

Estado da publicação: O preprint não foi submetido para publicação

Os retratos de Vania Toledo: representações artísticas do corpo nu masculino

Walisson Oliveira Santos

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.12597>

Submetido em: 2025-07-10

Postado em: 2025-07-28 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

Os retratos de Vania Toledo: representações artísticas do corpo nu masculino

The portraits of Vania Toledo: artistic representations of the male nude body

Walisson Oliveira Santos

Universidade Federal de Minas Gerais

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3907-4763>.

Resumo: Este ensaio analisa a representação do corpo nu masculino a partir do ensaio *Homens*, de Vania Toledo, sob a perspectiva do olhar feminino. Busca-se compreender como a fotógrafa subverte o olhar hegemônico masculino presente na história da arte e da fotografia, conferindo ao corpo do homem um lugar de vulnerabilidade, contemplação e desejo. O estudo parte de uma abordagem teórica interdisciplinar, ancorada em autores dos campos da fotografia, do desejo, dos estudos de gênero e da cultura visual. A metodologia consiste na análise crítica do ensaio fotográfico e no levantamento bibliográfico. Conclui-se que o trabalho de Toledo representa uma ruptura simbólica nas normas de representação de gênero, ao afirmar o direito feminino de olhar, desejar e produzir imagens que questionam a hegemonia visual patriarcal.

Palavras-chave: Vania Toledo; Corpo masculino; Desejo; Fotografia; Gênero.

Abstract: This essay analyzes the representation of the male nude body through Vania Toledo's photographic series *Homens*, focusing on the perspective of the female gaze. It aims to understand how the photographer subverts the dominant male gaze historically present in art and photography, portraying the male body as a site of vulnerability, contemplation, and desire. The study employs an interdisciplinary theoretical approach grounded in photography theory, desire, gender studies, and visual culture. The methodology includes a critical analysis of the photographic series and bibliographic research. It concludes that Toledo's work represents a symbolic rupture in the norms of gender representation, asserting the female right to gaze, desire, and produce images that challenge the patriarchal visual hegemony.

Keywords: Vania Toledo; Male body; Desire; Photography; Gender.

Introdução

Esta pesquisa se propõe analisar a representação de corpos masculinos e femininos na sociedade, com foco na perspectiva feminina na criação de retratos do corpo nu masculino. O estudo investiga como o olhar predominantemente masculino tem, historicamente, controlado a representação dos corpos femininos, frequentemente voltada à satisfação do prazer masculino — e destaca a escassez de produções em que imagens de homens são concebidas por mulheres, analisando o impacto dessa ausência tanto na produção quanto na leitura crítica de retratos.

As motivações que sustentam a investigação são múltiplas: desde questionar o domínio histórico do olhar masculino sobre os corpos femininos, explorar a complexidade das questões de gênero na criação e análise de imagens, evidenciar a contribuição da fotógrafa Vania Toledo para a fotografia brasileira e examinar a forma como a liberdade sexual e os estudos de gênero influenciam a construção dos retratos.

Figura central desta análise, Vania Toledo (1945-2020) desafiou as convenções visuais da década de 1980 ao criar o ensaio fotográfico *Homens*, composto por uma série de imagens de homens nus. Nessa obra, a artista procurou retratá-los de maneira natural, afastando-se dos padrões tradicionais de representação do corpo masculino.

O estudo também aborda a dimensão do desejo na fotografia de retratos, reconhecendo que o ato de retratar uma pessoa pode se configurar como uma experiência íntima e, por vezes, sedutora. Assim, a pesquisa ressalta a necessidade de diversificar as perspectivas na criação de imagens de gênero e de reconhecer a influência do desejo como elemento estético e político na produção fotográfica.

Ao questionar as normas que regem a representação dos corpos, a investigação busca refletir sobre como a igualdade de desejo pode ser expressa por meio da arte fotográfica. Em um contexto social em constante transformação, torna-se essencial manter o diálogo sobre essas questões para promover representações mais inclusivas e autênticas de todos os corpos.

O desejo no retrato fotográfico

Historicamente, a representação do corpo na cultura ocidental tem sido marcada por assimetrias de gênero. Como nota Eliane Dias (2007), a mulher foi tradicionalmente concebida como objeto de contemplação e desejo masculino, reduzida a um corpo passivo, sobre o qual recai um olhar voyeurístico e normativo. Esse olhar não apenas objetiva o corpo feminino, como também o regula, sustentado por normas sociais que legitimam e reforçam a ideia de uma suposta superioridade masculina — tanto no campo do desejo quanto no da representação.

Quando o corpo masculino passa a ser representado como objeto de desejo, há uma ruptura momentânea dessa lógica hegemônica. Não obstante, tal ruptura costuma ocorrer em contextos específicos, como o da cultura gay, na qual, segundo observação de Vania Toledo, o homem é retratado para satisfazer o desejo de outro homem, e não da mulher (Palomino; Toledo, 2020). Essa constatação revela não apenas o incômodo da heteronormatividade diante da inversão do olhar, mas também a escassez de representações do corpo masculino como objeto

erótico sob a perspectiva feminina. A “raridade” desse tipo de imagem denuncia o quanto o imaginário visual ainda é regulado por um desejo masculino que raramente é subvertido.

No campo da fotografia — e, mais especificamente, no gênero do retrato —, o desejo ocupa um papel central. A imagem fotográfica, longe de ser um mero registro objetivo da realidade, carrega sempre uma dimensão subjetiva, afetiva e, por vezes, libidinal. Para Paulo de Tarso Carvalho (2010), ao fotografar alguém, o fotógrafo está inevitavelmente mobilizado por algum tipo de desejo: seja o de capturar o sujeito segundo uma imagem idealizada, seja o de exercer uma forma de domínio simbólico sobre o outro. Assim, o ato fotográfico se configura como uma prática íntima, em que tanto o fotógrafo quanto o fotografado se expõem a uma troca sensível e carregada. Como ressalta o autor, o retrato de alguém é uma ação genuinamente íntima; e aceitar ser fotografado exige também uma entrega — um pacto de vulnerabilidade entre quem olha e quem é olhado (Carvalho, 2010).

Essa leitura ainda converge com a perspectiva de Philippe Dubois (1993), para quem a fotografia não é jamais um gesto neutro, mas sim um ato simbólico, atravessado por uma série de operações: escolher, enquadrar, recortar, inscrever. O fotógrafo registra o que vê, e realiza, por meio da câmera, uma significação que revela tanto o mundo visível quanto os códigos e os desejos que o estruturam. Ao contrário da noção ingênua de fotografia como duplicação do real, Dubois nos mostra que cada imagem é sempre uma construção, isto é, um olhar intencional que projeta sobre o outro aquilo que se deseja fixar. Por isso, o retrato fotográfico tende a ultrapassar a superfície do corpo retratado e se constitui, antes de tudo, como uma escrita do desejo.

Nesse contexto, os retratos masculinos de Vania Toledo assumem uma força singular, uma vez que tensionam as estruturas normativas do desejo e da representação. Ao despirmos seus modelos — literal e simbolicamente —, a fotógrafa não apenas revela os corpos, mas evidencia o próprio olhar como ato de desejo, sem que isso se converta em dominação ou objetificação banal. Há, em sua obra, uma inversão da lógica tradicional do retrato: o homem passa a ocupar o lugar do exposto, do vulnerável, do desejado — e isso, por si só, configura uma transgressão visual e política.

Essa dimensão desejanse que atravessa o ato fotográfico também é enfatizada por Richard Avedon (2014), um dos mais célebres retratistas do século XX. Para ele, o retrato carrega, inevitavelmente, uma carga de sensualidade — uma tensão entre quem observa e quem é observado. Nas palavras do fotógrafo:

Há um componente de sensualidade em todos os retratos. No momento em que você para e olha, foi fisgado. E você pode olhar um retrato com uma

concentração que a vida real não permite. [...] Um quê de confrontador, de erótico, deveria sublinhar, creio eu, todos os retratos (Avedon, 2014, p. 68).

Esse *quê* de confrontador, de erótico, a que Avedon se refere revela o quanto o retrato fotográfico escapa da neutralidade. O retrato convoca o espectador a um tipo de olhar que é, simultaneamente, atento e libidinal. Trata-se de uma forma de observação que a vida cotidiana — atravessada por convenções sociais — frequentemente inibe: olhar alguém por muito tempo, com intensidade, é geralmente interpretado como invasivo ou inapropriado. Diante de um retrato, no entanto, essa barreira se desfaz. Tal concepção encontra ressonância — ainda que sob outro viés — em Susan Sontag, que define a fotografia como “uma inscrição do desejo de ver novamente” (Sontag, 2004, p. 174). A sensualidade do retrato, portanto, não reside próprio gesto de registrar, guardar e visitar um corpo ou um rosto.

Jacques Aumont (2004) também aponta para esse deslocamento de sentido que o retrato proporciona. Uma vez finalizada a imagem, o espectador adquire licença para contemplá-la indefinidamente, sem causar desconforto ou parecer inadequado. O retrato funciona, assim, como uma suspensão da realidade social: permite-se ao olhar uma liberdade que, em outros contextos, seria constrangedora — ou mesmo inaceitável. O mesmo se aplica ao instante da produção da imagem — durante a sessão fotográfica, há uma justificativa legítima para observar longamente o corpo do outro, estudando suas feições, suas expressões, a fim de captar aquilo que se pretende eternizar na imagem.

O desejo, portanto, não está apenas na imagem resultante do retrato, mas permeia todo o processo de sua construção. Do enquadramento à pose, da luz ao toque visual do fotógrafo sobre o modelo, tudo é atravessado por uma tensão que não é apenas técnica, mas também sensível (Bocayuva, 2001). Como ressalta Boris Kossov (2001), a fotografia deve ser entendida como artefato cultural, impregnado de significados históricos e simbólicos. Ao interpretar uma imagem, é imperativo considerar o mundo social que a produziu, os códigos de representação que a apoiam e as intenções — conscientes ou não — de quem a concebeu. Nesse sentido, os retratos de Toledo inscrevem na história visual brasileira uma nova forma de significar o nu masculino, atravessada por afetos, deslocamentos e desejos que desafiam o olhar normativo.

Na fotografia, esse olhar desejante pode se dar de forma mais sutil e mediada, o que é fundamental para a natureza íntima do retrato. Ao contrário de um contato visual direto, que pode gerar constrangimento ou resistência, a câmera oferece ao fotógrafo a possibilidade de manter certa distância e, ao mesmo tempo, alcançar uma proximidade intensa. Por trás das lentes, o fotógrafo observa sem ser diretamente observado, o que lhe confere uma liberdade visual estratégica. Esse dispositivo cria uma espécie de anonimato parcial, em que a presença

do fotógrafo se dilui, permitindo que o modelo se entregue com mais naturalidade ao ato de ser visto. Trata-se, segundo Claudia Lambach e Denize Araújo (2022), de um “jogo de sedução”, no qual o olhar se prolonga sob a justificativa técnica da criação da imagem, mas que, em sua essência, permanece profundamente afetivo e desejante¹.

Esse “jogo de sedução”, embora silencioso, não é isento de tensão. O desejo que motiva o ato fotográfico não se limita à escolha do enquadramento ou à decisão estética — ele é constitutivo do próprio gesto de mirar. Win Wenders (2013) oferece uma leitura particularmente reveladora dessa dinâmica ao afirmar:

A câmera, portanto, é um olho capaz de olhar para frente e para trás ao mesmo tempo. Para a frente, ela de fato “tira uma foto”, para trás, registra uma vaga sombra, uma espécie de raio X da mente do fotógrafo, ao olhar direto através do olho dele (ou dela) para o fundo de sua alma. Sim, para frente, a câmera vê seu objeto, para trás vê o desejo de captar esse objeto específico em primeiro lugar, mostrando assim simultaneamente AS COISAS e O DESEJO por elas (Wenders, 2013, p. 64).

Essa citação explícita, de forma poética e precisa, o duplo movimento da fotografia: ao mesmo tempo que revela algo do mundo exterior — o corpo, o rosto, o gesto —, também denuncia algo de quem fotografa, algo íntimo, subjetivo e talvez inconfessável. A câmera, nesse sentido, é um instrumento de exposição mútua. Como lembra Ana Suy Sesarino Kuss (2015), o desejo é força constitutiva dos vínculos humanos e se expressa nos gestos mais cotidianos, como o olhar. Fotografar, nesse contexto, é também desejar: desejar ver, desejar guardar, desejar tocar com os olhos. E é justamente essa ambiguidade — entre mostrar o outro e revelar-se — que confere ao retrato sua carga afetiva e sua potência simbólica.

No caso de Toledo, esse desejo não foi omitido nem reprimido. Ao contrário: ao escolher retratar corpos masculinos nus, a fotógrafa deu forma a um anseio de contemplação que, durante muito tempo, foi silenciado ou marginalizado no imaginário visual. Seu trabalho expõe, com naturalidade e vigor, um olhar feminino ativo, desejante, que escolhe o homem como objeto de sua atenção estética e erótica. Essa escolha implica uma inversão importante de papéis: Toledo recusa ocupar a posição historicamente passiva da mulher que é vista e transforma-se em sujeito do olhar, agente da imagem e condutora do jogo de sedução que a fotografia instaura.

¹ Essa leitura se aproxima da análise de Annateresa Fabris (2004), que compreende o retrato como uma construção identitária mediada, na qual o que se mostra é sempre atravessado pelas projeções e expectativas tanto do fotógrafo quanto do fotografado. Segundo a autora, essa tensão simbólica confere à imagem uma espessura que vai além do visível: o retrato torna-se lugar de inscrição subjetiva, marcado por negociações silenciosas entre o desejo de ser reconhecido e o de permanecer em parte oculto.

Nesse sentido, sua prática se aproxima da concepção de erotismo proposta por Lucia Castello Branco (2004), para quem o erotismo é, antes de tudo, uma transgressão simbólica — uma força que atravessa os corpos e os discursos, rompendo com os códigos normativos que regulam o desejo. Ao reivindicar para si o direito de olhar, de desejar e de construir imagens a partir dessa perspectiva, Vania Toledo desafia as estruturas visuais do patriarcado e inscreve seu erotismo não como submissão, mas como potência criadora e política.

Além disso, ao insistir na representação do corpo masculino sob uma ótica que não é nem puramente técnica nem puramente homoerótica, Toledo abre espaço para uma nova inscrição do desejo feminino na fotografia. Seu gesto contribui para corrigir um desequilíbrio histórico na produção de imagens, no qual o homem era quase exclusivamente representado como sujeito ativo do olhar e raramente como objeto dele². Através de sua lente, o homem se vê nu — não só no corpo, mas em sua posição simbólica —, revelando vulnerabilidades, dúvidas e uma presença que escapa aos códigos tradicionais de virilidade. O olhar de Vania Toledo não se limita a capturar; ele interroga, desloca e reconstrói a posição do homem na cultura visual de sua época — e também de nossa contemporaneidade.

O corpo nu masculino, segundo Vania Toledo

A representação dos corpos nas artes visuais tem sido historicamente atravessada por uma lógica de dominação masculina, que naturaliza o olhar objetificador sobre os corpos femininos. Em sociedades marcadas por estruturas patriarcais, como a brasileira, esse olhar masculino — ou *male gaze*, na formulação de Laura Mulvey (1975)³ — tem ditado os modos pelos quais as imagens das mulheres são produzidas, consumidas e interpretadas. A hegemonia dessa perspectiva influencia tanto os critérios estéticos quanto os ideológicos na representação do feminino, promovendo uma visualidade que atende fortemente aos desejos e às fantasias dos homens. Como observam Boris e Cesídio (2007), essa tendência escancara o modo como os corpos femininos são retratados e moldados para agradar ao olhar masculino, revelando uma assimetria na construção imagética entre os gêneros.

² Patrick Keating (2006), ao analisar a evolução do retrato fotográfico até o *close-up* no cinema clássico de Hollywood, mostra como a tecnologia e a estética visual foram amplamente utilizadas para reforçar a posição do homem como agente e espectador, enquanto a mulher era sistematicamente posicionada como imagem a ser contemplada. A obra de Toledo, nesse sentido, não apenas subverte tal estrutura, mas propõe uma redistribuição sensível do poder de olhar e ser olhado, restituindo à mulher um papel ativo na construção do imaginário visual.

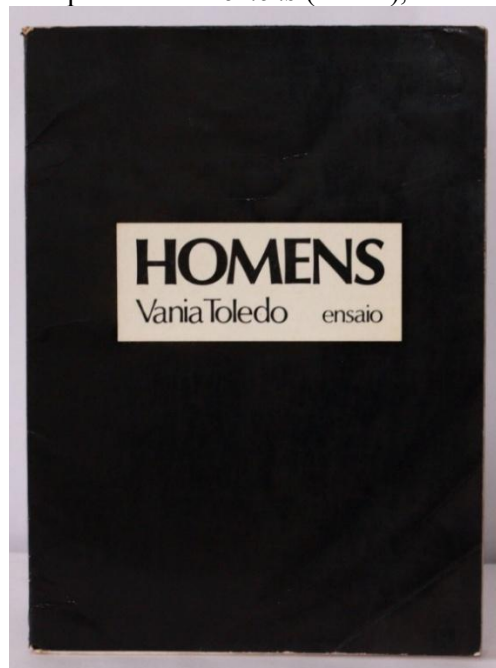
³ Trata-se de uma crítica à forma como o cinema clássico constrói a mulher como objeto do desejo visual masculino, seja pelo olhar da câmera, pelo olhar dos personagens ou pelo olhar do espectador. Segundo Mulvey (1975), essa estrutura narrativa e imagética reforça a desigualdade de gênero ao posicionar o homem como sujeito ativo (que olha) e a mulher como sujeito passivo (que é olhada), reduzida à sua função de espetáculo visual.

No entanto, essa mesma lógica não se espelha de maneira simétrica na representação dos corpos masculinos, especialmente quando as imagens são produzidas por mulheres. Ainda hoje, há uma notável escassez de trabalhos nos quais os corpos dos homens são retratados a partir do ponto de vista feminino, o que evidencia uma lacuna tanto na produção quanto na crítica de obras visuais. A observação de Shearer West (2004) é particularmente reveladora: “O gênero do artista é um fato; o gênero do modelo é outro. As maneiras como artistas homens e mulheres interagem com e representam modelos homens e mulheres complicam ainda mais o papel do gênero em retratos” (West, 2004, p. 145, tradução própria).

Nesse contexto, o trabalho da fotógrafa brasileira Vania Toledo adquire relevância particular. Contraindo-se à lógica tradicional do olhar masculino, Toledo volta sua câmera para o corpo do homem, operando uma inversão significativa no circuito imagético. Nascida em Paracatu, Minas Gerais, e formada em Sociologia, Vania iniciou sua trajetória na fotografia colaborando com importantes veículos da imprensa nacional, como *Vogue*, *Claudia*, *Veja* e *IstoÉ*, além de publicações internacionais como *Time*, *Life* e *Connaissance*. Sua atuação se estendeu também ao campo das capas de livros e discos, onde construiu relações próximas com diversas figuras da cena cultural brasileira (Palomino; Toledo, 2020).

Reconhecida amplamente como uma das mais expressivas retratistas do Brasil, Vania alcançou notoriedade com a publicação do livro-ensaio *Homens*, lançado em 1980 pela Livraria Cultura Editora (Figura 1).

Figura 1: Capa do livro *Homens* (ensaio), de Vania Toledo



Fonte: Walisson Oliveira Santos.

A obra tornou-se um marco não apenas por seu valor estético e documental, mas por tensionar os limites da representação do corpo masculino na cultura visual brasileira. Com três edições rapidamente esgotadas, o livro conquistou o interesse do público e permanece, até hoje, como objeto de desejo de colecionadores e pesquisadores. A dificuldade em adquirir um exemplar — hoje disponível apenas em sebos, muitas vezes a preços elevados — atesta sua relevância e raridade. A própria fotógrafa considerava, em vida, a possibilidade de relançar a obra, ciente de seu valor artístico e histórico.

Homens não foi um episódio isolado na trajetória da fotógrafa. Em 1991, ela lançou seu segundo livro, *Personagens femininos*, que obteve amplo reconhecimento da crítica e do meio gráfico, tendo conquistado o Prêmio de Excelência Gráfica pela Associação Brasileira de Técnicos Gráficos e o Prêmio da APCA como melhor livro e melhor exposição do ano (Neri, 2021). Essas distinções reforçam o lugar singular que Toledo ocupa na história da fotografia brasileira, por sua sensibilidade estética e por sua capacidade de criar retratos que ultrapassam a superfície da imagem, alcançando densidades subjetivas e simbólicas raras.

Entretanto, como ressalta Marielen Baldissera (2015), o contexto cultural e social que permitiu a recepção positiva de *Homens* nos anos 1980 talvez já não se repetisse da mesma forma hoje. Segundo a autora, nossa sociedade teria, em certos aspectos, “dado passos para trás”, tornando a publicação de um livro semelhante mais difícil, sobretudo diante de uma sensibilidade maior às pautas do politicamente correto e ao controle exercido por assessores e agentes de imagem das figuras públicas. O clima dos anos 1960-70, marcado pelos movimentos de contracultura, promovia debates intensos sobre liberdade sexual, corpo e gênero — contexto no qual o trabalho de Toledo se insere com força crítica e simbólica. Como afirma Baldissera: “nesse período os estudos de gênero se fortaleceram e começaram a discutir a imagem do corpo feminino e do corpo masculino, e questionar o sistema vigente. As fotografias de Toledo foram feitas nesse momento de efervescência de tais debates” (Baldissera, 2015, p. 145).

Homens apresenta uma coletânea de trinta e quatro retratos de homens nus, em sua maioria em poses intimistas e desprovidas de artifícios cenográficos, o que confere à obra um caráter direto e, ao mesmo tempo, delicado. A série inclui tanto modelos anônimos — como o próprio filho da fotógrafa — quanto personalidades notórias da cultura brasileira, como Caetano Veloso, Danton Jardim, Nuno Leal Maia, Neville D’Almeida, Walter Franco, Roberto de Carvalho e Ney Matogrosso. A escolha por figuras públicas conhecidas ampliou o impacto do livro, confrontando o imaginário popular sobre o corpo masculino e subvertendo convenções da virilidade performada. A nudez ali não é apresentada como objeto de desejo nem como

símbolo de poder, mas como revelação de uma subjetividade masculina possível de ser olhada com ternura, interesse estético e humanidade.

Ao dar visibilidade a esses corpos sob seu olhar sensível e crítico, Toledo abre espaço para que o homem também seja objeto de contemplação — e não só sujeito do olhar. Nesse gesto, há uma ruptura com o cânone tradicional, propondo uma outra forma de ver o masculino: uma forma que não precisa se proteger por meio da rigidez, da força ou da negação do afeto.

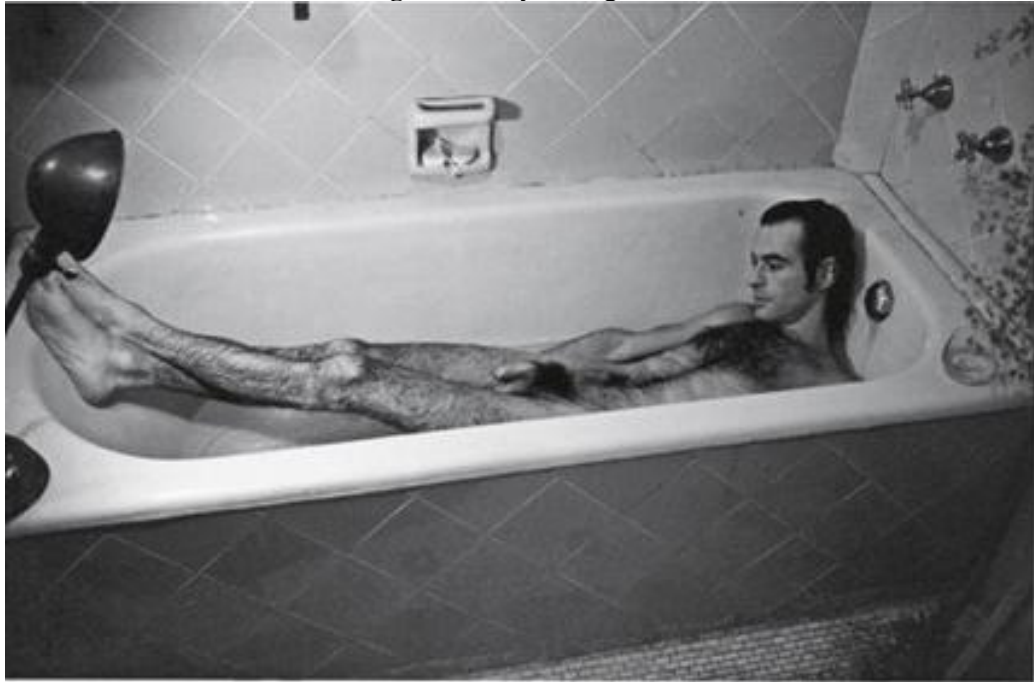
A gênese de *Homens* está profundamente ancorada numa inquietação pessoal de sua autora, que em seguida assumiria dimensões políticas e estéticas mais amplas. Em entrevista concedida a André Porto (2020), a fotógrafa relata que a ideia para o livro surgiu a partir de uma constatação doméstica: seu marido colecionava revistas com imagens de mulheres nuas — material que lhe permitia o acesso visual a múltiplos corpos femininos. Toledo, por outro lado, percebia-se restrita a conhecer apenas dois corpos masculinos: o do próprio marido e o do filho⁴.

Essa indagação, simples e ao mesmo tempo radical, tornou-se o motor criativo para a produção de *Homens*. Segundo relata Porto (2020), a mineira se deu conta da ausência de publicações nacionais com imagens de homens nus sob o olhar feminino. Em vez de aceitar essa limitação como natural, ela optou por contestá-la por meio da criação de sua própria obra. O gesto de Toledo confronta diretamente os códigos visuais que regulam o desejo e o poder nas representações de gênero. Como fotógrafa, ela reivindica para si o direito de olhar, de desejar e de construir imagens do outro — neste caso, o corpo do homem.

A fotografia de Ney Matogrosso (Figura 2), incluída na obra, elucida esse processo de inversão e subversão do olhar. A imagem o mostra nu, deitado em uma banheira, com o corpo parcialmente coberto pela posição das pernas e das mãos. Não há erotização forçada, nem provocação explícita; o que se revela é um corpo masculino em repouso, entregue ao cotidiano do espaço, à câmera sem sinais de tensão, performatividade ou defesa. Trata-se de um retrato que desafia os estereótipos de masculinidade viril e impenetrável, oferecendo ao espectador uma outra possibilidade de leitura: a do homem como figura sensível, disponível à contemplação e à própria vulnerabilidade.

⁴ Dada a escassez de estudos acadêmicos sobre a obra fotográfica de Vania Toledo, este trabalho recorre a fontes jornalísticas e entrevistas concedidas pela própria artista. Destaca-se, nesse sentido, a entrevista concedida a André Porto, intitulada “Fotografia: sob o olhar de Vania Toledo”, publicada na revista *Mensch*.

Figura 2: Ney Matogrosso



Fonte: *Homens*: Vania Toledo.

Toledo ainda aponta que o espírito libertário da época foi fundamental para que o projeto se realizasse: “Eu tive a sorte de viver em uma época em que a liberdade de pensamento, ações e, até mesmo, o ato de se despír eram considerados atitudes libertárias e normais” (Porto, 2020). O clima cultural das décadas de 1970 e 1980, ainda marcado pela herança da contracultura e pelos debates sobre liberação sexual, favoreceu esse tipo de experimento visual. O corpo, nesse contexto, era também um território de resistência e de expressão política — algo que Toledo soube captar com rara sensibilidade.

Assim surgiu o ensaio *Homens*, que rapidamente se consolidou como uma referência incontornável na história da fotografia brasileira. A obra reúne uma coleção de retratos que documentam, com sensibilidade (e ousadia), as formas pelas quais os homens das décadas de 1970 e 1980 se relacionavam com os próprios corpos — uma relação que, em muitos casos, os próprios retratados talvez não tivessem tido a oportunidade de refletir antes. As imagens capturam algo mais do que a superfície corporal: revelam uma tensão entre o corpo nu e o olhar social, entre a exposição e a introspecção.

Alguns retratos presentes no livro são mais explícitos, como o do cantor Caetano Veloso (Figura 3), cuja nudez frontal é registrada com naturalidade, sem recorrer à vulgarização ou ao escândalo. A imagem não convida à devoração, mas à contemplação; não propõe um consumo do corpo, mas uma aproximação ética e estética.

Figura 3: Caetano Veloso



Fonte: *Homens*: Vania Toledo.

Décadas após a publicação do livro, Caetano comentou o relançamento da imagem em reportagem da revista *Trip*, em 2012. Em seu depoimento, o cantor relembra o contexto da sessão com Vania Toledo e revela o espírito libertário que atravessava aquele período:

“Foi muito simples”, lembra Caetano, 33 anos depois. “Vania era legal, o mundo era ainda um tanto menos careta do que veio a ficar. Não tive nem vergonha nem excitação com a ideia da foto. Achei natural. Fiquei anos sem ver essa fotografia. Quando a revi, gostei. É bonita. Eu era muito mais bonito e muito melhor quando tinha aquela idade. A única coisa que me incomodava em minha figura era ser magro demais. Mas isso realçava meu pau, fazia parecer que ele era grande. Anos depois, bem menos magro e muito assustado, quando as atrizes de *Bacantes* do Oficina tiraram minha roupa diante do público, um jornalista, que sempre pareceu ter uma fixação em mim, escreveu que meu pau era pequeno. Não com essas palavras, mas usando uma metáfora de espada e faquinha, sei lá. Quando o pau da gente cresce, como os peitos das meninas, entre os 13 e os 14 anos, a gente até se assusta com a mudança. Eu era magérrimo e parecia uma criança aos 14 anos, mas meu pau virou um pau de adulto e me parecia enorme. Depois houve quem achasse que era grande. E eu, tendo visto então muito poucos paus, acreditava. Depois aprendi que não era bem assim. No livro de Simone de Beauvoir sobre a velhice está escrito que pênis diminuem de tamanho com a idade. Foi uma informação importante. O que eu gosto na foto de Vania é que meu corpo está harmônico. O pau, em parte escondido pela coxa, tem uma relação equilibrada com o resto” (Preto, 2012).

O relato evidencia de Caetano não só a leveza com que Caetano encarou o registro, mas também reforça o argumento de que os corpos, naquele momento histórico, podiam ser percebidos — e exibidos — de forma menos cerceada por normativas morais. O depoimento,

ao mesclar humor, vaidade e crítica cultural, insere-se na mesma lógica de desnaturalização do olhar normativo que permeia o projeto de Toledo.

Outros retratos apenas insinuam o corpo nu, optando por ângulos mais sutis ou por jogos de sombra e composição. Ainda assim, Toledo deixa claro que sua intenção não era criar um material erotizado, e sim naturalizar a nudez como parte da existência — uma filosofia de vida que ela desenvolveu a partir de experiências pessoais marcantes. Como relembra na entrevista⁵, viveu uma fase “*hippie*” e teve uma convivência próxima com povos indígenas em Goiás. Ambas as experiências contribuíram para que ela encarasse o corpo nu não como objeto de desejo exclusivo, mas como extensão da identidade e da liberdade humanas.

Sob essa perspectiva, Toledo buscava modelos que correspondessem a um ideal subjetivo que ela mesma denominava “índio contemporâneo” — expressão que sintetiza uma postura corporal e mental desprovida de repressões. Para a fotógrafa, o “índio contemporâneo” é alguém que habita com naturalidade o próprio corpo, que não se esconde nem se envergonha da nudez, e que aceita o ato de ser olhado sem ressentimento ou exibição calculada, como descreve Porto (2020). Essa disposição subjetiva era mais espontaneamente encontrada entre artistas — indivíduos com mentalidade mais livre e maior intimidade com os processos de exposição e expressão pública.

Não por acaso, as duas imagens mais explícitas de nudez frontal no livro são justamente de cantores: Ney Matogrosso e Caetano Veloso. Ambos partilham não apenas a amizade com Toledo, como também uma longa trajetória de confronto e reconfiguração das normas de gênero e da performance corporal no espaço público. Acostumados à exposição de seus corpos no palco, incorporam essa vulnerabilidade como linguagem artística, o que facilita sua entrega diante da câmera. Com isso, o livro-ensaio *Homens* reafirma sua potência enquanto obra que não exclusivamente registra, mas transforma a maneira como vemos — e permitimos ver — os corpos nus masculinos.

Considerações finais

Este trabalho evidenciou que a representação dos corpos, tanto masculinos quanto femininos, foi historicamente mediada por uma lente predominantemente masculina. Nesse

⁵ Entrevista concedida durante o debate intitulado “O nu masculino”, com os fotógrafos Vania Toledo e Jorge Bispo, promovido pela revista TPM em 2013. O vídeo do encontro está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AYvhDqrd43s>.

contexto, destaca-se a relevância da perspectiva feminina na criação de imagens que subvertam tal hegemonia, especialmente no que se refere à visualidade dos corpos masculinos.

Vania Toledo, com seu ensaio *Homens*, ofereceu uma coleção de retratos que capturam os homens de maneira sensível e disruptiva, afastando-se das formas convencionais de representação do masculino. Ao explorar a nudez com simplicidade e autenticidade, sem recorrer a estereótipos ou artifícios, a fotógrafa inaugura um espaço simbólico em que o corpo do homem se torna visível sob o viés do afeto, do desejo e da contemplação estética. Seu trabalho não apenas amplia as possibilidades de olhar, como também questiona a supremacia do olhar masculino na história das imagens, reivindicando a igualdade de direito ao desejo e à construção do imaginário.

Contudo, é preciso reconhecer, como aponta Baldissera (2015), que os avanços obtidos em determinados contextos históricos nem sempre se mantêm estáveis. A criação de uma obra semelhante nos dias atuais possivelmente enfrentaria obstáculos mais intensos, relacionados tanto à sensibilidade exacerbada diante das pautas do politicamente correto quanto ao controle exercido por assessores e agentes de imagem. Isso evidencia o papel decisivo que os contextos culturais desempenham na produção, recepção e circulação das representações de gênero.

Homens permite ainda afirmar que a fotografia de retrato ultrapassa a mera reprodução física: ela constitui um exercício de escuta e presença, de relação entre quem vê e quem se deixa ver. Toledo demuda esse encontro em uma experiência estética e política, revelando identidades e subjetividades que resistem às normas e escapam aos códigos hegemônicos. Ao fazer do corpo masculino um território possível de exposição sensível, seu trabalho inscreve-se na história da arte brasileira como gesto radical de inversão do olhar — e de liberdade.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 9. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 2004.

AVEDON, Richard. Cachorros emprestados. **ZUM**, São Paulo, n. 6, p. 60-75, abr. 2014.

BALDISSERA, Marielen. As fotógrafas e o olhar sobre o corpo masculino. **Ciclos**, Florianópolis, Ano 2, v. 2, n. 2, p. 144-155, fev. 2015.

BOCAYUVA, Helena. **Erotismo à brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. VII, n. 2, p. 451-478, set. 2007.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CARVALHO, Paulo de Tarso. **Sobre fotografia, narcisismo e desejo**. 2010. Dissertação (Mestrando em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

DIAS, Eliane A. Costa. Amor des-medido: a sexualidade feminina, entre o desejo e o gozo. **Psicologia Hospitalar**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 60-72, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LAMBACH, Claudia; ARAUJO, Denize. Imagens virtuais: ilusão e sedução. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v. 10, n. 23, p. 1-29, 2022.

KEATING, Patrick. From the portrait to the close-up: gender and technology in still photography and Hollywood cinematography. **Cinema Journal**, [S. l], v. 45, n. 3. Spring, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUSS, Ana Suy Sesarino. **Amor, desejo e psicanálise**. Curitiba: Juruá, 2015.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, [S. l], v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NERI, André Fabro. **Ilustrando a homossexualidade: uma análise iconológica do Lampion da Esquina durante a ditadura militar (1978-1981)**. 2021. 33 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

PALOMINO, Erika; TOLEDO, Vania. Meu vício é gente: a fotografia de Vania Toledo. **ZUM**, [S. l], 01 set. 2020.

PORTO, André. Fotografia: sob o olhar de Vania Toledo. **Mensch**, [S. l], 17 jul. 2020. Disponível em: <https://revistamensch.com.br/fotografia-sob-o-olhar-de-vania-toledo/>. Acesso em: 15 out. 2023.

PRETO, Marcus. Libertários: os nus de Vania Toledo, retratos de um mundo que era muito menos careta. **Trip**, [S. l], 04 set. 2012. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/libertarios>. Acesso em 19 out. 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOLEDO, Vania. **Homens** (ensaio). São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

TPM. #CasaTpm 2013: O nu masculino. **Youtube**, 2 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYvhDqrd43s>. Acesso em: 07 jul. 2023.

WENDERS, Win. Uma vez. **ZUM**, São Paulo, n. 4, p. 46-65, abr. 2013.

WEST, Shearer. **Portraiture**. New York: Oxford, 2004.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro e pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização deste trabalho.

Declaração de conflito de interesse

Declaro que não há conflito de interesse.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.