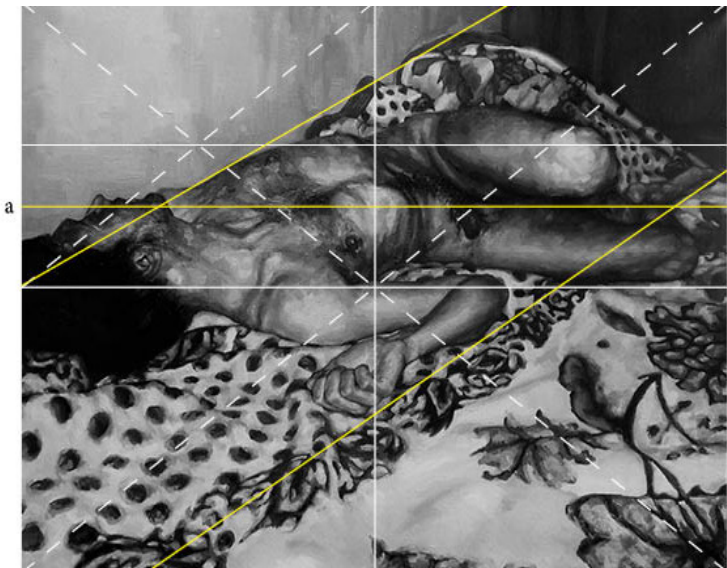
Para o primeiro trabalho deste projecto, *Éden* [v. fig. 62], na captação da imagem fotográfica que lhe deu origem, foram utilizados dois focos de luz, um por cima do corpo e um outro do lado esquerdo do mesmo, para uma distribuição lumínica relativamente uniforme. Por influência das pinturas de paisagens de Cézanne, optei pelos tons outonais *naturais* (verdes, vermelhos acastanhados, ocres). Numa aproximação ao artista, procurei desmaterializar as formas, com pequenas

¹⁰³ PEARLSTEIN cit. in BORZELLO, *The Naked Nude*, p. 93.

¹⁰⁴ Cf. HOWGATE, AUPING, RICHARDSON, *Lucian Freud...*, pp. 208-219.



[62] Patrícia Trindade, *Éden*, óleo s/tela, 84,9 x 113,7 cm, 2014/15.



[63]



[64] *Éden*: pormenores.

pinceladas e manchas de cor, em todos os elementos.¹⁰⁵ Se nos aproximarmos da pintura [v. fig. 64] as cores aglomeradas inibem a compreensão das formas; intencionalmente, pode entender-se esta pintura como uma paisagem.

A nível da composição podem apontar-se os seguintes pontos fundamentais: por um lado, o corpo encontra-se compreendido no interior de duas linhas oblíquas ascendentes, uma que compreende o perfil superior do corpo e continua pelo limite superior do cobertor, e a outra indicada pela marcação dos ornamentos do cobertor na parte inferior e que termina no pé. Estas linhas provocam um efeito dinâmico ao contraporem-se à aparente horizontalidade da pose do modelo, lânguido e passivo e que é evidenciada pela *linha a* horizontal que atravessa o corpo e que percorre toda a extensão do quadro [v. fig. 63].

A segunda pintura do projecto, *S/título* [v. fig. 65], foi a única que surgiu a partir de uma conversa com o modelo (também pintor), com quem troquei ideias e planeei a sessão fotográfica. Como ambos partilhávamos a admiração por Lucian Freud, cingimos os elementos representados e o enquadramento a objectos que nos lembravam algumas das suas obras.

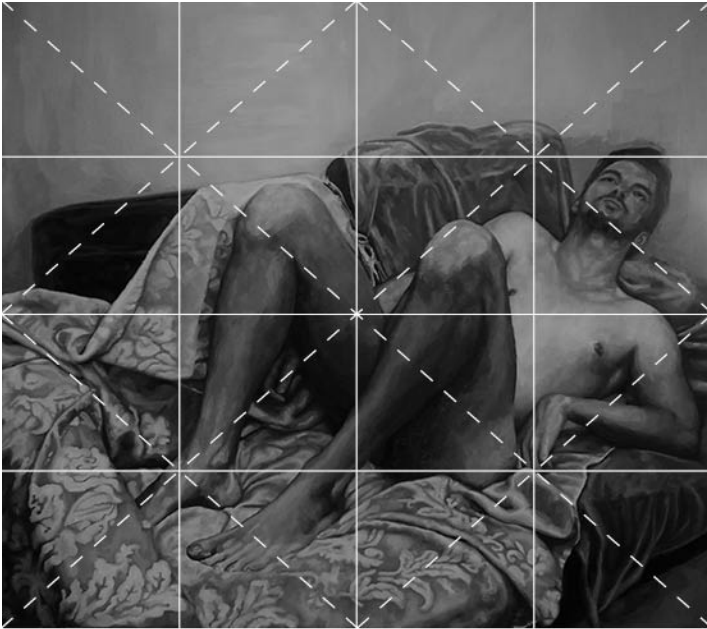
Em certa medida, para diferenciar a gama cromática do trabalho acabado de referir (*Éden*), optei por tons mais pálidos, de azuis e cinzas e desta vez restringi os ornamentos a um único objecto (a manta do lado inferior esquerdo). Por todo o quadro, repeti as pinceladas “fragmentadas” – talvez ainda por influência do trabalho anterior – atribuindo textura aos objectos “lisos”, de alguma forma *ornamentando-os*. Mais tarde, considerei que esta opção cromática (e a homogeneização da paleta) não corresponde à constatação de uma preferência que agora identifico, a representação do corpo em tons mais próximos do “natural”. Nas pinturas posteriores a esta, essa opção foi assumida.

É de notar ainda, que a minha localização e distância em relação aos objectos no registo fotográfico – situada do lado esquerdo e a menos de um metro de distância – criou uma *deformação* na imagem. Isto é, a minha proximidade em relação ao corpo, criou disparidades de proporção entre os diferentes membros do modelo –

¹⁰⁵ Cf. BECKS-MALORNY, *Cézanne*, p. 44.



[65] Patrícia Trindade, *S/título*, óleo s/tela, 143,3 x 162,5 cm, 2014/15.



[66]



[67] Euan Uglow, *Jana*, 1996-97.

as pernas e pés apresentam-se substancialmente maiores que as outras partes do corpo. Com efeito, este tipo de *deformação* é ainda acentuado por haver na pose elementos cuja distância entre si é desigual, o que seria reversível caso a minha posição fosse centrada em relação ao corpo do modelo e mais distanciada.¹⁰⁶

Em termos de composição, traçando divisões regulares do formato pode verificar-se que a disposição dos elementos formais desta pintura se encontram, de uma forma simples, enquadrados por esse traçado, que divide o quadro de tal modo que facilmente se pode identificar a centralidade das pernas e baixo-ventre. Igualmente se identificam zonas específicas do corpo e dos objectos nas intersecções dessas linhas [v. fig. 66].

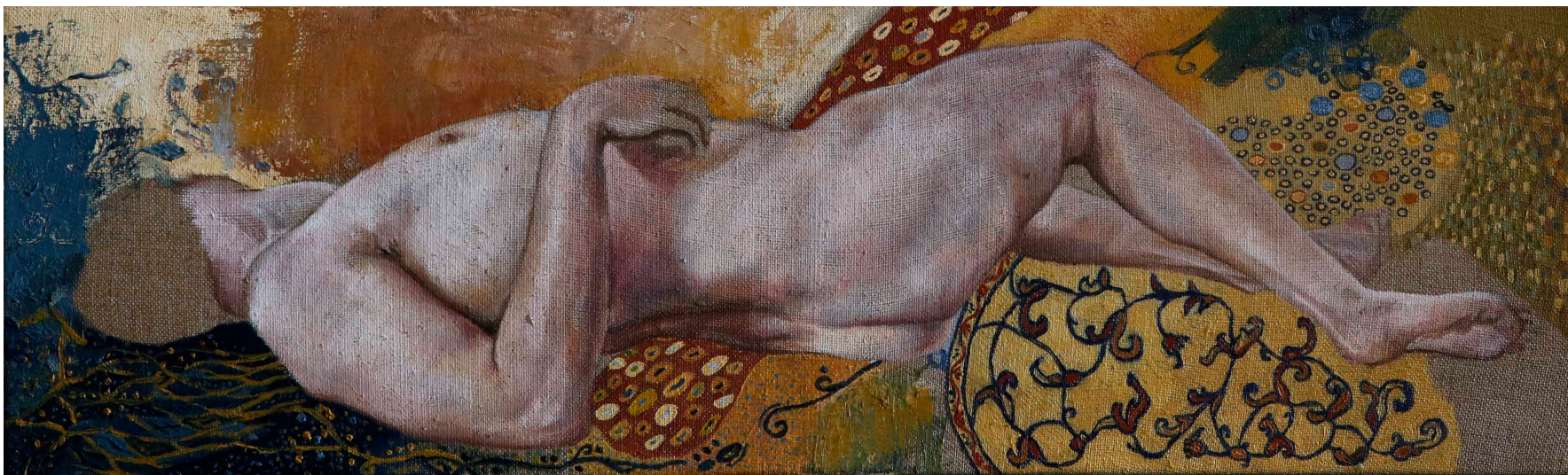
A pintura *(Nu) tapete* [v. fig. 68], surgiu por influência de imagens que vi de tapetes islâmicos, em especial os de oração. Este tipo de tapetes caracteriza-se por uma profusão de motivos ornamentais e de cores, o que motivou a escolhê-lo como motivo ornamental para esta pintura.

Para esta pintura foram tiradas fotografias com luz natural (matinal), incidindo a partir de uma porta situada do lado esquerdo – perceptível na pintura pela quebra de luz na parte superior esquerda do quadro provocada pela ombreira da porta. Apesar das diferentes posições do corpo que tinha captado, optei pela figura de costas, por me lembrar de algumas obras de Euan Uglow [v. fig. 67] de que gosto particularmente. As suas pinturas, marcadamente angulosas, e de planos relativamente lisos de cor, fazem do corpo o motivo do quadro. No meu trabalho, considerando a importância que o tapete tinha a desempenhar, situei o corpo apoiado na mediana horizontal, dividindo assim o quadro em duas partes: a inferior para a representação do tapete, e a superior para o corpo. Apesar do tapete ocupar uma parte substancial e importante do quadro, as linhas criadas pelo seu limite e pelos seus desenhos, engendradas pela perspectiva, apontam para cima e reforçam a visualidade do corpo na sua localização no interior da pintura. Os cinzentos azulados do fundo complementam os tons laranja e vermelhos do

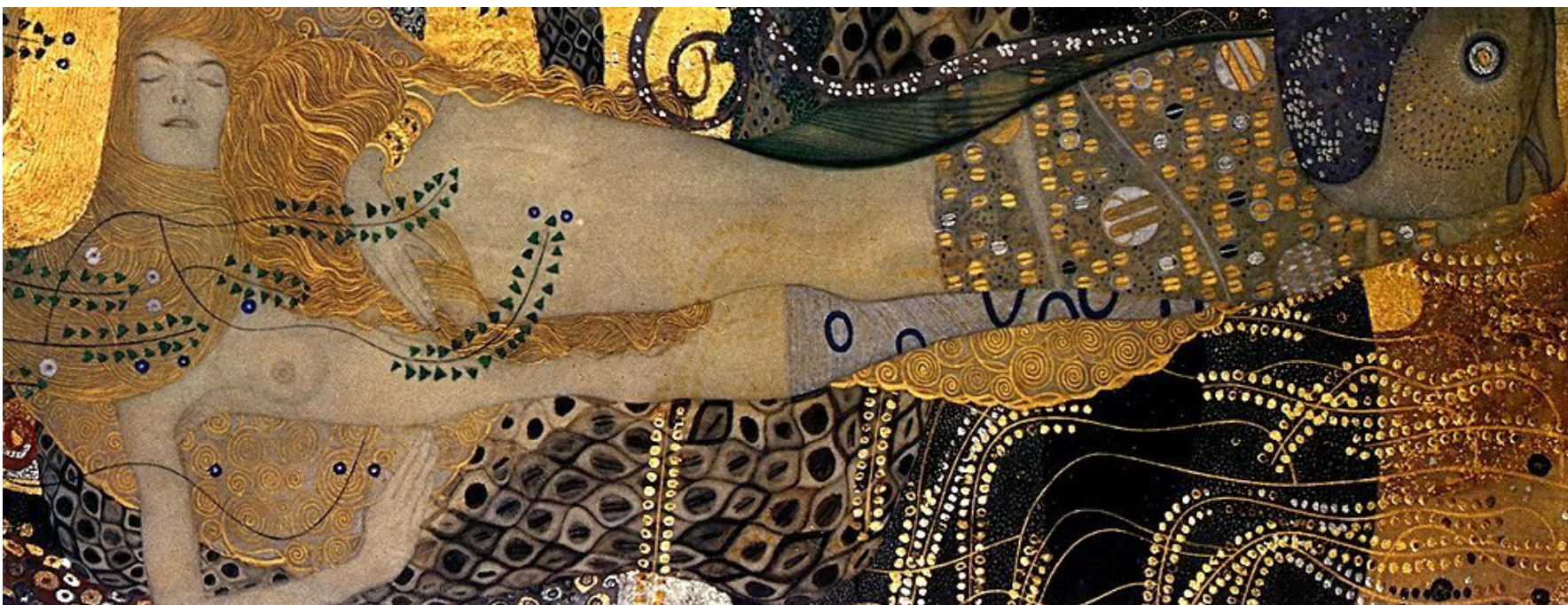
¹⁰⁶ Sobre a *deformação* e servindo-se de diferentes exemplos Cf. LEITE, *Ao Espelho...*, p. 33.



[68] Patrícia Trindade, *(Nu) tapete*, óleo s/tela, 83,8 x 146,9 cm, 2015.



[69] Patrícia Trindade, *Horror vacui*, óleo s/ tela, 20 x 70cm, 2015.



[70] Gustav Klimt, *Serpentes de água*, 1904-07.



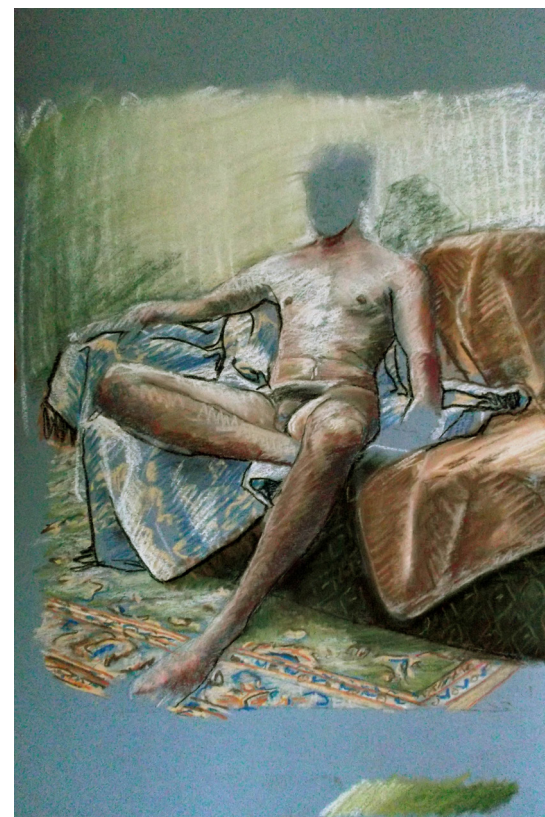
[71] Patrícia Trindade, *Estudo do corpo*, pastel seco s/ contraplacado, 36 x 40cm, 2015.



[72] Patrícia Trindade, *Estudo do corpo no sofá*, pastel seco s/ contraplacado, 37 x 40cm, 2015.



[73] Patrícia Trindade, *Estudo do corpo sentado*, pastel seco s/papel, 40 x 29cm, 2015.



[74] Patrícia Trindade, *Estudo de cor para pintura*, pastel seco s/ papel, 40 x 38 cm, 2015.



[75] Patrícia Trindade, *Andraž*, óleo s/tela, 75 x 60cm, 2015.



[76] Edouard Vuillard, *Marguerite Chapin no seu apartamento com o seu cão*, 1910.

corpo e do tapete, como que “silenciando” a quantidade de informação descrita por estes.

Aquando da conclusão dos primeiros três trabalhos, tinha já umas centenas de imagens fotografadas e, mesmo gostando de várias delas em simultâneo, não me interessava repetir os cenários ou criar imagens sequenciais da mesma cena. Havendo ainda material fotográfico para explorar outras poses dos modelos, iniciei uma série de experiências a pastel seco, grafite e pinturas a óleo, adaptando, por vezes, a respectiva figura a diferentes motivos de imagens que vinha coleccionando, seja de revistas, de outras pinturas ou de objectos.

O desenho *Estudo de cor para pintura* [v. fig. 74], foi concretizado por influência da pintura *Marguerite Chapin no seu apartamento com o seu cão*, de Vuillard [v. fig. 76], especialmente pela gama cromática e utilização de objectos ornamentados que o artista aplicou nessa mesma obra. No meu desenho, não só recorri à alteração cromática dos objectos inerentes à imagem, como recorri ao *Photoshop* para introduzir o tapete que aparece por debaixo do sofá. Mais tarde, este desenho serviu como estudo para um trabalho em pintura de pequenas dimensões [v. fig. 75].

Na *Horror vacui* [v. fig. 69], pelo contrário, não houve qualquer estudo prévio, tendo dispensado grandes e demoradas deliberações; recorrendo a retalhos apropriados tanto de pinturas de Gustav Klimt, como de outras imagens, talvez para compreender a junção do corpo com diferentes motivos. Este trabalho de tipo experimental, foi o primeiro em que aproveitei a cor do linho para o corpo e o fundo, o que mais tarde acabou por se tornar uma estratégia noutros trabalhos.

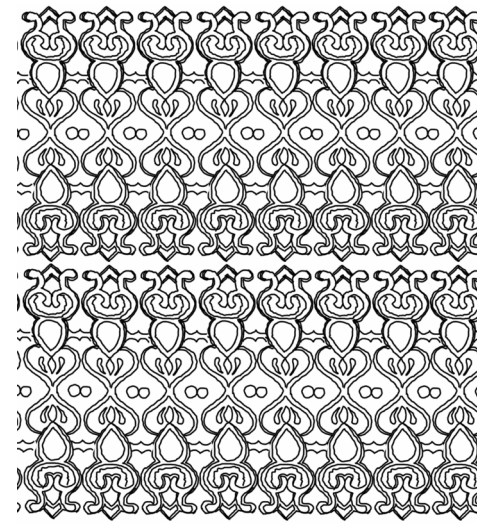
O último trabalho realizado através do processo de montagem foi a pintura *Eros* [v. fig. 83]. Para esse, conciliei uma das imagens do corpo — retirada da sessão fotográfica para a pintura *(Nu) tapete* — com dois motivos de outras imagens: o inferior, de uma fotografia de catálogo da *Zara Home* [v. fig. 77], e o superior, de um tecido [v. fig. 78]. O primeiro, foi composto através de um excerto da imagem, manipulada no *Photoshop*, através do comando *edit/transform* para eliminar a deformação perspéctica e multiplicado depois para compor a imagem onde



[77] Imagem retirada do catálogo da *Zara Home Spring/Summer 2014*.



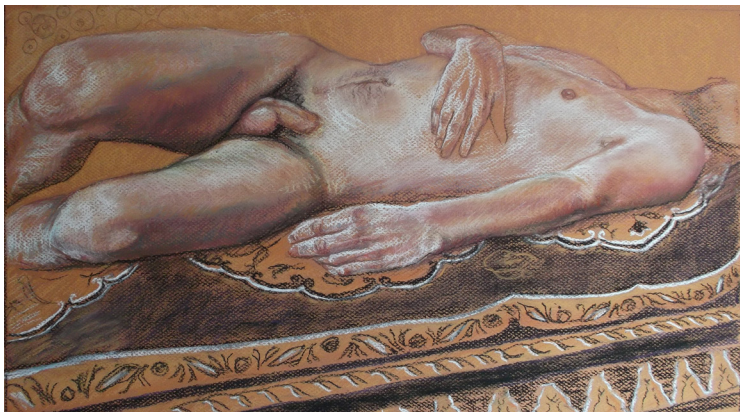
[78] Pormenor de uma fotografia tirada por mim a um tecido.



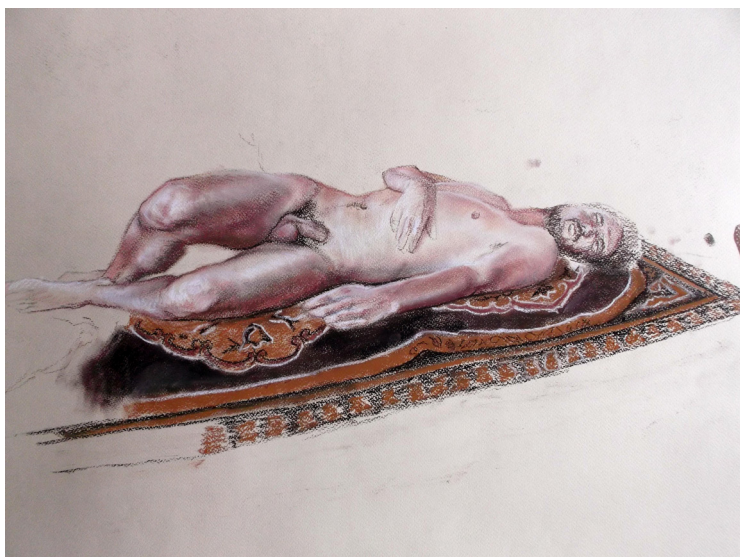
[79] Desenho de padrão criado no *Photoshop*.



[80] Processo de montagem do padrão.



[81] Patrícia Trindade, *Estudo para a pintura Eros*, pastel seco s/papel, 2015.



[82] Patrícia Trindade, *Estudo 2 para a pintura Eros*, pastel seco s/papel, 2015.

reposa o corpo do modelo [v. fig. 80]. Também os motivos por detrás da figura foram desenhados no *Photoshop* por cima da imagem [v. fig. 79], e repetidos regularmente até encontrar os limites do que seria o espaço do quadro.

Para estudar a junção do corpo com o motivo inferior, realizei dois estudos a pastel seco com diferentes cores de fundo (um branco e o outro cor-de-laranja) e diferentes enquadramentos por proximidade [v. fig. 81 e 82]. Como pretendia para este trabalho uma ocupação total do espaço com motivos ornamentais, sem planos “lisos” de fundo, optei pelo segundo pastel como modelo para a pintura final: um enquadramento que nos aproxima do corpo, em que os limites do quadro se sobrepõem aos das formas, interrompendo-as. A integridade dos motivos ornamentais é limitada pela presença do corpo, que se lhes sobrepõe, traçando um eixo que substitui a linha de demarcação dos limites dos mesmos.

A obliquidade marcada pelo braço e perna inferiores, e pela linha do motivo também inferior, cria um contraste dinâmico com o limite do quadro.¹⁰⁷ Coincidentemente, tanto a sobreposição como estas mesmas linhas oblíquas, são os únicos indicadores de profundidade. Pelo contrário, no plano superior, os ornamentos bidimensionais estão distribuídos de forma regular, num plano paralelo ao do quadro; essa homogeneidade do espaço não dá ao olhar razões para se deter em nenhum ponto específico, numa repetição de motivos a que o olhar acaba por se tornar insensível, de acordo aliás com o que seria de esperar de uma superfície integralmente preenchida com ornamentos regulares.¹⁰⁸

O tratamento do claro-escuro – zonas de luz e sombra – foi apenas dado no corpo e no motivo inferior em que este repousa, de acordo com o que acontece na fotografia; já o tratamento cromático dos motivos ornamentais foi mais simplificado, sem grandes contrastes de luz e de sombra que pudessem afectar a sua uniformidade.

¹⁰⁷ Tanto a obliquidade como a sobreposição são, de acordo com algumas hipóteses, indicadores de dinamismo visual (ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, pp. 464-468).

¹⁰⁸ Tal como aponta Gombrich (*The Sense of Order*, pp. 105, 113-114), o olhar pode tratar como redundantes superfícies a que J. J. Gibson dá o nome de “invariantes”, até que uma qualquer alteração refute as expectativas iniciais sobre *continuidades e regularidades*. O nosso *sentido de ordem* vive de *confirmações* enquanto não percebermos coisa que as *refute*.



[83] Patrícia Trindade, *Eros*, óleo s/tela, 80 x 135 cm, 2015/16.



[84]



[85]

Depois das experiências feitas a partir de montagens, retomei à criação de cenários para as sessões fotográficas. Para a pintura *João 15:00:40* [v. fig. 86], escolhi um cobertor com motivos florais colocado sobre uma cama e apenas um foco de luz situado no canto superior esquerdo. A tendência cromática da pintura foi ditada, mais uma vez, pelo cobertor: os ocres, vermelhos e castanhos foram repetidos no corpo e cabeceira da cama; e os azuis acinzentados, não oriundos da fotografia, foram também colocados nas almofadas e cobertor lateral direito. Os azuis, presentes em cinco elementos diferentes, constituem um *agrupamento por semelhança*¹⁰⁹ – dado terem um mesmo tom – mas também, através da disposição espacial desses elementos, constituem um *encerramento*¹¹⁰ elíptico, que contorna (ou “encerra”) o modelo [v. fig. 84]. Esses dois factores de agrupamento, conciliados, como que forçam o observador a incidir a sua atenção sobre o corpo. Outras “linhas de força”, situadas em diferentes pontos do quadro, traçam trajectórias visuais por *boa continuação*¹¹¹ (linhas amarelas, [v. fig. 85]), formando também pequenos *agrupamentos* de formato triangular (sub-encerramentos) e que se encontram/cruzam com frequência no seio do centro elíptico anteriormente descrito.

Poderá dizer-se por isso que o centro visual da imagem se encontra circunscrito pela elipse, não só porque as “linhas de força” o indicam, mas também por ser onde se encontra a maior parte da informação descrita no quadro, centralidade esta que os limites da cama reforçam [v. fig. 87].

¹⁰⁹ *Agrupamento por semelhança* ocorre quando dois ou mais elementos partilham perceptivamente as mesmas características, como o tamanho, a forma ou a cor (ARNHEIM, *Arte...*, pp. 31-32) . Este *factor de agrupamento*, entre outros que também mencionaremos, diz respeito a um conjunto de conceitos sistematizados pela primeira vez por Max Wertheimer (1880-1943) num artigo publicado em 1923. Estes conceitos, desenvolvidos no campo das teorias da percepção, ficaram conhecidos como psicologia gestáltica. Entre outros autores a desenvolverem estas teorias indicaremos, por uma questão de conveniência, Arnheim (*Arte y percepción visual*) — não na intenção de validar as suas teorias em relação a outros — mas para facilitar ao leitor a compreensão destes conteúdos através de uma só obra.

¹¹⁰ Em traços largos, há *encerramento* (outro factor de agrupamento proposto por Max Wertheimer), quando, como o próprio nome indica, há um conjunto de realidades visuais que fecham, delimitam uma área (ARNHEIM, *id*, pp. 67-70).

¹¹¹ Por *boa continuação* entende-se um conjunto de ocorrências visuais que constroem o olhar a descrever trajectórias “continuadas” no espaço (ARNHEIM, *id*, 70-79).



[86] Patrícia Trindade, *João 15:00:40*, óleo s/tela, 70 x 110 cm, 2016.



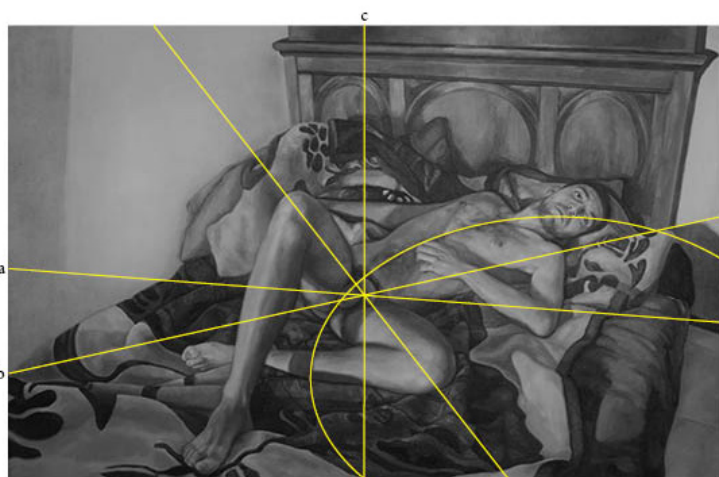
[87]

Simultaneamente, a zona escura no lado esquerdo do quadro (que a fotografia original não continha) foi inserida para criar uma “linha de força” (ver linha amarela *a*, [v. fig. 88]), que descreve uma trajetória até o sexo do homem; esta mesma linha cruza a amarela *b*, sugerida pela sombra da cama projectada no lado direito, e a linha amarela *c*, correspondente à mediana vertical do quadro. Mais boas *continuações* deste tipo podem verificar-se ainda no corpo, seja na elipse que atravessa o tronco da figura, ou na obliquidade oriundas das pernas dobradas.

Para os últimos três trabalhos, foi realizada apenas uma sessão fotográfica, com o mesmo modelo, em dois espaços diferentes. Nesta sessão, houve cuidados de pose acrescidos para responder a questões que serão abordadas no capítulo *Nudez observada*. Do mesmo modo, a escolha dos objectos representados regeu-se pela forma como os mesmos poderiam interferir na leitura das referidas questões.

O primeiro espaço onde o modelo foi fotografado deu lugar a duas pinturas: *Matheus 14:33:34*, e *Des(nu)dado*. Na primeira [v. fig. 89], o corpo foi representado na íntegra e os limites laterais e superiores do quadro parecem constranger a figura. O corpo situa-se na metade superior, limitada em baixo pela perna inferior, que coincide com a mediana horizontal do quadro. Nesta pintura, “olhamos para cima”, porque é no plano superior que está representado o que de mais fundamental existe no quadro, o rosto¹¹² em primeiro lugar, e o corpo [v. fig. 90]. Para reforçar esse contexto, não representei os motivos florais do cobertor (presentes na *Des(nu)dado*), pelo que, este é o único quadro que não apresenta motivos ornamentais.

No que respeita a estrutura da composição, em primeiro lugar o corpo está delimitado por duas linhas oblíquas, paralelas entre si, que o encerram e formam um movimento ascendente até ao rosto. Do mesmo modo, o eixo do corpo pode ser evidenciado por uma linha curva, ascendente que se inicia nos pés e termina acima da cabeça [v. fig. 91]. A disposição dos membros do corpo e dos objectos traçam linhas de força oblíquas que contribuem para o dinamismo da cena [v.

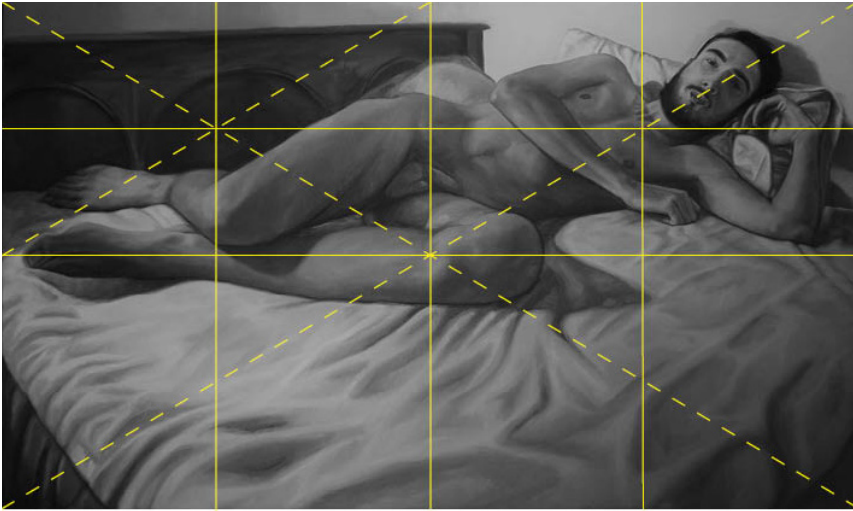


[88]

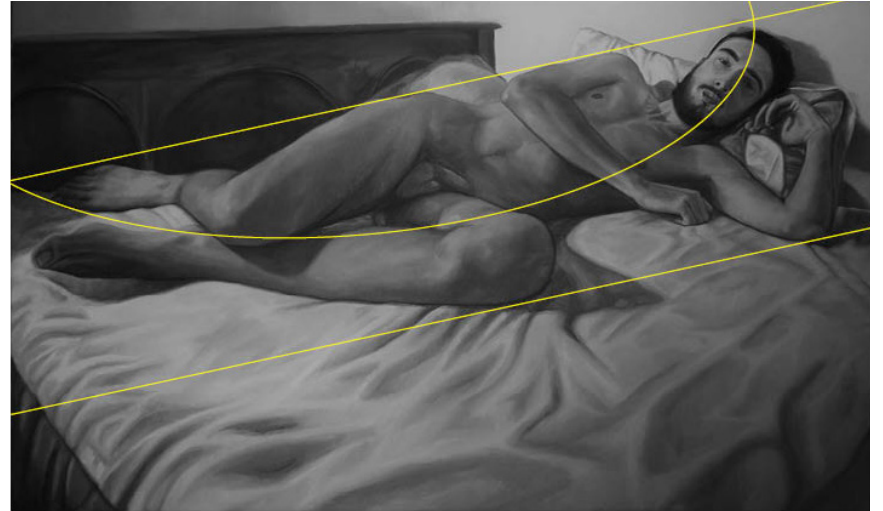
¹¹² Segundo revelaram alguns estudos de imagem cerebral, várias regiões do cérebro humano são activas ao detectar e processar rostos e as suas particularidades, diferentemente do que acontece para o reconhecimento de outros objectos. (Cf. ZEKI, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, pp. 174-179, BUBLITZ, “A Face in the Crowd,” pp. 63-65, BUCHEN, “Patches for Faces,” p. 18.).



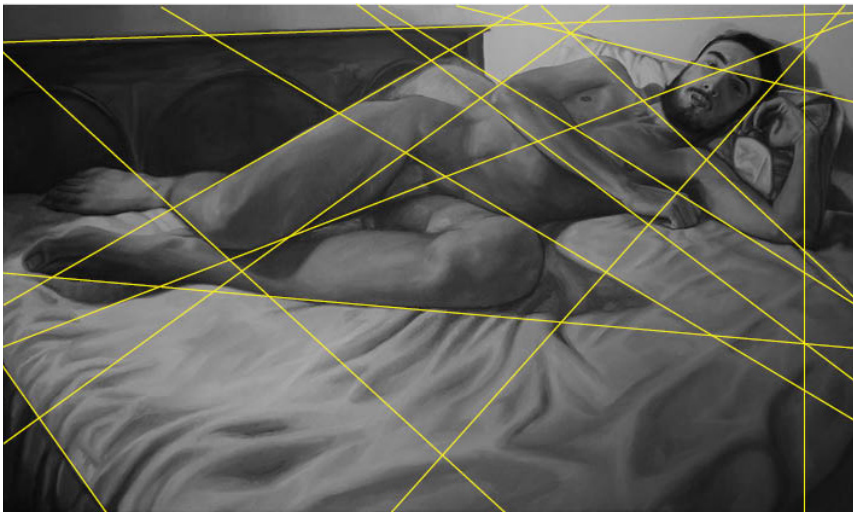
[89] Patrícia Trindade, *Matheus 14:33:34*, óleo s/tela, 60 x 100 cm, 2016.



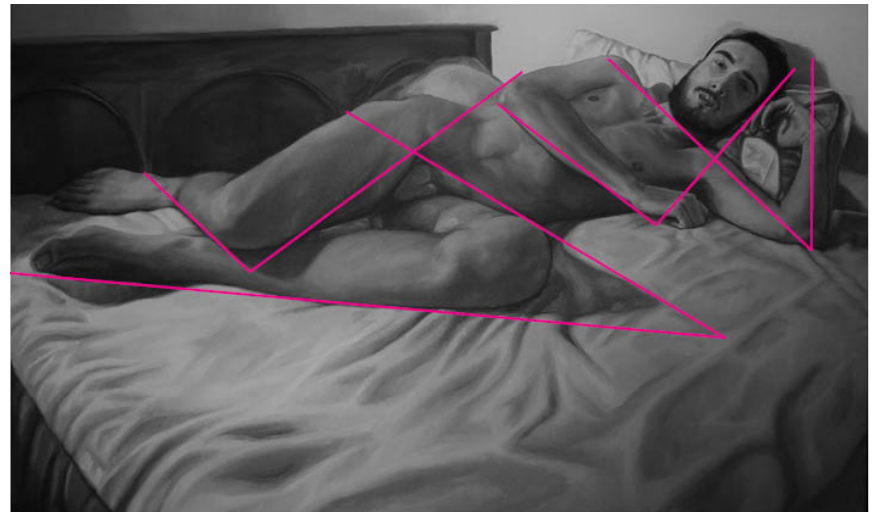
[90]



[91]



[92]



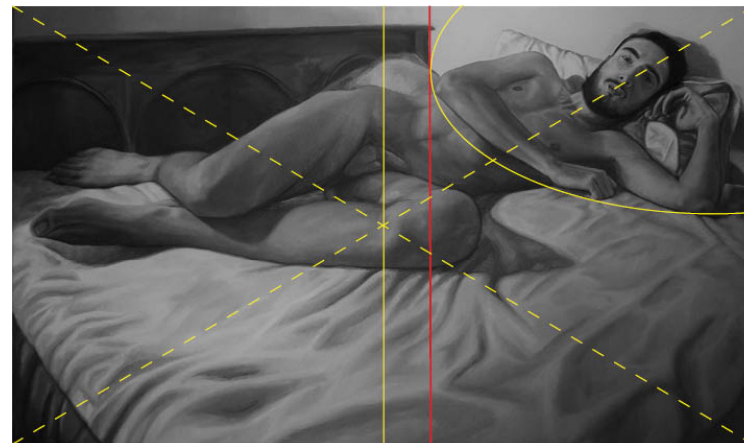
[93]

fig. 92]. Dentro dessas, pode verificar-se ainda a existência de *formas-cunha* — que consiste em duas linhas que formam um ângulo agudo, como uma seta¹¹³, que apontam para baixo — e que ajudam a equilibrar a profusão de elementos existentes na parte superior do quadro [v. fig. 93].

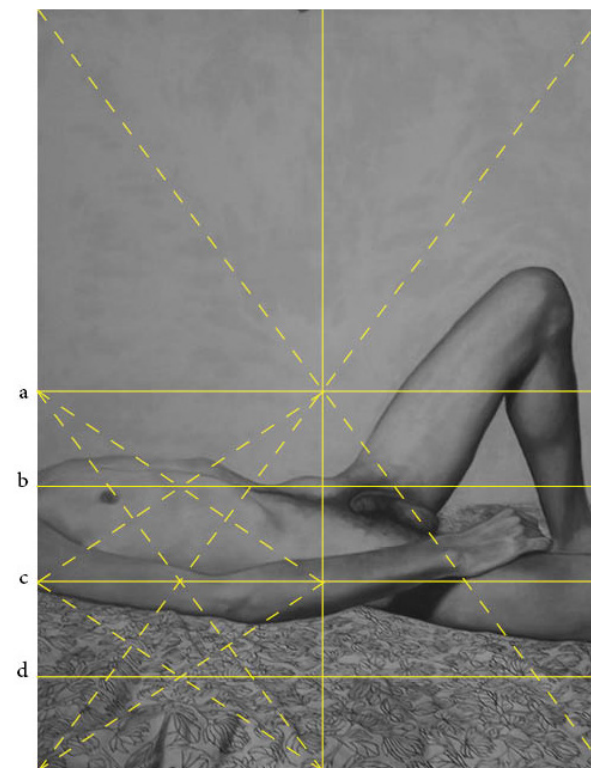
A linha vertical da cabeceira da cama (linha vermelha [v. fig. 94]) demarca a separação entre duas zonas distintas do quadro: à direita encontra-se o rosto e o peito encerrados pelos braços que formam uma elipse; à esquerda a parte inferior do corpo e a cabeceira da cama. Esta zona é notoriamente maior do que a outra e está evidenciada pela obscuridade da cabeceira e pelas opções de claro-escuro, em oposição ao lado direito onde incide mais luz.

Repare-se que, apesar de o rosto ser entendido como um centro de atenção visual de excelência, o centro visual do quadro encontra-se sobre a mediana vertical, onde se encontra descrito o sexo do modelo masculino, na zona maior atrás referida. O centro visual não coincide exactamente com o centro geométrico mas por meio do significado inerente às formas representadas, o sexo poderá assumir assim a centralidade e protagonismo.

Em *Des(nu)dado* [v. fig. 96], o corpo é apresentado de tal modo parcialmente, que aparece “recortado” pelos limites do quadro, que se lhe sobrepõem [rever nota 107]. Nesta pintura, o corpo situa-se na metade inferior do quadro e separa o plano inferior, preenchido pelos ornamentos do cobertor, do plano superior e liso do fundo. Esta disposição dos elementos agrupa o essencial da informação visual na metade inferior do quadro. Como demonstrado no esquema [v. fig. 95], o corpo está representado abaixo da mediana horizontal, mais precisamente compreendido entre as linhas *a* e *d*. A aparente passividade da representação horizontal do corpo, é contraposta pelo formato vertical do quadro. Ainda, a perna esquerda que descreve um “movimento” ascendente, uma *forma-cunha* que aponta para cima e que reforça a importância da verticalidade do formato [v. fig. 97]. O segmento de recta *e* desta *forma-cunha* é paralela à diagonal que une o vértice superior direito ao vértice inferior esquerdo e coincide com a recta *h* [v. fig.



[94]



[95]

¹¹³ Cf. ARNHEIM, *Arte...*, pp. 434-468.



[96] Patrícia Trindade, *Des(nu)dado*, óleo s/tela, 135 x 105 cm, 2017 (trabalho em progresso).

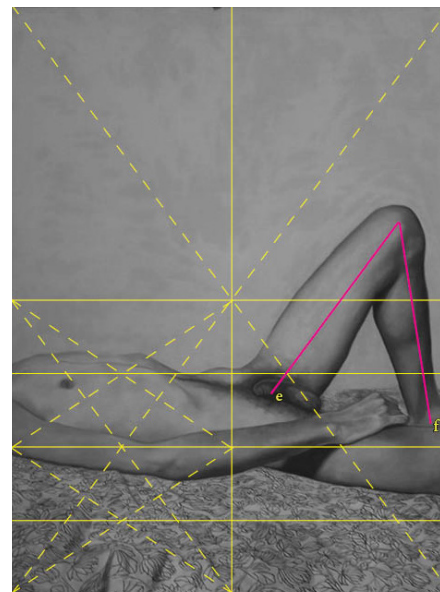
98] que passa pelos pontos *A* e *B* da armação. Estes elementos, no seu conjunto, contribuem para remeter o centro visual da pintura para fora, e à direita, do centro geométrico do quadro. No mesmo esquema a recta *i*, traça uma vertical pelo ponto *A* que marca esse mesmo centro visual. Ademais, este é ainda reforçado pelo claro-escuro, que se contrapõe à homogeneidade cromática do resto do quadro. Este conjunto de opções compositivas é entendido segundo Arnheim como um efeito dinâmico de *excentricidade*¹¹⁴.

Por último, para a obra *Matheus 14:51:54* [v. fig. 99], utilizei um foco de luz do lado direito, situado um pouco acima da linha horizontal correspondente ao tronco do modelo, para criar zonas de alto contraste e sombras projectadas. Em comparação com a fotografia originalmente captada, a imagem final sofreu algumas alterações, não só a nível cromático, como vinha sendo habitual mas também, ou especialmente, na selecção dos elementos representados. Por exemplo, na fotografia havia elementos oblíquos por detrás do sofá; na pintura, optei por eliminá-los e substituí-los por um plano “liso” para evidenciar a informação visual do que se encontra na zona média do quadro. O mesmo sucedeu na parte inferior do quadro onde originalmente, para efeitos do registo fotográfico, havia colocado outras duas mantas que se combinavam cromaticamente com a superior. Contudo, e pelos mesmos motivos, eliminei-as e, com o auxílio de uma outra fotografia, representei o sofá. Esta alteração e redução de elementos permitiu acentuar a horizontalidade do formato do quadro e dos objectos aí dispostos, como me pareceu ser mais adequado após análise da imagem original.

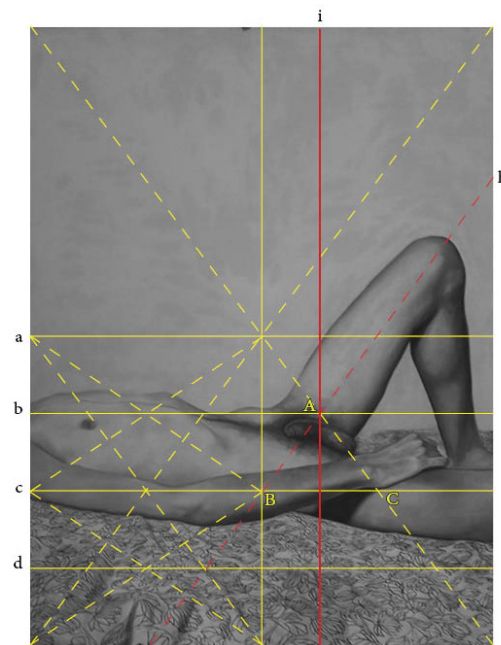
Objectivamente o quadro pode ser dividido em três partes iguais que demonstram a centralidade do corpo [v. fig. 100]. Pode ainda traçar-se outras “linhas de força”, por *boa continuação*, que acentuam a horizontalidade do quadro [v. fig. 101].

Contrapondo à composição marcadamente horizontal, existem ainda outras linhas de força no corpo e na manta que delineiam outras direcções, na sua maioria verticais (inerentes aos desenhos da manta), mas também algumas oblíquas. A

¹¹⁴ A *excentricidade* é entendida por Arnheim por um “desvio” (ou posição “excêntrica”) do centro. A centralidade da cena se dissocia da centralidade geométrica do quadro. (ARNHEIM, *O poder do centro*, pp. 18-21).



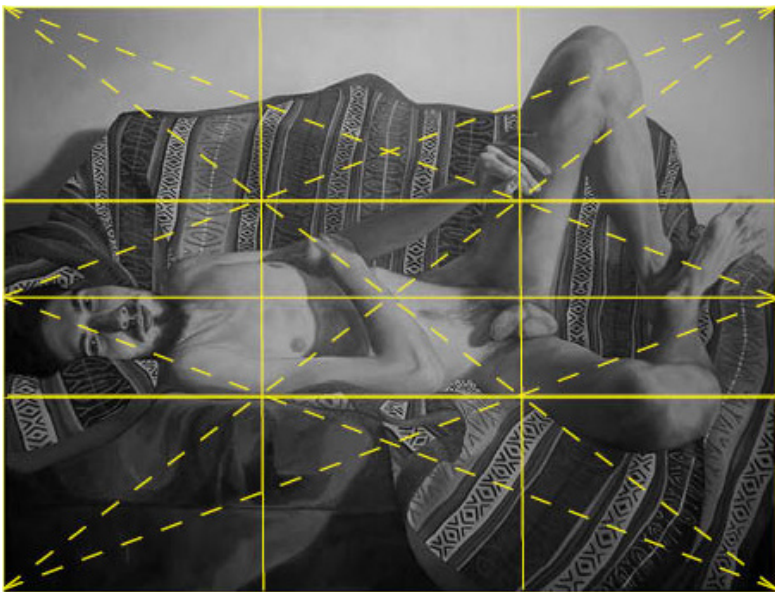
[97]



[98]



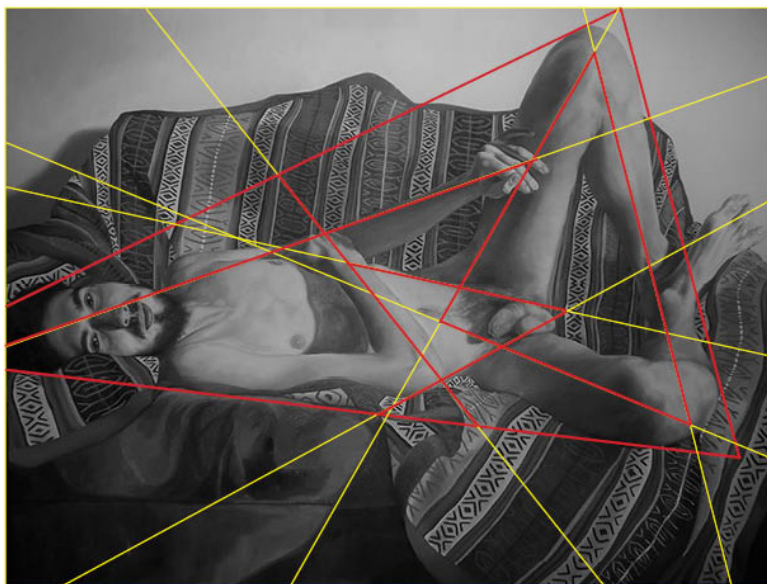
[99] Patrícia Trindade, *Matheus 14:51:54*, óleo s/tela, 100 x 130 cm, 2016/17.



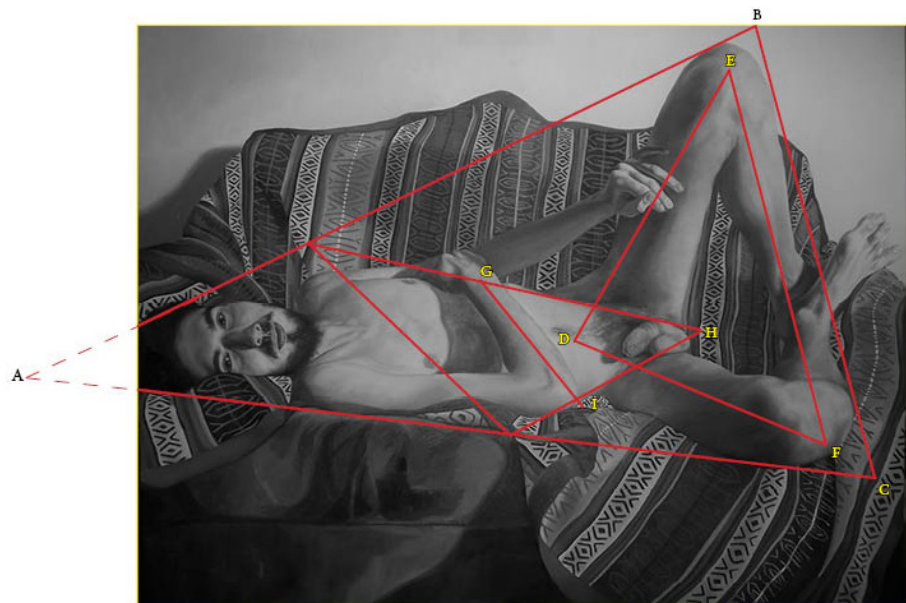
[100]



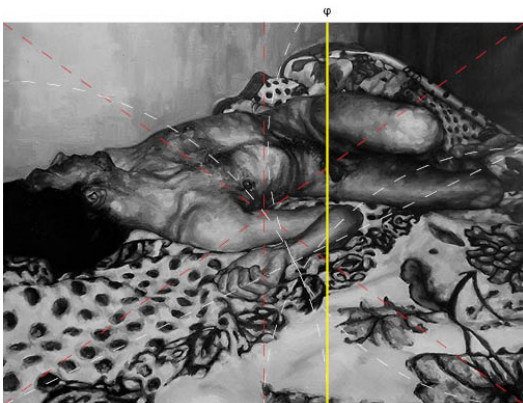
[101]



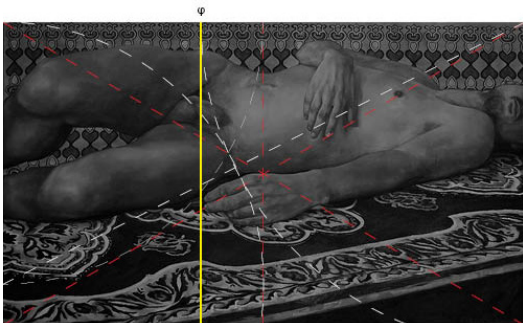
[102]



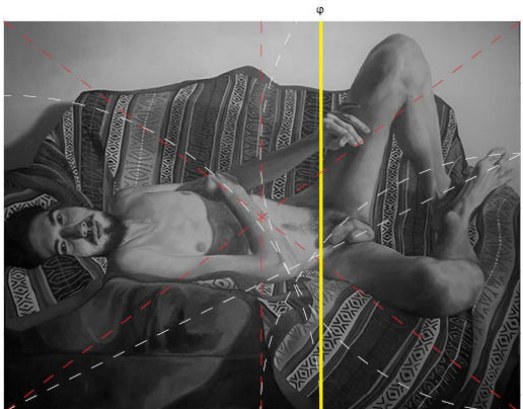
[103]



[104]



[105]



[106]

pose do corpo marca igualmente uma série de linhas que, conjugadas, o *encerram* em formas triangulares, no seu todo e em partes [v. fig. 102]. Estes triângulos contribuem para evidenciar certas partes do corpo. Assim, a cabeça encontra-se no ângulo mais agudo e externo do triângulo [ABC] e o sexo na confluência dos triângulos [DEF] e [GHI] [v. fig. 103], e estes ainda encerrados pelo triângulo [ABC].

Contribuindo para criar estas mesmas formas e linhas está o modo como a luz se projecta no corpo, iluminando rosto, peito, baixo-ventre e parte das pernas. A separação destas partes encontra-se limitada pela divisão vertical em três partes iguais, à esquerda cabeça e parte do peito, ao centro parte do peito e baixo-ventre e à direita a parte iluminada das pernas. O sexo encontra-se exactamente sobre uma destas linhas.

Relações de elementos entre si e com o todo

Após o trabalho esquemático desenvolvido para suportar o exposto no capítulo anterior, verifiquei uma coisa curiosa: sem que tivesse tido a intenção de tal, apercebi-me de que a localização de algumas ocorrências figurativas das pinturas acabadas de referir se prestava a ser ancorada através de um dispositivo de proporção célebre — a chamada “divina proporção,” ou “proporção dourada”.¹¹⁵ Sobretudo, achei curioso o facto de tudo se passar como se o sexo de cada figura tivesse sido ancorado “douradamente” [v. fig. 104, 105, 106, 107, 108].

Esta constatação vem corroborar o que se disse antes: uma centralidade visual focada no sexo das figuras, premeditada pelas decisões tomadas relativamente à composição de cada pintura. Essas decisões não só pretendem colocar em evidência a opção pelo corpo masculino nu como suporte deste trabalho; também pretendem salientar que as estratégias sobre o ocultamento dos sexos, de que temos vindo a falar, foram aqui rejeitadas. Ressalve-se que, haverá pinturas deste

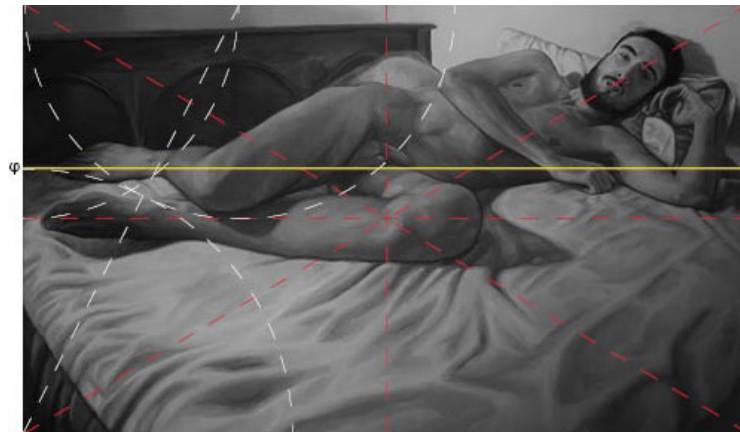
¹¹⁵ Tal como dito na nota 34, a bibliografia sobre a proporção é imensa. Particularmente sobre esta proporção, “dourada,” v. BOULEAU, *La Géométrie secrète des peintres*, pp. 63-79 e 131-135, GHYKA, *The Geometry of Art and Life*, ou HEMENWAY, *El Código Secreto*.

projecto em que o sexo não está visível, sendo que, na construção das mesmas, os propósitos de conteúdo formal e cromático se sobrepuseram aos de significado. A par das estratégias de ocultamento, não houve neste projecto conteúdos narrativos a servirem de pretexto para a nudez aqui exposta. E se os títulos das obras lhes parecem fazer referência, entenda-se que esta “aparente” revisitação aos temas tratados procura de algum modo ironizar sobre possíveis pontos de vista do corpo masculino.

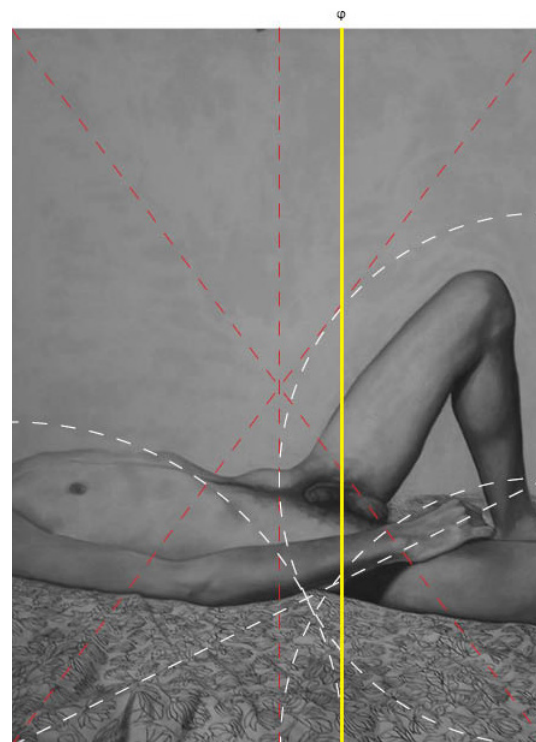
Refira-se ainda, por dissemelhança, com as restantes pinturas, a composição de *Eros e Des(nu)dado*. Em ambas, o corpo aparece recortado pelos limites do quadro e o rosto, normalmente entendido como principal foco de atenção [rever nota 112], é ignorado.¹¹⁶ Esta opção, para além de criar efeitos dinâmicos na pintura, impõe que seja o corpo o principal motivo do quadro; dir-se-á que não importa aqui a identidade do retratado, mas sim a utilização do seu corpo como objecto para pintura.

Serve ainda o presente contexto para adiantar que as pinturas *João 15:00:40*, *Matheus 14:33:34*, *Matheus 14:51:54*, para além destas questões, abordam outras como: o *voyeurismo* e as relações dicotómicas sobre o *olhar* nos diferentes géneros sexuais — que se exporá mais detalhadamente no capítulo seguinte.

¹¹⁶ SCRUTON (*Sexual Desire: a Philosophical Investigation* pp. 125-126) aduz uma observação curiosa sobre pinturas de nus que escondem o rosto e expõem os genitais (servindo-se como exemplo de *The Origin of world* de Courbet): pinturas com estes “pontos de vista”, aproximam-se inevitavelmente do obscuro. O autor adianta ainda que, a atenção sobre o olhar na figura e o seu rosto são essenciais para encorajar o espectador a distrair-se de outras partes do corpo (por similaridade, recorde-se ideias defendidas por outros autores no capítulo *O belo e o velado*, que defendem que a “distracção” é essencial ao erótico). FRANÇA (*O nu e a arte*, p. 304) indica o contrário: “Um nu centra-nos o olhar no corpo — não na face, mesmo que ela nos fite. Porque o olhar que trocamos com o olhar desse nu tem a atenção noutra lado... E é exactamente por isso que o entendimento dos olhos, entre o espectador e o nu, sugere particularmente o erotismo”. Já ARNHEIM (*O poder...*) contribui com uma relação distinta: a figura humana organiza-se à volta de dois centros principais, um deles a área do umbigo ou da anca, e o outro na cabeça. Do ponto de vista visual e físico, o centro de equilíbrio situa-se na zona pélvica; por outro lado, numa escala hierárquica, a cabeça estando acima possui uma posição dominante. Nas representações, a primazia por um dos dois centros rivais pode ser manipulada pela composição: o centro de equilíbrio (zona pélvica), coincidindo com o do espaço do quadro, retém a atenção do observador e institui-se como centro primário; bastará também para isso reclinar a figura, para a cabeça perder muito do seu predomínio.



[107]

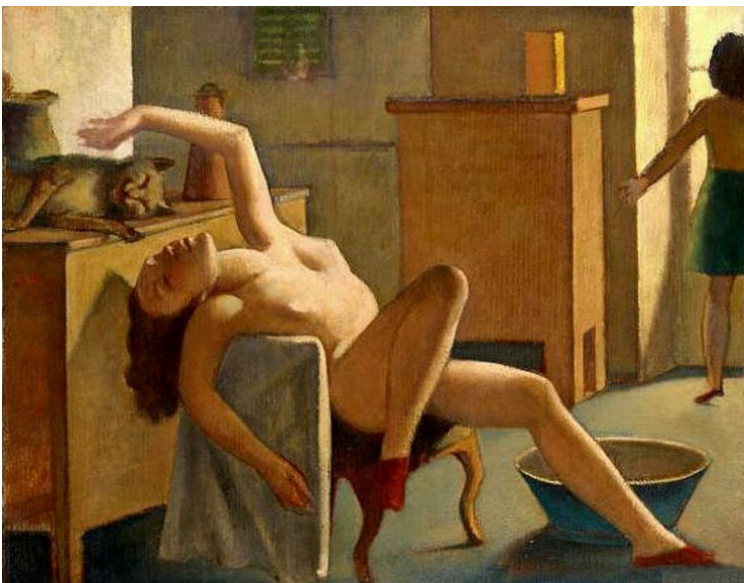


[108] *S/título*: esquema de linha dourada.

5. Nudez observada



[109] Eric Fischl, *Bad Boy*, 1981.



[110] Balthus, *Nu com gato*, 1949.

“Ser-se nu é ser-se visto nu por outros (...) O corpo nu, para se tornar um nu, tem de ser visto por alguém enquanto objecto.”¹¹⁷

John Berger

Prestaremos especial atenção, aqui, às dicotomias dos olhares de que temos vindo a falar. Como se disse, no meu trabalho pessoal, o objecto (ou *aquele que é visto*) é o corpo masculino; todavia, não se pode afirmar que o espectador será feminino (ainda que o tenha sido num primeiro momento). O que importa de facto é que existe *outro/a*, que assiste “de fora”, e que transforma *aquele* corpo despido numa *nudez observada*. Tomarei como exemplo três das minhas pinturas, em paralelo com as de outros artistas, em que a presença de um *outro* é explícita.

Bad Boy de Eric Fischl [v. fig. 109], apresenta uma mulher nua, deitada na cama, enquanto um rapaz a observa, de pé. Nesta pintura, o artista integrou o sujeito observador no próprio espaço do quadro; por isso, não parece ser despropositado imaginar-se que ela se terá despido para ele (pelo menos a pintura parece insinuá-lo). O rapaz assiste “de fora” e passivamente a mulher deitada. Ela não lhe devolve o olhar, olha-se a si própria. O *voyeurismo* nesta imagem é explícito e utilizado como estratégia de experiência erótica; segundo o pintor a realização do desejo sexual requer tácticas, estratégias de dominação e submissão, e tem como componentes um objecto e uma audiência.¹¹⁸

Também Balthus, apesar de se servir de diferentes pretextos, impregnou muitas das suas obras de uma forte carga erótica. O erotismo é já evidente nas narrativas protagonizadas por jovens raparigas em posições pouco “naturais”, frequentemente “pouco” vestidas, ou *despidas*. Mas, efectivamente, o erotismo nessas raparigas não está naquilo que (não) vestem, mas sim naquilo que escondem. O *segredo*, e a *sugestão*, que algumas das suas poses implicam (frequentemente de pernas arqueadas), encorajam quem observa a imaginar que de um outro ponto de vista, os seus sexos estariam expostos [v. fig. 110, 111, 112]. Esta estratégia é ainda mais clara, pela presença de uma outra personagem no quadro (seja um gato, ou

¹¹⁷ BERGER, *Modos...*, p. 58.

¹¹⁸ Cf. TUYL, *Eric Fischl*, p. 98.

uma pessoa), com uma visão mais “privilegiada” do que a nossa. É recorrente nas suas obras a segunda figura estar exactamente alinhada com o sexo, deixando ao espectador, fora da cena, a reconstrução imaginativa, daquilo que o outro vê.¹¹⁹

John Berger aponta para a problemática da existência de segundas personagens nos quadros de nus femininos: o espectador não se quer sentir como um intruso da cena, pretende acreditar que aquelas mulheres se despiram para ele. Por isso, frequentemente, em seu entender, mesmo quando há uma figura masculina representada no quadro, a mulher olha para fora – para o espectador, para exaltar a virilidade e sexualidade deste.¹²⁰ Repare-se que, na maioria dos exemplos das pinturas acima mencionadas, essas personagens secundárias não são homens (adultos); e as raparigas parecem, de facto, “abstraídas” das suas presenças.

Pelo contrário, em nenhuma das minhas pinturas introduzi figuras secundárias, ou elementos que sugerissem a presença de *outros* no espaço dos quadros. No entanto, o momento de observação pode ser recriado quando alguém se posiciona de frente para os quadros. Na pintura *João 15:00:40* [v. fig. 86], o ponto de vista que se oferece é relativamente semelhante àquele que teria o rapaz na pintura de Fischl. Também nas pinturas *Matheus 14:33:34* [v. fig. 89] e *Matheus 14:51:54* [v. fig. 99], o corpo está voltado para nós, de joelhos dobrados e sexo exposto. Os modelos revelam consciência de estarem a ser observados e do seu papel de objecto, e não recorrem a fingidas atitudes de alheamento perante o observador: encaram-no, devolvem-lhe o olhar, sabem que estão a ser vistos. Esse *olhar* reforça a presença implícita de uma “audiência” (ou um *voyeur*) que cúmplice, contempla o resultado.

Ainda, como foi referido *supra*, nas pinturas de Balthus mencionadas o sexo das figuras não está exposto, antes sugerido através da presença dinâmica de um “campo cego”, ou “fora-de-campo”¹²¹. Contrariamente, nos meus trabalhos, o



[111] Balthus, *Os Bons Tempos*, 1944-46.



[112] Balthus, *O quarto*, 1952-54.

¹¹⁹ Cf. Alain BERGALA, “Le tableau caché” in FIANI, FRANGNE e MOUËLLIC (Dir.), *Les oeuvres d’art dans le cinéma de fiction*, pp. 119-131, v. também LE BOT, “A seulement regarder les images...” in *BALTHUS*, pp. 299-304 e BIGONGIARI, “Balthus entre la transparence et l’intransparence” in *BALTHUS*, pp. 310 e 312.

¹²⁰ BERGER, *Modos...*, pp. 59-62.

¹²¹ BARTHES (A *Câmara Clara*, p. 85) propõe uma distinção entre a fotografia erótica e a pornográfica;



[113] Hans von Aachen, *Baco, Ceres e Amor*, 1600.

espectador não é “convidado a imaginar” o ponto de vista do *outro*, antes, tome o lugar.¹²² Como dissemos nos dois capítulos anteriores, nestes três trabalhos, constata-se a presença do sexo no centro visual e/ou geométrico do quadro. Essa centralidade não só o coloca enquanto objecto primordial da imagem, como evidencia a nossa percepção sobre o mesmo, como sucederia, pressupõe-se, no caso dos *outros* das pinturas de Balthus.

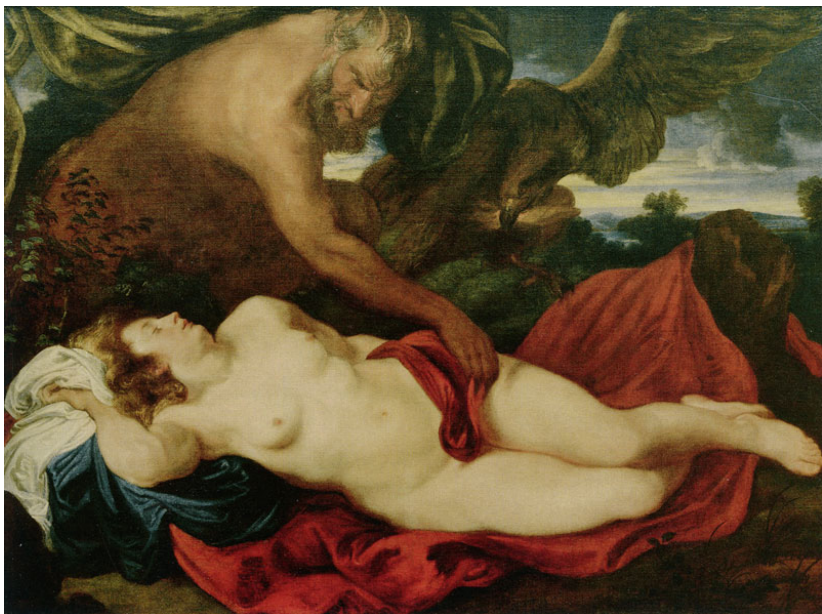
É pertinente lembrar, ainda, que parece ter sido comum ser o homem o detentor de um papel mais *activo* no campo das representações: seja nas que evocam a sua força física, seja até nas representações de casais, onde é ele que protagoniza uma “acção” sobre a mulher [v. fig. 114 e 115]. Nestas imagens, mesmo que as figuras femininas possuam características de postura e movimentos que sugerem *passividade*, é o seu corpo que prevalece como sendo o foco de especial atenção na imagem. Não só porque se encontram no centro visual e perceptivo da mesma, mas também, ou especialmente, porque são alvo do olhar e acção exercida pela figura masculina presente no quadro. Em qualquer caso, nestas imagens, mesmo que o homem também esteja despido, é o corpo da mulher que se procura “desvelar” e transgredir.

Para as pinturas do meu projecto pessoal, nenhum dos modelos foi incentivado a forjar determinadas poses. No entanto, a dada altura, foram escolhidas para pintar aquelas que entendi evocarem semelhanças com as imagem de mulheres refe-

na primeira, ao invés da outra, existe a presença de “campos cegos” ou “fora-de-campo”, onde a imagem lança o desejo para lá do que dá a ver. O autor adianta que a fotografia (que, por uma questão de conveniência podemos substituir por *imagem*) erótica “(...) não faz do sexo um objecto central; ela pode muito bem não o mostrar; atrai o espectador para fora do seu quadro (...)” (BARTHES, *A Câmara Clara*, p. 85).

¹²² Acrescente-se finalmente, que as diferenças de “ponto de vista” podem, também, ser alvo de interpretações. SCRUTON (*Sexual...*, p. 114) numa abordagem às teorias do obsceno, indica que a obscenidade é atribuída não pela representação explícita da “matéria” ou “das coisas em si”, mas sim, pela forma como estas são representadas — pela perspectiva (ou “ponto de vista”) que propõe ao espectador. Sobre estas diferenças, o autor acrescenta uma distinção entre erótico e obsceno: “O trabalho genuinamente erótico é aquele que convida o leitor a recriar na imaginação o ponto de vista da primeira pessoa (...) o trabalho pornográfico retém como regra a perspectiva de uma terceira pessoa, a do observador voyeurista (...) a perspectiva do buraco da fechadura” (tradução minha).

ridas ao longo deste texto. Sobretudo, com estas pinturas, visa-se tornar evidente a assimetria nas formas de olhar os dois géneros sexuais; essencialmente porque a representação da nudez masculina se revelou mais controversa, apesar de tudo, sendo imprescindível a sua inserção em contextos (ou pretextos) que a justifiquem simbolicamente; enquanto que a feminina pode ser exibida francamente sob o domínio das fantasias eróticas. Neste projecto, em momento algum foram incitados meios que tornassem a nudez exposta mais ou menos “desculpável”, ou estes corpos mais ou menos “despidos”. Alguns dos modelos que posaram olham-nos, pois sabem que estão a ser vistos, e que os seus corpos “a descoberto” se instituem como objecto primordial para fazer pintura.



[114] Van Dyck, *Júpiter e Antiope*, 1618.



[115] Jean-Antoine Watteau, *Ninfa e Sátiro*, 1715.

Bibliografia

ACCIAIUOLI, Margarida e MARQUES Bruno (Coord.) — *Arte & Erotismo*. Instituto de História de Arte/ Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

AGAMBEN, Giorgio — *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

ARIÉS, Philippe e DUBY, Georges (dir.) — *História da vida privada. Vol. 5. Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

ARNHEIM, Rudolf — *O poder do centro*. Lisboa: Edições 70, 1988.

ARNHEIM, Rudolf — *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 1981.

BADE, Patrick — *Ingres*. Parkstone, 1999.

BALTHUS. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984.

BARTHES, Roland — *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BATAILLE, Georges — *O Erotismo: o proibido e a transgressão*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BATAILLE, Georges — *As Lágrimas de Eros*. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BECKS-MALORNY, Ulrike — *Cézanne*. Colónia: Tashen, 2011.

BERGER, John — *Modos de Ver*. Edições 70, Lisboa: 1972.

BORDIN, Giorgio, BUSSAGLI, Marco, D'AMBROSIO, Laura Polo— *Viaggio Intorno al Corpo*. Milano: Electa, 2015.

BORZELLO, Frances — *The Naked Nude*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

BOULEAU, Charles — *La Géométrie secrète des peintres*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

BRAUDY, Leo, COHEN, Marshall (Ed.) — *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999.

CAHILL, Thomas — *Hereges e Heróis: Como os artistas do Renascimento e os clérigos da reforma criaram o nosso mundo*. Temas e debates: Círculo de Leitores, Lisboa: 2016.

CARR-GOMM, Sarah — *Manet*. Lisboa. Editorial Estampa/Círculo de Leitores, 1992.

CLARK, Kenneth — *The nude: a study of ideal art* (1956). Harmondsworth: Penguin Books, 1988.

COMAR, Philippe — *L'Homme nu*. Paris: Gallimard /Musée d'Orsay, 2013.

COMINI, Alessandra — *Egon Schiele*. Paris: Seuil, 1976.

CORREIA, Victor — *Corpologias, vol. I: O corpo humano e a arte*. Lisboa: Sinapis, 2014.

DUERR, Hans Peter — *Nudez e Pudor: O mito do processo civilizacional*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

ECO, Humberto (Dir.) — *História do Feio*. Lisboa: Difel, 2007.

FIANT, Antony, FRANGNE, Pierre-Henry e MOUËLLIC, Gilles (dir.) — *Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

FISCHER, Wolfgang Georg — *Egon Schiele*. Colónia: Taschen, 1997.

FRANÇA, José-Augusto— *O nu e a arte*. Lisboa: editorial estúdios cor, 1975.

GHYKA, Matila — *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications, Inc., 1977.

GOLDSTEIN, Carl — *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, 1996.

GOMBRICH, E. H. — *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon Press, 1979.

GUALDONI, Flaminio — *Nudo Maschile*. Milano: Skira, 2008.

GULLSTRÖM, Beatrice (Coord.) — *Rubens and His Legacy*. London: Royal Academy of Arts, 2015.

HAN, Byung-Chul — *A salvação do Belo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

HEMENWAY, Priya — *El Código Secreto: La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciência*. Barcelona: Evergreen, 2008.

HOWGATE, Sarah, AUPING, Michael, RICHARDSON, John — *Lucian Freud Portraits*. London: National Portrait Gallery, 2012.

KÁRPÁTI, Zoltán — *The Alchemy of beauty - Parmigianino: Drawings and Prints*. Budapest: Museum of Fine Arts Budapest, 2009.

LEITE, Ricardo — *Ao Espelho o Eu é Outros*. O auto-retrato: desenho e pintura. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes - Teses de Doutoramento, 2015.

LOUVILLE, Francois and LUCIE-SMITH, Edward — *The Male Nude: A Modern View*. Phaidon.Oxford, 1985.

LUCIE-SMITH, Edward — *Adão, o nu masculino em arte*. Lisboa: Centralivros, Lda, 1999.

LUCIE-SMITH, Edward — *Movements in art since 1945*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

MAKARIUS, Michel — *Vuillard*. Paris: Fernand Hazan, 1989.

MANDEL, Gabriel — *Como reconhecer a arte Islâmica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

NADAFF, Ramona e FEHER — *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Vol.2. Madrid: Taurus Ediciones, 1992.

NEAD, Lynda — *El desnudo feminino: arte, obscenidade y sexualidade*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1998.

NÉRET, Gilles — *Arte Erótica*. Lisboa: Tashen, 1992.

PANOFSKY, Erwin — *Idea*. Trad. Maria Teresa Pumarega, Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

PANOFSKY, Erwin — *O Significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença, 1989.

PARRAMÓN, José M^a — *Como Desenhar a Figura Humana*. Barcelona: Instituto Parramón 1973.

PEVSNER, Nikolaus — *Academies of Art: Past and Present*. New York: Da Capo Press, 1973.

RUSHBY, Kevin — *Paraíso: Uma história da ideia que governa o Mundo*. Lisboa: QUIDNOVI, 2007.

SCRUTON, Roger — *Sexual Desire: a Philosophical Investigation*. London: Phoenix Press, 1986.

SONTAG, Susan — *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

TAVARES, Eduardo — *Anatomia artística. Construção plástica do corpo humano*. Porto: Edições Asa, 1994.

TUYL, Gijs van (dir.) — *Eric Fishl: Paintings and Drawings 1979-2001*. Germany: Hatje Cantz, 2003.

VIGARELLO, Georges, LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (Cord.) — *The Invention of Privacy*. Paris: Musée Marmottan Monet and Éditions Hazan, 2015.

WALTERS, Margaret — *The Nude Male: A new perspective*. New York & London: Paddington Press Ltd, 1978.

WOLF, Norbert — *Rembrandt*. Munich: 2006.

ZEKI, Semir — *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, 1999.

Artigos:

BUBLITZ, Nina — “A Face in the Crowd”, *Scientific American Mind*, April/May 2008.

BUCHEN, Lizzie — “Patches for Faces”, *Scientific American*, December 2008.

BURKE, James — “The Silk Road”, *Scientific American*, November 1995.

DASTON, Lorraine — “Enlightenment Calculations”, *Critical Inquiry*, Autumn 1994.

DUGATKIAN, Lee Alan e GODIN, Jean-Guy J. — “How Females Choose Their Mates”, *Scientific American*, April 1998.

HEMINGWAY, Andrew — “Genius, Gender and Progress: Benthamism and the Arts in the 1820s”, *Art History*, December 1993.

MINETTI, Maria Giulia — “O preconceito universal”, *Expresso (Revista)*, Dezembro de 1989.

SOLOMON-GODEAU, Abigail — “Male Trouble: A Crisis in Representation”, *Art History* June 1993.

STEFANICK, Marcia L. — “Not Just for Men”, *Scientific American*, September 2017.

WEST, Shearer — “Thomas Lawrence’s Half-History Portraits and the Politics of Theatre”, *Art History* June 1991.

WITTKOWER, Rudolf — “The Changing Concept of Proportion”, *Daedalus*, Winter 1960.

Páginas Web

<<http://michaelleenardartist.com/pictures/nude-drawings>>

[consulta em: 10.02.2017].

<<http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/dois-seculos-de-nu-masculino-em-paris--e-ainda-ha-quem-se-ria-de-vergonha-27180472>>

[consulta em: 23/02/2017].

<<http://www.musee-mauricedenis.fr/maurice-denis/>>

[consulta em: 22.06.2017].