

A EXPERIÊNCIA DE MODELO VIVO: ABERTURA PARA A COMPREENSÃO DA ESPACIALIDADE HUMANA COMO PERFORMANCES

The experience of live model: openness to understanding human spatiality as performances

Bruna da Silva Sassi¹

Almir Nabozny²

RESUMO

De que modo as experiências de modelo vivo podem contribuir na compreensão da espacialidade humana como performance? Acrescenta-se ao exercício narrativo, isto é, à aproximação entre o campo da ciência geográfica e a Filosofia, a noção de quiasma concebida por Maurice Merleau-Ponty. Nesse plano a experiência de modelo vivo (pesquisa encarnada) é iniciada a partir da ideia do corpo nu e sua representação artística, expandindo-se para a carne em que se entrelaçam os fenômenos (sessões de posar) com o próprio mundo, configurando o quiasma. Para tanto o trabalho é configurado a partir de uma experiência habitada (fazeres de uma modelo vivo em diálogo com um geógrafo de formação) entrecruzada por menções de entrevistas com modelos vivos nas quais a performatividade expressa uma ontologia na qual corpos se constituem arte mediante os encontros relacionais de múltiplas trajetórias espaço temporais.

Palavras-Chave: Corpo. Quiasma. Performatividade. Situação.

ABSTRACT

In what ways can live model experiences contribute to the understanding of human spatiality as a performance? During the narrative exercise – the approximation between the field of geographic science and Philosophy – we added the notion of chiasm conceived by Maurice Merleau-Ponty. At his level, the experience of a live model (embodied research) is initiated from the idea of the naked body and its artistic representation, expanding into the flesh in which phenomena (posing sessions) intertwine with the world itself, configuring the chiasm. For this, the work is configured from an inhabited experience (the actions of a live model in dialogue with a trained geographer) crossed by mentions to interviews with live models during which performativity expresses an ontology in which bodies constitute art through the relational encounters of multiple space-time trajectories.

Keywords: Body. Chiasm. Performativity. Situation.

¹ Mestre em Gestão do Território pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. bruna-sassi@hotmail.com.

✉ Av. Carlos Cavalcanti, 4748, sala L119 (Laboratório de Geografia Humana), Uvaranas, Ponta Grossa, PR. 84030-900.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UEPG, almirnabozny@yahoo.com.br.

✉ Av. Carlos Cavalcanti, 4748, sala L119 (Laboratório de Geografia Humana), Uvaranas, Ponta Grossa, PR. 84030-900.

INTRODUÇÃO

O presente **habitar**³ tem por objetivo desenvolver um método **potencial** em termos de compreensão da espacialidade humana enquanto performances⁴ a partir do pensamento geográfico expresso em textos e em diálogo com um geógrafo (*dianoia*). Para tal ensejo, articula-se a experiência de ser modelo vivo, ser humano que posa para diferentes práticas artísticas, com a noção de **quiasma** desenvolvida pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2012). Nesse sentido, as perspectivas delineadas como performances são vislumbradas em um **habitar**-textual, pois a experiência de modelo vivo é fundante.

Representar o corpo humano é um dos pilares do **ensino das Artes**. Essa representação se materializa em diferentes suportes (fotografia, pintura, entre outros) e se dá a partir da referência corporal enquanto objeto inteligível e pela objetividade constituída pelas técnicas artísticas.

Sem objetivar proferir uma genealogia cronológica do desenho como uma prática exercida a partir do corpo humano, observa-se, conforme Edith Derdyk (1990), que o humano sempre desenhou e deixou registros de sua existência; logo, as pinturas rupestres já representavam seres humanos, entre outros objetos e seres. Na modalidade de representação geralmente intitulada desenho da figura humana, o corpo é desenhado de várias formas e em diferentes posições, lento ou rapidamente, e com a utilização de variados materiais como o grafite, o carvão, entre outros. Contudo, a técnica de representação com modelo vivo surgiu na História da Arte greco-romana com a exaltação das formas anatômicas. Em 1648, conforme

3 **Habitar** (texto habitado) refere-se ao texto em que o **referente** de sentidos são os corpos dos autores. A expressão é utilizada no texto sempre quando o fenômeno é o próprio devir da pesquisa.

4 Compreendemos por performance a ação que se faz com e pela presença do outro.

aponta Eliane Dias (2007), observa-se o tradicional estudo do nu, que inicialmente ocorria com poses cotidianas indicadas por um professor e realizadas por modelos masculinos.

Frequentemente, sessões de desenho com modelo vivo ocorrem em um espaço disposto pelos participantes em semicírculo ou círculo, de forma a deixar o modelo vivo centralizado, sendo que o formato mais utilizado é a disposição do modelo a frente dos desenhistas (importância da disposição espacial do corpo nu⁵ em exposição performática). A disposição variada dos participantes configura singularidade aos desenhos produzidos visto que cada olhar produz uma imagem do modelo vivo.

De acordo com Dias (2007), desde 1824, houve uma mudança na forma de representação a partir da crítica às formas perfeitas perseguidas na Antiguidade. Em meados de 1840, o arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), inspirado em Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897), alertava em favor do exercício do corpo natural e não do corpo copiado. A profissão – até hoje não regulamentada – contou com a origem das guildas, da dissecação corporal para tratados de anatomia humana e, posteriormente, com a produção de pinturas, esculturas e fotografias.

Em 1850, a prática com modelo vivo chega ao Brasil, segundo uma história colonial. Mas é em consequência das críticas e incursões que mudanças significativas ocorreram na década de 1880, com a introdução de **modelos exóticos e de modelos femininos** (figuras de estranhamento).

Na contemporaneidade, conforme Hollivier (2019), as aulas presenciais com modelos vivos são reduzidas em razão do tabu com

5 Optamos por utilizar as palavras “nu” e “nudez” de acordo com o uso escolhido por Hollivier (2019) em que o termo “nudez” é utilizado referindo-se ao nu de forma mais abrangente, e a palavra “nu” é utilizada quando se faz referência ao estado singular da exposição despida do corpo.

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

a nudez, baixo investimento em cultura artística e substituição do corpo presencial pela matéria virtual da internet e da fotografia (o corpo substanciado). Não obstante, o corpo do modelo vivo não é uma natureza como substância, mas um fato cultural, temporal e espacial. O fato de o modelo ser vivo é em si portador da expressividade da representação subjetiva, que envolve dimensões de desejos, sentimentos e valoração estética. Desse encontro, advoga-se que a performance abarca um sentido especial, a espacialidade humana em ato; ao focar-se na experiência, rompe-se com esquema representacional dual objetivo/subjetivo, visto que o que acontece é o encontro de humanidades (Figura 1).

De acordo com o pensamento de Jeudy (2002, p. 39), “a exibição não é necessariamente pública, ela é, antes de tudo, essa intimidade do corpo oferecida ao olhar do Outro”. Essa abertura proporcionada por esse fazer reverbera em profundidade. Diferentemente deste pensamento, observa-se a definição da palavra modelo encontrada no “Novo dicionário da Língua Portuguesa Aurélio Buarque de Holanda Ferreira” (MODELO, 1986) como:

Modelo (ê). [Do it. modello.] S.m. 1. Objeto destinado a ser produzido por imitação. 2. Representação em pequena escala de algo a que se pretende executar em grande. 3. Molde (1). 4. Pessoa ou coisa cuja imagem serve para ser reproduzida em escultura, pintura, fotografia, etc. 5. Aquilo que serve de exemplo ou norma; molde: modelo literário. 6. Aquele a quem se procura imitar ações, no procedimento, nas maneiras, etc.; molde: tomar alguém por modelo. 7. Pessoa ou ato que, por sua importância ou perfeição, é digno de servir de exemplo: Joana d’Arc é modelo de coragem; Sua decisão foi um modelo de sabedoria. 8. Pessoa que posando, serve para o estudo prático do corpo humano, em pintura ou escultura; modelo vivo. 9. Pessoa que empregada e sua casa de modas, ou por conta própria, traja vestes para exibí-las a clientela: manequim, maneca (fem.), maneco. 10. Vestido, terno, chapéu, sapato, etc., que é criação de uma casa de modas: os mais recentes modelos da estação. 11. Impresso (2), com dizeres apropriados para cada fim, utilizado em escritórios, empresas, bancos, etc. 12. Econ. Modelo econômico. 13. Fis. Conjunto de hipóteses sobre a estrutura ou o comportamento de um sistema físico pelo qual se procura explicar ou prever, dentro de uma teoria científica, as propriedades do sistema. (PL.: modelos (ê). Cd. Modelo, do v. modelar. Modelo vivo. Art. Plást, Modelo (8).



Figura 1 – Sessão de modelo vivo na Gibiteca de Curitiba (2019)
Fonte: Pacheco (2019).

Assim, expandir a noção do que é ‘modelo vivo’ para o que é ‘ser modelo vivo’ é também compreender o corpo como o nosso modo de ser-no-mundo (MERLEAU-PONTY, 2006), oferecimento (JEUDY, 2002), corpo enquanto outro (MERLEAU-PONTY, 2006), enquanto carne (MERLEAU-PONTY, 2012), um ser corpo em trajetória sendo atravessado por diversas relações espaço-temporais (MASSEY, 2008). A figura 1 é um registro resultado de uma atividade de pesquisa encarnada; decorre dessa perspectiva o emprego linguístico do “nosso corpo” como um outro encontro de humanidades mediado também pelo texto em tela.

A partir da experiência encarnada de um modelo vivo, trazemos, a seguir, que o fazer do modelo vivo engendra-se por e com geografias e a forma como sua situação contribui, através de performances quiasmáticas, para o entendimento de nossa espacialidade humana.

EXPERIÊNCIA DE MODELO VIVO COMO METODOLOGIA: GEOGRAFIA ENCARNADA

Compreender a espacialidade humana como performances vai além da observação dos atos performativos como gestualidades corporais. Este trabalho buscou, por meio da experiência de ser modelo vivo, vasculhar as geografias compartilhadas em torno desse fazer. Isto posto, a pesquisa que dá origem ao presente texto foi configurada por entrevistas com 19 modelos vivos, em locais em que a autora principal do artigo posou como modelo vivo. Todo o registro escrito e imagético dos trabalhos de campo foi apresentado e interpretado juntamente com um geógrafo por meio de uma atitude fenomenológica. O conteúdo dos trabalhos de campo configurou medidas existenciais, que foram descritas de acordo com as considerações de Max Van Manen (2003) sobre a investigação fenomenológica. No entanto, os trechos de entrevistas e outros dados provenientes do campo e que são apresentados no texto não possuem o papel de ilustração ou de representatividade de alguma expressão sistemática, mas sim interpretações efetuadas à luz teórica do quiasma, da carne, e da espacialidade performática em situações de modelo vivo. Portanto, o trabalho em si não busca uma linguagem normativa, prevalecendo o recurso de discussão nas fronteiras da atividade humana entre artes, filosofia e a ciência geográfica.

Nesse sentido, parte-se da existência de uma geografia encarnada que nos concerne e que se encontra consequentemente nesse fazer. Consideramos que o geográfico é inevitavelmente performático. Parte de insurgências espaciais que abarcam distintas escalas de observação. Isto posto, a experiência de modelo vivo contribui como potência de investigação performática em virtude de que os modelos, a partir da experiência de posar, colocam como centro da reflexão o seu ser encarnado. São nossas geografias pessoais e internas (Figura 2) que, por nossas situações, nos constroem como seres-do/no-mundo.

Distante da visão do modelo como um objeto ou um aporte à obra final, as sessões com modelo vivo reverberam em experiência vivida compartilhada, ritual e aperfeiçoamento. Embora o modelo tenha sido originalmente concebido como um “molde” a ser seguido e representado, consideramos que o ser modelo vivo é um compartilhamento entre-corpos, assim como as sessões em que esse fazer acontece; dessa forma, há uma geografia encarnada. Os desenhos, portanto, não são cópias do corpo humano, mas uma criação artística dos encontros de distintas trajetórias espaço temporais de artistas ou, parafraseando Massey (2008), são registros da multiplicidade, da interação, do movimento e da pluralidade.

Embora nos registros da História da Arte a intenção não tenha sido a de humanizar o modelo, e sim buscar o aperfeiçoamento da representação do real, nos parece que a palavra modelo distancia existências quando o fim

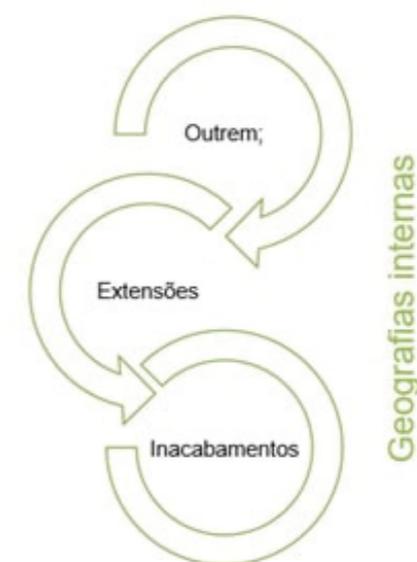


Figura 2 – Esquema descritivo das reflexões
 Fonte: B. S. Sassi, 2020.

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

da representação do corpo do modelo vivo se reduz em figura. O que, por consequência, desumaniza quem cede seu corpo ao olhar do outro e igualmente desenha mentalmente esse outro a quem se põem a ver. Portanto, não se trata de uma mera relação de forma e visibilidade, mas de ser visto e deixar-se ver, mover e ser movido, ser sentiente e ser sentido. Além disso, trata-se de experimentar essas facetas através de nossas trajetórias individuais e em conjunto, como formas de abertura que nunca se encerram, mas se fazem e se completam justamente por suas oposições. A seguir, abordamos esses desdobramentos esmiuçando nossas abordagens a partir de Merleau-Ponty.

No caso das sessões com modelos vivos, ao buscar apreender a forma humana (percepção global do fenômeno) por meio do desenho em via de representação, trabalhamos com questões existenciais. Treinar o olhar para ir além das perspectivas objetificantes sobre o outro e o mundo é perceber que essa “figura humana”, para além de todos os seus lados, tem fundo e tem profundidade. Referente a essa última afirmação, Merleau-Ponty (2006, p. 357) escreve que “[...] ela é a dimensão segundo a qual as coisas ou os elementos das coisas se envolvem uns aos outros [...]”.

A vista disso, conforme o que experienciamos a partir da experiência encarnada da autora principal do artigo em seus encontros com outros modelos vivos e participantes das sessões, o Modelo parece servir à ordem do sujeito e do objeto, do ativo e do passivo. O outro está ao meu lado, não como um objeto o qual, quando o olho de frente, o esvazio de sentido, mas como um congênere. Como os dois polos dos seres que se encontram nesta situação de fins artísticos podem, como nos diz Merleau-Ponty (2006), ver e ser visíveis, sentir e serem sentidos? Estamos imersos em um campo sensível, logo, a nossa concepção é de que o modelo vivo é um compartilhamento artístico daquilo que é por si só: vivo! Esquece-se que o ato de tocar a superfície artística, seja

uma tela ou um papel, é uma extensão corporal, é imbricação de meu corpo no corpo do outro (experiência encarnada).

O resultado das sessões com modelos vivos reverbera em diferentes versões de um mesmo indivíduo, isto é, a geografia encarnada que se assenta na experiência de modelo vivo não está apenas no que é compartilhado, mas conjuntamente no que nos define como singular, nossas subjetividades⁶, “Cada um de nós desvia o mundo a seu próprio modo e contempla as paisagens com suas imagens particulares” (LOWENTHAL, 1982, p. 135). Da mesma forma, cada técnica nos toca em sua singularidade, nosso olhar escolhe o que iremos significar e exi(stir)bir. De forma semelhante, apresentar-se a alguém é de algum modo abrir-se na “carne” do/com outro, por exemplo, quando a aquarela (Figura 3) escorrega do pincel e toca a superfície do papel, há um prolongamento da minha existência com/no outro, com/no mundo. Ou quando o artista, ao fazer uso do giz pastel (Figura 4), toca a superfície e imerge nela, ao mesmo tempo em que o material se torna pele. Uma relação mútua implica coprodução, coexistência, horizontalidade. Essas perspectivas nos remetem ao estado de imbricação, de minha “carne” na “carne” do mundo (MERLEAU-PONTY, 2012).

Buscar adentrar as dobras do ser é outra linha que une esses seres em situação de modelo vivo. Merleau-Ponty (2002, p. 68), abordando a relação de alteridade, escreveu:

A solução, aqui e ali, é a mesma. Ela consiste, no que concerne à nossa relação muda com o outro, em compreender que nossa sensibilidade ao mundo, nossa relação de sincronização com ele – isto é, nosso corpo –, tese subentendida por todas as nossas experiências, priva nossa existência da densidade de um ato absoluto e único, faz da “corporeidade” uma significação transferível, torna possível uma “situação comum” e, finalmente,

⁶ Considerações dos modelos participantes de nossa pesquisa sobre os registros de suas sessões de modelo vivo.

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny



Figura 3 – Aquarela de Ana Guitian em sessão de modelo vivo para o grupo 'Nudeseños', São Paulo, SP (2019)

Fonte: Nudeseños (2019)



Figura 4 – Retrato em giz pastel, Gilberto Vancan (2019), em sessão de modelo vivo no *Studio Plein Air*, São Paulo, SP (2019)

Fonte: B. S. Sassi, 2019.

a percepção de um outro nós mesmos, se não no absoluto de sua existência efetiva, pelo menos no desenho geral que dele nos é acessível.

As manifestações desses corpos nesse encontro nos apontam para 'o que estes corpos estão nos dizendo nesta experiência de posar?' Suas presenças são expressões dos limites dos seres em situação em que o sentido de sua carnalidade se expressa e aparece a nós, mesmo que não exista em materialidade.

Para compreender os meandros de nossa construção, diferenciamos o que é modelo vivo do que é ser modelo vivo. Nos dicionários consultados e nas generalizações diante desse fazer, encontra-se o indivíduo que posa para fins artísticos, nu ou não. Contudo, no desvelar dessa experiência que é geográfica, observa-se a maturação de um ser, que já se encontra a priori dessa experiência. A partir do que vivenciamos (experiência encarnada da primeira autora), observamos que, para haver obras, registros, imagens, desenhos, há a existência de humanidades que se encontram e habitam a mesma horizontalidade.

Dessa forma, trabalhar com fenômenos em concepções geográficas encarnadas se dá a partir de experiências e fazeres. Igualmente, partir de suas experiências fundantes, é encontrar-se em uma geografia encarnada. É desta premissa que partimos com a elucidação de nossas ideias. Esses seres em situação se presentificam nesta geografia entranhada na "carne" por meio do encontro, da presença, do vivido e da experiência. Trata-se de uma geografia encarnada porque contém conhecimentos geográficos, que nos dão a medida de existências – para além das métricas pragmáticas. O que a experiência de modelo vivo nos traz desenha ausências, desvios e contradições, que nada mais são do que aquilo que igualmente compõem nossa experiência de estarmos vivos. Habitam portanto, artistas, e o que se configura é a potencialidade dessa carnalidade geográfica instaurada pela potência da nudez e pela alteridade.

DESDOBRAMENTOS PERFORMÁTICOS

Em consequência, a geografia encarnada reporta neste trabalho a ontologia indireta em uma situação de alteridade já que a geografia encarnada é a geografia da experiência possibilitada através da corporeidade em uma situação de afetar e ser afetado por encontros. Essa situação de **estar-com**,

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

explicitadas por nós, configuram-se tanto para a produção da pesquisa quanto são fundamentais para a fundação de nossa perspectiva. O encontro é fundante e fundado, gera a expressão e o expresso, assenta-se em uma geografia encarnada e reverbera em ações performáticas.

No caso da potência da performance, o que está em jogo para esses corpos em circunstância é o processo, a interação, conforme concebem Maldonado e Marandola Jr. (2017), quando discutem o fazer artístico de Regina José Galindo (artista performática nascida na Guatemala), o qual só ganha sentido na coexistência como expectadores (ativos). A performance concebida como uma aproximação com o outro é apontada por Biriba (apud SANTOS, 2008, p. 4), quando destaca que a importância da linguagem da performance nas artes plásticas “está principalmente em aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento”. José Mario Peixoto Santos (2008) dispõe a performance como ações que acontecem no âmbito artístico. O autor Schechner (apud SANTOS, 2008, p. 3) atribui a existência de sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. De forma semelhante, Greiner (2005) vai definir **corpo artista** como aquele que, ao desestabilizar arranjos, colabora na formulação de novas epistemologias, pois se utiliza do ocorrido casual com o objetivo de criar metáforas das imagens corporais, imediatas e complexas para a operação de experiências sucessivas desestabilizadoras.

Isto posto, a performance ocorre sempre em relação a um ambiente. Butler (2018) trabalha o conceito performativo na teoria feminista como uma construção dramática e contingente de sentido. A autora relaciona a Fenomenologia e a Teoria Feminista ao dissertar sobre os “atos”. A filósofa destaca que os atos **generificados** do sujeito são igualmente expansivos (quando se trata dos atos pessoais) por

também incluírem estruturas políticas e sociais mais amplas. Ainda acrescenta que os “atos performativos” configuram a identidade de gênero preestabelecida por um mecanismo vigente que regula todos os corpos. Ao entender o corpo como uma “carne” de atos performativos, Butler (2018) discute o corpo como uma fronteira variável e permeável, politicamente regulada, em que o gênero compõe os “estilos de carne”, estes compostos por uma historicidade a que acrescentamos a dimensão da espacialidade humana. Essa composição é o ato que pode ser intencional ou performativo.

Hollivier (2019), destaca a existência de três estágios de atenção: eu comigo mesmo; eu e o outro; eu e o espaço. Esta dobra a que nos referimos, do corpo com ele mesmo, não é distante do corpo em relação ao espaço ou a outrem.

O estado de presença é geográfico, funda a nossa ligação espacial com o outro e com o mundo. Neste **habitar**, o estado de presença faz parte, para nós, do que Merleau-Ponty (2006), em seus escritos sobre o corpo sendo espaço, destaca. A inspeção do mundo se dá por meio da corporeidade. Contudo, a presença não se forma verticalmente de um para o outro, de quem observa ao observado, do artista que retrata o modelo ao modelo, ou vice-versa, mas se encontra no entrelaçamento destas humanidades ou, como estamos expondo, quando em contato com nossa geografia encarnada, encontra-se nos traços que deixamos no desenho do mundo. Diante disso, nossos corpos são nosso modo existencial de ser-no/do-mundo e necessitam das relações que os ancoram frente ao mundo.

Estado de presença, acuidade do ambiente e do outro, doação, atuação, simbolismo universal, propulsão, reclusão, centralidade, difusão, unicidade, ruptura, estranhamento, acolhimento, espontaneidade, performance, expressão corporal, narrativa de sua história de vida e o compartilhar. Como já mencionado antes, o

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

geográfico nos concerne, mas perceber o geográfico exige a percepção do compartilhamento, “do experiencial vivido” como menciona Marandola Jr. (2007). No caso deste **habitar**, é a percepção dos modelos entrevistados, de seus mundos, suas relações, seu tempo-espaço e seus corpos. Nesse sentido, a geografia é a expressão do ser e do outro. Mas essa expressão só é possível em nossa existência espacial. O que podemos aprender com as experiências do outro é que aquilo que a funda está em mim, e que partilhamos o mesmo universal. Dessa forma, a sessão de modelo vivo é o desdobramento dos seres em situação, seres-no-mundo (de ser-no-mundo heideggeriano) e do mundo.

Temos uma espacialidade acompanhada. Nas experiências com modelos vivos, o compartilhar aparece como estrutura fundante desse fazer. Em nossa concepção e na dos modelos que possuem uma autoimagem performativa, o conjunto de performance corporal na qual está imbuído o modelo vivo atinge um equilíbrio com o ver, o ouvir, o sentir, o cheirar e o falar, ao mesmo tempo em que seu corpo sensível, mas não tátil para os outros, e sim para si mesmo, estabelece conexões com o nu, o medo, a exaltação, as diferentes dores provenientes de distintas posições e o olhar sobre os outros. Os corpos em uma sessão com modelo vivo estabelecem conexões entre o ser e o estar, entre o real e o imaginário e aquilo que é manifestado. Os minutos encenados pelo corpo durante a performance estendem-se em um instante enquanto esse corpo cria narrativas através de seu esquema corporal. Ao mesmo tempo em que é ouvido, ouve. Como ouvinte, meu corpo ouve o rabiscar dos lápis, a troca de folhas, os cavaletes mudando de lugar, as vozes dos participantes, a movimentação das poses ou até mesmo o silêncio corporal que ecoa na sala de performance.

Lima (apud LIMA, 2008) menciona que a **corporeidade dos corpos** consiste no encontro com a alteridade assegurando presença

à existência corporal: tal singularidade é percebida nas salas de performance. Consequentemente, é no decorrer dessa trama que se configura o **quiasma**. Assim, estes corpos de modelo vivo são propulsores de educação e de promoção de habilidades artísticas, corpos como desvendamento dos sentidos, corpos atentos aos fenômenos, corpos fenomenais. Logo, o olhar que destacamos é o olhar horizontal nas manifestações que compõem o posar em que nesse performar nas/das sessões há uma construção para além desses seres em situação.

A circularidade em considerar o estado de afetar – a mim e ao outro – é encontrada por nós na fala da artista Dulianel (2017), que defende a sua intenção em captar o sensível de forma abstrata, mas considerando a presença do outro. A referida autora relata o processo de seu desenhar, desde o desejo em olhar as massas, texturas e lisuras do corpo do modelo, o estranhamento com o corpo do outro até a deflagração do ser, daquilo que não vê, mas é igualmente profundo. Dessa forma, é emprestando seus corpos (modelos e artistas que retratam a forma humana) ao mundo que existe o fazer artístico do modelo vivo e o desenho do ser-humano. Em conclusão, nossos corpos participam de toda e qualquer experiência de mundo, conforme coloca Merleau-Ponty (1997, p. 19):

O pintor “oferece o seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.

Em virtude disso, a performance é uma cocriação de corpos-espaços. Ela não se encontra apenas em âmbito artístico, mas é o nosso fazer

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

enquanto ser humano. Da mesma forma, em nossa perspectiva, o ato de posar como um modelo vivo pode ser compreendido em conformidade com a citação de Merleau-Ponty (1997, p. 16, destaques no original):

É necessário que com o meu corpo despertem os **corpos associados**, os "outros", que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assombam, que eu assombro, com os quais comungo um ser único actual, presente, como nunca nenhum animal assombrou os da sua espécie, do seu território ou do seu seio.

Por conseguinte, ao considerar as (in)divisões que compõem estes corpos, destaca-se que nossos corpos fazem parte da ordem do objeto e do sujeito, do ativo e do passivo, e que, neste nosso **habitar**, buscamos demonstrar que o modelo vivo não é só o objeto (concepção apregoada ao modelo desde meados de 1600), mas que serve de "objeto" como uma "ferramenta" à arte, não destituindo-o de sua característica de sujeito, de humano, de modelo que é vivo. Ou, também, não somos meros objetos que desenham o mundo, mas que, pela nossa existência, fazemos parte de sua construção. Sendo assim, é esta relação que possibilita estas existências, que faz aparecer o que aparece.

ESPACIALIDADES EM UM ESPAÇO PERFORMÁTICO

O que aparece se configura em um desenho do mundo. Desenhado em/e assistido de dentro do quiasma. Mas como e de que forma nossas ações e a situação de modelo vivo coexistem? Em nossa concepção, ocorrem amalgamentos que se configuram na expressão revelada pela intencionalidade e pelo afetar destes corpos em espaço, construindo um espaço performático de modelo vivo. A expressão destes corpos

em situação é engendrada pelo compartilhamento entre-corpos, relações de distância e proximidade, encontro consigo mesmo e com o outro e espraiamento espacial: a expressão está intimamente ligada a um corpo consciente de suas possibilidades (conhecimento).

O nosso corpo é vivido sempre de uma mesma perspectiva, nós com nossos corpos, mas ele se expande para o vivido por meio de sua prática socioespacial, ligando as diversas escalas (familiar e identitária na relação com os outros e na cidade) por onde perpassa. Introduce-se no mundo sensível através da experiência e de todos os sentidos corporais. Somos no mundo do **espírito selvagem** um **ser bruto** (MERLEAU-PONTY, 2012), seres sensíveis, em meio a outros seres sensíveis e visíveis. É nesse sentido que as sessões de modelo vivo configuram um relacionar-se, pois permitiram, através das obras produzidas, que possamos nos ver por meio do olhar do outro, e com isso construir nossa subjetividade. Estar nessa situação e expandi-la para a questão da espacialidade humana é encarnar os conceitos do filósofo Maurice Merleau-Ponty segundo o quais a alteridade nos concerne.

Sendo assim, nossas incursões corporais no mundo são performances que se dão em um espaço que denominamos de performático. Pensar na construção de um espaço em que habitamos com as carnalidades geográficas de nossa experiência de mundo é como se:

A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios da constituição de um mundo pleno: meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam. Esse máximo de nitidez na percepção e na ação define um solo perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e do mundo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 337).

Ou seja, o espaço performático não se encerra em mera localização ou disposição de elementos. Desse modo, o compartilhamento existente na relação da sala de performance **enquanto espaço** (MASSEY, 2008; MERLEAU-PONTY, 2006; 2012) e a articulação ao **espaço do corpo** do modelo vivo é que constituem a performatividade da espacialidade do modelo vivo. Estes seres em situação que se encontram em sessões de modelo vivo performam diante de si e do outro. Nossa concepção de performance não advém de um fazer extremamente encenado, dramático ou extremamente pensado, mas de uma tecitura sensível que os/nos coloca em contato. Essa espessura sensível é a carne de que fala Merleau-Ponty (2012). A “carne” é a presença infindável de tempo e espaço, do indivíduo que é e está no universal.

Nas respostas dos modelos, ao relatarem o espaço material, objetivo, encontram-se as subjetividades de cada ser enquanto corpo o experientia. Estas colocações nos lembram das considerações de Merleau-Ponty (2006) sobre o espaço absoluto, no qual a ciência objetiva não considera a imersão do ser nesse espaço de existência, de subjetividade. Trata-se da gama de relações que se entrelaçam e contribuem para a ação performática, para uma ubiquidade. Portanto, a orientação destes corpos em espaço performático é que dá a forma de vê-los como tais, pois eles são vistos exatamente por sua situação espacial (Figura 5).

Neste texto-habitado, o percurso que Merleau-Ponty trilhou ao diferenciar corpo fenomenal e “carne”, suspendendo a materialidade do corpo e conferindo destaque ao entrelaçamento, nos permite destacar que é exatamente esta qualidade da não materialidade que tenciona o que se constitui em um espaço performático. A composição objetiva do que se encontra no espaço material dará o tom do que irá acontecer. Conforme Merleau-Ponty (2006, p. 354), “a profundidade nasce em meu olhar porque ele procura ver alguma coisa”, quer dizer, na condição da experiência performática do modelo vivo, a profundidade é mencionada nas falas dos modelos quando a palavra “relação” é citada frequentemente, pois ocorrem menções de ações intencionais dos sujeitos quando em estado de presença, em que procedem um **estado fundamental e necessário** a uma performance.

Como uma modelo vivo (pesquisadora encarnada), posso afirmar que, decorridos alguns minutos, geralmente os participantes entram em si mesmos, e a ubiquidade que estamos defendendo ocorre também entre os artistas que exprimem a forma humana e seus materiais de trabalho, ou seja, há também um sentido de intimidade, dado que a acessibilidade dos sujeitos é previamente selecionada em relação aos “acontecimentos”. Em decorrência (não linear), o pintor parece entrar na tela, o artista entrelaça-se ao papel, tudo que o espaço abarca torna-se unicidade. Merleau-Ponty (1997, p. 29) escreve:

[...] há de veras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em



Figura 5 – Esquema descritivo das reflexões
Fonte: B. S. Sassi, 2020.

que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.

Completamos a frase de Merleau-Ponty: não é só o pintor que possui uma visão nascente, mas todos que avivam esse momento. Sobretudo, o próprio momento é um nascimento continuado. É exatamente essa característica de inacabamento que, tanto nas sessões com modelos vivos, como em nosso estar no mundo, nos remete ao **quiasma** (MERLEAU-PONTY, 2012).

POR E EM QUIASMAS: A CONSTITUIÇÃO DO DESENHO DO MUNDO ATRAVÉS DE NOSSA ESPACIALIDADE

Há um estar com “de mim e do outro”, do outro que está ao meu lado, com o qual coexistio, compartilho meus espaços de **habitar**. Há, portanto, um espelhamento da relação corpo com o outro, que tem a ver com aquilo que é percebido e com o percebedor (o que percebe); há uma imbricação, um cruzamento entre o visível e o vidente, o tocado e o tocante.

É justamente por/num **quiasma** que esta trama de relações se desenrola. Portanto, o espaço nos dá o fundo onde se constitui nossa humanidade. Ele é performático por natureza, porque somos seres em situação. Contudo, no fazer do modelo vivo, a intenção permeia a ação, a presença e o resultado. A intenção com a qual o modelo performa o torna “humano”, o distingue do objeto. Faz com que ele crie, transforme um espaço geométrico em espaço performático. O espaço onde habita a performance do modelo vivo configura-se a partir de trajetórias espaço-temporais (MASSEY, 2008) e pela experiência perceptiva (MERLEAU-PONTY, 2006).

Por consequência, este espaço performático em situação de modelo vivo é para nós um espaço “quiasmático” (MERLEAU-PONTY, 2012). É a minha “carne”, com a “carne” do outro na “carne do mundo”. Um mimetismo em que há o verso e o reverso das ações existenciais, um cordão umbilical entre nós e o mundo, uma distinção na unicidade. É como se, ao segurar um lápis sanguínea, eu estivesse desenhando no papel o que vejo, o que me toca, e percebesse que, na vivacidade da sua cor, meu sangue unificou-se ao papel e que o que passo a ver está repleto de humanidade.

Como resultado, esse desenrolar tem uma profundidade que, conforme Merleau-Ponty (2006), compõe a “forma”, e esta designa o corpo se relacionando em experiência com outros corpos, sendo “figura” (limite exterior das coisas) e “fundo” (campo perceptivo pronto a estabelecer relações). Ainda conforme o autor, existe o espaço espacializado – aquele entre meu corpo e o espaço físico; espaço espacializante – espaço geométrico que se institui por um sujeito que o construa; e a experiência do espaço – em que meu corpo experiencia o espaço através de relações de intersubjetividade com os outros e com o mundo. O espaço existencial funda o outro espaço (objetivo, natural, verdadeiro), sendo assim fundante e fundado.

O quiasma em lugar do Para Outro: isso quer dizer que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um único corpo. O quiasma não é somente troca eu-outro (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como coisa (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200).

A concepção de **quiasma** de Merleau-Ponty (2012) engloba sentidos opostos de atividade e passividade, exterioridade e interioridade,

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

vidente e visível, entre outros. Injunção entre “carne” do mundo e a “carne” do corpo. Essas oposições é que tornam entrelaçadas nossas relações com os outros e com o mundo.

O que assistimos é que este espaço performático se faz com seu aí e meu aqui. Não está pronto, faz em seu devir sua aparição. Forma-se a partir de seres em situação, acompanhados. Não está pronto, não o apreendo, mas faço com ele nosso expandir:

O espaço é em si, ou, melhor, é o em si por excelência, a sua definição é de ser em si. Cada ponto do espaço é e é pensado aí, onde é, um aqui, o outro ali, o espaço é a evidência do onde. Orientação, polaridade, envolvimento, são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença. Ele repousa absolutamente em si, em todo o lado, igual a si, homogêneo, e as suas dimensões, por exemplo, são por definição substituíveis (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 40).

Este espaço só se forma a partir destes seres; não há outro marco referencial que não estas existências oferecidas a si mesmas e ao outro, entregues ao espaço. Como escreve Holzer (2016, p. 51), “Não é o homem que faz uma ideia do espaço, é o espaço que vem ao seu encontro e o clama; ele só existe nessa atualização, nesse movimento de se apresentar”.

O processo de desenhar (no sentido material e corporal entre/ de artistas) e seu encaminhamento em nossa espacialidade humana configura-se na afirmação artística e literária da citação de Jorge Luis Borges (1999, p. 254):

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Esta disposição dos corpos em interações é nossa espacialidade humana. Para os trabalhos publicados de Geografia Humanista, este amálgama que nos une talvez seja o **lugar**, mas no caso deste **habitar**, optamos por utilizar os conceitos merleau-pontianos, que nos conferem medidas existenciais ao que queremos dizer. A respeito de seu conceito de espaço, que parte de um ser que existe e está situado, sua abertura ao mundo terá como ponto de referência “seu aqui”. Este “aqui” dos participantes das sessões de modelo vivo é o que os coloca em situação de **quiasma**. É como quando o artista, ao utilizar o giz pastel, ao tatear e esfumar o pigmento, assistisse de seu ponto de partida o aparecimento de um ser, do mundo ou de ambos. A importância do espaço para modelos e participantes nos permite pensar que é ele que os situa e engendra (geografias).

Tratar da espacialidade humana não é considerar a localização de elementos em torno do fenômeno, mas, neste **habitar**-científico, é considerar a relação ontológica do homem com o mundo, do pintor com o talismã do mundo:

Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos estes objetos da investigação não são propriamente seres reais: tal como os fantasmas, só tem existência visual. Eles só estão aliás, no limiar da visão profana, não são geralmente vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como conseguem arranjar-se para fazer surgir de repente alguma coisa, e a esta coisa, para compor este talismã do mundo, para nos fazer ver o visível (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 29).

Mas se estamos considerando a espacialidade, a qual, segundo Merleau-Ponty, dá-se como um espaço quiasmático fundado na extensão da carne, a espacialidade humana (geografia) é costurada fortemente em nossa carnalidade. Esse corpo todo com o qual sentimos o mundo é nossa “carne”, “carne do mundo”, a sanguínea.

É por isso que a experiência de modelo vivo nos repõe em nossa condição primordial no mundo; ela nos lembra que este corpo está e nos coloca em situação e que, a partir de nosso encontro quiasmático com seres em situação, construímos um grande **quiasma**, desenhamos o mundo com nossas-sanguíneas por e a partir de nossa espacialidade. Assim como as relações quiasmáticas são o fundo do **quiasma**, a espacialidade humana é nosso modo de existência e nosso devir (Figura 6).

Embora o fazer do modelo vivo articule-se em um espaço “pensado”, seja do ponto de vista da disposição do modelo, da organização e execução das sessões (privadas ou aulas), da disposição dos participantes, este espaço carrega invariavelmente a verdade íntima de que somos ser-com, pois há uma dimensão espacial da existência, na qual existem relações que nos ligam a tudo que nos cerca segundo Marandola Jr. (2011, p. XIV).

O registro do momento de contemplação é o delineamento de nossa carnalidade que atua entre o “eu e o outro”. Como nos diz Merleau-Ponty (1997, p. 105), “a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”. Esse agrupamento que forma uma composição é a busca também da Fenomenologia e da Geografia e a composição da nossa espacialidade humana. Ou ainda, como destaca Furlan (2005, p. 91): “Toda questão remete a tudo o que somos e a tudo que o mundo é, e a tarefa da filosofia continua sendo a de vincular nossas questões ao horizonte de Ser de que participam”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de uma atitude fenomenológica, pode-se afirmar que o envolver-se no/do mundo é parte primordial da Geografia existencial. Fazer uso de nossa experiência primordial como metodologia de trabalhos em Geografia permite que nos encontremos dentro do fenômeno e com ele, que possamos assistir e produzir reflexões que nos permitem entrar em contato com nosso ser bruto. É “trabalhar” por e em um **quiasma** merleaupontiano, elucidando seu conceito a partir de um fazer.

Esse fazer, que nos conferiu um solo comum as nossas reflexões, reverberou a partir de nossos encontros em questões em torno da espacialidade humana, que invocam temporalidades e intersubjetividades como processos de sua constituição. A espacialidade é um fenômeno ao qual assistimos de dentro, pois fazemos parte de seu “aparecer enquanto tal”; não é com o pensamento de sobrevoo cujas cifras secretas podemos desvendar, mas, porque somos situados, as sentimos

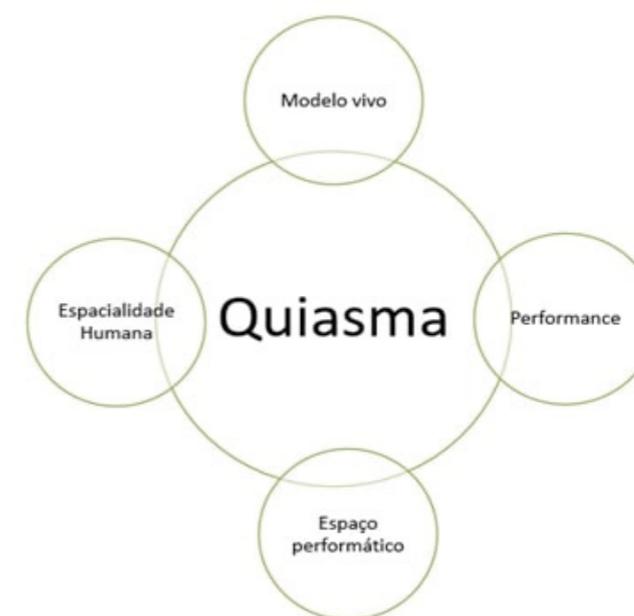


Figura 6 – Esquema síntese das reflexões apresentadas

Fonte: B. S. Sassi, 2020.

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

se maturarem em nós. Uma análise apurada não exclui a circularidade (MERLEAU-PONTY, 2012) existente nas suas manifestações. É por isso que o espaço performático do modelo vivo nos auxilia, uma vez que contém e alimenta as bases de nossa espacialidade humana. Em algum momento, essa espacialidade é performativa na medida em que estes seres encarnados não são vazios, mas sim corporificam em si suas trajetórias de vida, sendo que a peculiaridade que essas trajetórias trazem é que o devir se dá pela imbricação do corpo.

Dessa forma, o espaço performático nos coloca e nos dá a condição de situados em contato com nossas cifras, sendo também como o pintor, suas tintas, o pincel e a tela, ou o artista, com seu lápis sanguínea, o giz pastel etc., nos amálgama ao mundo, somos sua pele, nos juntamos à tela, somos obra – **construímos o desenho do mundo**. Destarte, relatar e nomear este espaço de fazer do modelo vivo em espaço performático é elucidar que a performance concerne nossa espacialidade e, por mais que seja estruturada em seus pormenores em âmbito artístico, ela já carrega em si a potência de ser tocante. Só será performance se afetar o outro. Afetar o outro é inerente, é quiasmático, pois só existe em relação.

Nesse sentido, o fazer do modelo vivo é um ser-com, um **quiasma** engendrado por/em relações quiasmáticas. Uma potencialidade que reverbera no alargamento de seu entendimento, de uma experiência de modelo vivo para a compreensão de nossas experiências encarnadas. ☉

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. O Fazedor. Trad. Josely Vianna Baptista. In: BORGES, Jorges Luis. **Obras completas - vol. II**. São Paulo: Globo, 1999.

BUTLER, Judith P. Os atos performativos e a construção de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. **Cadernos de leituras**. Chão de Feira. n. 78. p. 02-16, 2018.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1990.

DIAS, Elaine. Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia. **19 & 20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm. Acesso em: 10 mai. 2019.

DULIANEL, Andréia Cristina. Investigações Poéticas em Desenho: olhar, expressão, materialidade e efemeridade. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, Campinas. **Anais ... Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p. 960-974, 2017.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Revista Natureza humana**, v. 7, n. 1, p. 59-93, 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLLIVIER, Juliano. **Nudez criativa consciente**. São Paulo: Independently Published, 2019.

HOLZER, Werther. **Geografia Humanista**: sua trajetória 1950-1990. Londrina: Eduel, 2016.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LIMA, Elias Lopes. Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à análise geográfica. **GEOgraphia**. Niterói: PPGeo/UFF, ano IX, n. 18, p. 65-84, 2008.

A Experiência de modelo vivo: abertura para a compreensão da espacialidade humana como performances

Bruna da Silva Sassi, Almir Nabozny

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma nova epistemologia da Geografia. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 101-130.

MALDONADO, Stephanie Ares; MARANDOLA JR., Eduardo. O corpo em circunstância: uma compreensão fenomenológica da nudez nas performances de Regina José Galindo. **Entre-Lugar**, v. 8, n. 15, p. 135-149, 2017.

MARANDOLA JR., Eduardo. Geosofia e Humanismo – do conhecimento geográfico à Geografia do Conhecimento. In: KATUTA, Ângela Massumi; SILVA, William Ribeiro da. (org.). **O Brasil frente aos arranjos espaciais do Século XXI**. Londrina: Edições Humanidades, 2007. p. 269-297.

MARANDOLA JR., Eduardo. Prefácio à edição brasileira. In: DARDEL, Éric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. xi-xiv.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**. Uma Nova Política da Espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Trad. Luís Manuel Bernardo. 2ed. Lisboa: Vega, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MODELO. In: **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NUDESENHOS. **Desenhos de @anaguitian da bela modelo @ brunas_ss**. São Paulo, 14 out., 2019. Instagram: nudesenhos. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3mS6-KHzDG/>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

PACHECO, Luiz. **Workshop de Anatomia com Modelo Vivo**. Curitiba, 17 mai., 2019. Facebook: Luiz Pacheco. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10205181182005182&type=3>>. Acesso em: 3 mar., 2021.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Ohun**, v. 4, n. 4, p. 01-32, 2008.

SASSI, Bruna da Silva. Uma geografia nua: Carne e quiasmas nos espaços performáticos de uma modelo vivo. **Dissertação** (Mestrado em Gestão do Território) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências Exatas e Naturais, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2020.

VAN MANEN, Max. **Investigación educativa y experiencia vivida**. Ciência humana para una pedagogía de la acción y de la sensibilidad. Trad. Oh Miro. Barcelona: Idea Books, 2003.

Submetido em maio de 2021.

Revisado em junho de 2021.

Aceito em dezembro de 2021.