

O redondo, o interior e o exterior: materializações do desejo na escultura monumento 'Tocar o Sol', de Quintino Sebastião

The round, the inside and the outside: materializations of desire in 'Touch the Sun', of Quintino Sebastião

APARECIDO JOSÉ CIRILLO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual e professor universitário. Membro do Conselho Editorial. Licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa os documentos do artista Quintino Sebastião (1940) em busca da imagem geradora da obra “Tocar o Sol”, de 2001. São 148 cadernos que permitem identificar tendências e intencionalidades do projeto poético da obra. A imagem geradora (o redondo) revela uma tendência deste artista, e parece decorrer das formas arredondadas de seios femininos. O estudo estrutura-se na crítica de processo e na crítica inferencial; além da fenomenologia do redondo e a dialética do exterior e do interior de Bachelard.

Palavras chave: arte pública / Quintino Sebastião / processo de criação.

Abstract: *This article looks at the documents the artist Quintino Sebastião (1940), which refers to the initial image of the public art piece “Touch the Sun”, 2001. We identified, in 148 sketchbooks, some of his thought about his intentions and choices to the project. The image (Round) reveals an artist’s tendency to the women body sensuality, and seems to follow the rounded shape of female breasts. The study focuses on the process of critical and inferential criticism; beyond the phenomenology of the round and the dialectics of outside and inside.*

Keywords: *public art / Quintino Sebastião / creative process.*

Desvelando sistemas não-lineares e construindo ilhas de estrutura

Quando a obra se põe aos sentidos em espaços públicos, supõe-se que pertença a um conjunto de significações e tradições que a definem como arte: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido leis e convenções que permitem tal percepção. Ou seja, estabelece-se um eixo paradigmático que torna possível a leitura da rede de significações que é a arte pública em sua relação afetiva com os sujeitos que a vivenciam. Esse eixo de sentidos cria uma representação mental que se coloca no lugar do objeto que se observa, permitindo ao transeunte estabelecer um novo conjunto de significações em interação com a sua experiência vivida e o ato de observação/mediação com a obra. Porém, estamos no campo da interação com o objeto.

Mas, a curiosidade aqui remete para o momento anterior, aquele que antecede a obra: o momento da sua feitura. Cada registro de artista, cada esboço para uma obra, é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação, talvez índice de uma mudança de regra durante o jogo, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material: a obra. Pode-se dizer que é apenas a ponta do iceberg da criação. Assim, estudar o processo de criação é olhar para vestígios desse percurso, mirar tendências e intencionalidades do projeto poético; é desvelar encargos e diretrizes das mediações entre o desejo pessoal e a concretização da obra.

Este estudo sobre uma obra de Quintino Sebastião parte da instabilidade que parece estabelecer padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. Os estudos do processo de criação buscam se aproximar da origem da turbulência e da coerência da mente criadora, compreendendo-a como uma ação não

estável, ou como dinâmica da não estabilidade. É a busca de uma certa possibilidade no caos: ilhas de estrutura.

Parte-se, entretanto, da compreensão de que nessas ilhas de estrutura (cadernos de artista) há pensamento, uma certa ordem em construção. Mas, esta ordem é do campo das possibilidades, assim como a própria obra deles decorrente. São, ambos, uma escolha entre outras tantas possíveis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades — ela é o possível tolerável, a necessidade de se ter um novo ponto de partida. Claro que, assim colocado, a análise desse percurso por um pesquisador do processo também é do campo das possibilidades, porque o documento de processo tem potencialidade interpretativa ilimitada. Só estão acessíveis momentos do movimento da criação disponíveis nesses fragmentos que se cruzam e formam um único objeto: o processo de mediação em direção à obra. E tudo isto, mediado pela capacidade interpretativa e da capacidade de construir documentos em meio ao caos da criação e de lê-los e interpretá-los.

1. Os cadernos de Quintino Sebastião: ilhas de estrutura mediada

Essa situação de caos, sem ordem aparente, que se apresenta ao pesquisador nos cadernos de artista, é relativizada quando se depara com os documentos do escultor português Quintino Sebastião, pois ele sistematizou digitalmente seus cadernos e anotações, dando-lhes uma primeira ordenação (temporal), determinando-lhes uma certa ordem nesse caos da criação. Mais uma probabilidade interpretativa.

Quintino Sebastião nasceu em Portugal, em 1940. Enquanto estudante, teve como mestre Jorge Vieira (1922-1998), fator determinante na sua formação. Participou, por convite ou seleção, em cerca de setenta exposições, em Galerias de Arte, Salões e Bienais de Arte Moderna, tanto em Portugal quanto no estrangeiro; realizando duas Exposições individuais em Lisboa. É autor de cenários para teatro; colaborou também em cenografia para televisão e cinema. Foi Professor da Sociedade Nacional de Belas Artes — Lisboa durante 32 anos; inicialmente, no Curso de Formação Artística e depois, como responsável pelo programa do Curso de Desenho, sendo seu coordenador. Hoje dedica-se exclusivamente à sua produção como artista. Sua experiência como docente talvez o tenha auxiliado no modo de organização e apresentação de seus Cadernos de Desenho, como ele mesmo chama seus documentos de processo.

Cada um dos 148 cadernos (como ele define os seus arquivos no blog) está agrupado por década. Assim, ele organiza cronologicamente suas anotações, embora a numeração dos cadernos não corresponda à ordem temporal do

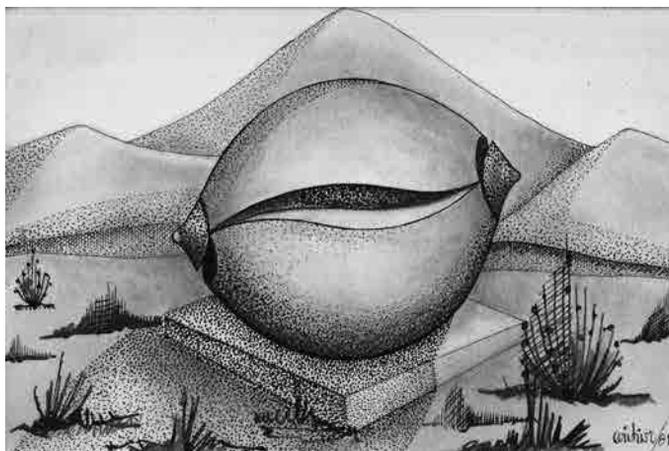


Figura 1 · Quintino Sebastião. *Tocar o Sol* (2001),
Costa da Caparica, Portugal. Bronze.

Fonte: Própria.

Figura 2 · Quintino Sebastião. Desenho sobre papel.

Página do Caderno 40, de 1981. Fonte:

Quintino Sebastião.

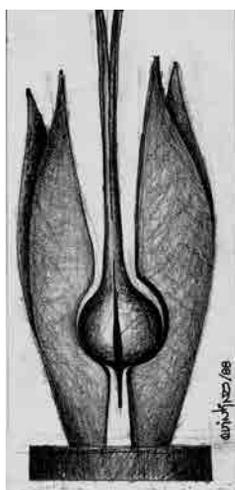
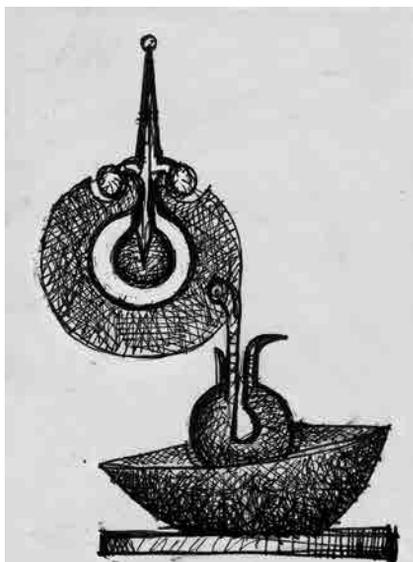
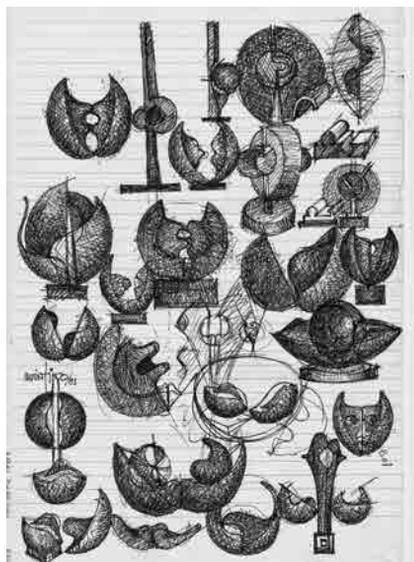


Figura 3 · Quintino Sebastião. Desenhos sobre papel. Páginas do Caderno 43, década de 1980. Fonte: Quintino Sebastião.

Figura 4 · Estudo do interior, e da germinação. Desenhos sobre papel (Caderno 64), de 1986. Fonte: Quintino Sebastião.

Figura 5 · Estudo do interior de semente. Desenhos sobre papel (Caderno 65), de 1986. Possível imagem geradora da obra em estudo. Fonte: Quintino Sebastião.

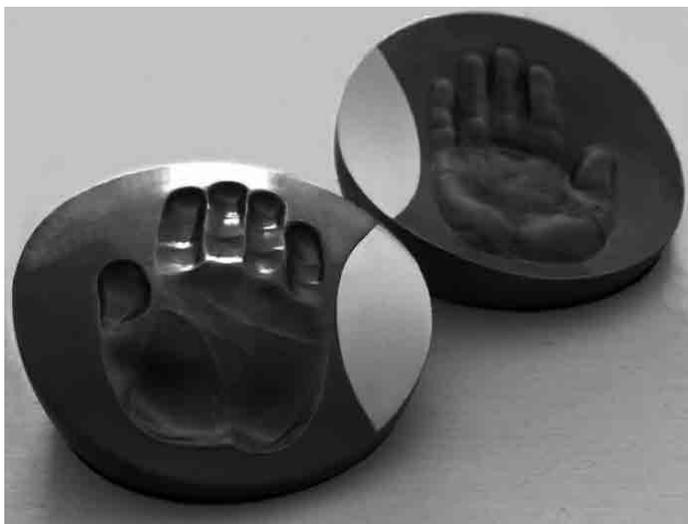


Figura 6 · Quintino Sebastião. Maquete final da obra *Tocar o Sol* (Bronze), 2001. Fotografia digital. Fonte: Quintino Sebastião.

conteúdo em alguns deles: por exemplo, o Caderno 1 é composto por desenhos de 2002, enquanto os Cadernos 3 e 4 se referem a desenhos de 1960; ou o 33, que se refere a desenho de 1978/79. Essa ordem é interna a cada caderno, não ao bloco de cadernos como um todo. O que parece indicar que sua digitalização não foi sequencial. Percebe-se, ao “folhear” os diversos arquivos, que eles estão editados por um filtro pessoal que provavelmente eliminou parte de suas anotações, em detrimento do que deveria e/ou poderia ser publicizado. Porém, ainda carregam, potencialmente, o pensamento criador do escultor. No conjunto destes mais de mil documentos digitais, que perpassam toda a obra do artista, não encontramos arquivos específicos, da obra “Tocar o Sol”, entretanto, é possível perceber aspectos da sua imagem geradora (o redondo) e de como o artista foi se aproximando das escolhas finais (a semiesfera). É nesta direção que irá este texto.

Assim, este estudo se atem aos documentos produzidos entre as décadas de 1970 a 1990, nos quais a imagem do redondo surge em diversos desenhos e projetos. Suas reflexões visuais serão decisivas para as escolhas que o artista fará na definição do projeto da obra “Tocar o Sol”. Parte-se de alguns pontos: (a) a percepção da sensualidade do redondo, para em seguida, (b) discutir-se os conceitos de presença e ausência e de espaço interior e exterior para chegar aos elementos conceituais geradores da obra em estudo (c).

2. Tocar o Sol: uma escultura monumento

“Tocar o Sol” está localizada na Costa da Caparica, Portugal; foi inaugurada em 2001, sendo financiada pela Administração do Conselho de Almada, quando da comemoração de 25 anos de Poder Local. Na ocasião, a Câmara Municipal aprovou 11 obras de arte pública para cada uma das 11 freguesias do Conselho. No caso da Costa da Caparica, o artista escolhido foi Quintino Sebastião.

A obra é composta por duas semiesferas de superfície regular e lisa que tem no interior, em alto e baixo relevo, a figura da palma de uma mão (Figura 1). Realizada em bronze, ela apresenta dois tratamentos distintos: o bronze bruto e o polido (de tom amarelado) que representa, segundo o artista, o sol da Costa da Caparica. A mão, parece remeter à força do trabalho e ao tocar o sol. Mas, também parece evocar um conceito gerador na obra: a dualidade da presença e da ausência, do dentro e do fora — oposições semânticas complementares relevantes.

2.1 A imagem geradora: expressividade da redondez

A análise prévia dos documentos permitiu a verificação de que há a recorrência da presença do redondo desde seus esboços mais antigos, no final da década de 1960. Porém, esse parece ser o redondo do geômetra: o perfeito redondo da superfície, oco no seu interior. Vazio de continuidades e de possibilidades. Os desenhos do artista, naquele momento, pareciam apontar para uma intencionalidade formal que se põe na superfície do objeto, na sua aparência externa, mas que em sua complexidade dentro-fora.

Mas, há indícios de que a inquietude da criação lhe bateu. Parece que ouviu as musas bachelardianas a sussurrarem-lhe: “O mundo é redondo em torno do ser redondo” (Bachelard, 2015:354). Ai, possivelmente, se revelaram as artimanhas da mente em seu processo de criação, que, provocada, se lançou em uma ansiosa busca por dissecar a forma da esfera. Em seus cadernos, nos anos seguintes, ele desvela e experimenta possibilidades, alguns aspectos que o afastam da frieza geométrica de suas formas iniciais, passando pela sensualidade e suavidade do corpo feminino para, enfim, alcançar a expressividade da redondeza plena, evidente na obra em estudo.

A primeira referência ao corpo feminino é ainda no Caderno 4, da década de 1960, porém essa forma é tomada de contornos de forte influência da escultura de Marino Marini (1901-1980) ou de Bruno Giorgi (1905-1993) — revela-se que havia uma forte tendência moderna de sua representação da figura que se estendeu até os últimos anos de 1970. Mas, exatamente em 1979 (Caderno 32), as formas arredondadas aparecem de forma mais explícita, embora ainda dissociadas do feminino. O redondo desta época é ainda quase o geométrico,

diferente dos da década seguinte, quando a presença feminina se fortalece e o redondo ganha aspectos de sensualidade, de “redondez”. O corpo se associa ao redondo. Os estudos de 1980 pareciam afastar Quintino da geometrização anterior do corpo; o redondo aparece, forte; ganha a volúpia da redondez humana.

Ao observar esses desenhos, não se pode deixar de lembrar da redondeza bachelardiana do ser que “se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser” (Bachelard, 2008:350). Essa primitividade plena pode “afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo” (Bachelard, 2008:350). Quintino parece — consciente ou não desse ato — tomar esse conceito para si. Começa a desvelar o feminino pelo que o difere: sua redondez das ancas, da barriga, dos seios. E é nos seios que sua atenção se redobrará.

A perfeição geométrica da esfera, não mais a cartesiana dos estudos iniciais, pois a esfericidade dos seios é plena. Seu interior nutre a vida. Nutre a forma. O desejo parece ai repousar no calor primitivo da plenitude poética. Um guia que conduzirá centenas de desenhos do artista. Instaura-se, no início dos anos de 1980, esse fascínio pela redondez plena — tomada a partir dos seios, buscada em outras partes do corpo, mas sempre retomada deles: os seios, qual seres orgulhosamente arredondados.

2.2 Os seios como imagem geradora: uma fenomenologia da redondez plena

Aqui, exatamente, parece se revelar uma tendência expressiva no projeto poético do artista para o redondo fenomenológico; e fica notório que não o faz de modo aleatório. É crescente seu interesse pela “redondez plena” do corpo feminino. Qual Camões, Quintino se deixa ser encantado pelas Tágides emergidas do Tejo, seduzem-no como aos poetas. Nos estudos que se seguem, entre 1980 e 1990, os seios tomam o artista. Tomado pelo encantamento de Musas, ele parece ir ao encontro da plenitude da esfera. Disseca. Rompe-lhes as entranhas. As coloca desnudas. E seu interior pleno lhe é ofertado. Os desenhos de Quintino, ao longo daqueles anos, investigam à fundo essa forma (Figura 2); desvendam universos internos desse espaço de perfeita redondeza.

Parece que o tema o moveu, em particular por uma aparente paixão pela perfeição desta forma que alimenta-lhe o corpo e a alma. À medida que avançam para os anos de 1990, seus cadernos revelam que ele irá experimentar efeitos da germinação, de nascimento a partir desse redondo (Figura 3). O brotamento emana do interior. Macula e rompe o exterior.

2.3 Presenças da ausência: dialética do interior e do exterior

Nos documentos de Quintino, de 1988 a 1996, pode-se perceber que a superfície limitante da forma circular, do redondo geométrico, ou mesmo a volumetria dos seios, não mais parecem atender seus desejos de criação. Pelo brotamento, ele avança na imensidão íntima da forma. Desvenda sua carne, suas entranhas, se coloca nos dois lugares, no dentro e no fora, simultaneamente (Figura 4 e Figura 5).

E são nessas novas formas que a imagem geradora de “Tocar o Sol” parece surgir. A semiesfera das sementes partidas que brotam como vida. Que tocam o inatingível. Que podem tocar o sol, ou que, pelo menos, vão em sua direção. Retomando Bachelard, pode-se pensar que nasce a premissa conceitual que gera o projeto poético dessa obra, cuja dualidade entende que “o no exterior e o no interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades” (Bachelard, 2015: 339). O artista vai em direção a este pensamento nas suas experimentações formais. Uma cartografia para esta ambiguidade espacial que o seduz e o conduz a um voltar-se a si mesmo. Uma geografia íntima da imensidão e da duplicidade de espaços que parecem conduzir o artista a uma relação eidética com a natureza.

Assim, o fim dos anos de 1990 encontra um artista que fez compreender que o feminino inserido na natureza é germinal. Frutificado em seu interior. Fez avançar-se pelo exterior. A fecundidade natural, a germinação que origina vidas e seus frutos foram evocados. E a dupla natureza das sementes parece ter sido explorada.

Desses desenhos, certamente, se originou a imagem geradora e as experimentações eidética e conceitual (Grando, 2009) que foram fundamentais para a definição de “Tocar o Sol”. O fruto que contem a semente da vida. Contem presença e ausência como forma. Positivo e negativo. Baixo e alto-relevo. Presença e ausência poéticas. Seu vazio repleto dessa ausência. E presença que deixou sua ausência na memória da matéria. Constitui-se ai a poética de um devaneio gerador. A imensidão íntima que extrapola sua interioridade. Que toca o inatingível. Que se refugia na intimidade do seu exterior. Diria, o poeta, que seu “espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua” (Bachelard, 2015: 339). Talvez em direção ao sol.

Conclusão

Considerando-se que única presença direta ao processo de criação de “Tocar o Sol” é um pequeno dossiê que se encontra nos arquivos do artista — contendo algumas observações (entre elas uma maquete, Figura 6) e fotos da sua

inauguração — pode-se concluir que esta aproximação foi possível pelas marcas deixadas pelo projeto poético de Quintino ao longo de sua produção. Foi possível por aproximação das escolhas que podem ter levado a ela. Não se partiu da obra e seu processo, mas do processo do artista.

Em “Tocar o Sol”, a redondez plena do exterior agrega a continuidade admirável de seu interior que se expandiu. Um poema visual, cujo processo não surge nos documentos materiais ou de esboços constitutivos, mas sim nas perturbações e inquietudes que levaram o artista à obra — desde seu encargo (realizar a obra a pedido do conselho de Almada), passando pelas diretrizes de suas convicções políticas de esquerda, de seu papel social como sujeito político e artista, passando pelas necessidades da matéria e da forma, das expectativas do Conselho de Almada, para enfim celebrar a vida da obra. Quintino parece ter buscado em si e em suas memórias e desejos a pulsão para a obra.

Assim, este artigo conclui-se corroborando com o pensamento de Salles (2003) e Grando (2009) de que é preciso entender que uma obra se dá em um contínuo dentro do projeto poético do artista. Vê-se que, buscando entender seus percursos, é possível se aproximar de alguns aspectos processuais do conjunto de obras, ou de uma em específico. É preciso entender o que o percurso é documento de processo. É preciso Tocar o Sol, falar do inatingível. Falar sobre a memória que escapa-se do comum.

Referências

- Bachelard, G. (2015) *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio C. Leal e Lídia V. S. Leal. S/l: S/ed. Disponível em <https://bibliotecadafilo.wordpress.com/2013/11/13/bachelard-g-varios-titulos/>. Acesso em 23/12/2015
- Grando, Ângela; Cirillo, J. (2009) *Arqueologias da Criação*. Belo Horizonte: C/ Arte. ISBN 8576540851
- Salles, Cecília (2003) *Gesto Inacabado*. São Paulo: AnnaBlume. ISBN: 857419042X

Agradecimentos

Autor em estágio pós-doutoral desenvolvido com recursos da CAPES/ MEC e da FAPES, cuja finalidade é o levantamento e a análise de obras no litoral centro-sul de Portugal.