

A Identidade da Mão e as Anatomias do Nu no Desenho e no Desenhar de João Cutileiro

The Hand Identity and the Nude Anatomies in Drawing and in to Draw of João Cutileiro

SHAKIL YUSSUF RAHIM* & ANA LEONOR MADEIRA RODRIGUES**

Artigo completo submetido a 4 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, arquiteto. Licenciatura em Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL); Doutoramento no ramo Arquitetura, especialidade Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL). Docente e investigador, FAUL, Centro de Investigação em Arquitetura; Urbanismo e Design (CIAUD).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

**Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL); Doutoramento em Arquitetura, especialidade Comunicação Visual, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL). Professora na Faculdade de Arquitectura (FAUL); Departamento de Desenho e Comunicação Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: analeonor.rodrigues@gmail.com

Resumo: O desenho de nu feminino em Cutileiro é uma sociologia de erotização pelas funções de uma fenomenologia de olhar variável. A mão do desenhador identifica o gesto do corpo e capta-o no devir do instante e da urgência. Neste quadro intencional, o artigo analisa as relações gráficas operacionais através de três pares de factores envolvidos no desenhar. A “temática e a figura” explora as identidades do corpo e do género. A “técnica e o grafismo” estuda a geometria do contorno e as variabilidades do traço. O “volume e a pose” trata da posição, do movimento e da gravidade nos desvios da proporção humana.

Palavras chave: Desenho de Nu / Desenhador / Fenomenologia do Olhar / João Cutileiro / Portugal.

Abstract: *The Cutileiro's female nude drawing is an erotization sociology through the functions of a variable gaze phenomenology. The draughtsperson hand identifies the gesture of the body and captures it in the transformation of instant and urgency. In this intentional framework, the paper analyses the operating graphical interfaces through three pairs of factors involved in to draw. The “theme and figure” explores the identities of the body and the gender. The “technic and graphics” studies the outline geometry and trace variability. The “volume and pose” deals with the position, motion and gravity on deviations of human proportion.*

Keywords: *Nude Drawing / Draughtsperson / Phenomenology of the Gaze / João Cutileiro / Portugal.*

Introdução

O artigo investiga a identidade gráfica do escultor português João Pires Cutileiro (1937-), focado nos seus desenhos de nu feminino como objecto de estudo. A identidade do desenho e do desenhar, como materialização de uma mão em movimento, é estudada através de uma metodologia de três pares de factores: i) temática e figura, ii) técnica e grafismo e iii) volume e pose. A partir das relações entre estes factores constrói-se uma unidade gráfica resultado da operacionalização visual e cognitiva do desenhador.

1. João Cutileiro e a Liberdade

João Cutileiro tem um percurso marcado pelo trabalho de escultura em pedra, com forte marca ideológica e política, na defesa da autenticidade e da liberdade da expressão artística portuguesa contemporânea (Chicó, 1982). Extremista nas opiniões que cria no público e na crítica, Cutileiro recria personagens históricas, alegóricas e religiosas, com enquadramentos em episódios da literatura e história de Portugal (Wohl, 1979), como o 25 de Abril, as Tágides, reis, guerreiros, poetas, entre outros. O seu trabalho é reconhecido através de encomendas públicas e particulares, muitas de âmbito comemorativo e monumental que ocupam o espaço da cidade. Através das origens do seu mármore alentejano, Cutileiro ultrapassa a estatuária académica para se situar nas fronteiras do novo experimentalismo (Pinharanda, 1995), onde introduz a sensualidade do corpo feminino, a expressividade da matéria e a

ambiguidade do erotismo na agregação do desejo. É neste quadro sensorial, que surge o seu portfólio de desenhos, como escultor do corpo, que encontra na linha os trajetos da forma para investigar as seduções da expressão humana.

Para o escultor, o desenho é uma fotografia, no sentido em que esta é um registo, que mais tarde poderá dar lugar para outra coisa ainda, e essa coisa é que é linda (fruindo aqui das palavras de Fernando Pessoa). Nesse sentido, o escultor não cessa de desenhar, descobrindo no ser feminino, com o seu olhar de artista, o carácter, a verdade interior que transparece da sua forma (Mega, 2008: 285).

2. O Desenho de Nu Artístico e a Fenomenologia de Olhar Variável

O desenho de nu em Cutileiro é um prazer. Para ele, que desenha e descobre o corpo; e para nós, que vemos o resultado da sua observação e com isso espreitamos essa descoberta. Este prazer é também o da tentativa de desenhar o *belo* associando-a à verdade como sugeria Platão. A história da arte ocidental da representação do nu multiplica a questão da beleza como uma variável que ultrapassa o corpo (Berger et al., 2002). A estética organiza e categoriza estas subjetividades da identidade do corpo que o desenhador regista, e que fazem sublimar o contorno físico do desenho, para o situar como característica autónoma e imaterial da representação. Tal como refere Fernando Pessoa (1888-1935), no *Livro do Desassossego*, a nudez é um fenómeno da alma (Pessoa, 2013).

Do movimento musculado dos homens eternos e intocáveis dos desenhos de Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), à exposição explícita do corpo pelos desenhos eróticos de Degas (1834-1917) ou Picasso (1881-1973), as metodologias, técnicas e materiais do desenho de nu alteraram-se substancialmente através do tempo e da cultura (Pignatti, 2004). Neste quadro de circunstâncias, Cutileiro é um desenhador da aceleração contemporânea, porque minimiza os recursos gráficos para chegar à simplicidade do desenho urgente. Um desenho que se ajusta ao sublime Kantinano pela experiência emocional (Chalumeau, 1997) e à vocação *supra-sensível* da imaginação defendida por Deleuze. Cutileiro devolve ao observador o poder de completar o sentido do sensível para além da razão objectiva do registo:

Tal é o acordo — discordante — da imaginação e da razão: não é apenas a razão que tem uma “destinação supra-sensível” mas também a imaginação. Neste acordo, a alma é sentida como unidade supra-sensível indeterminada de todas as faculdades; somos nós próprios referidos a um foco, como a um “ponto de concentração” no supra-sensível (Deleuze, 2000a: 58).

Longe dos dualismos conceptuais, o desenhar como acto é uma fenomenologia de olhar variável, que não opõe consciência e mundo, o para si e o em si. Adopta



Figura 1 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

Figura 2 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 3 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

uma relação de intencionalidade significativa (Cerbone, 2006) e de cognição integrada, numa consciência perceptiva encarnada de corpo vivido (Merleau-Ponty, 1945, 1994), que se torna num riscador e contorna a forma e o espaço no plano. Esta textura do corpo inteiro de Merleau-Ponty duplica o *noema* quando se trata do caso específico de desenhar o corpo, e intensifica-se quando esse corpo é do outro. Por isso também para Cutileiro, o deslocamento do olhar e da mão divide-se em várias partes; combina-se em muitas outras com diferentes quantidades. Para delimitar estes desdobramentos, estuda-se de seguida três pares de factores motrizes nas possibilidades que Cutileiro associa à expressão física e significativa do desenhar.

2.1 A Temática e a Figura

Um dos principais temas que Cutileiro trabalha no desenho é a figura humana e as suas extensões do nu. O feminino surge no desenhador como fonte de voluptuosidade e transgressão (Alvim, 1981). As “meninas e mulheres de Cutileiro” são um corpo conjunto unido pelo género e pelo autor, ainda que separadas por páginas. A maioria está isolada, mas não parecem estar sozinhas. Porque dá-nos a sensação de pertencerem ao espaço que ocupam. À semelhança das *Sources* e de outros desenhos de Ingres (1780-1867), a expressão combinada de carne, inocência e acaso produz tensão e atração no observador (Guégan, 2006).

No desenho de Cutileiro a pele é macia e o corpo desbastado (Figura 1). O rosto é gracioso, e os olhos amendoados adicionam juventude e curiosidade (Figura 2). Outras vezes a atitude é desencontrada e esquiva, e o olhar é distante. São mulheres temperamentais (França, 1966), que por vezes parecem estar ao espelho. Mostram-se e deixam-se desenhar: umas olham para o desenhador (Figura 3), outras escondem o rosto para se protegerem da intimidade. Mas todas juntam-se à *Vénus* de Botticelli (c. 1485) na encenação de que as deusas podem ultrapassar o pudor:

A Vénus de Botticelli é, do ponto de vista anatómico, uma caricatura disforme, que nenhuma estrutura óssea ou tensão muscular, mantém em pé. O corpo é um apêndice desamparado de um rosto melancólico que olha para o exterior (...) É por isso que a pintura é tão assombrosa. Esta mulher que é fruto do desejo está além do que o desejo, tal como sempre conhecemos, pode alcançar (Scruton, 2009: 137).

Como refere Kenneth Clark, em *The Nude: A Study in Ideal Form*, o corpo humano não é um tema da arte mas uma forma de arte (Clark, 1972). Para Cutileiro, o desenho do nu feminino é a confirmação da importância da silhueta nos processos de visualização dos limites do corpo e da sedução tátil da sua obra escultórica, através de figuras bífidas, *daphnes* e torsos (Rafeiro, 2000). Ainda que estes desenhos detenham autonomia e não pertençam às fases preparatórias da sua



Figura 4 · João Cutileiro, *Desenho*. Capa do livro *Outra Nudez*. Tinta da china s/ papel. Fonte: <https://escultoresdelivros.wordpress.com>

Figura 5 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 6 - João Cutileiro, *Desenhos*.

Composição de 3 figuras. Tinta da china s/ papel. Fonte: <https://escultoresdelivros.wordpress.com>

atividade projectual, estão na mesma direcção porque a figura é o centro da sua procura tridimensional.

2.2. A Técnica e o Grafismo

Cutileiro desenha a silhueta, através de linhas orgânicas, enérgicas e em movimento (Wohl, 1979). Uma técnica que faz uso da geometria de contorno, que define a massa do corpo pelas diferentes medidas dos vazios. O vazio constrói a extensão do desenho, como muitas vezes fez Rodin (1840-1917) nos seus estudos de nu quando os preencheu com aguadas (Normand-Romain & Buley-Urbe, 2006). Mas se Cutileiro herda essa continuidade de gestão de massas, afasta-se de Rodin na mancha, porque não a substitui pelo suporte. É através da linha e pela sobreposição de pequenos traços ou de um gesto único, que desenha ora com densidade gráfica ora com simplicidade linear (Figura 4), na procura do sublime contorno da pele humana:

O que fica inacabado, como os riscos que se sobrepõem, como a insistência num detalhe, são já prefigurações do movimento da mão rasgando o espaço, procurando o vazio no denso seio das matérias.

Os desenhos de João Cutileiro, variando entre as linhas subtilíssimas e as marcadas incisões; entre os suaves contornos ou os abruptos cortes com que se estanca um corpo, são já instantâneos fugazes desse gesto que o habita e que procura (...) (Almeida, 1988: 3).

O escopro e martelo do escultor são substituídos por aparos, pinceis e tintas. Ao longo da figura, a mão do desenhador desdobra-se num riscador, que adquire espessuras e intensidades alternadas, que criam vibrações de luz (Figura 5). Uma estimulação bipolar dos campos receptivos da imagem retiniana, em áreas de contraste (Livingstone, 2002). O cabelo, por exemplo, é uma marca do autor, definido por uma trama densa, rebelde e ondulada (Figura 6). Neste sentido material, o desenho gestual é para Cutileiro uma técnica que desperta a criatividade, pelo domínio da velocidade do traço (tempo) e pela seleção de marcas visuais (informação):

'Selection', however, shows its limitations as an interpretative concept when we enlarge our view of drawing to take in the drawing of all known traditions. We are then bound to adopt a more generally valid standpoint, and treat visual ontology under a complex heading of structure, method, symbolism and visual analogy. (...)

At certain points the structure rests on a foundation of visual analogies between human perceptual experience both of graphic forms and of realities (Rawson, 1987: 24).

2.3. O Volume e a Pose

A rigidez do cânone clássico e das tradições idealizadas da proporção humana fogem ao paradigma de Cutileiro (Chicó, 1982). A proporção detecta desvios e



Figura 7 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).



Figura 8 · João Cutileiro, *Desenho*. Tinta da china s/ papel. Fonte: Almeida (1988).

alongamentos na fisionomia. As cinturas afinam. Os glúteos aumentam como nos desenhos de Rubens (1577-1640). Os seios e a púbis tornam-se salientes (Figura 7). A pernas afastam-se (Almeida, 1988). E é nestas diferenças que se estabelece um modelo biométrico de relação entre cintura e quadril, onde o desenho acentua os pontos de inflexão e o corpo se deforma. Esta é a “imperfeição harmoniosa” do que parece estar inacabado, característica a que se refere o Nobel José Saramago (1922-2010) nas referências à obra de Cutileiro (Saramago, 1987).

Mas esta deformação continua a ser uma resposta à formatação da anatomia da mulher com funções reprodutivas (Scruton, 2009) sob o desejo voyeurista do olhar masculino, que vem desde a *Vénus de Willendorf* (c. 20.000 a. C.). Nisso, Cutileiro encontra-se com a História.

Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente ao quadro, e pressupõem-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho — um estranho ainda vestido (Berger et al., 2002: 58).

O que se mostra actual é a liberdade e expressão dos movimentos. A pose evidencia a curva do corpo (Gonçalves, 2008), e os volumes adquirem várias rotações em relação ao observador, mostrando que o corpo tem tridimensionalidade (Figura 8). Os gestos e a gravidade do corpo criam direcções e focos de atenção dados pelo movimento que executam (Rafeiro, 2000). As poses tradicionais são misturadas, entre o controle apolíneo e a dissimulação dionisiaca. Seja de frente ou de costas. Sentada, deitada ou de pé. Inteira ou cortada. As meninas de cutileiro não são anjos, têm costas. Inscrevem-se nos novos cânones partilhados por uma cultura visual contemporânea baseada na moda e na publicidade.

3. Da Identidade do Desenhar: o Aqui, o Agora e o Devir

Em “O Imperceptível Devir da Imanência”, José Gil reflete sobre os produtos do acto de pensar que se transformam e só existem com a própria acção (Gil, 2008). No desenho, a resposta ao devir é a acção que mostra a identidade do desenhar, porque esta precisa de gerir os factores de *repetição e diferença* (Deleuze, 2000b).

Para o desenhador, o aqui (espaço) e o agora (tempo) materializados em marcas gráficas, são os momentos de descoberta das direcções que o desenho poderá tomar. No entanto, essa atualização é incompleta (Lyotard, 2008), porque os múltiplos devires que se avizinham criam novos caminhos e sentidos no desenhar, mesmo que a observação se detenha em semelhantes esquemas visuais. Para Cutileiro, o devir não é abstracto, é um fenómeno material que cruza o *Mundo 2* (consciência) e *Mundo 3* (criação) de Popper, porque é o registo do prazer da sua experiência do corpo. O devir é por isso um sentido individualizante (Rajchman, 2000).

Pablo Neruda (1904-1973) parece antever, nos finais dos anos 50, este devir através do corpo gestual, que ocupará espaço em vários artistas contemporâneos na procura da simplicidade visual, nomeadamente em alguns casos portugueses como os desenhos de Cutileiro ou de Pomar.

*Desnuda eres tan simple como una de tus manos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tienes líneas de luna, caminos de manzana,
desnuda eres delgada como el trigo desnudo* (Neruda, 1959, 1971: 37).

A transparência de que fala Neruda é a textura das novas condições do corpo fluído, que não se limita ao seu contentor bio-fisiológico e deixa-se atravessar pelo movimento. Os adjetivos escolhidos por Neruda ajustam-se às probabilidades do corpo que Cutileiro procura desenhar, como se tivessem sido pensados para ilustrar a identidade dos desenhos que ainda não existiam.

Conclusão

A heterogénese do tempo e a síntese do desenho por analogia aristotélica parecem ocupar a mão de Cutileiro. E esta mão converge entre ser vidente e estar visível:

Imerso no visível graças ao meu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. (...) O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível (Merleau-Ponty, 2006: 20).

Por isso, o típico arranjo geométrico e cromático dos seus desenhos mantem uma mesma coerência visual que encontramos na sua restante obra. Seja nas meninasculpidas, nos altos-relevos ou nos seus trabalhos de fotografia a preto-branco. Esta identidade visual é um produto de autor, diretamente reconhecível e o desenho é a expressão mais virgem destes princípios visuais dentro de uma fenomenologia de olhar variável.

Referências

- Almeida, Bernardo Pinto de (1988) *João Cutileiro 50 Desenhos*. Catálogo de Exposição, Santo Tirso: Galeria de Arte A5.
- Alvim, Francisco (1981) 'João Cutileiro ou a Construção da Imagem Feminina.' *In O corpo na obra de João Cutileiro: algumas esculturas de coleções de médicos*, catálogo da exposição da 2ª Jornada da Acta Médica Portuguesa, Revista de Ciência Médica, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Berger, John et al. (2002) *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0489-7
- Cerbone, David (2006) *Understanding Phenomenology*. London and New York: Routledge. ISBN: 978-1-84465-055-2
- Chalumeau, Jean-Luc (1997) *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-8329-56-3
- Chicó, Sílvia (1982) *João Cutileiro*. Lisboa: INCM. ISBN: 9789722701860
- Clark, Kenneth (1972) *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Princeton University Press. ISBN: 9780691017884
- Deleuze, Gilles (2000a) *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724402895
- Deleuze, Gilles (2000b) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 978-972-708-595-8
- França, José Augusto (1966) "Uma Exposição de João Cutileiro." *Diário de Lisboa*, 3 de Novembro, 15762 (46): 28.
- Gil, José (2008) *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 978-989-641-027-8
- Gonçalves, Patrícia (2008) 'A Irreverência e Sensualidade da Obra de Cutileiro no CCC.' *Nortemédico*, 34: 30-32. [Consult. 2015-08-30] Artigo. Disponível em <URL:http://www.nortemedico.pt/publicacoes/?imr=2&imc=22n&fmo=pa&publicacao=41&edicao=11>
- Guégan, Stéphane (2006) *Ingres Erotic drawings*. Paris: Flammarion. ISBN: 9782080305282
- Livingstone, Margaret (2002) *Vision and Art, The Biology of Seeing*. New York: Harry N. Abrams. ISBN: 978-0-8109-9554-3
- Lyotard, Jean-François (2008) *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1325-9
- Mega, Rita (2008) *Conversas com Escultores... João Cutileiro*. Arte Teoria, 11: 279-285. ISSN: 1646-396X
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2293-7
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega. ISBN: 972-699-352-0

- Neruda, Pablo (1971) *Cien Sonetos de Amor*. Buenos Aires: Editorial Losada. ISBN: 9789500301947
- Normand-Romain, Antoinette Le & Buley-Uribe, Christina (2006) *Auguste Rodin Dessins et aquarelles*. France: Éditions Hazan. ISBN: 2 75410082 2
- Pedro, António (apr.) (2005) *Desenho Exposição Colectiva*. Catálogo de Exposição. Santiago do Cacém: Câmara Municipal de Santiago do Cacém.
- Pessoa, Fernando (2013) *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-0-78330-1
- Pignatti, Terisio (2004) *Il Disegno Da Altamira a Picasso*. Milano: Mondadori Electa S.p.A. ISBN: 88-370-2759-1
- Pinharanda, João Lima (1995) *O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio*. In Pereira, Paulo (coord.) *História da Arte Portuguesa*. Barcelona: Circulo de Leitores, vol. 3, pp. 593-649. ISBN: 972-42-1225-4
- Rafeiro, José (2000) *João Cutileiro*. Entrevista. [Consult. 2015-08-27] Blog. Disponível em <URL:<http://joaocutileiro.blogspot.pt>>
- Rajchman, John (2000) *The Deleuze Connections*. USA: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 0-262-68120-X
- Rawson, Philip (1987) *Drawing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. ISBN: 0-8122-1251-7
- Saramago, José (1987) *João Cutileiro Amantes*. In catalogo de exposição. Alcanil: Centro Cultural São Lourenço.
- Scruton, Roger (2009) *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz. ISBN: 978-989-8174-37-6
- Wohl, Hellmut (1979) 'The Sculpture of João Cutileiro.' In Ribeiro, José Sommer (comiss.) *XV Bienal de São Paulo, Representação Portuguesa*. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Secretaria do Estado da Cultura e Fundação Calouste Gulbenkian.