

A Palavra Encaixilhada na obra de António Sena

As naturezas mortas nasceram, ao que parece, da necessidade de afirmação da abundância pelo registo dos restos de refeições, mais ou menos lutas, das famílias burguesas. As naturezas mortas testemunham, pois, o poder, pela exposição do excesso.

Não sei se poderemos chamar naturezas mortas às obras de António Sena. Mas sei que nos seus trabalhos Sena nos apresenta composições plásticas construídas com restos de textos, frases, palavras e letras. Estes trabalhos podem também entender-se como confirmação crítica do excesso e do poder da palavra.

Poder que intervém na fundação e na manutenção da cultura ocidental. Essa cultura que se apoia, por um lado na palavra clássica de Gregos e Romanos (a palavra da razão) e por outro, não o esqueçamos, na palavra do Livro Sagrado (a palavra de Deus).

Cultura que sempre exibiu a “ambição, a exigência ou o fantasma de possuir o mundo e de o analisar para o dominar” (Baudrillard 2001: 44) auxiliada pela palavra científica (a palavra da objectividade).

A obra de António Sena relaciona-se inequivocamente com a escrita. Integra-a mas fá-lo de um modo perversamente poético: torna-a ilegível e desse modo a transforma também numa espécie de anti-escrita ou neo-escrita, numa espécie de manifesto contra a racionalidade de todos os sistemas redutores e monolíticos.

Fá-lo de uma forma eficiente: pela ilegibilidade impõe-lhe a visibilidade, aproxima-a do signo pictórico (cf. Lyotard 1985: *passim*).

A afirmação do corpo da palavra, assim urdida no espaço plástico, adia duplamente o seu significado, pois apresentar ou significar até ao

limite a totalidade dos significados, “esse excesso na arte e no pensamento, nega a evidência do que é dado, escava o legível e confirma a convicção de que nem tudo está dito, escrito ou apresentado” (Lyotard 1991: xvi – trad. nossa).

O texto, espoliado de estrutura gramatical, sem sintaxe nem morfologia, passa a ser, irremediavelmente, mais um elemento da composição pictórica. O perfil formal que assim adquire fá-lo ficar retido nas malhas do código visual, tornando ausente, ou quase ausente, o código linguístico.

Com efeito, se olharmos, mantendo alguma distância, algumas das séries dos trabalhos iniciados pelo pintor em meados de 70 e desenvolvidos nos anos 80, encontramos, quase em exclusivo, a presença do texto: os sinais alinham-se respeitando a estrutura horizontal e o tempo da escrita. Há mesmo uma ênfase dessa linearidade pelo recurso quase sistemático a formas caligráficas, num cursivo ininterrupto que acompanha, ou nega, linhas pacientemente desenhadas sobre a tela.

No entanto, a observação mais próxima revela tratar-se de uma memória de escrita, um simulacro de sons que se enrolam e desenrolam em grafismos contínuos: letras inventadas, garatujas, sinais de improváveis alfabetos, respeitando sempre hipotéticas pausas, espaçamentos e entrelinhas, que se organizam no espaço pictórico sem nunca abandonar a “sugestão de uma escrita linear contínua” (Pereira 1995: 609). Aqui reencontramos a atitude da criança que imita o escrever do adulto já que os seus sinais “não são interpretações, colocam-se antes da interpretação, na sua gênese, têm origem numa apropriação da aprendizagem de escrever e contar” (Molder 1990: s.p.).

Ocasionalmente a palavra surge identificável, enquanto texto (normalmente noutra língua), ou isolada. Então, recupera o quotidiano. Com sentidos vagos, lembra as inscrições rápidas e fugidias que se fazem nas carteiras das escolas ou nos blocos de notas de reuniões fastidiosas. Aí se afasta da intenção literária das inscrições das telas de Twombly, de quem formalmente se aproxima, mas cujas referências culturais parece recusar.

Mas não é esta a única estratégia usada pelo autor para assegurar a visualidade da palavra. Enfatiza também o significante até à exaustão sobrepondo palavras e assim dissolvendo o seu significado num nada originado na possibilidade de tudo poder ainda ser. Ou seja, as camadas de textos formam um imenso palimpsesto “sobrelegível — portanto ilegível” (Barthes 1984:187).

A palavra atravessa “as diversas densidades, os planos invisíveis em que a escrita faz decorrer a orquestração de sinais-formas, e vem ao de cima numa última transparência em velatura epidérmica e enigmática” (Lemos 1983). Sabemos que está escrito mas é impossível saber o que está escrito.

O processo de ocultação e desocultação é ainda reforçado pela colagem. Sena fixa sobre o papel, sobre a tela, outros papéis. Cobre-os com tinta, com traços, esconde-os em parte e deixa que escondam partes do trabalho: de novo afirma, desdiz e volta a afirmar, num vaivém de formas, sinais, grafismos, rasuras e gestos. Quando essas bases contêm elementos tipográficos (formulários, projectos de engenharia, jornais) a intervenção torna-se definitiva e censória. Parece querer afirmar a sua descrença na credibilidade da palavra impressa em favor da garatuja individual e subjectiva.

Não raras vezes elege a folha de papel em branco, tornando principal protagonista do trabalho plástico essa base ancestral da escrita. Pausa do gesto, poética do vazio, promessa do impossível. A palavra torna-se presente porque ausente.

É nesta dialéctica de negação/afirmação, de apropriação/espoliação que se abre a brecha onde se situa a obra—na refundação e reinvenção do espaço da pintura.

Os títulos que o autor atribui em nada contribuem para reduzir a curiosidade, amparar a dúvida, ou mesmo surpreender o observador. Deliberadamente impedem-se de sugerir trilhos de interpretação.

A sua maioria é “*sem título*” (o que não deixa de ser já um título), os restantes ou são numerados (composição n.º...) ou compostos por associações de maiúsculas sem critério evidente (SM-SLT).

Poderemos concluir, então, que mesmo a nomeação, o acto mais imediato e ancestral de relacionar a palavra com a pintura, é evitada.

De novo o autor se furta à possível presença de um sentido, ao espectro de qualquer significação ou à restrição imposta por uma qualquer ancoragem (cf. Rio 1968: *passim*).

O secretismo que assim se instala, numa pintura feita diário, apela para um sentimento voyeur e transporta-nos para uma espécie de *grau -1* da escrita que desperta em nós rituais de decifração.

Resta então saber o que se vê no que não se lê.

Vê-se, portanto, um texto que não o é (no sentido literário) e imagens que hesitam em sê-lo.

É uma obra em que a imagem também não fala – pelo contrário, suscita em nós a consciência de uma voz interior.

Actualiza a infância como o tempo em que tudo pode ainda ser e em que o desejo se regista em garatujas cujo sentido só se completa no apoio de uma legenda oral.

Obra parca em representações identificáveis, liberta-se também da retórica visual, torna-se sobretudo evocativa. Não diz – sugere.

É uma imagem intencionalmente *gauche*, linear, breve no pormenor, frequentemente ambígua na sua significação, com um traçado próximo do da escrita com quem partilha regras e espaço sem que exista qualquer princípio de soberania entre os dois. Esta foi aqui abolida, como em Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante, a justaposição dos elementos pictóricos e a sintaxe dos signos: o signo verbal e a representação visual são apreendidos de uma só vez (cf Foucault: *passim*).

Também Sena ultrapassa deliberadamente as fronteiras entre os dois sistemas, verbal e visual. Expandindo os seus respectivos campos cria novas sínteses comunicativas. Poderemos dizer que pinta poesia, escreve pintura e desenha a música? (cf Aguilera 2000: *passim*).

O registo do gesto, que noutros autores da pintura *gestual* e da *action painting* parece tornar-se uma espécie de ampliação da própria assinatura (cf. Butor: *passim*), quer seja pintado, esgravatado ou riscado, assume, em Sena, um carácter de impressão digital, de código de identificação e toma mesmo, por vezes, a forma do seu próprio nome. Inscrição que lembra as marcas deixadas por anónimos nos lugares públicos das cidades ou a firma titubeante da criança.

Os números, e os símbolos que lhes estão comumente associados, são elementos constantes e remetem-nos, de novo para memórias de infância, para contabilidades fictícias mas obrigatórias.

Podem também acompanhar gráficos de colunas verticais onde o rigor da linha é desmentido por cores esborratadas que se empilham indicando, talvez, a inutilidade de qualquer quantificação.

Surgem sobre suportes variados: folhas de sebenta? Certamente papéis de música — pautas; papéis de cópia — linhas; papéis de contas — quadrículas.

No entanto, a rigidez da linha e da quadrícula parecem estar presentes unicamente para sublinhar a insubmissão do traço: matrizes ordenadoras, de presença gráfica afirmada, testemunham e sublinham o gesto da desobediência, tornam-se as grelhas dum exercício de liberdade.

Existe, ainda, uma outra sobreposição fundamental para a compreensão da obra de António Sena. É a sobreposição do tempo.

Ao tempo da apreensão da letra enquanto *linha gráfica* — tempo da identificação (tempo em Sena sempre adiado) — sobrepõe o tempo da decifração da letra enquanto *linha plástica* — tempo da fruição (Lyotard 1985: 216-217).

Mas à horizontalidade do tempo do verbo associa-se o tempo que se plasma na verticalidade do espaço da obra.

Com efeito, a já referida estratificação da composição plástica, que é, de resto, uma das formas do “fazer” que a pintura permite pela sua própria natureza, é exposta em Sena como o produto final da pintura.

Dito de outro modo, não é uma obra acabada que se expõe mas o próprio processo do fazer, num dos momentos do seu percurso.

Assim se assume o tempo, não só na dimensão que lhe empresta a palavra, mas na perspectiva arqueológica: assume-se o antes, o agora e deixa-se em aberto a possibilidade do depois.

À horizontalidade do tempo do verbo, à verticalidade do espaço temporal da pintura associa-se, portanto, a espiral do tempo da História.

Na dinâmica assim instalada, essa mesma sobreposição os poderia silenciar. Enquanto mensagem visual, no limite, estas telas tendem para o nada que se instala no branco ou para o tudo que habita o negro.

Escola Superior de Educação, IPP

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (2000). “Pintar Poesia, escrever Pintura”. *Ver las Palabras, Leer las Formas*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia. 79-116

BARTHES, Roland (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (2001). *Palavras de Ordem*. Porto: Campo das Letras.

BOURRIAUD, Nicolas (1999). “L’art à livre ouvert”. *Beaux Arts*, 178 (mars): s/p

BUTOR, Michel (1969). *Les Mots dans la Peinture*. Paris: Flammarion.

FOUCAULT, Michel (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.

LEMOS, Fernando (1983). *Prémios de Arte em Portugal, 1982 / António Sena, a Escrita e o Objecto. Colóquio-Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LYOTARD, Jean François (1985). *Discours, Figure*. Paris: Editions Klincksieck.

LYOTARD, Jean François (1991). “Foreword: After the Words”. Gabriele Guercio (ed.). *Art after Philosophy and After — Collected Writings of Joseph Kosuth, 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press. xv-xviii.

PEREIRA, Paulo (1995). *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores.

RIO, Michel (1968). “Le dit et le vu”. *Communications*, 29. Paris: Seuil: C.H.E.S.S.

NAZARÉ, Leonor (2002-2003). “Glossolalia”. *António Sena – Pintura*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Outubro 2002 a Janeiro 2003

MOLDER, Maria Filomena (1990), “Arte de Rememoração”. *António Sena - Obras sobre Papel*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, Outubro.

SENA, António (2003). *Pintura/Desenho 1964-2003*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Julho/Outubro.