

CICLO DE ESTUDO EM HISTÓRIA DE ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

António Sena.

**À procura de *códigos* para iniciar diálogos
(im)prováveis**

Volume I

**Rodrigo Niza de Carvalho Teixeira
Magalhães**

M

2018



Rodrigo Niza de Carvalho Teixeira Magalhães

António Sena.

À procura de códigos para iniciar diálogos (im)prováveis

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património e Cultura
Visual orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares

Volume I

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2018

António Sena.

À procura de *códigos* para iniciar diálogos (im)prováveis

Rodrigo Niza de Carvalho Teixeira Magalhães

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património e Cultura
Visual orientada pela Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares

Membros do Júri

Professor Doutor Nuno Resende
Faculdade de Letras- Universidade do Porto

Professor Doutor Samuel Guimarães
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

Professora Doutora Maria Leonor Soares
Faculdade de Letras- Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

Índice

Volume I

Declaração de honra.....	8
Agradecimentos	9
Resumo	10
Abstract	11
Índice de Imagens	12
1. Volume I	12
2. Volume II.....	17
Introdução.....	25
Parte I - Referências para um enquadramento do trabalho de António Sena.....	33
1. Entre o figurativo, o não-figurativo e o abstrato	33
2. Alfabetos, textos e planos	42
Parte II - Provocando diálogos a partir de vestígios - relações de afinidade ou distanciamento	45
1. Twombly, Hoehme, Tàpies	45
2. Wols, Fautrier, Dubuffet.....	51
3. Mathieu, Michaux, Degottex, Eurico, Gottlieb, Bissier, Tobey.....	59
4. Miró, Joaquim Rodrigo	79
5. JoãoVieira, Emerenciano, Hatherly	85
Parte III - António Sena: Nenhum traço, nenhum vazio em vão.....	94
1. Introdução - A comunicação para além da linguagem	94
2. Emancipação de Formas e Suportes – para <i>Ser</i> de outro modo.....	97
3. Sensações da terra e do tempo	127

4. A condição de <i>Ser</i>	134
5. A enunciação do silêncio	152
Conclusão	160
Bibliografia.....	163
1. Publicações em livro	163
2. Catálogos	167
3. Publicações periódicas.....	170
4. Documentação eletrónica	171
5. Recursos multimédia	171

Volume II- Apêndice Iconográfico

Índice de Imagens	5
Introdução.....	12
Imagens	13

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é da minha autoria, não tendo sido utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, bem como noutra instituição. As referências e citações de outros autores encontram-se devidamente enquadradas, de acordo com as regras da atribuição e respeitando as normas de referenciação, estando indicadas ao longo do texto e na bibliografia.

Agradecimentos

Aos meus Pais, por todo o carinho e apoio demonstrados ao longo das minhas etapas académicas, por me despertarem desde muito cedo o interesse pelas artes e por me proporcionarem a possibilidade de realizar esta dissertação.

À Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares, pela dedicação, exigência, rigor científico e inúmeras horas disponibilizadas para o desenvolvimento desta dissertação.

Resumo

António Sena, artista português, nasceu em 1941 em Lisboa, tendo sido um dos casos do fluxo emigratório nas artes plásticas, frequentou entre 1965 e 1966 a St. Martin's School of Art em Londres, como bolseiro da fundação Calouste Gulbenkian, cidade onde ficou a viver até 1975, altura em que regressa a Portugal. De 1978 a 1992 foi professor de pintura na Ar.Co em Lisboa.

Na obra de António Sena, a relação entre a literatura e pintura, entre a palavra, escrita ou signo visual, entre legibilidade e visibilidade, surge como ponto central da sua abordagem à prática artística. O nosso estudo parte precisamente desses elementos e da sua integração no campo das artes plásticas. Para uma melhor compreensão da sua obra, foram escolhidos artistas de várias correntes, numa tentativa de interligar aspetos estéticos ou de pensamento, das suas obras com as de Sena, procurando relações de afinidade ou de afastamento. O nosso estudo passa também por uma análise cronológica à obra do artista português, explorando as suas idiossincrasias e distorções linguísticas, em prol da obra de Arte absoluta, a pura Imagem, nunca descurando o seu possível carácter comunicativo.

Palavras-chave: Arte; Palavra; Comunicação; Linguagem

Abstract

António Sena, portuguese artist, was born on 1941 in Lisbon, being one of the many of the emigration flow of portuguese artists, having attended St. Martin's School of Art in London, in 1965 and 1966 as a Fundação Calouste Gulbenkian fellow, having lived there until the year 1975, when he returned to Portugal. From 1978 until 1992 was a painting Teacher at Ar.Co in Lisbon.

In António Sena's work, the relation between literature and painting, between word, written or visual sign, between readability and visibility, emerges as a focal point on his artistic practice approach. Our study begins precisely with these elements and their integration in the fine arts field. To a better understanding of his work, were selected artists belonging to various artistic movements, in an attempt to interconnect some aesthetic aspects or thought processes of their works with Sena's, searching for affinities or detachments. Our study also focus on a chronological analysis of the portuguese artist's work, exploring his idiosyncrasies and linguistic distortions, in favour of the absolute work of art, a pure Image, never neglecting his possible communicative character.

Keywords: Art; Word; Communication; Language

Índice de Imagens

1. Volume I

Fig. 1- Cy Twombly. S/título, 1962.

Óleo, lápis de cera e lápis sobre tela, 199 x 240,5 cm 46

Fig. 2- Gerhard Hoehme. Carta a um jovem artista, 1961.

Óleo, colagem com jornal e grafite sobre tela, 100 x 80 cm 48

Fig. 3- Antoni Tàpies. Cercle sobre marró, 1972.

Técnica mista sobre madeira, 100 x 81 cm 50

Fig. 4- Wols. Pintura, 1944-45.

Óleo sobre tela, 79,7 x 80 cm 53

Fig. 5- Jean Fautrier. Cabeça de um Refém Nr.2, 1945.

Óleo sobre tela, 35,5 x 26,5 cm 55

Fig. 6- Jean Dubuffet. René Drouin: mains ouvertes, 1946.

Técnica mista sobre tela, 110 x 88 cm 58

Fig. 7- Georges Mathieu. Capetos por Toda a Parte, 1954.

Óleo sobre tela, 295 x 600 cm 63

Fig. 8- Henri Michaux. S/título, 1970.

Aquarela sobre papel, 50 x 31,5 cm.....66

Fig. 9- Jean Degottex. Metasigno dois, 1961.

Óleo sobre tela, 280 x 120 cm 68

Fig. 10- Eurico Gonçalves. Disco negro/acrílico, 1971.

Tinta-da-china, papel e pastel de óleo colado em tela, 105 x 70 cm..... 70

Fig. 11- Adolph Gottlieb. Explosão #1, 1957.

Óleo sobre tela, 228 x 114 cm 73

Fig. 12- Julius Bissier. 13. Jan. 65, 1965.

Aguarela sobre papel-Ingres, 16 x 20 cm 75

Fig. 13- Mark Tobey. Shadow Spirits of the Forest, 1961.

Têmpera sobre papel, 48,4 x 63,2 cm..... 78

Fig. 14- Juan Miró. Étoiles en des sexes d’escargot, 1925.

Óleo sobre tela, 129,5 x 97 cm 80

Fig. 15- Joaquim Rodrigo. Vau Praia, 1982.

Têmpera sobre tela, 95 x 120 cm 82

Fig. 16- João Vieira. Cesário Verde, 1965.

Óleo sobre tela, 130 x 97 cm 86

Fig. 17- Emerenciano. S/título, 1973.

Acrílico sobre cartolina, 65 x 30 cm 89

Fig. 18- Ana Hatherly. S/título, 1972.

Tinta preta sobre papel, 8,9 x 13,2 cm 91

Fig. 19- António Sena. S/título, 1965.

Óleo, grafite e carvão sobre tela, 100 x 80 cm.....98

Fig. 20- António Sena. S/título, 1965.

Grafite e lápis de cera sobre papel pautado, 21,3 x 57,2 cm 99

Fig. 21- António Sena. S/título, 1967.

Spray industrial sobre tela, 103,5 x 94,5 cm.....101

Fig. 22- António Sena. S/título, 1966.

Spray industrial, grafite, carvão e acrílico sobre tela, 103,7 x 95,7 cm..... 103

Fig. 23- António Sena. S/título, 1969.

Spray industrial e acrílico sobre tela, 180 x 121 cm 105

Fig. 24- António Sena. S/título, 1972.

Acrílico e carvão sobre tela, 90,7 x 70 cm 106

Fig. 25- António Sena. S/título, 1970. Spray industrial,

acrílico, pastel de óleo e lápis de cera sobre tela, 121,5 x 183,5 cm.....107

Fig. 26- António Sena. S/título, 1972.

Acrílico e pastel sobre tela, 59,5 x 79,5 cm..... 108

Fig. 27- António Sena. Target 6 - Ibirapuera rain, 1974.

Grafite, lápis de cor, tinta-da-china e aguada sobre papel, 31,9 x 23,4 cm... .. 110

Fig. 28- António Sena. 707, 1976.

Acrílico sobre tela (tríptico), 121 x 273 cm..... 111

Fig. 29- António Sena. S/título, 1977.

Grafite, carvão e tinta-da-china sobre papel, 50 x 35 cm..... 112

Fig. 30- António Sena. Estatis-tika-01, 1979.

Grafite e carvão sobre papel, 70 x 100 cm 113

Fig.31- António Sena. S/título, 1977-78.

Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 129 x 193 cm..... 114

Fig. 32- António Sena. S/título, 1980.

Acrílico, grafite, lápis de cera e pastel de óleo sobre tela, 96 x 146 cm..... 116

Fig. 33- António Sena. Ink box, 1988-90.

Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm 116

Fig. 34- António Sena. S/título, 1983.

Acrílico e lápis de cera sobre tela, 121,5 x 121,5 cm 118

Fig. 35- António Sena. S/título, 1983-84.

Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 121 x 121 cm..... 119

Fig. 36- António Sena. S/título, 1981.

Tinta permanente e colagem sobre papel, 41,9 x 57,3 cm..... 120

Fig. 37- António Sena. S/título, 1985. Grafite, lápis de cor,

tinta-da-china, tinta permanente e colagem sobre papel, 24 x 32,2 cm..... 121

Fig. 38- António Sena. S/título, 1985. Grafite, lápis de cor, tinta permanente,

aguarela e colagem sobre reprodução em papel heliográfico, 21 x 29,8 cm...122

Fig. 39- António Sena. S/título, 1986.

Acrílico sobre tela (tríptico), 145,5 x 291 cm..... 123

Fig. 40- António Sena. Nauli, 1991.

Acrílico, grafite e lápis de cor sobre tela, 92 x 65 cm 124

Fig. 41- António Sena. Shrine IV, 1992.

Acrílico, grafite e lápis de cera sobre tela, 92 x 73 cm 127

Fig. 42- António Sena. S/título, 1994.

Acrílico sobre tela, 121 x 121 cm 130

Fig. 43- António Sena. S/título, 1995.

Acrílico sobre tela, 130 x 97 cm 132

Fig. 44- António Sena. S/título, 1991.

Grafite, acrílico e colagem sobre papel, 35,1 x 25 cm 133

Fig. 45- António Sena. S/título, 1991.

Grafite, pastel de óleo, carvão e guache sobre papel, 20,5 x 34 cm 135

Fig. 46- António Sena. S/título, 1997.

Acrílico sobre tela, 122 x 122 cm 137

Fig. 47- António Sena. S/título, 2001.

Acrílico sobre tela, 121 x 180 cm 141

Fig. 48- António Sena. S/título, 2001.

Acrílico sobre tela, 97 x 146 cm 142

Fig. 49- António Sena. S/título, 1998.

Acrílico sobre tela, 120 x 120 cm 143

Fig. 50- António Sena. S/título, 2001.

Acrílico sobre tela, 97 x 146 cm 144

Fig. 51- António Sena. S/título, 2001. Grafite, lápis de cor,

lápis de cer, acrílico e marcador de feltro sobre papel, 70 x 49,8 cm 146

Fig. 52- António Sena. S/título, 2001. Grafite,

acrílico, pastel de óleo e guache sobre papel, 39,5 x 30 cm 147

Fig. 53- António Sena. (conjunto de 12 obras em papel) S/título, 2001.

Grafite e acrílico sobre papel, 35 x 50 cm (cada) 149

Fig. 54- António Sena. S/título, 2002.

Acrílico sobre tela, 130 x 195 cm 151

Fig. 55- António Sena. S/título (Série “Cahiers de Voltaire”), 2004.

Tinta-da-china e aguada sobre cartão, 29,5 x 21cm..... 153

Fig. 56- António Sena. S/título (Série “Cahiers de Voltaire”), 2004.

Tinta-da-china, grafite e aguada sobre cartão, 29,5 x 21 cm 154

Fig. 57- António Sena. Poème sur le desastre de Lisbonne (II) (Série

“Cahiers de Voltaire”), 2005-06. Técnica mista sobre papel, 29,5 x 21 cm... 156

2. Volume II- Apêndice Iconográfico

Fig. 1- Fernando Lemos. Série 1- nº8, 1960.

Nanquim sobre papel, 69,5x99 cm..... 13

Fig. 2- Fernando Lemos. Sem título, 1960.

Tinta-da-china sobre papel, 49,6x72,2 cm 13

Fig. 3- Cy Twombly. Leda and the Swan. Rome, 1962.

Óleo, lápis de cor e lápis de cera sobre tela, 190,5x200 cm 14

Fig. 4- Cy Twombly. Virgil, 1973.

Óleo, pastel e lápis de cera sobre papel, 69,8x99,6 cm..... 14

Fig. 5- Cy Twombly. Sem título, 1970. Lápis de cera,

grafite, lápis de cor, tinta e fita adesiva sobre papel, 69,7x99,5 cm..... 15

Fig. 6- Cy Twombly. Night Watch, Rome, 1966.

Tinta e lápis de cera sobre tela, 190x200 cm 15

Fig. 7- Gerhard Hoehme. Zwischen schwarz und rot, 1959.

Água-forte, 47x39 cm..... 16

Fig. 8- Gerhard Hoehme. O.T., 1955.

Tinta sobre cartão, 61x82,6 cm..... 16

Fig. 9- Gerhard Hoehme. O2/H/SO, 1963.

Água-forte, 47x39 cm..... 17

Fig. 10- Antoni Tàpies. Infinit, 1988.Técnica mista sobre madeira, 250x300 cm. .. 17

Fig. 11- Antoni Tàpies. Ambrosia, 1989.

Técnica mista sobre tela, 250x601 cm 18

Fig. 12- Antoni Tàpies. Dos blancs sobre fosc, 1979.

Pintura sobre tela, 162x162 cm.....18

Fig. 13- Antoni Tàpies. Grande peinture grise, 1955.

Técnica mista, areia sobre tela, 195x169,5 cm 19

Fig. 14- Wols. O fantasma azul, 1951.

Óleo sobre tela, 73x60 cm 19

Fig. 15- Wols. Le bateau ivre, 1945.

Óleo sobre tela, 90x73 cm 20

Fig. 16- Jean Fautrier. Homem Atormentado, 1942.

Óleo sobre papel, 80x115 cm 20

Fig. 17- Jean Fautrier. Mulher amável, 1946.

Óleo, pastel e tinta-da-china sobre papel, montado em tela, 97x145 cm 21

Fig. 18- Jean Dubuffet. Vénus, 1946...	21
Fig. 19- Jean Dubuffet. Les voyageur égaré, 1950.130x195 cm.....	22
Fig. 20- Georges Mathieu. Silène, 1964. Óleo sobre tela, 97x195 cm.....	22
Fig. 21- Georges Mathieu... Cast, 1964.	
Tubo de tinta de óleo sobre tela, 100x60 cm.....	23
Fig. 22- Henri Michaux. Sem título, 1944.	
Tinta-da-china sobre papel, 31,9x24 cm	23
Fig. 23- Henri Michaux. Sem título, 1944.	
Tinta-da-china sobre papel, 32x24 cm.....	24
Fig. 24- Henri Michaux. Sem título, 1939.	
Óleo e guache sobre papel, 19,3x26,4 cm.....	24
Fig. 25- Jean Degottex. Hagakure (X), 1958.	
Acrílico, guache sobre cartão colado em tela, 107x215,5cm	25
Fig. 26- Jean Degottex. Vide, 1958. Óleo sobre tela, 130x195 cm.....	25
Fig. 27- Eurico Gonçalves. Caligrafia,1963.	
Tinta-da-china sobre papel, 61x43 cm.....	26
Fig. 28- Eurico Gonçalves. Estou Vivo e Escrevo Sol,09-12-71-A.	
Acrílico e pastel de óleo sobre papel colado em madeira, 105x70 cm	26
Fig. 29- Adolph Gottlieb. Man looking at Woman, 1949.	
Óleo sobre tela, 106,6x137,1 cm	27
Fig. 30- Adolph Gottlieb. Burst II, 1972.	
Óleo e acrílico sobre tela, 228,6x 152,4 cm	27

Fig. 31- Julius Bissier. 23.Mai 64 M, 1964.

Têmpera sobre tela, 22x28 cm 28

Fig. 32- Julius Bissier. 20. Jan. 59 Zürich, 1959.

Têmpera sobre tecido, 20x23,5 cm 28

Fig. 33- Julius Bissier 10. März 61 d 40, 1961.

Têmpera sobre tela, 18x 21,7cm 28

Fig. 34- Mark Tobey. Written over the plains, 1950.

Técnica mista sobre papel, 76,52x101,6 cm..... 29

Fig. 35- Mark Tobey. Cidade radiosa, 1944.

Óleo sobre tela, 91,4x61,6 cm 29

Fig. 36- Juan Miró. A esperança do condenado à morte III, 1974.

Acrílico sobre tela, 267x350,3 cm 30

Fig. 37- Juan Miró. A esperança do condenado á morte I, 1974.

Acrílico sobre tela, 267x351,5 cm 30

Fig. 38- Juan Miró. Silêncio, 1968.

Óleo sobre tela, 174x244 cm 31

Fig. 39- Joaquim Rodrigo. Aluenda-Tordesilhas, 1976... 31

Fig. 40- Joaquim Rodrigo. Lisboa-Burgos, 1970.

Vinílico sobre platex, 99x148 cm 32

Fig. 41- Joaquim Rodrigo. Uma viagem (e esqueci-me do chinês!..), 1990.

38x56 cm 32

Fig. 42- João Vieira. Sem título, 1993. Óleo sobre tela, 130x97 cm 33

Fig. 43- João Vieira. António, 1963. Óleo sobre tela, 126,8x162 cm 33

Fig. 44- Emerenciano. Sem título, 1987. Óleo sobre tela, 200x200 cm	34
Fig. 45- Emerenciano. Sem título, 1976. Óleo sobre tela, 140x110 cm	34
Fig. 46- Ana Hatherly. A Guerra, 1972. Tinta-da-china e colagem sobre papel rosa, 15x10,5 cm	35
Fig. 47- Ana Hatherly. Sem título, 1996. Aquarela sobre cartolina, 10,6x14,7 cm.....	35
Fig. 48- António Sena. Sem título, 1966-70. Spray industrial, grafite, carvão, acrílico e colagem sobre tela, 125x 64,2 cm	36
Fig. 49- António Sena. Sem título, 1966. Spray industrial, acrílico, carvão, pastel de óleo e grafite sobre tela, 120x91 cm	37
Fig. 50- António Sena. Sem título, 1967. Spray industrial sobre tela, 103,3x95 cm	37
Fig. 51- António Sena. Sem título, 1968. Spray industrial sobre tela, 120x90 cm	38
Fig. 52- António Sena. Sem título, 1967-68. Spray industrial e marcador de feltro sobre tela, 90x60,7 cm	38
Fig. 53- António Sena. Sem título, 1968-75. Spray industrial, pastel de óleo e lápis de cera sobre tela, 65x125,5 cm	39
Fig. 54- António Sena. Sem título, 1972. Spray industrial, acrílico e carvão sobre tela, 122x274 cm	39
Fig. 55- António Sena. Sem título, 1973. Acrílico sobre tela, 97x129,7 cm	40

Fig. 56- António Sena. Sem título, 1974. Acrílico, pastel de óleo e lápis de cera sobre tela, 97x129,5 cm.....	40
Fig. 57- António Sena. Sem título, 1974. Acrílico sobre tela, 121x91 cm	41
Fig. 58- António Sena. Sem título, 1975. Acrílico e colagem sobre tela, 104x94,5 cm.....	41
Fig. 59- António Sena. BO-49-22, 1976. Acrílico, pastel de óleo, lápis de cera e carvão sobre tela, 122x91,5 cm.....	42
Fig. 60- António Sena. V-4, 1978. Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 183x122 cm	43
Fig. 61- António Sena. ER-TG, 1975. Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 121x91 cm.....	44
Fig. 62- António Sena. SM-SLT, 1980. Acrílico e pastel sobre tela, 130x195 cm.....	44
Fig. 63- António Sena. Sem título, 1980-81. Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 80x60 cm	45
Fig. 64- António Sena. Sem título, 1985. Acrílico sobre tela, 121,5x122 cm	45
Fig. 65- António Sena. Sem título, 1990. Acrílico, grafite e lápis de cera sobre tela, 81x60 cm.....	46
Fig. 66- António Sena. Sem título, 1994. Acrílico sobre tela, 97x130,5 cm	46

Fig. 67- António Sena. Sem título, 1999.

Acrílico sobre tela, 97x130 cm 47

Fig. 68- António Sena. Sem título, 2000. Tinta de água

e acrílico sobre tela (4 elementos), 121,5x121,5 cm (cada tela) 47

Fig. 69- António Sena. Sem título, 2001.

Acrílico sobre tela, 97x146 cm 48

Fig. 70- António Sena. Sem título, 2002.

Acrílico sobre tela, 97x130,5 cm 48

Fig. 71- António Sena. Sem título, 2002.

Acrílico sobre tela, 120x120 cm 49

Fig. 72- - António Sena. Sem título, 1964.

Grafite e guache sobre papel, 49,9x65,1 cm..... 49

Fig. 73- António Sena. Sem título, 1964.

Grafite e guache sobre papel, 25,4x35,3 cm..... 50

Fig. 74- António Sena. Sem título, 1965. Grafite, guache,

tinta-da-china e lápis de cor sobre papel, 86,7x61,5 cm 50

Fig. 75- António Sena. Sem título, 1965. Grafite,

lápis de cera, tinta-da-china e guache sobre papel, 35,5x50,5 cm 51

Fig. 76- António sena. Sem título, 1966.

Grafite e lápis de cera sobre papel, 76x51 cm 51

Fig. 77- António Sena. Sem título, 1966.

Grafite, lápis de cera sobre papel, 51x76 cm..... 52

- Fig. 78- António Sena. Sem título, 1970. Spray industrial,
grafite e carvão sobre papel, 55,8x76 cm 52
- Fig. 79- António Sena. Sem título, 1973. Acrílico, grafite, lápis
de cera e pastel de óleo sobre tela, 28x70 cm 53
- Fig. 80- António Sena. Sem título, 1976. Grafite, lápis de cor, lápis
conté e tinta-da-china sobre papel, 49,8x34,7 cm 53
- Fig. 81- - António Sena. Sem título, 1979. Grafite, lápis de
cera, lápis de cor e carvão sobre papel, 70x100 cm 54
- Fig. 82- António Sena. Sem título, 1979. Grafite,
carvão, lápis de cor e aguarela sobre papel, 50x70 cm 54
- Fig. 83- António Sena. Sem título, 1981. Grafite, carvão, lápis
de cera, tinta-da-china e aguada sobre papel, 47x33,7 cm 55
- Fig. 84- António Sena. Sem título, 1981. Grafite, pastel de óleo, tinta-da-china,
tinta permanente, acrílico e colagem sobre papel, 43,3x58,6 cm 55
- Fig. 85- António Sena. Sem título, 2000. Grafite e
acrílico sobre papel, 38,5x57 cm 56
- Fig. 86- António Sena. Sem título, 2001. Grafite,
lápis de cera e acrílico sobre papel, 35x50 cm.....56

Introdução

O objetivo deste trabalho prende-se com uma abordagem da presença da escrita, manifestada entre diversas identidades, na obra plástica do pintor português António Sena. Neste estudo, sentimos a necessidade de aprofundar e cruzar dois domínios comuns na obra do artista, a escrita e a pintura. A visibilidade e a legibilidade são dois conceitos, explorados ao longo do corpo de obra de Sena, entrando num espaço controverso e de constantes simulações e invenções ou reinvenções sígnicas, transversais ao domínio caligráfico, apresentados tanto nas obras em tela como em papel. A identificação lexical e referencial surge assim como um ponto fulcral para a nossa abordagem no sentido de codificador conceptual para a análise da obra ou distanciador alienante para o código comunicativo. A ambiguidade significativa que a palavra adquire, pode afirmar-se como imagem puramente visual ou palavra de sintaxe referenciável, ou então numa reinvenção e emancipação de significado, apropriando-se destes dois conceitos e adquirindo significados novos, originais, interpretáveis através de pressupostos próprios que o artista apresenta.

A ideia de estudar e aprofundar o conceito da escrita e uso da caligrafia na obra plástica do artista português, vem de certa forma do estudo da comunicação e a sua eficácia, desenvolvidas numa nossa etapa de formação anterior. No entanto, pareceu-nos importante elucidar que as diferenças que, *a priori*, nos pareciam concretas, após este trabalho, verificaram-se quase como que conceitos opostos. Se a comunicação social ou de massas, explicitamente veicula informação que acha pertinente ou de intuito social, podemos considerar também a obra de António Sena como ferramenta comunicacional. Ferramenta essa, que ao contrário da anterior, precisa de ser decodificada e interpretada através de meios menos convencionais que os habituais. O nosso interesse neste estudo prende-se com essa capacidade comunicativa, incapacitada de ser “lida” por qualquer um.

A nossa análise não parte exclusivamente de uma linguagem puramente plástica ou

na abordagem de métodos de execução até porque, como afirma em 1912 Pablo Picasso, “an idea of painting will not be pure if it can be expressed in a language other than its own, painting.”¹ Pretendemos entrar na, ou descodificar a, composição caligráfica que se encontra presente em toda a sua obra, numa confluência de intencionalidades discursivas ou anti-narrativas, fazendo a distinção entre escritas não fonéticas e escritas deliberadamente eficazes de um ponto de vista ideológico, tentando investigar a sua finalidade, a sua contribuição para o espaço pictórico, a sua funcionalidade e por fim a sua intencionalidade na tentativa ou recusa comunicacional.

O *corpus* do trabalho do artista, demonstra uma reciprocidade e igualdade entre a obra em tela e em papel, esta última caracterizada por experimentações que representam proto-ideias que mais tarde surgem na tela, e por isso o nosso critério de seleção de obras pretende demonstrar igual importância a estas duas práticas e só por constrangimentos de investigação, por vezes tal não nos é permitido. Esta seleção baseou-se nas obras de referência sobre António Sena, na sua retrospectiva no Museu de Serralves², numa retrospectiva da década de 90 na Fundação Calouste Gulbenkian³, na monografia sobre os últimos trabalhos em papel apresentados na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva⁴, bem como num catálogo da exposição de 2005 na Galeria João Esteves de Oliveira⁵. Para maior precisão teórica, apesar da escassez de textos sobre o artista, os artigos ou ensaios de Eurico Gonçalves e de Maria Filomena Molder, que serão indicados ao longo do texto, elucidam-nos sobre a integração de Sena na produção artística nacional e oferecem possíveis leituras e interpretações, enriquecendo,

¹ READ, Peter. “Apollinaire and Cubisme” in APOLLINAIRE, Guillaume. *THE CUBIST PAINTERS*. University of California Press Berkeley. Los Angeles. 2004, p.116.

² *António Sena : pintura, desenho = painting, drawing : 1964-2003*. Textos João Fernandes, David Medalla, Jorge Silva Melo ; trad. John Elliot...[et al.] ; fot Laura Catro Caldas, Paulo Cintra. Porto : Fundação de Serralves; Edições ASA, 2003.

³ *António Sena. Pintura/Painting*. Textos de Jorge Molder e Leonor Nazaré. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

⁴ *António Sena. Cahiers. Books*. Textos de Vasco Graça Moura e João Pinharanda. Lisboa: Fundação Arpad Szenes/Assírio & Alvim, 2009.

⁵ *António Sena 1979-91-92-2004 Obras Sobre Papel*. João Esteves de Oliveira, Galeria Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa. 2006.

legitimando e contribuindo para a divulgação da sua obra. O documentário *a mão esquiva* de Jorge Silva Melo⁶, contém informações preciosas do próprio Sena, bem como discursos de Molder e João Lima Pinharanda, que contribuem principalmente para as décadas mais recentes da sua obra, uma importante e válida fonte, que nos auxilia no desvelamento desta fase imperscrutável.

A nossa análise às obras selecionadas representa possibilidades interpretativas que nos parecem ser evocadas através das representações textuais e puramente pictóricas. No entanto, necessitamos de ferramentas multidisciplinares, que partindo do mundo referencial integrado na obra, provocam a estranheza e distanciação apriorística, para nos consciencializar de outros universos distintos, mas ideologicamente representativos. Para uma concretização da investigação, não só nos parece pertinente uma análise plástica, mas também as alusões simbólicas, sígnicas, literárias, apontam para um estudo de conceitos musicais, textuais específicos que integram a obra. As referências textuais não só são decifradas à luz da composição, como também são interpretadas de um ponto de vista linguístico, simbólico, estabelecendo relações semiológicas entre pintura e texto, contribuindo para uma maior riqueza interpretativa, *transmedial*, oferecendo relações entre o significado textual e a opção compositiva.

O presente trabalho encontra-se dividido em três partes. Na primeira parte, para um eficaz enquadramento histórico, sociológico e teórico da hermética obra de António Sena, a amplitude das áreas estudadas e as particularidades verificadas na sua identidade artística, decidimos abordar, ainda que brevemente, as balizas cronológicas dos anos 40 até aos anos 60, período do seu nascimento, juventude e início da sua atividade artística. Nessa estrutura referimos a identificação social e política dos anos do pós-guerra a nível nacional e internacional, o pessimismo e o ceticismo que os caracterizaram, as continuações ou ruturas e inovações artísticas que se sucederam nestas duas décadas, definindo a ideologia, artistas e obras-chave para uma consciente integração e possível influência não só para o universo do artista como também para a arte do pós-guerra, salientando uma ideia latente para estas correntes e para António Sena, em que neste

⁶ MELO, Jorge Silva. *António Sena a mão esquiva*. Documentário em DVD, Midas Filmes/Artistas Unidos, Lisboa: 2009.

período se verifica um crescente grau de esvaziamento significativo da linguagem, recusando o papel comunicacional das palavras, inutilidade simbólica, premonitória de uma decadência civilizacional.

Nos círculos intelectuais da década de 50, um dos acontecimentos que mais repercussões ideológicas trouxe para as gerações seguintes, prendeu-se com a “animosidade” intelectual sentida entre dois grupos antagónicos, os defensores das práticas figurativas e os das abstracionistas. Neste ponto referimos, de acordo com fontes históricas, fulcrais para a defesa ideológica do seu pensamento, vários autores e artistas defensores destas correntes. Tal escolha parece-nos pertinente, visto tratar-se de um momento importante e de rutura na história da arte portuguesa, marcando não só a década de 50 e as mudanças culturais ocorridas, bem como as vanguardas e influências internacionais decorridas na década seguinte.

Parece-nos válida a inclusão do Concretismo, corrente associada numa primeira fase ao campo literário, alargando-se depois às artes visuais, denunciando consequentemente processos e identidades ambíguas, camufladas sobre execuções nos dois campos referidos. As relações que se estabelecem entre o verbal e o visual, a pertinência comunicacional e a estrutura linguística, num intuito de multiplicar redes infinitas interpretativas, mediante situações caligráficas de legibilidade ou ilegibilidade, descurando regras internas de sintaxe, na promoção de novas identidades, contra um pressuposto ideológico do discurso verbal, entram em comunicação direta, talvez até como influência nos pressupostos das escritas de António Sena. Talvez não tanto a um nível estético, visual, que as palavras possam apresentar, mas sim ao nível de estruturação e processo comunicacional, através de códigos codificados ou impossíveis de interpretar, na criação de resultados sígnicos.

Na segunda parte do trabalho, para uma fundamentada e aprofundada análise do universo referencial e pictórico de António Sena, achamos importante estabelecer relações estéticas, processuais e na resultante plasticidade compositiva, com vários artistas nacionais e internacionais, que mediante relações de afinidade ou distanciamento, possam permitir não só o enquadramento desses artistas no período em

que desenvolvem a sua obra, como poderão ajudar a identificar e estabelecer redes interpretativas com a obra do artista português. A escolha destes artistas prende-se com a utilização ou prática da gestualidade, nas suas várias manifestações, desde a garatuja, ao gesto, passando pelas escritas anti-lineares e escritas referenciáveis, até ao gesto sígnico, na sua vertente ora abstrata ora figurativa. Foi alargado este processo de escolha para outras vertentes picturais, como a cor, o espaço do suporte ou relações de afinidade ao nível do pensamento artístico. Os artistas escolhidos foram agrupados em cinco categorias distintas, representadas por correntes estéticas do período que abarcamos no estudo e que permitem estabelecer relações com a obra de Sena, de acordo com os critérios acima referidos.

A terceira parte do nosso trabalho prende-se com uma abordagem interpretativa da simbologia e hermetismo composicional e referencial da obra de António Sena. De acordo com uma evolução cronológica, ressaltamos aspetos plásticos e caligráficos que achamos pertinentes para o estudo, as transformações e renovações sígnicas, a construção linguística e exceções compositivas fugazes. Ao longo dos capítulos apresentados, desenvolvemos e, quando necessário, citamos fontes utilizadas pelo artista, numa constante procura de respostas, para tentar formar um bloco coeso do seu pensamento, tentando chegar a conclusões, partindo apenas e somente das nossas suposições, baseadas naquilo que Sena nos desvela, embora por vezes nos devolva mais incertezas. Se numa primeira fase, a sua obra parecia brotar de um acaso compositivo, votado ao hermetismo e distanciamento literário, linguística, ela vai-se desenvolvendo e oferecendo ao observador e leitor pequenas perceções, que apontam para situações, ora reais, ora sociais, conjugadas para múltiplas interpretações, onde tudo parece ser calculado de forma minuciosa. No entanto, nos últimos dois subcapítulos, vemos surgir uma comunicação ou uma tentativa, ímpar, contendo na sua génese os mais variados pressupostos literários ou históricos, suscitando inegáveis “leituras”. António Sena, consciente ou inconscientemente revela, informa, condiciona, envolve o observador numa teia de informações, onde a sua rede não será assim tão óbvia de destrinçar.

Os limites da investigação e o desconhecimento sobre a produção artística recente do artista, levaram a concluir a análise com as séries *Cahiers* de 2004-2008. Sabemos

apenas da existência de uma exposição retrospectiva, com inclusão de algumas novas obras em papel, em 2014 no Museu da Electricidade em Lisboa, mas não nos pareceu relevante integrar neste estudo devido ao seu carácter repetitivo, evidenciando processos caligráficos já abordados, deixando o nosso estudo em aberto a um possível levantamento de obras posteriores a 2008.

Para o desenvolvimento deste estudo, algumas obras de referência, importantes para a legitimação e contribuição para a arte contemporânea e filosofia da arte, foram pesquisadas e aprofundadas, delas retirando importantes contributos para o presente trabalho. Pretendeu-se integrar a obra plástica do artista no seu universo referencial, mas também num universo que contextualize as estruturas e envolvimentos filosóficos, poéticos, literários e sociológicos desenvolvidos ao longo do séc. XX. Para uma contextualização histórica introdutória das artes plásticas e da sociedade do pós-guerra, a obra *Panorama Arte Portuguesa do Século XX*, coordenada por Fernando Pernes e a *Obra Aberta* de Umberto Eco, formam dois importantes suportes teóricos para a nossa estruturação histórica, política e melhor percepção da importância das correntes estéticas de vanguarda para o pensamento moderno. Pensamento esse, que pretendemos e tentamos expor e transportar para a obra de António Sena, através de autores válidos e de referência neste campo. *O grau zero da escrita* e *O óbvio e o Obtuso* de Roland Barthes e *As palavras e as coisas* de Michel Foucault, bem como as interpretações da literatura e da representação sógnica na arte, espelhadas nas obras escolhidas de Ana Hatherly⁷, Jacques Derrida⁸, Michel Butor⁹ e Eduardo Lourenço¹⁰, representam a nossa intencionalidade de transportar os campos da literatura, da interpretação da linguagem, a sua relação com outros campos artísticos, para as artes plásticas e nomeadamente para a obra de António Sena. Estas obras não só representam o conhecimento e uma interpretação moderna, original, com base em alicerces estruturalistas e

⁷ HATHERLY, Ana. *um calculador de improbabilidades*. Quimera Editores, Coimbra. 2001.

⁸ DERRIDA, Jacques. *A Voz e o Fenómeno, Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*. Edições 70, Lisboa. 2012.

⁹ BUTOR, Michel. *Les Mots Dans La Peinture*. Les Sentiers De La Création. Champs Flammarion, Paris. 1969.

¹⁰ LOURENÇO, Eduardo- *Da Pintura*, Gradiva, 2016.

fenomenológicos (e para estes servimo-nos de várias obras de Merleau-Ponty), como também representam tentativas de aproximar e compreender a relação do Homem e a sua humanidade com o campo das Belas-artes. Para uma maior perceção e tentativa de integrar conceitos ligados à antropologia, da natureza do Homem com o meio que o rodeia e conceitos psicológicos e afetivos da infância humana e da procura da verdadeira inocência para o campo das artes, as obras *Le geste et la parole* de André Leroi-Gourhan e os textos sobre a idade da aprendizagem ligada às artes plásticas de Dalila Rodrigues¹¹, fornecem um suporte teórico e científico que nos auxiliou na descodificação e posterior interpretação dalguns valores simbólicos utilizados no corpo de obra do artista. De realçar também o contributo e enriquecimento da teoria artística do filósofo José Gil, em que as obras escolhidas para o presente trabalho, identificadas oportunamente ao longo do texto, revelam muito da sua interpretação idiossincrática e multidisciplinar, na integração total de todas as artes. *A arte do século XX*, coordenada por Ingo Walther, representa uma obra de referência, nomeadamente para a segunda parte do nosso trabalho, principalmente na descoberta ou redescoberta, enquadramento histórico, estético e biográfico, dos artistas que escolhemos para representar ou iniciar diálogos improváveis com António Sena. Apesar da escassez e dificuldade de pesquisa que o nosso objeto de estudo impôs, alguns artigos em publicações periódicas, livros e as monografias publicadas sobre o artista, através dos principais museus portugueses, Fundação Calouste Gulbenkian e Museu de Serralves, surgem como inevitáveis influências para o nosso trabalho e oferecem nas suas respetivas notas e textos introdutórios, importantes fundamentos teóricos, pessoais e aproximações interpretativas à sua obra, sem as quais a nossa tarefa seria muito mais dificultada. Destes textos, os contributos de Jorge Silva Melo, João Lima Pinharanda, João Fernandes, Eurico Gonçalves (não só sobre Sena, como também para a filosofia Zen e o uso da caligrafia nas artes) e Maria Filomena Molder, oferecem e enriquecem a nossa

¹¹ RODRIGUES, Dalila d'Alte. *A infância da arte/ A arte da infância*. Fundação Caixa Agrícola do Noroeste, Viana do Castelo. 2016.

RODRIGUES, Dalila d'Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007.

possibilidade de interpretação. Embora nunca tendo possibilidade de conhecer pessoalmente o artista, muito menos de obter informações sobre a sua obra, as suas experiências e uma explícita justificação das suas escolhas, a conclusão do presente trabalho permitiu-nos uma aproximação à obra do artista, ficando a conhecer melhor os seus objetos de escolha, sem, no entanto, aceder ao verdadeiro *eu* do artista, parafraseando Klee, *um pouco mais perto do coração da criação que o habitual, no entanto ainda tão longe*¹².

¹² KLEE, Paul. *Theorie de L'Art Moderne*. Éditions Gonthier. 1964, p.170.

PARTE I – Referências para um enquadramento do trabalho de António Sena

1. Entre o figurativo, não-figurativo e o abstrato

Se por um lado a entrada nos anos 50 do século XX, poderia denotar a um nível social e político um clima de estabilidade e prosperidade económica, a desconfiança e o medo que a Guerra Fria instalada entre as duas principais potências mundiais, o s Estados Unidos da América e a União Soviética, faziam com que a ameaça de uma guerra nuclear se tornasse uma realidade, impondo uma metafórica cortina de ferro a separar a Europa. A sociedade do pós-guerra reduzia-se assim a um permanente silêncio na futilidade de qualquer reação política, verificando-se principalmente nos países soviéticos uma estagnação cultural imposta pelo regime estalinista, pelo menos ao nível do gosto oficial, tendo-se, no entanto, manifestado algumas características vanguardistas nas várias manifestações artísticas do país.

Imbuído do espírito existencialista em voga nos anos do pós-guerra, incarnado no pensamento de Jean-Paul Sartre, o panorama artístico incorporou a tragédia da existência humana e a sua angústia, bem como a degradação moral e a ausência de valores, num símbolo de incomunicabilidade, levando a que Theodor Adorno, um dos principais pensadores da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, proclamasse que era “bárbaro ousar escrever poesia depois de Auschwitz”¹³. Surgem nestes anos algumas correntes ou tendências que desenvolvem propostas das primeiras vanguardas do início do século XX ou continuções das experimentações estéticas dos anos 30 e 40 que adquirem ainda maior popularidade e importância ou, culminam a sua etapa criativa, nos vários campos artísticos. O Informalismo nas artes plásticas. O Neorealismo, numa

¹³ TAR, Zoltán. *A Escola de Francoforte*. Edições 70, Lisboa. 1977, p.141.

primeira fase com expressão na corrente literária, movido por ideologias políticas, pronunciando-se sobre as lutas de classes e denunciando as desigualdades sociais, que em Portugal terá a sua concretização através de escritores como Soeiro Pereira Gomes com a obra *Esteiros* e Alves Redol com a obra *Gaibéus*. No cinema, esta corrente encontrou grande expressão no estado fascista italiano, tida como um veículo da resistência libertária, onde vários cineastas promoveram a mitificação, num estilo perto do documental, das classes operárias, mostrando as condições da quotidianidade e experiências da Segunda Guerra Mundial, com os filmes bélicos de Roberto Rossellini, *Roma, città aperta* e *Germania anno zero*, com Vittorio De Sica e o seu filme revolucionário de 1948 *Ladri di biciclette* e Luchino Visconti com os seus primeiros filmes realistas *La terra trema* e *Bellissima*. Em Portugal, não só nas artes plásticas como também no cinema, esta corrente foi aplicada com os princípios ideológicos realistas. Manuel Guimarães através de alguns filmes como *Nazaré* e *Vidas sem rumo*, explorava histórias protagonizadas por classes anónimas em busca de uma possível ascensão social, submersas num clima instável e opressivo. O Serialismo e as explorações eletroacústicas, foram inovações no universo musical, principalmente com os seminários da Escola de Darmstadt lecionados por Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Pierre Boulez. Estes discutiam e teorizavam sobre novos métodos compositivos, desenvolvidos sobre a prática dodecafónica de Arnold Schönberg, procurando a espacialização tímbrica, sobreposta muitas vezes através de métodos aleatórios, exemplificados nas peças para voz, orquestra e eletrónica *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, *Il Canto Sospeso* para coro e orquestra, de Nono e *Le Marteau sans maître* para orquestra de câmara e voz, de Boulez. Na Literatura, o Teatro do Absurdo, de uma forma quase profética anunciava um clima apocalíptico para a linguagem e a sua comunicabilidade. Este movimento sofreu influências de uma ideologia criada por Antonin Artaud, em finais dos anos 30, denominada Teatro da Crueldade ¹⁴. O francês

¹⁴ “In the anguished, catastrophic period we live in, we feel an urgent need for a theater which events do not exceed, whose resonance is deep within us, dominating the instability of the times... Everything that acts is a cruelty. It is upon this idea of extreme action, pushed beyond all limits, that theater must be rebuilt. Imbued with the idea that the public thinks first of all with its senses and that to address oneself first to its understanding as the ordinary psychological theater does is absurd, the Theater of Cruelty proposes to resort to a mass spectacle; to seek in the agitation of tremendous masses, convulsed and hurled against each other, a little of that poetry of festivals and crowds when, all too rarely nowadays, the people pour out into the streets. The theater must give us everything that is in crime, love, war, or

afirmou num ensaio intitulado “O teatro e o seu duplo”, revolucionário e fulcral para o pensamento de vanguarda, que “masterpieces of the past are good for the past: they are not good for us”¹⁵, levando-o a iniciar uma mudança nas artes cénicas dramatúrgicas e no papel da linguagem e na própria ação, ou seja, “the absolute preponderance of the director (*metteur en scène*) whose creative power *eliminates words*. The themes are vague, abstract, extremely general...the sense of a new physical language, based upon signs and no longer upon words, is liberated.”¹⁶ Estas premissas servem como alicerces teóricos para o Teatro do Absurdo que tem como figuras marcantes o dramaturgo romeno-francês Eugène Ionesco e o escritor irlandês Samuel Beckett que, mediante situações do quotidiano ofereciam respostas incoerentes, contraditórias, numa linguagem incómoda, violenta, fragmentada, premonitória do fim da comunicação humana. Samuel Beckett oferecia um mundo sem saída, enclausurado no drama trágico da quotidianidade e sem possibilidade de redenção, pelo menos no sentido religioso do termo e onde a linguagem é esvaziada do seu conteúdo e despojada de qualquer significação. Um adeus à linguagem convencional que rejeita o papel comunicacional das palavras. Existência inútil que Beckett definia numa peça teatral, no monólogo intitulado *A Piece of Monologue* “Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him.”¹⁷ Na sociedade do pós-guerra verificou-se uma crescente secularização e diminuição da importância dos valores religiosos tradicionais, crescentes desconfianças e perseguições políticas e um enorme impacto das tecnologias emergentes resultando numa sociedade caótica, remetida ao quase silêncio absoluto.

Em Portugal, em pleno regime ditatorial salazarista, estas vanguardas artísticas e literárias, pouca ou nenhuma influência exerceram nas atividades artísticas do país. A grande discussão nos círculos intelectuais portugueses prendia-se com a rivalidade existente entre as práticas figurativas e as abstratas, mantendo-se as derivações

madness, if it wants to recover its necessity.” Excerto retirado do primeiro manifesto sobre o Teatro da Crueldade in ARTAUD, Antonin. *THE THEATER AND ITS DOUBLE*. Grove Press New York. 1958, pp.84-85.

¹⁵ Idem, p.74.

¹⁶ Idem, pp.53-54.

¹⁷ BECKETT, Samuel. *Pavesas*. Edición de Jenaro Talens. Tusquets Editores, Barcelona. 2000, p.253.

experimentalistas que decorreram de algumas propostas dos artistas ligados ao Neorealismo, Surrealismo e Abstracionismo inicial, como as principais manifestações inovadoras portuguesas.

Numa conferência proferida no âmbito da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian em 1957, Mário Dionísio refere que estão “frente a frente dois grupos antagónicos: um, de pintores abstratos ou de tendência abstrata; outro, de pintores realistas ou de tendência realista.”¹⁸ O escritor refere que para os historiadores de arte, na arte abstrata torna-se impossível conhecer uma realidade objetiva, julgando-a somente a partir de valores extrínsecos ao quotidiano, por outro lado os realistas representam a realidade objetiva com o sentido de criar num público vasto a consciência da realidade. Antagonismo este que reduz a arte, limitando-a e empobrecendo-a, reduzindo a possibilidade de fruição que o público possa ter das obras. “Só nos períodos em que artista e público se encontram verdadeiramente irmanados por uma experiência comum e um ideal comum é possível a espontânea adesão emotiva à obra de arte.”¹⁹ Mário Dionísio refere que a questão abstração *versus* figuração não representa o que a arte pode evidenciar ao nível comunicativo da realidade social, apontando para a estética surrealista da obra *Guernica* de Pablo Picasso de 1937, como se torna possível, mediante uma experiência que abarque toda a humanidade ou que represente ideais comuns, tanto por parte dos círculos específicos artísticos, quer do público em geral, uma espontânea adesão emotiva à obra de arte.

A década de 50 na opinião de Rui Mário Gonçalves e de acordo com as modificações do panorama cultural português pode ser dividida em duas partes, antes e depois do ano de 1956²⁰. As causas que o crítico aponta para estas renovações do pensamento artístico prendem-se com o facto de ter sido o ano do vigésimo congresso do Partido Comunista

¹⁸ DIONÍSIO, Mário – “Conflito e Unidade da Arte Contemporânea”. In *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 58-62. [Extraído da conferência proferida no âmbito da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (SNBA, 1957)].

¹⁹ Idem, p.62.

²⁰ Assim como a década de 40 foi dividida pelo ano de 1945, final na Europa da Segunda Guerra Mundial, também a década de 50 pode ser dividida em duas partes, antes e depois de 1956. GONÇALVES, Rui Mário. “ANOS 50 REALISMOS E ABSTRACCIONISMOS” in PERNES,

Soviético, onde Nikita Krutchev denunciou os crimes perpetrados pelo regime estalinista levando a que os partidários estrangeiros e portugueses tomassem consciência dos crimes de ódio soviéticos resultando numa desilusão e ceticismo dos valores comunistas.

O ano de 1956 foi decisivo também pela criação da Fundação Calouste Gulbenkian que permitiu a atualização da informação, de acordo com o *zeitgeist* artístico europeu, como ainda passou a atribuir bolsas de estudo nas artes plásticas a partir de 1958 após a I Exposição de Artes Plásticas no ano anterior, proporcionando a vários artistas estudarem no estrangeiro, nomeadamente em Paris e mais tarde Londres, colocando-os em contacto com as vanguardas artísticas. As primeiras bolsas foram atribuídas a Eduardo Luiz, a Celestino de Sousa Alves, Lourdes Castro, João Hogan, Maria Eugénia de Azevedo Noronha, António Quadros e Nuno de Siqueira. Foi também o ano da criação da Cooperativa de Gravadores Portugueses que nas palavras do crítico Rui Mário Gonçalves²¹ “constitui o marco mais significativo do início da maturação da prática desta arte e da eficaz formação do seu público”. Neste ano (1956), realizou-se a última “Exposição Geral de Artes Plásticas”, de carácter retrospectivo e a última exposição “Artistas de Hoje” na Sociedade Nacional de Belas-Artes, que promovia as práticas modernas que os artistas da nova geração propunham.

Apesar de todas estas novidades artísticas e institucionais, na década de 50 continuou a verificar-se alguma estagnação cultural e indiferença manifestada pelo Estado a qualquer progresso mais modernista e que influenciava diretamente o gosto do público, no entanto várias exposições apresentaram obras arrojadas, modernas, de linguagem abstratizante e geometrizante, inconformadas, que dependendo de quem as promovia e divulgava, poderiam ou não estar sobre o escrutínio da máquina de censura do Estado Novo. O panorama artístico português prendia-se em três vértices, o figurativo, o

Fernando. *PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX*. Fundação Serralves. Campo das Letras. Porto, 1999, p.177.

²¹ GONÇALVES, Rui Mário. “ANOS 50 - REALISMOS E ABSTRACCIONISMOS” in PERNES, Fernando. *PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX*. Fundação Serralves. Campo das Letras. Porto, 1999, p.177.

abstracionismo, lírico ou mais geométrico e o surrealismo que integrava também estas duas componentes.

Nestes anos manteve-se maioritariamente a estética da figuração, apesar das experiências cromáticas labirínticas de Maria Helena Vieira da Silva, a par do surrealismo de Mário Cesariny, António Dacosta, Cruzeiro Seixas, Fernando Lemos, uns mais figurativos outros mais abstratos. Já em meados dos anos 40, dois artistas ligados a uma corrente abstracionista geométrica, Nadir Afonso e Fernando Lanhas, influenciados pelas experiências precursoras das primeiras vanguardas, romperam com os laços conservadores da arte portuguesa catalisando uma rápida adesão de inúmeros artistas a uma modernização e atualização do pensamento artístico, conduzindo a uma abissal separação entre o gosto oficial e estas vanguardas que foram assumindo cada vez mais um descontentamento manifesto contra a mediocridade verificada no país²². Nadir Afonso, afirmou na sua obra *La Sensibilité Plastique*²³ que “a cada elemento da matéria corresponde uma lei geométrica como uma lei física ou química... É a presença desta lei que anima as formas e as torna sensíveis ao espírito. A harmonia é a presença matemática...”. Tão atual é a pintura de Lanhas que levou o crítico Fernando Guedes²⁴ a afirmar que “a pintura abstrata em Portugal precedeu em três ou quatro anos o renascimento do abstracionismo no centro da Europa”.

O neorealismo pretendia mostrar de uma forma elucidativa, clara e icónica a representação das classes mais desfavorecidas, mitificando-as e representando-as no papel de herói e a sociedade destruída pelo terror da guerra. Em Portugal vários artistas que se expressavam através deste meio eram na sua maioria militantes do Partido Comunista Português, influenciados pela ideologia da União Soviética estalinista,

²² GONÇALVES, Rui Mário. “ANOS 50 - REALISMOS E ABSTRACCIONISMOS” in PERNES, Fernando. *PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX*. Fundação Serralves. Campo das Letras. Porto, 1999, p.177.

²³ AFONSO, Nadir. “A SENSIBILIDADE PLÁSTICA”. (Porto, 1958) in *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.75.

²⁴ GUEDES, Fernando. “Fernando Lanhas” in *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp.73-74. [Texto de 1958, transcrito em “Pintura, Pintores, Etc.”, 1962, Ed. Panorama].

Realismo Socialista.

Um dos principais artistas neorealistas é Júlio Pomar, artista prolífico de temáticas realistas no início da sua carreira e um dos fundadores da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Em 1953 escreve para o Comércio do Porto um dos textos fundamentais para a advocacia do neorealismo em Portugal, criticando o distanciamento do artista burguês e propondo uma obra de arte como um elemento poderoso de atuação social. “Não mais torres de marfim, ou arte diletante para raros apenas, mas a consciência do papel intervencionista do produtor de arte nos destinos do homem.”²⁵ No entanto Pomar, cético em relação ao papel dos realistas em Portugal, acredita que “o artista vive ainda muito dentro da sua concha; raro discute com outrem o seu trabalho, ou melhor, ele não aprendeu ainda a discutir o seu trabalho.”²⁶ É preciso, para Pomar, que os artistas estreitem relações entre si e estreitem relações com o público que julga viver alheio às manifestações culturais.

Uns anos mais tarde o artista Lima de Freitas, militante comunista, escreve no Comércio do Porto²⁷ sobre a querela existente no panorama artístico português entre abstracionismo e neorealismo, mostrando a importância e a vitalidade social que este último teria para o retrato fidedigno do seu tempo. Para o artista o abstracionismo trata-se de um cosmopolitismo artístico sem raízes na vida, em que os seus artistas “pairam numa “eternidade” metafísica desligada do homem”²⁸, por outro lado os realistas procuravam mergulhar na vida que os cerca, conscientes dos problemas do seu tempo, dos conflitos objetivos e concretos da realidade. Em 1956 Lima de Freitas, com as acusações proferidas por Krutchev a denunciar os crimes perpetrados por Estaline,

²⁵ POMAR, Júlio. “A TENDÊNCIA PARA UM NOVO REALISMO ENTRE OS NOVOS PINTORES”. in *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.48. [Jornal “O Comércio do Porto”, 22-12-1953].

²⁶ Idem, p.49.

²⁷ FREITAS, Lima de. “O FUTURO DA PINTURA EM PORTUGAL”. in *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.52. [Resposta a um inquérito do jornal “O Comércio do Porto”, 13-11-1956].

²⁸ Idem, p.52.

sente desilusão e descontentamento perante a realidade soviética²⁹.

Afirmou Rui Mário Gonçalves que “a modernidade introduziu na vida artística portuguesa uma consciência dinâmica da mutabilidade histórica e uma profunda exigência de progresso próprio”³⁰, fazendo com que nesta década, alguns artistas tendessem para uma arte de contornos mais abstratizantes, numa procura imediata com a pintura europeia e norte-americana da atualidade. Mário de Oliveira, num texto para o Comércio do Porto³¹, tentava mostrar que a pintura atual seria simplificada em termos de formas, para veladuras mais transparentes e com um mais completo sentido cromático, quer na arte figurativa ou na abstrata. O futuro desta pintura portuguesa dependeria, na sua opinião, antes de mais, numa maior educação e cultura estéticas do povo português que não as possuía. No sentido de esbater as divergências artísticas, Mário de Oliveira afirmava que “o importante é que o artista penetre num mundo sensível das coisas, não importando quais as vias dessa penetração... Sendo assim o artista cumpre gloriosamente a sua missão e só assim a pintura nacional poderá ganhar personalidade e estilo, com possibilidade de realizar plenamente as suas inesgotáveis virtudes.”³²

José-Augusto França argumentava que a pintura não figurativa entrava num outro universo, ou seja, a “pintura não provinha mais de um universo exterior, visível aceite como tal, mas iria provocar a existência de um novo universo pictórico.”³³ França afirmava em 1957³⁴ que este caminho da arte não figurativa repercutia tendências de

²⁹ GONÇALVES, Rui Mário. “ANOS 50 REALISMOS E ABSTRACCIONISMOS” in PERNES, Fernando. *PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX*. Fundação Serralves. Campo das Letras. Porto, 1999, p.187.

³⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto De. *ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX- UMA HISTÓRIA CRÍTICA*. Coral Books. Porto. 2016, p.156.

³¹ OLIVEIRA, Mário de. “O IMPORTANTE É QUE O ARTISTA PENETRE COM SINCERIDADE NO MUNDO SENSÍVEL DAS COISAS” in *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp.55-56. [Jornal “O Comércio do Porto”, 13-11-1956].

³² Idem, p.56.

³³ FRANÇA, José-Augusto. “A PINTURA NÃO FIGURATIVA E O “ESPAÇO AMBÍGUO”. in *Arte Portuguesa nos anos 50*. Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.67. [Extraído de “Situação da Pintura Ocidental”, série de artigos publicados no “Diário de Notícias”, 1957].

³⁴ Idem, pp.64-68.

uma filosofia e ciência modernas, em que o mundo exterior não poderia mais ser retratado na sua desacreditada pose clássica, não deixando por isso de ser natural a sua adesão e contínua defesa dos valores estéticos surrealistas.

No plano internacional a relação discutida entre abstração e figuração também suscitava grandes confrontações artísticas, sociais e ideológicas. Em Espanha, em particular na Catalunha, Antoni Tàpies nos anos 50 procurava terminar com essas discussões para tentar encontrar uma nova definição para a arte que englobasse todas as vertentes do pensamento humano.

“A pintura sempre foi uma abstração, desde as grutas de Altamira até Picasso, passando por Velázquez. Eu disse muitas vezes, perante os fanáticos do Realismo, que a realidade nunca esteve na pintura, que ela se encontra unicamente na mente do espectador. A arte é um signo, um objeto, algo que sugere a realidade ao nosso espírito. Não vejo, portanto, qualquer antagonismo entre abstração e figuração, na medida em que ambas nos sugerem esta ideia de realidade. A realidade que os olhos mostram é uma sombra muito pobre da realidade.”³⁵

O panorama artístico português destas décadas apresentava uma natureza imediatamente relacionável com tradições estrangeiras e muito tardias. No entanto nos anos 60 verificou-se uma intensa emigração, de jovens cultos, com consciência política, que essencialmente se recusavam a participar na guerra colonial.

“O surgimento dessa geração associou-se, na maior parte desses entendimentos críticos e historiográficos, à ideia de um reflexo, mais ou menos evidente, de uma nova consciência política e, simultaneamente, de uma súbita consciência estética que se traduziria em toda uma nova abordagem nas práticas artísticas.”³⁶

Nesta década recuperou-se a tradição e os valores nacionais, enquadrados nas modernas vanguardas que estavam em voga na Europa, a partir desta emigração e do contacto direto dos artistas nacionais com a produção internacional. A primeira vaga de artistas que saíram de Portugal foram os que viriam a formar o grupo KWY, estabelecendo-se primeiro em Munique e mais tarde em Paris já com bolsas atribuídas pela fundação Calouste Gulbenkian, Lourdes Castro em 1958, René Bertholo em 1959 e

³⁵ TÀPIES, Antoni. *a prática da arte*. Cotovia, Lisboa. 2002, p.39.

³⁶ ALMEIDA, Bernardo Pinto De. *ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX- UMA HISTÓRIA CRÍTICA*. Coral Books. Porto. 2016, p.213.

Costa Pinheiro em 1960. Não só Paris continuaria a ser um dos centros artísticos por excelência, mas também a partir da segunda metade do século XX, Londres proporcionaria e contribuiria para importantes experimentações teóricas e plásticas da arte vanguardista.

É com esta política de aproximação à arte internacional que em Portugal desenvolver-se-á um crescente impacto e valorização da arte contemporânea nacional. A capacidade monetária, associada à necessidade de divulgação artística a nível nacional e internacional, fará com que nesta década surjam novas galerias em Portugal. No Porto a Galeria Alvarez em 1954, a Galeria Divulgação em 1958, abrindo posteriormente em Lisboa e a Cooperativa Árvore em 1963. Em Lisboa a Galeria do Diário de Notícias, em 1957, a Galeria 111 em 1964 e a renovada Galeria Buchholz, aberta em 1943 como livraria, que em 1965 passou da Avenida da Liberdade para a rua Duque de Palmela, estabelecendo-se assim um mercado de arte mais profissional.

Na década de 60 assistiu-se a uma produção artística nacional ímpar com inúmeros artistas a seguir tendências ora mais figurativas ora mais abstratas ou conceptuais de acordo com a produção internacional.

2. Alfabetos, textos e planos

Nos anos que seguiram o fim da Segunda Guerra Mundial, nomeadamente em países como a Suíça e o Brasil, um novo exemplo vanguardista de poesia surge, o Concretismo, que viria a influenciar não só o campo literário como também o das artes plásticas e a relação delas com o formato textual (visual). Esta prática poética desenvolvida sobre as premissas da poesia visual, tinha como principal preocupação a espacialização da fonte textual sobre a folha de papel, a recorrência e capacidade fonética mediante a veiculação textual destituída semanticamente, mas organizada segundo formas e estruturas não convencionais. O ensaísta brasileiro Fernando Segolin aponta para uma possível definição desta prática concretista, num prefácio de uma

antologia poética do português Ernesto Melo e Castro, onde afirma que

“a prática moderna da escrita, porém, além de ruptura e revolução, implica igualmente re-encontro e re-descoberta, mas no sentido de recuperação criadora, e jamais confirmadora, dos códigos proibidos e condenados às masmorras subterrâneas da língua oficial, dos textos mumificados pelo academismo da crítica empenhada em conservar/cultuar a “aura” intocável das obras consagradas pela tradição.”³⁷

O Concretismo procura novas relações sígnicas das palavras, reconhecendo o espaço como fonte estrutural principal, usando a aleatoriedade e declarando o fim do verso estritamente linear. Este movimento é desenvolvido no Brasil, com inúmeros poetas e teóricos como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e José Lino Grünewald, entre outros.

Fernando Lemos foi um dos primeiros exemplos do Concretismo aplicado nas artes plásticas. O artista português parte para o Brasil em 1953, tendo obtido prémios das artes plásticas nas II, IV e V Bienal de S. Paulo³⁸, tendo executado murais, vitrais, ilustrações em jornais e revistas, bem como pinturas a óleo. Porém, é no desenho que experimenta estruturas multilineares através de gestos sígnicos desenvolvidos ao longo da década de 50, levando José-Augusto França a classificá-los como

“uma longa série de desenhos formados por sinais cuneiformes, ondulando ao sabor de um gesto que se interrompia sem perder sequência. As pequenas formas espreitavam-se, refluíam e afluíam, e pareciam existir desde sempre, como sinais de uma escrita, que já tinham sido, e como seres de vida própria, buscando a sua própria organização.”³⁹

Sinais metafóricos que desenvolviam formas definidas ou simuladas, traindo ou contrariando o espaço pictórico, numa concretização que desafiava a lógica, ultrapassando a sintaxe caligráfica, revelando-se como planificações poéticas em infinitos sentidos e conjunções espaciais. Lemos, na construção destas formas vivas, orgânicas, numa dialética entre o cheio e o vazio e rompendo com a ocidental prática plástica, utiliza elementos dinâmicos, vitais, que não obedecem à rigidez compositiva, mas sim a arabescos que constroem labirinticamente estas figuras abstratas.

³⁷ SEGOLIN, Fernando. “POR UMA POÉTICA/POLÍTICA DE RESISTÊNCIA NO/E PELO TEXTO” in CASTRO, Ernesto Melo. *Autologia*. Círculo de Poesia, MORAES EDITORES. Lisboa, 1983, p.20.

³⁸ “Logo em 1953 obtive o prémio de pintura da secção portuguesa da II Bienal de S.Paulo, em 1956 recebi o prémio nacional de desenho do Brasil, no ano seguinte o da IV Bienal de S.Paulo, tendo sido premiado também na V Bienal.” FRANÇA, José-Augusto. “Fernando Lemos”. *Colóquio Revista de Artes e Letras* Nº 9/ junho de 1960, p.27.

³⁹ Idem, p.30.

“O engano de quem pretenda ler simplesmente ou diretamente estes desenhos, vem de tomar como signos alfabéticos formas que têm uma independência funcional, uma validade de essência... na superfície deitada do papel, como uma escrita graciosa, fascinante, se quisermos, mas satisfeita com uma solução imediata, sem consequências noutra plano.”⁴⁰

Em Portugal, mergulhado no clima repressivo do Estado Novo, vários escritores adotaram esta corrente de novas experimentações poéticas, entre eles, António Aragão, Salette Tavares, Ernesto Melo e Castro, Ana Hatherly entre outros, aproximando o conceito de arte e literatura, unidos pela visualidade textual. Nas palavras de Augusto de Campos “O poema concreto (...) é uma realidade em si, não um poema sobre... Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é o verdadeiro conteúdo...”⁴¹ Este experimentalismo aparecerá nas artes plásticas da segunda metade do século XX, em que a tipografia, a caligrafia, a utilização da letra e possível significação textual, ou não, são ferramentas que os vários artistas utilizarão na sua obra pictórica, de acordo com os seus processos conceptuais.

⁴⁰ Idem, p.31.

⁴¹ COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão. *A PALAVRA NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉC.XX (DO INÍCIO DA REPÚBLICA AO FIM DO ESTADO NOVO)*. Doutoramento em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012, p.364.

Parte II - Provocando diálogos a partir de vestígios - relações de afinidade ou distanciamento

Neste ponto abordaremos os artistas nacionais e estrangeiros que partilham códigos comuns com a obra de António Sena, encontraremos afinidades nas estéticas pictóricas ou então semelhanças ao nível de pensamento artístico.

De todos os artistas, aqueles que mais afinidades podemos encontrar com a obra de António Sena são Cy Twombly e Gerhard Hoehme, não só relativamente ao processo construtivo artístico como também ao seu resultado plástico. O artista Jean Dubuffet, o informalista Jean Fautrier, Antoni Tàpies e Wols, os calígrafos, influenciados pelas práticas orientais, Georges Mathieu, Julius Bissier, Mark Tobey, Henri Michaux, Jean Degottex e Eurico Gonçalves, o expressionista abstrato, de tendências orientalistas, Adolph Gottlieb, Joaquim Rodrigo, Juan Miró e os letristas João Vieira, Emerenciano e Ana Hatherly, evidenciam aspetos formais aproximáveis com o artista António Sena.

1. Twombly, Hoehme, Tàpies

Cy Twombly talvez seja o artista que mais se aproxima de António Sena não só ao nível do pensamento artístico como também do resultado pictórico, utilizando recursos escassos e convencionais, como a tela e o papel, atribuindo-lhes igual importância. A obra caracteriza-se pela utilização caligráfica sobre o suporte com recurso a alguma cor. A escrita torna-se elemento obsessivo para Twombly, apropriando-se o artista de alguns excertos literários, revelando assim alguns dos seus interesses particulares, escrevendo-os num traço que se aproxima do rascunho ou se quisermos da garatuja infantil. “Cada traço é habitado pela sua própria história, de que ele é a experiência presente; o traço não explica, é o acontecimento da sua própria materialização.”⁴² Twombly utiliza a

⁴² MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999, p.125.

linguagem numa aparente simplicidade expressiva, porém esta inocência adquire um carácter subversivo porque ao ser deslocada e desprendida da sua referencialidade textual impõe ao observador a procura de uma interioridade linear que se desvanece no suporte em tela ou papel. Não se pode afirmar que se trate de caligrafia o que o artista emprega nas suas obras, mas sim de um campo alusivo da escrita, onde é feita referência ao ato da escrita bem como ao da sua cultura referencial literária, por meio da fragmentação ou ineficácia linguística, permitindo a alusão ao observador de resquícios literários, que para Roland Barthes “são resíduos duma preguiça, e por isso de uma elegância extrema; como se, da escrita, ato erótico forte, ficasse a fadiga amorosa.”⁴³

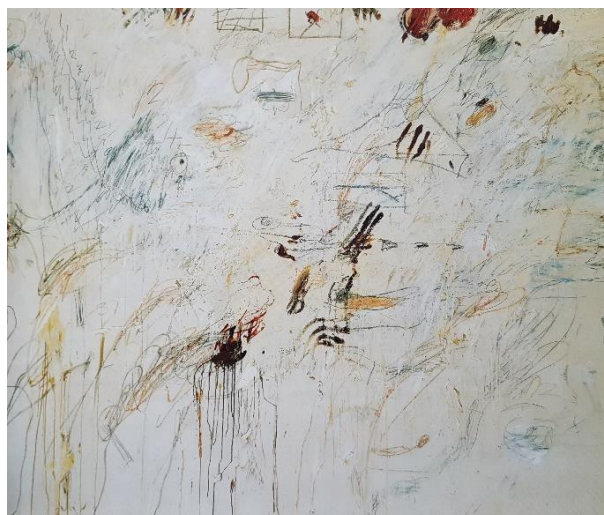


Figura 1- Cy Twombly. Sem título, 1962. Óleo, lápis de cera e lápis sobre tela, 199x240,5 cm. Coleção particular. Arte do Século XX.

A não referencialidade da escrita de Twombly perde a sua agressividade enquanto potenciadora de significação impondo-se não como um tipo de escrita, mas a ideia de uma textura gráfica, tecido costurado por elementos escritos. O trajeto da mão e o desenho da letra adquirem então importância fundamental nesta escrita ideográfica, o *ductus*, ou seja, a inclinação e a cursividade da escrita, nas suas explorações espaciais. “Twombly não pinta a cor: quando muito, dir-se-ia que ele dá um colorido; mas este

⁴³ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70, Lisboa. 2014, p.160.

colorido é raro, interrompido e sempre sensível, como se se experimentasse o lápis.”⁴⁴
A cor surge na obra do artista, não como um elemento primordial, essencial na expressividade pictórica, mas um gesto, experimentado de forma lúdica e inesperada à semelhança do acontecimento, sempre novo a cada toque. Não é necessário que a cor enfatize a sua existência, mas sim que se afirme nem que seja como uma ligeira aparição diante dos olhos do espectador.

Ao longo do corpo de obra de Twombly encontramos vários elementos que não podemos deixar de referir na obra de Sena. No entanto estes dois corpos de obra diferem no seu resultado plástico. Apesar dos artistas utilizarem ambos uma escrita rasurada, *gauche*, Twombly não preenche tanto o suporte, dando-lhe alguma leveza, prezando a poética do espaço, menos saturado, insinuando-se nas práticas orientais dalguns artistas caligráficos do pós-guerra, como Hans Hartung e Georges Mathieu, embora influenciado pela cultura ocidental e nunca a recusando, nem mesmo no seu universo referencial. Se na maior parte da obra de Sena pode referir-se esta escrita como labiríntica, fragmentária, fechada em si mesma, interpretável, mas não decifrável sem o recurso objetivo do autor dessa escrita, evitando assim qualquer interpretação que não seja pictórica, na obra de Twombly, o artista assume a carga literária muitas vezes apropriando-se do nome do escritor na obra como o caso de Virgílio, entre outros. Esta obra parece brotar de uma força do acaso, no entanto, nunca aleatória, enquanto que a obra de Sena parece derivar de um cálculo mais minucioso, pensado. A cor, parece na obra do norte-americano, inscrever-se mais como um ato gestualista, irrepetível, que minuciosamente pontua expressividades leves, mas firmes no suporte, enquanto que o português satura, na maior parte dos casos, a superfície com cores densas, opacas, térreas, impondo uma estética opressiva e claustrofóbica.

Gerhard Hoehme, artista abstracionista gestual alemão, faz da gestualidade do traço a sua principal expressão pictórica, tal como outros artistas germânicos contemporâneos como Fred Thieler ou Peter Brüning, mas encontrando a escrita como meio narrativo por excelência. Se na Alemanha do pós-guerra a arte estava em declínio para o gosto oficial, e as vanguardas surgiam num meio abafado, silencioso, assustado pelas consequências, o expressionismo abstrato ofereceu condições para os artistas revelarem

⁴⁴ Idem, p.167.

e exprimirem a angústia de uma guerra que destruiu o país, dele não ficando mais do que ruínas. Ruínas, essas, que serão interpretadas de uma forma abstrata pelas texturas e gestos agressivos do artista, formando signos desesperantes e cáusticos na sua natureza e interpretação. Hoehme expõe-se ao maior dos perigos ao utilizar na sua obra palavras formando possibilidades textuais contra um sistema opressivo e asfixiante da sociedade germânica da segunda metade do século XX. O alemão “cedo se revolta contra a tirania do retângulo”⁴⁵, sempre na tentativa de encontrar novas formas e suportes para enfatizar as suas motivações e necessidades, numa tentativa de democratização da arte em prol do povo e da verdade, no entanto Hoehme permaneceu um “artista introvertido ao ponto da autoflagelação.”⁴⁶

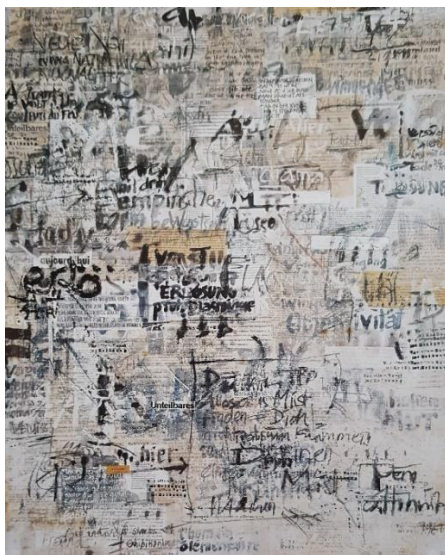


Figura 2- Gerhard Hoehme. Carta a um jovem artista/óleos, 1961. Colagem com jornal e grafite sobre tela, 100x80 cm. Coleção particular. Arte do Século XX.

A cor das suas obras, que englobam elementos textuais, é reduzida ao máximo, dando ênfase à mensagem veiculada e não tanto à sua expressividade pictórica, apesar das inúmeras tipografias e densidades textuais empregues pelo artista resultarem em composições eloquentes e intensas, bem como a mistura de pintura com outros

⁴⁵ Ruhrberg, Karl in WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Köln. 2012, p.266.

⁴⁶ Idem, p.266.

materiais, na tentativa de uma experimentação espacial. Nos anos 60, Hoehme estende o conceito de pintura para um espaço tridimensional, em que a moldura é quebrada e utilizada mediante o acaso, juntamente com outros elementos de influência concretista, como por exemplo fiadas de cordas. O artista entendia que a pintura não se encontrava na tela, mas antes no espírito do observador. Gerhard Hoehme utiliza a escrita como principal expressão plástica, no entanto existe uma carga política e social que não se encontra presente em Sena, pelo menos de uma forma autoritária e agressiva. Hoehme utiliza os seus suportes como autênticos palimpsestos de citações e expressões de foro social e revolucionário, escritos em densidades variadas muitas vezes sobrepostas, preconizando uma anarquia e saturação caótica de elementos sígnicos, enquadrados muitas vezes num suporte com recurso à monocromia, realçando só a expressividade dessa mesma escrita. Tal como Sena, utiliza spray industrial nas suas composições. Na sua obra surgem inúmeras figuras simbólicas, arcaicas, lembrando inscrições em paredes dos primórdios civilizacionais como por exemplo a forma circular e o signo X, elementos esses que são dos primeiros desenhos que o Homem aprende, e que estão na base da formação educativa. Muitas vezes só o traço é utilizado na sua obra, resultando assim numa intrincada teia de linhas labirínticas, elemento característico na obra de Sena, recorrendo também a alguma figuração, no traço que evoca o desenho infantil. A plurivocidade que advém das “leituras” que estas obras permitem, aproxima os conceitos pictóricos de Sena e Hoehme, diferentes na sua intencionalidade e execução, produtos de diferentes enquadramentos sociais e históricos, mas que se unem numa impulsividade e natureza livre descondicionada, ambas *offenes Bild*.⁴⁷

Antoni Tàpies, artista catalão, é porventura o representante mais importante do informalismo espanhol, influenciado inicialmente pelo surrealismo e por Picasso, Miró e Klee, utiliza o espaço da tela para retratar paisagens vazias, silenciosas, oscilando entre a repressão e a liberdade numa evocação da instabilidade social espanhola da primeira metade do século XX. Para o artista “a pintura sempre foi uma abstração, desde as grutas de Altamira até Picasso, passando por Velázquez... a realidade nunca esteve na pintura, que ela se encontra unicamente na mente do espectador. A arte é um

⁴⁷ Conceito de origem germânica para definir a plurivocidade interpretativa de uma obra de arte. Obra aberta.

signo, um objeto, algo que sugere a realidade ao nosso espírito.”⁴⁸ Seguindo a corrente informal, então em voga no contexto artístico europeu, nomeadamente francês, a utilização dos materiais desempenha um papel-chave na construção estética de Tàpies, gesso, cimento, areia, barro, mel. Estes elementos mimetizam paredes que se desmoronam, ruínas, que resultam em vestígios enigmáticos de marcas que fogem à explicação racional, mas que transportam uma sensação de uma vida ancestral, numa espécie de rememoração de acontecimentos passados. “Ao recordar o nosso país, eu associava-o aos nossos momentos de angústia, de guerra, de bombardeamentos, de destruições, de frustrações, de opressão, de miséria. E a minha pintura não podia fugir a estas obsessões: à situação anormal do meu país em relação à Europa.”⁴⁹

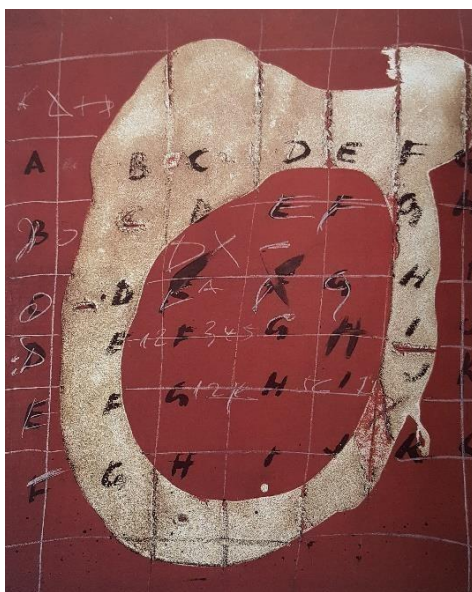


Figura 3-Antoni Tàpies. *Cercle sobre marró*, 1972. Técnica mista sobre madeira, 100x81 cm. Coleção particular Barcelona. Tàpies. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Na obra do artista não se torna inteligível qualquer vestígio de figuração, no entanto a presença humana encontra-se presente em toda a sua obra com a forma de traços e

⁴⁸ TÀPIES, Antoni. *a prática da arte*. Cotovia, Lisboa. 2002, p.39.

⁴⁹ Idem, p.45.

gestos deixados pela mão. “Na pintura de Tàpies, o muro existe e resiste, com toda a sua carga simbólica, como local de registo de paixões, silêncios, torturas, manifestos, revoltas e gritos lancinantes.”⁵⁰ Apesar da evocação destrutiva do país que o artista transpõe do seu pensamento para a obra, as composições que daí resultam, ao contrário dos outros artistas gestualistas, são geralmente de natureza tranquila e meditativa, podendo dizer-se que se trata de uma arte espiritual, mística. Antoni Tàpies bem como António Sena transmitem nas suas obras uma componente aurática e inqualificável através de paisagens abstratas. A necessidade de retornar à infância e transportar a sua inocência para o plano humano e artístico, faz com que ambos utilizem figuras, gestos, sinais arquetípicos de uma inocência primordial, transpondo-a para o plano pictórico, utilizando numerais, o círculo primordial e o signo X bem como a utilização do spray negro sobre superfícies brancas ou deterioradas (aludindo ao conceito urbano de muro). Ambos os artistas, embora de formas muito distintas, expressam-se sobre a tragédia da vida humana e a destruição provocada pela guerra e as suas consequências, no entanto utilizam meios diferentes para a evocarem. Enquanto Tàpies utiliza a matéria e vários objetos como principal fonte expressiva, muitas vezes enquadrados no esvaziado suporte onde é abolida qualquer tipo de referência, Sena expressa-se através de signos escritos e visuais, retirados de elementos referenciáveis, mas que aparentemente descontextualizados formam novas cadeias de significação.

2. Wols, Fautrier, Dubuffet

Wolfgang Schulze, mais conhecido como Wols, foi um dos primeiros europeus a praticar pintura gestualista influenciada pelo expressionismo abstrato americano, que tanto admirava, integrando-se numa corrente que se vai alargar a outros artistas, apelidada de Informalismo. Um dos principais pensadores franceses sobre esta nova estética, aliada a experimentações matéricas substanciadas através da tentativa de

⁵⁰ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.120.

exclusão da forma, foi Michel Tapié. Membro fundador, juntamente com Dubuffet e Breton, da Compagnie de l'Art Brut, propunha o fim de todas as formas artísticas, nomeadamente a revolução dos *ismos*, as abstrações geométricas e as suas aplicações noutras correntes. “Our interest is not in movements, but in something much rarer, authentic Individuals. The only free person is the leader...”⁵¹ Esta corrente implica uma libertação das regras clássicas, na tentativa de dar liberdade a cada indivíduo abolindo a ideologia. Corrente invariavelmente marcada pela Segunda Guerra Mundial, transpunha para o plano artístico a miséria e a anarquia consequentes do conflito. Para Tapié os pintores informalistas “behave with casual indifference to the conventional wisdom, and act without form, in a profound anarchy. The occidental world is finally discovering the Sign; it explodes it in the vehemence of a transcendental calligraphy, of a hyper-significance intoxicated with the cruel vertigo of a pure future.”⁵² Wols, nascido em Berlim, fixando-se mais tarde em Paris, poderia perfeitamente ser apelidado de uma figura “romântica”, numa vida caracterizada pela fome, solidão e consequentemente autodestruição. Inevitavelmente a sua obra apresenta traços biográficos, em que o artista ataca a tela ou o papel com o pincel, raspando a tinta com o seu cabo, em pinceladas nervosas abolindo qualquer tipo de traços figurativos clássicos, trabalhando a um nível emocional e físico numa arte moderna, violenta e sem ilusões. Aquando de uma exposição em Drouin, em que quarenta obras foram expostas, o artista caligráfico Georges Mathieu referiu “cada uma mais avassaladora, arrebatadora e sanguínea do que a outra...Foram como que quarenta momentos da crucificação de um homem...”⁵³ A sua obra de carácter existencialista, mostra um homem desesperadamente só, na sua condição mortal, vítima do seu tempo, passando a utilizar uma espécie de automatismo psíquico à maneira surrealista, apesar dos resultados pictóricos serem muito mais angustiantes, juntando elementos orgânicos e construtivos, possíveis retratos humanos deformados e indiscerníveis. Por vezes Wols inscreve nas suas telas ou desenhos,

⁵¹ TAPIÉ, Michel. “An Other Art” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 AN ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.630.

⁵² Idem, pp.630-631

⁵³ Ruhrberg, Karl in WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Köln. 2012, p.249.

ramificações, linhas, espirais e “excrescências que traziam ao espírito ampliações microscópicas de estruturas animais e vegetais.”⁵⁴ Ao longo da sua obra o artista experimentou inúmeras técnicas invulgares como por exemplo a utilização de várias camadas de tinta escorrendo de modo a misturarem-se, formando densidades de texturas, raspando-as posteriormente com uma escova formando composições. Um dos seus interesses peculiares foi a filosofia taoísta oriental em que a fusão dos contrários se manifesta, onde o vazio revela a plenitude do ser⁵⁵, em que as obras registam pensamentos profundos e pessoais explorados pelos gestos impulsivos e automáticos da mão, criando uma arte muito individual e que rapidamente fará eco em numerosos artistas informais.



Figura 4- Wols. Pintura, 1944-45. Óleo sobre tela, 79,7x80 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. Arte do Século XX.

Nos anos 40, o artista vivendo em condições de extrema pobreza e ajudado financeiramente por Jean-Paul Sartre, escreveu uma quantidade considerável de aforismos que vieram mais tarde a ser publicados e onde apresenta a sua visão pessimista do mundo, existencialista, revelando um mundo caótico que experienciou pessoalmente. O exemplo aqui apresentado elucida isso mesmo.

One is born- one dies
one comes from the great nothing and one goes back there
it is laughable

⁵⁴ Idem, p.252

⁵⁵ RODRIGUES, Dalila. *A OBRA DE EURICO GONÇALVES NA PERSPECTIVA DO SURREALISMO PORTUGUÊS E INTERNACIONAL*. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Doutoramento em Ciências da Arte. 2007, p.271.

before one is neutral
after one is neutral
without people
there it is
one does not understand (the mediocre outcome).⁵⁶

Seguindo a corrente do Informalismo, um dos principais expoentes e influenciadores do movimento na Europa, principalmente para a Escola de Paris, nomeadamente a corrente do *tachisme* é Jean Fautrier. Nascido ainda em finais do século XIX, experienciou a tragédia de duas guerras mundiais que tiveram influência decisiva no rumo da sua vida artística. Ainda antes da corrente, bastante popular nos Estados Unidos da América, do expressionismo abstrato ter chegado à Europa, já Fautrier experimentava a espontaneidade do gesto no suporte, num automatismo do traço e na utilização de materiais não convencionais que mais tarde viria a inspirar o pensamento *brutalista* de Jean Dubuffet. Na sua produção plástica a realização inconsciente envolvia em primeiro lugar os seus processos e a sua técnica e só mais tarde o conteúdo e a substância. Esta procura de uma inocência, há muito perdida, levava à produção de símbolos visuais para além de qualquer significado corrente e identificável, mas talvez de um subconsciente pré-histórico. Entre 1935 e 1945, Fautrier produz uma série de obras que lhe granjearam a fama, realizadas através de vários meios explorando a bidimensionalidade e a tridimensionalidade desde a tela à escultura, intituladas *Les Otages* (Os Reféns). A ideia subjacente a estas obras advinha das experiências de guerra, nomeadamente nos prisioneiros políticos; nas minorias; reféns do regime nacional-socialista da Segunda Guerra Mundial ou alusivas a qualquer regime opressivo político, resultando em composições repressivas, negativas na sua relação com o objeto, com densas texturas de tinta, sugerindo cabeças humanas desfiguradas, torturadas, vagamente sugeridas, evocando o anonimato das vítimas e aleatoriedade e a banalidade da vida humana.

⁵⁶ WOLS. “Aphorisms” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 AN ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, pp.596-597.

A obra de Fautrier é rebelde, obscura, inquietante, desencorajadora para a tentativa de compreensão e explicação racionais, tendo sido injustamente negligenciada no seu tempo, vindo mais tarde a ser lembrada, principalmente por Jackson Pollock e Willem De Kooning. Fautrier utiliza inicialmente cromatismos escuros, pesados, colocando em relevo a matéria plástica utilizada, tornando, com o passar dos anos, a paleta mais leve, descontraída, menos atormentada. Ao contrário de outros pintores gestualistas, o artista não recorria nas suas obras em tela a livres fluxos de tinta, nem à aleatoriedade do traço, mas sim a uma enorme concentração de matéria compacta, utilizando o suporte para nele inscrever algumas linhas e quadrados espontâneos sob um fundo indeterminado, mas nunca sob o fruto do acaso.⁵⁷



Figura 5- Jean Fautrier. *Cabeça de um Refém Nr.2*, 1945. Óleo sobre tela, 35,5x26,5 cm. Coleção privada. Arte do Século XX.

Numa aproximação da obra de Wols e Jean Fautrier a António Sena, existe uma liberdade criativa, quase “inocente” que atravessa os três corpos de obra, embora o resultado pictórico seja bastante distinto, onde a preparação mental e consequente execução diferem em grande medida. Se Sena procura uma atenção ao detalhe e uma

⁵⁷ A técnica com que Fautrier executava as suas obras, nomeadamente as da série *Les Otages*, foi descrita pelo próprio numa carta de 1943, endereçada ao escritor e editor Jean Paulhan- “The canvas is merely a support for the paper. The thick paper is covered with sometimes thick layers of a plaster—the picture is painted on this moist plaster—this plaster makes the paint adhere to the picture perfectly—it has the virtue of fixing the colors in powder, crushed pastels, gouache, ink and also oil paint—it is above all thanks to these coats of plaster that the mixture can be produced as well and the quality of the matter is achieved.” in BERNE-JOFFROY, André. *Jean Paulhan à travers ses peintre*, exh. cat. Grand Palais (Paris, 1974), pp.84-85, letter no. 81.

minúcia em cada traço e gesto que faz, Wols procura uma forma mais automática, inconsciente e executada de forma imediata, utilizando o acaso para formar densidades diversas de matéria. Já em Fautrier existe uma atenção e procura da figuração, por mais abstratizante que seja, e utilização da matéria na tela, formando símbolos ou configurações angustiadas. A multiplicidade de “leituras” que os corpos de obra possibilitam, aproximam os três artistas, mas, se em Sena existe, ou pelo menos, será possível “interpretar” a sua obra e os elementos que a integram, principalmente nas obras da década de 90 em diante, em Wols a ausência de qualquer referência identificável, pelo menos nas obras em tela, faz com que se torne mais hermética, fechada em si mesma, onde somente o resultado pictórico poderá criar significação. Fautrier não recusa a possibilidade de “interpretação”, principalmente com a série de obras *Les Otages*, onde o observador é convidado a entrar numa situação narrativa motivada por acontecimentos históricos. Ambos utilizam o gesto, com execuções diferentes. Wols e, de certa forma, Fautrier utilizam-no através de representações abstratas e sem recurso a práticas caligráficas ou utilização da mão, enquanto ferramenta de escrita, mas através do pincel e outros instrumentos inscrevem signos gestuais nas suas obras. Fautrier recorre a elementos definidores de espaço envolvente da matéria mais densa, linhas e traços desenhados, diferindo de Sena que trabalha essencialmente a caligrafia e a letra, formando palavras e consequentemente produção textual, no entanto podemos verificar na obra do português uma saturação de signos e elementos de escrita, enquanto Wols apresenta uma simplificação maior, embora de resultado mais agressivo, em grande parte influenciado por aspetos da sua própria vida, fazendo notar também o seu interesse pelo mundo oriental e a transcendência do ser através do vazio. A obra de Fautrier apresenta resultados plásticos agressivos, onde surgem aparências humanóides, vítimas do horror da guerra, evidenciando uma maior saturação de elementos gráficos relativamente aos outros pintores, contrastando com o gestualismo e livre preenchimento de tinta no suporte, do artista alemão, mas revelando alguma afinidade com as composições cromáticas de Sena, embora este as preencha com processos caligráficos que nenhum dos dois artistas informais possui.

A arte bruta⁵⁸ é um termo criado pelo artista Jean Dubuffet aquando de uma exposição em 1948 na Galerie Drouin, em que foram mostradas mais de 200 obras e vários artefactos manifestamente antiartísticos, pelo menos na conceção clássica da palavra, de artistas não académicos e de homens internados em unidades psiquiátricas. Esta corrente manifesta-se contra um sistema rígido académico, a que o artista apelidava de “cultura asfixiante”, enaltece os impulsos artísticos do homem comum, encontrando-lhes valores de autenticidade, ou seja, impulsos em estado bruto. Em 1945 escrevia que já não existiam mais grandes homens, muito menos génios e que finalmente estávamos livres desses bonecos malévolos, afirmando ainda que não seria tão maravilhoso ser-se excecional, mas maravilhoso ser um homem⁵⁹. Esta arte informalista teve como influência as pinturas ingénuas, como a utilização de graffiti em murais, a expressão livre da criança descondicionada pelo sistema educacional e a arte psicopatológica. Esta arte não era dirigida aos destinatários habituais da produção artística profissional, mas sim ao homem comum. O artista nos anos 40 e 50 passou a utilizar na sua plasticidade pictórica materiais simples, indo ao encontro da trivialidade da vida quotidiana e da banalidade da existência humana, contrariando qualquer tipo de perfeccionismo, mas descobrindo a poesia da simplicidade. Dubuffet citava Leonardo Da Vinci, quando este pedia aos seus discípulos para se deixarem influenciar pela textura de portas velhas e paredes manchadas, para os sensibilizar para os seus poderes evocadores, enquanto que o francês pretendia utilizar a matéria no seu estado mais bruto.

Na primeira fase da sua carreira as suas obras não continham cor, apenas matéria “são muito simplesmente feitas da lama original, monocromática, sem qualquer tipo de variação, nem em tom nem em matizes, nem tão-pouco em brilho ou disposição e cujo efeito deriva unicamente dos muitos tipos de signos, traços e impressões vitais deixados pela mão quando trabalha a massa.”⁶⁰ Estas obras retratavam uma quase inocência e

⁵⁸ DUBUFFET, Jean. “Notes for the Well-Lettered” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 AN ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.603.

⁵⁹ HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2003, p.605.

⁶⁰ Ruhrberg, Karl in WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Köln. 2012, p.256.

pouca preocupação pelas regras clássicas de produção artística eliminando a noção de perspectiva, em que alguns objetos poderiam ter o dobro do tamanho das paisagens, um rebatimento do espaço topológico, aparecendo figuras como que deitadas no espaço, como no desenho infantil, uma ambiguidade entre as formas utilizadas quase “fantásticas” onde se esbate a noção da figuração e da não figuração, produzindo texturas densas onde se metamorfoseiam em bonecos, retratos, ídolos, figuras remissivas do primitivismo.

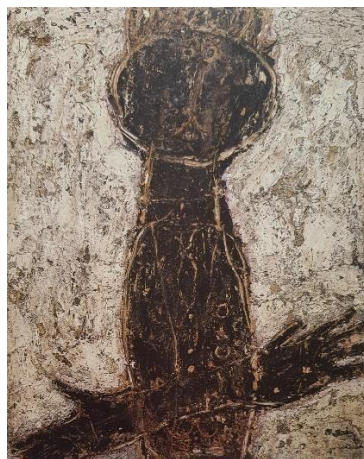


Figura6-Jean Dubuffet. René Drouin: mains ouvertes, 1946. Técnica mista sobre tela, 110x88 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Einblicke-Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Se Jean Dubuffet pretendia pintar deliberadamente como uma criança, revelando a criatividade descondicionada que só a inocência primordial lhe poderia transmitir, António Sena utiliza também este método na sua criação artística embora de forma muito diversa. Dubuffet utiliza a figuração mais *naïf* para retratar a liberdade proposta pelo próprio com utilização de densidades matéricas brutas. Sena elimina a figuração e qualquer referencialidade identificável, principalmente nas décadas de 60 e 70, devido a esta inocência referida, sendo mostrada através da gestualidade e utilização de métodos caligráficos com recurso a rabiscos, garatujas e letras, livres de código linguístico e comunicativas de uma ancestralidade humana, ou mesmo símbolos atemporais. O

cromatismo assemelha-se nos dois corpos de obra, embora existam inúmeras variações nos mesmos. O artista francês, principalmente nas décadas de 40 e 50, fase de arte bruta, apresenta um cromatismo pesado, escuro, industrial, lamacento. António Sena, a partir dos anos 90, na sua denominada fase “arqueológica”, utilizará cromatismos cor de terra, argila, até mesmo de sangue, tentando comunicar um sentido de finitude, inevitabilidade da passagem do tempo com recurso a alguns elementos icónicos, que tal como no francês de sentido ambíguo. Se a obra de Dubuffet nos remete para um mundo primitivo, ancestral, de conduta anárquica e tribal, a de Sena pretende revelar a humanidade e a sua condição, numa obra mais melancólica, quase trágica.

3. Mathieu, Michaux, Degottex, Eurico, Gottlieb, Bissier, Tobey

Escolhemos artistas de várias nacionalidades, francesa, alemã, norte-americana e portuguesa, evidenciando a influência das práticas orientalizantes sobre culturas tão diversas. Apesar das suas obras apresentarem inúmeras diferenças entre elas, todas empregam as práticas orientais de desenho ideográfico, numa vertente de escrita ou puramente gestual. Georges Mathieu, Henri Michaux, Julius Bissier, Mark Tobey, Adolph Gottlieb, Jean Degottex e Eurico Gonçalves integram-se nesta corrente.

Nos anos que seguiram a Segunda Guerra Mundial, numa civilização ocidental profundamente afetada pelas circunstâncias trágicas dos anos anteriores e sem perspectivas luminosas no que tocava ao futuro das nações, os círculos intelectuais procuravam um caminho que traria, ou pelo menos procuraria felicidade, comunhão entre todos e oblívio de traumas passados. Nos anos 50 surge assim um fenómeno no mundo ocidental que rapidamente expandiu-se para inúmeras áreas artísticas, médicas, literárias, e que apesar da sua ingenuidade e superficialidade em que foi apreendido justificou de certo modo a sua influência devido à conjectura cultural e psicológica do seu tempo. Um progressivo interesse no budismo Zen, com raízes milenares e de grande preponderância na cultura chinesa e posteriormente japonesa, começa a ser aplicado em

discursos críticos de várias especialidades, devido em grande parte às divulgações de mestres Zen, como Daisetz Teitaro Suzuki, desta doutrina no Ocidente.

Zen, filosofia fundamentalmente anti-intelectual, de aceitação da vida na sua imediatez, revoga a procura de explicações que se sobreponham à livre fruição humana, aceita todas as coisas numa visão de felicidade do mundo que nos rodeia. “O homem ocidental descobriu no Zen o convite para realizar esta aceitação renunciando aos módulos lógicos e tendo apenas contacto direto com a vida.”⁶¹ Propõe a apreensão imediata da vida, a sua concretude, salientando os factos e sensações, mais do que as teorias, opondo-se de facto à noção ocidental de vida, em que a intuição corresponde ao meio direto de conhecimento. Este pensamento oriental

“vê na filosofia um meio de libertar a filosofia da prisão conceptual; pode dizer-se que é uma filosofia de não-filosofia, uma filosofia que tende à negação da filosofia... Para o budismo-Zen, a filosofia conduz-nos para lá do mundo do intelecto, onde, enfim, é possível encontrar o mundo real na sua totalidade indivisível.”⁶²

O verdadeiro conhecimento é inseparável da experiência imediata, onde o mais profundo inconsciente do homem poderá revelar a sua totalidade, que só é possível quando existir uma total identificação entre o sujeito e o objeto.

O budismo Zen passa a ser integrado na arte ainda em finais do século XIX, com Claude Monet e Edgar Degas⁶³, que se interessaram de uma maneira mais profunda pelas artes extremo-orientais, impondo nas suas pinturas algumas das suas características, como a igualdade de distribuição do espaço e semelhantes linhas gráficas. A partir da segunda metade do século XX estas práticas expandir-se-ão e estarão presentes nas obras de vários artistas. No entanto, como afirma o artista português calígrafo e importante teórico Eurico Gonçalves, na arte ocidental existe

⁶¹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016, p.206.

⁶² GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.30.

⁶³“Monet interessou-se pela pintura japonesa, através das embalagens de tabaco e de porcelanas, que reproduziam gravuras de Hokusai. Os artistas impressionistas ocidentais apreciaram sobretudo, na pintura japonesa, o arabesco, a cor pura, sem sombra ou mistura, e o respeito pela bidimensionalidade da tela. Foi Degas quem mais profundamente se interessou pelas artes extremo-orientais. Na sua pintura, verifica-se a mesma valorização da imagem descentrada, a mesma distribuição do espaço, a mesma linha gráfica, que se vêem na pintura japonesa.” in GONÇALVES, Eurico. *DáDá-ZEN PINTURA-ESCRITA*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, pp.35-36.

ainda um horror ao vazio, numa arte que necessita de um preenchimento supérfluo e massivo de formas, cores, figuras, num cheio barroco⁶⁴. Na arte oriental existe gosto pelo vazio, onde cada forma é minuciosamente calculada e adquire máxima expressividade, onde o artista concentra pura expressão, sem artifícios. Estas obras tornam-se puras mensagens de enorme sensibilidade caracterizadas pela libertação do pensamento. Os Orientais conseguem, tanto na arte como na vida, abolir a contradição entre a razão e o instinto, com um espírito aberto e clareza de expressão que tanto iria persuadir o gosto ocidental. A Inspiração no mundo ocidental é referida quando se trata de algo criativo, genial, no entanto fica muito aquém do sentido profundo e insondável do termo *Satori* de Daisetz Suzuki. Este termo propõe uma súbita iluminação espiritual, associada à inocência que se poderá atingir pela via da intuição direta e não pela via intelectual, analítica, onde o homem passa a estar uno com o universo que o rodeia, em que a compreensão discursiva não fica senão à superfície do verdadeiro entendimento. É com esta aproximação sensorial e imediata da verdade que se alcança o “vazio total”, onde a interioridade e meditação alcançarão a clareza total. Só se é verdadeiramente livre, quando se ultrapassa a noção de ego. “O não-saber é mais ilimitado do que o saber, que é sempre limitado. É o não-saber que abre as portas para o desconhecido ou para o sentido enigmático da existência.”⁶⁵

Um dos aspetos mais preponderantes e utilizados na arte ocidental, que remonta às tradições orientais, é o da escrita ideográfica. “No Oriente... a escrita esteve desde a sua origem ligada ao desenho... é um mesmo gesto, o do artista e o do calígrafo. O desenvolvimento da escrita oriental é, portanto, a pintura na sua imensidade.”⁶⁶

⁶⁴ “... enquanto na Arte Ocidental, há ainda o *horror ao vazio*, no Oriente cultiva-se o *gosto pelo vazio*. O sentido da vacuidade da sala de chá reencontra-se no vazio do papel branco de muitas pinturas e desenhos japoneses, formando um contraste absoluto com o cheio de uma forte tradição barroca da arte do Ocidente, onde, ainda hoje, o artista não descansa enquanto não vê a sua tela totalmente pintada.” in GONÇALVES, Eurico. *DáDá-ZEN PINTURA-ESCRITA*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.36.

⁶⁵ RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007, p.301.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Edições 70, Lisboa. 1974, p.65.

A escrita em países como a China e o Japão é considerada uma arte tão prestigiante quanto a pintura ou a música e não vista apenas como mera ferramenta utilitária como no Ocidente, sendo praticada por mestres calígrafos, normalmente de grande erudição, que utilizam a singularidade da sua mão treinada, durante toda uma vida, para escrever a um nível espiritual, ponto de confluência de vários saberes desde a religião à filosofia. Nesta escrita é enaltecida a extraordinária beleza plástica do traço, através de um domínio rigoroso que concentra os estádios do corporal ao espiritual. Daqui resulta uma originalidade e invenção da escrita que se encontra em constante transformação, onde cada texto escrito apresenta variações e nunca é uma mera cópia do anterior.

Estas práticas caligráficas passam a ser incorporadas nas execuções artísticas ocidentais embora vazias de sentido e significado, apenas evidenciando a expressividade pictórica que delas ressalta. A técnica já utilizada pelos surrealistas, automatismo psíquico, volta a ser utilizada nesta escrita de forma a esvaziar a consciência de todos os preconceitos impeditivos do fluir expressivo e imediato, que faz eco nos tempos de inocência onde o descondicionamento do pensamento estruturado resulta numa criatividade libertadora. “Na escrita automática e na pintura gestual, como manifestações simbólicas do pensamento, o sinal adquire uma presença plena de sentidos. Através do ato de escrever ou pintar, o movimento do pensamento adquire forma, torna-se significativo e expressivo.”⁶⁷ A arte que surge nos anos iniciais do pós-guerra será dominada pelas características associadas à execução da escrita, o gestualismo praticado pelos gestos inscritos no suporte formando sinais, e a pintura caligráfica que mimetiza o ato escrito oriental.

De vários artistas caligráficos, escolhemos aqueles que achamos que para além de praticarem a escrita ou a gestualidade ao longo do seu corpo de obra, apresentam algumas afinidades com a obra de António Sena, apesar de o artista português não dispor de características orientalizantes nem procurar essa expressividade e depuração, pratica a escrita e o gestualismo.

⁶⁷ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.76.

Georges Mathieu, artista francês que, a partir dos anos 40, desenvolveu um gestualismo associado à cursividade da escrita. Inscreve nas telas inúmeros sinais caligráficos de enorme expressividade, em que a estruturação e os esboços prévios eram eliminados a favor de uma execução imediata e livre, resultando em abstrações líricas e poéticas. Para Mathieu o ato de pintar deveria deixar um testemunho, o mais expressivo possível, das múltiplas ações dos utensílios de pintura sobre a tela, em que se poderia posteriormente observar-lhes a marca da energia corporal depositada pelo artista, desligada de qualquer referência a linguagem ou contexto linguístico, favorecendo a espontaneidade e a liberdade do gesto. Mathieu desenvolvia as suas telas, apoiado nas práticas surrealistas da escrita automática psíquica, onde a emoção do momento e o gesto único e irrepetível pontuavam os suportes, normalmente de grandes dimensões.



Figura 7- Georges Mathieu. *Capetos por Toda a Parte*, 1954. Óleo sobre tela, 295x600 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Arte do Século XX.

Pintava muitas vezes frente a público como se de um espetáculo se tratasse, em que o ato de pintar deveria ser assistido ao vivo como outra qualquer performance potenciadora de prazer e contentamento e onde “não há telas falhadas, porque se eventualmente falha, acaba por pintar outra por cima desse excelente suporte.”⁶⁸

⁶⁸ RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007, p.288.

As suas telas revelam sinais acumulativos, de natureza obsessiva e repetitiva, composições de estrutura livre e executadas com enorme rapidez, pintadas como numa espécie de transe, altamente improvisadas e de carácter único, em que cada tela apresenta uma singularidade total. Mathieu utilizava não só os utensílios tradicionais de pintura como também pintava diretamente com o tubo de tinta, resultando em manchas e borrões coloridos que marcavam grandes superfícies das telas.

O próprio ato de pintar tornava-se assim o próprio tema da pintura, onde as inscrições de gestos, linhas e traços haviam-se tornado o seu conteúdo. No entanto as afinidades que Mathieu poderia apresentar com o orientalismo eram apenas superficiais, em que o carácter caligráfico servia de modelo, mas adaptado às convenções ocidentais, destituído de conteúdos significativos, de carga simbólica e religiosa, fazendo sobressair a sua índole dramática e teatral em prol do “esvaziamento” solene oriental. Na pintura do artista o sinal antecede a sua significação, onde não existe nenhuma figura representada, nem nenhuma ideia prévia, apenas a inscrição do gesto no seu mais elementar processo. A celeridade da execução gestual, a não preparação e o arrebatamento na realização caracterizam o processo criativo de Georges Mathieu.

A pintura gestual caligráfica de Mathieu representa uma manifestação simbólica do pensamento que tal como em António Sena, o sinal adquire uma presença plena de sentido da mente do homem, uma linguagem embrionária, arquetípica impulsionada pelo inconsciente. Principalmente na primeira década de carreira, António Sena como Mathieu utilizavam a intuição imediata em favor de um pensamento lógico e discursivo, apesar do português associar nas suas obras alguns componentes desse pensamento transposto para a escrita, são incognoscíveis ressaltando apenas a sua natureza puramente expressiva visual recorrendo à organicidade, substitutiva da mecanicidade. O método com que Mathieu executa as suas telas socorrendo-se do automatismo psíquico pode ser aplicado também nos primeiros anos do artista português, onde existe uma criação nova de significados e não apenas aqueles que já se encontram codificados como por exemplo a escrita do nome António, que surge em inúmeras obras em papel. Porém se se pode associar Georges Mathieu às práticas orientais, apenas no sentido

desconceptualizado do termo, António Sena procura uma “inocência primordial”, ligada às memórias de infância, que através do intuito da aprendizagem repete alguns gestos incessantemente. Mathieu procura a rapidez e a execução única do gesto, que o pratica em estado de transe, extático, não admitindo correção nem retoque. A noção de libertação encontra-se presente no corpo de obra dos dois, mas, em Sena resulta em formas irregulares e *gauches* mais aproximadas da arte primitiva e bruta bem como nas primeiras manifestações gráficas da criança do que no orientalismo procurado por Mathieu.

Se a utilização da caligrafia nas artes plásticas ocidentais tivesse sido apenas superficial, descontextualizada das intenções espirituais orientais, é com Henri Michaux que observamos a plena integração e captação quase integral da sagesa budista, embora apenas na questão expressiva pictórica. Michaux para além de poeta, desenhou figuras e signos, criando um universo de difícil identificação, mas inconformista perante tudo o que oprime e limita, catalisando a necessidade da revelação do “eu” mais íntimo e pessoal. “Os seus signos e alfabetos escrevem não o humano, mas com o humano, o seu corpo fragmentado e doloroso...em busca do seu elo original, de uma origem que se confunde com uma apocalíptica impossível plenitude e que mesmo assim nos faz visionar na sua ausência essa plenitude.”⁶⁹ Durante toda a vida manteve dois caminhos criadores, a da escrita de palavras e o da escrita de sinais visuais que foram apenas caminhos convergentes para encarnar o mundo interior que o habita. No entanto é nos seus desenhos que o poeta melhor exprime o verdadeiro conhecimento, espontâneo e incontável a partir do grau zero do conhecimento, transpondo o seu inconsciente para o suporte. Michaux

“halló la escritura demasiado convencional, henchida la palabra con demasiada conciencia histórica, demasiada cultura, demasiado lastre, y pintó para descondicionarse. Pintó como se grita, pintó para gritar mejor y para expresar aquellas ondas del espíritu que no tienen correspondencia adecuada en el lenguaje. Los infinitos son lugares demasiado intensos para la palabra.”⁷⁰

⁶⁹ FERNANDES, Maria João. *Caligrafias a nascente dos nomes*. Fundação Portuguesa das Comunicações. 2008, p.204.

⁷⁰ MICHAUX, Henri. *Escritos sobre Pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. 2007, p.9.

Nos desenhos a tinta-da-china, o poeta francês manifesta a totalidade do ser, indissociável dos seus movimentos mais impulsivos, primordiais, em que neles esboça desde alfabetos de minúsculos sinais, ora soltos, ora agrupados, descrevendo um *perpetuum continuum* de figuras estéticas, fruto da sua criatividade descondicional, como afirmava Novalis “só se é livre perante o acaso.”⁷¹ Também a partir dos anos 50 traça, novamente a tinta-da-china, manchas em movimento, sinais informais que sugerem perspectivas múltiplas numa dicotomia entre escrita e figuração.

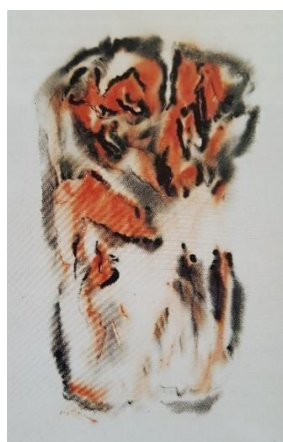


Figura 8- Henri Michaux. *Sem título*, 1970. *Aquarela sobre papel*, 50x31,5 cm. *Coleção particular*. *Arte do Século XX*.

Tal como no budismo Zen, para Michaux o corpo e o espírito constituem um todo indissociável onde o objetivo será atingir a total iluminação espiritual, *satori*, ou seja, um esvaziamento total do eu, que não se define como identidade ou objeto, sem forma, sem significação, onde a manipulação do pensamento transposta para a ação do gesto na pintura resulta em expressões desmaterializadas e fora do controlo da própria consciência. Michaux caracteriza a sua obra como “sin cuerpos, sin formas, sin rostros, sin contornos, sin simetría, sin un centro, sin recordar nada conocido. Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización.”⁷²

⁷¹ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.93.

⁷² MICHAUX, Henri. *Escritos sobre Pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. 2007, p.123.

Não só o budismo Zen, desde a filosofia à execução artística, mas também as práticas surrealistas marcaram a obra e a sua execução. O automatismo psíquico coloca o artista em estado de concentração total sem determinação prévia, mas disponível à atividade impulsiva do seu corpo, num exorcismo em vias de atingir a *catharsis* ou seja, a purificação psíquica e física através da libertação do ser. Os seus desenhos exprimem o nunca visto, o impossível de definir, apenas ecoando nas profundezas recônditas do indivíduo.

Jean Degottex, dos nomes acima referidos, talvez seja aquele, a par de Michaux, que mais tenha interiorizado a sapiência Zen e a tenha desenvolvido num austero e depurado corpo de obra. O artista pretende esvaziar a consciência de todos os preconceitos impeditivos do desenvolvimento do subconsciente, encontrando-se numa espécie de inocência primordial em que o vazio adquire uma importância decisiva no resultado pictórico, onde o menor sinal ou acidente provocado pelo gesto revela-se como pensamento fulcral e pleno de sentidos. A partir de 1955, Degottex rompe definitivamente com a cor, passando a utilizar unicamente o preto e o branco, símbolos do perfeito equilíbrio. Eurico Gonçalves denomina-o o pintor do vazio onde “com um gesto único e vertical, cria, sem correção ou retoque, um único sinal - Metasigno - que estabelece uma relação rítmica e anímica entre a natureza humana e o cosmos, entre o signo espontâneo e o espaço vazio envolvente, representado pela nudez branca do suporte.”⁷³

Degottex procura exprimir o máximo com o mínimo de meios, libertando-se de tudo o que rodeia, assumindo a pintura a essência do próprio ato criador. Podemos até referir a sua obra como uma não pintura, ou seja, onde as zonas deixadas em branco pelo artista tornam-se tão sensíveis e repletas de sentido como as zonas onde são inscritos gestos, onde decorre a ação criadora. O vazio torna-se por sua vez o tema e conteúdo das suas pinturas. Em Degottex podemos, apesar da escassez de meios na expressão plástica, referir a sua obra como íntima, pessoal, única, revelando arquétipos universais

⁷³ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.77.

do inconsciente coletivo. O gesto do artista, normalmente centrado e vertical, delineia a trajetória essencial para um equilíbrio perfeito entre os opostos simbólicos, preto e branco. O francês apesar de reduzir o seu gesto ao essencial, mínimo, condensa em si toda a multiplicidade de movimentos que ao serem inscritos num espaço vazio, ilimitado, transporta toda a sabedoria humana.



Figura 9- Jean Degottex. Metasigno dois, 1961. Óleo sobre tela, 280x120 cm. Coleção particular. Dádá-Zen.

Eurico Gonçalves, artista português, é como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian, que em Paris, em finais dos anos sessenta, encontra Jean Degottex, seu orientador artístico, que o irá influenciar definitivamente para as práticas caligráficas, tal como Henri Michaux e tomar conhecimento da filosofia budista Zen, desenvolvendo uma grande admiração por estes artistas franceses, com várias afinidades com a sua própria pintura⁷⁴. Surrealista numa fase mais inicial e apesar da figuração ter

⁷⁴ “O seu encontro com Degottex, em 1966, em Paris, levou-o a assumir mais plenamente a sua pintura-escrita automática, de inspiração zen... Além da sua grande admiração pelo pintor francês e das afinidades com a sua pintura, Eurico também sentia um profundo respeito por Henri Michaux, que aderiu ao zen e cuja obra literária e plástica já conhecia desde o princípio dos anos 60.” in RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007, p.299.

desaparecido após a sua ida para Paris, a estratégia do automatismo psíquico continuou a ser utilizada por Eurico que, tal como Degottex, pretendia criar sentido em simulações de escrita imediata sem correções e retoques, exigindo da mente e do corpo uma grande concentração com intuito de desinibir o eu subconsciente. Eurico ao aprofundar o seu estudo da filosofia Zen apercebeu-se que o conhecimento de um objeto passaria por três fases; “1ª uma árvore é uma árvore, fase inicial prévia ao Zen do senso comum; 2ª uma árvore não é uma árvore - fase interrogativa que questiona conceitos, desenvolvendo uma capacidade metafórica da linguagem; 3ª uma árvore é uma árvore - grau mais elevado do conhecimento, quando se atinge o satori.”⁷⁵ Porém, ao contrário de Jean Degottex, existe em Eurico uma simulação da escrita em que, para além da utilização de símbolos primordiais como o círculo e o signo X, o artista desenha linhas horizontais definidas pela cor e pela sua rigidez, traços característicos da sua fase dos anos setenta intitulada *desdobragens*. Estas marcas escritas podem ser consideradas como um grau zero da caligrafia, na sua redução até ao limite e neutrais na sua expressão. Ao contrário de Degottex, Eurico utiliza cor nas suas obras, principalmente quando desenha um dos elementos caracterizadores da ancestralidade, o círculo. Este símbolo encontra-se normalmente centrado e domina a estrutura da composição, opondo-se à prática espontânea e livre de linhas ou traços que são inscritas na parte inferior do suporte, onde o disco central na representação Zen significa totalidade, perfeição, forma humana, harmonia e equilíbrio que contrasta com uma escrita, agitada, espontânea, de sinais, em que as duas dimensões da vida estão presentes, a estabilidade e ordem, o movimento e a desordem.

Eurico Gonçalves ao longo da sua vida teorizou sobre as suas práticas artísticas, as afinidades que encontrou na filosofia Zen e referiu também certas analogias com a corrente Dada. Dada, tal como o budismo Zen, é a apreensão imediata e total da vida, não pretendendo explicar nada, apenas afirmar a vida tal como ela é. No movimento

⁷⁵ RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007, p.317.

Dada “importa mais o modo como o artista assume a sua própria experiência do que a obra resultante.”⁷⁶ Eurico afirma ainda que o Dada trouxe uma consciência moral e vital do nada que realmente libertou o pensamento após tantos séculos de barroquismo.



Figura 10-Eurico Gonçalves. Disco negro/acrílico, 1971. Tinta-da-china, papel e pastel de óleo colado em tela, 105x70 cm. Coleção Eurico Gonçalves. Estou vivo e escrevo Sol.

O Dada surge em resposta a um sistema de vida cada vez mais alienado e acentuadamente mecânico, industrial, urbano e tecnológico, surgindo consequentemente a necessidade do homem reabilitar em si o que é vivo e espontâneo, tal como o budismo Zen, entrando em contacto com a própria natureza e escapar ao controlo da razão lógica e discursiva, chegando a um autoconhecimento no sentido de melhorar condições para pensar e agir por sua própria conta. No Oriente “o budismo Zen ocupa-se do nascimento pleno do homem, liberto de mitos e tabus que o impedem de crescer e agir.”⁷⁷ Dádá-Zen,⁷⁸

⁷⁶ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.14.

⁷⁷ Idem, p.18.

⁷⁸ “Dádá-zen é a “arte de atitude” que Eurico assume na pintura-escrita, que vem realizando ao longo de várias décadas do seu percurso artístico. Uma arte de expressão directa, sem correcção nem retoque. A atitude vitalista dada concilia-se com a atitude filosófica zen. Dada-zen/Pintura-Escrita é um tema absolutamente inédito, que o pintor tem vindo a desenvolver desde os anos 60 até à actualidade.” in RODRIGUES, Dalila. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e*

termo criado por Eurico Gonçalves, pretende mostrar afinidade com dois conceitos *a priori* tão díspares, onde há eliminação de qualquer explicação, somente afirmações no budismo Zen, encontrando correlação com o Dada que dispensa qualquer explicação dos atos e das obras. Existe “um conceito metafísico do Taoísmo, que dizia: o método que consiste em não seguir nenhum método é o método por excelência; o que não está muito longe de uma afirmação de Tristan Tzara: a ausência de sistema é ainda um sistema, mas o mais simpático.”⁷⁹

Apesar de se expressarem por diferentes métodos na sua execução criativa, estes três artistas revelam afinidades ao nível processual, tendo por base a filosofia oriental Zen como caminho purificador e guião estético. As suas obras demonstram a simplicidade e a depuração que o gesto imediato e anti-intelectual provoca no espaço onde é inscrito, recusando a uniformização gestual e a possibilidade de interpretação racional a favor da sensacional e emotiva. Podemos afirmar que estes mestres calígrafos ocidentais procuram a máxima expressividade com o recurso à mínima utilização de meios, preferindo essencialmente suportes de pequeno formato, nomeadamente o papel japonês. António Sena, apesar de não comungar ou revelar afinidades com o resultado estético destes, recusa a consciencialização do seu processo criativo encontrando na mais remota e profunda espiritualidade do seu ser, a força criadora gestualista, que numa fase posterior se integra num compacto, por vezes abstrato, universo narrativo, algo que Michaux, Degottex e Eurico recusam liminarmente, colocando o gesto acima de qualquer leitura ou interpretação. Sena utiliza também o papel, encontrando-lhe uma possibilidade de expansão e afirmação do seu mais íntimo pensamento, tal como os calígrafos reúnem neste suporte as mesmas angústias, tragédias, estados oníricos. Se o gestualismo os pode aproximar, a linguagem como ferramenta estética e conceptual só faz parte do vocabulário criativo de Sena. O pensamento subjacente aos calígrafos, nomeadamente a Michaux, é de que a caracterização do indizível e do infinito, que pretendem anunciar nas suas obras, contrasta com a simples e convencional utilização

Internacional. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007, p.311.

⁷⁹ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.20.

linguística, ou seja, o descondicionamento das amarras culturais e da sua herança jamais poderá ser feita através da linguagem comum. Sena aceita as convenções culturais embora de maneira desconceptualizada e muitas vezes destituída de ordem sintática. Para os calígrafos interessa sobretudo a união e o perfeito equilíbrio nas suas composições, onde o espaço vazio contém a mesma certeza poética que o espaço inscrito, trazendo a emocional, mística e espiritual sabedoria oriental para a prática de desenho ocidental. Sena, explora de outra maneira mais desorganizada e fragmentada essa combinação entre espaço cheio e vazio, valorizando não tanto os contornos e a forma que se desenvolvem na superfície, mas sobretudo a pura expressividade interna, abstratizante, não negando completamente a razão lógica e discursiva.

Para uma possível abordagem à interpretação do pensamento de António Sena, apesar de não poder ser interpretado de forma direta e literal, recorreremos às palavras do teórico-artista português Eurico Gonçalves quando afirma existirem três estádios para a percepção objetual, após uma primeira interpretação, sucede a fase de distanciação e consequente alienação em relação ao objeto, para posteriormente adquirir a capacidade interior e espiritual total face ao objeto referido. Sena revela, de certa forma, essa exploração com tendências orientais, nomeadamente com a figura caixa (*box*), em que após uma primeira visualização e consequente desenho figurativo, desconceptualiza a ideia representativa do retângulo, socorrendo-se até da identidade textual para uma mais fidedigna, mas abstrata coesão sígnica. Numa última fase de estudo do objeto este adquire uma configuração própria, surgida por uma via sensorial e capacitada de intencionalidade interpretativa e contextualizada numa possível linha narrativa. Contudo não poderemos denominar este processo conceptual como se da verdadeira filosofia Zen oriental se tratasse, ou até, na linha dos artistas caligráficos ocidentais como Degottex e Mathieu, porque Sena imbui o automatismo compositivo de uma possível ideia narrativa ou construtiva de um universo ideológico, impossibilitando a fruição Zen da sensação em prol da razão-intelectual, tratando-se de uma remota afinidade conceptual, destituída da razão processual da ideologia oriental.

Adolph Gottlieb, artista alemão radicado nos Estados Unidos, insere-se num universo abstrato expressionista que, tal como inúmeros artistas exilados da Europa ou

nascidos no seio americano, exploram a abstração pura, gestual e enérgica que caracterizará os anos do durante e pós-guerra. Porém Gottlieb refere que esta chamada abstração na arte, não se trata de abstração, pelo contrário acredita que espelha o realismo do seu tempo. “Different times require different images... the expression of the neurosis which is our reality.”⁸⁰



Figura 11- Adolph Gottlieb. *Explosão #1*, 1957. Óleo sobre tela, 228x114 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. Arte do Século XX.

A arte de Gottlieb, um pouco como a de Rothko, aborda a gestualidade do traço para formar paisagens matéricas de tinta, mas distanciando-se de Rothko no sentido da pura exploração de cor no espaço e a relação que une ou distancia as cores umas das outras, em vez desta pureza de processo. Gottlieb utiliza deliberadamente formas vagas expansivas, onde se nota a influência da filosofia budista e os seus símbolos, mas com integração de elementos arcaicos ancestrais resultando em expressões simbólicas cósmicas.

⁸⁰ HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2003, p.573.

O artista devido ao seu interesse pela teoria e prática psicanalíticas⁸¹, desenvolvidas por Sigmund Freud, leva a que toda a figuração utilizada faça parte do inconsciente coletivo, bem como a sua utilização em suportes usualmente monocromáticos, ou com ligeiras variações de escala, onde vemos nalgumas, uma saturação de elementos cursivos associados à escrita, bem como noutras uma mais cristalina composição, tal como a arte oriental, adquirindo máxima expressividade.

António Sena tal como Gottlieb utiliza simbologia arcaica associada a uma inocência primordial recorrendo, ao contrário do alemão, à escrita eliminando a figuração ou pelo menos resquícios dela. Em Sena podemos observar, através das suas infindáveis grafias, a procura de uma pureza de um espírito descondicionado recorrendo às práticas manuais e repetitivas da escrita na idade infantil. Gottlieb revela também uma pureza, mas desta feita recorre ao orientalismo na tentativa da depuração e comunicação com o homem ancestral, nomeadamente com a utilização de símbolos como o círculo ou sol e na interpretação oriental da forma humana. Sena também utiliza o círculo que adquire uma carga emocional, mais distante e descontextualizada, visto que o inscreve a spray em suportes isentos de cor como muros de ruínas de tempos imemoriais onde cessa a comunicação da civilização, que elimina a ordem do discurso regressando à comunicação simbólica pré-linguagem.

Julius Bissier, pintor alemão, inscreve-se na linha dos artistas calígrafos, mas distancia-se deles e do próprio budismo Zen, devido à sua natureza autobiográfica, retratando o tempo como noção vital e condição do seu ser, em que cada obra nos evoca um diário íntimo da sua vida. A sua pintura de difícil categorização, de grande sensibilidade e depuração, trata-se de uma obra plástica extremamente autêntica e concisa onde o menor sinal ou mancha adquirem máxima expressividade, normalmente inscrevendo-os em pequenas folhas de papel ou bocados de tela de contornos irregulares. O vazio primordial é atingido em Bissier, graças à leveza e delicadeza dos gestos que transportam tinta, executando uma pintura sígnica que remete para uma relação ancestral com o mundo animal, vegetal, em que os seus signos, figuras, parecem

⁸¹ “An interest in Freud led Gottlieb towards an art which he deliberately filled with cosmic symbolism.”
LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson. 2013, p.29.

imagens diluídas orgânicas, “de frutos, flores, vagens, símbolos uterinos, fecundações, paisagens...”⁸² O pintor associa às figuras letras desenhadas que poderão significar nomes e lugares para além de que inscreve a data, dia, mês e ano da sua realização. Diário íntimo, que reflete estados inconscientes da mente do artista. As composições não pretendem, apesar da figuração enumerada atrás, imitar a natureza, são formas de uma linguagem pessoal extraídas da sua profunda espiritualidade. Tal como em Paul Klee, a utilização do pequeno formato onde o artista explora o microcosmo do seu pensamento, poderá encontrar uma afinidade com o espírito Zen pela sua serenidade e utilização de cores discretas, transparentes, luminosas e pelo encantamento meditativo que elas carregam.



Figura12-Julius Bissier. 13. Jan. 65, 1965. Aquarela sobre papel-Ingres, 16x20cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Einblicke- Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Pintura ascética, sucinta, silenciosa, que tal como em muitos calígrafos orientais evidencia um enorme grau de pureza e concentração. Pode até referir-se que Bissier atinge a plenitude espiritual, *satori*, na sua obra onde reduz o elemento sígnico “esvaziando-o” e reduzindo-o à sua essência elementar. Existe um equilíbrio extraordinário na maneira como coloca as formas e inscreve subtilmente os signos numa

⁸² GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.117.

realização meticulosa de pintura- escrita, onde os entraves entre mundo oriental e ocidental se parecem esbater.

Bissier, artista “que A. Sena tanto admira”⁸³, expressa através da sua natureza plástica, ao não refletir uma significação, mas um gesto universal rememorativo, uma espécie de ritual primitivo. Talvez a maior afinidade que possa ser referida entre Bissier e Sena é de que ambos escrevem e inscrevem gestos de notações, traços, riscos, tanto no desenho como na pintura, numa autêntica arte de deixar vestígios. Os dois artistas, apesar de composições plásticas diferentes, no seu ato criador utilizam de uma maneira pré-significante gestos que procuram ou tentam encontrar uma fórmula. Há em Bissier um perfeito equilíbrio entre desenho e escrita, onde as formas que emanam energia vibrante ou estática são enquadradas pela apropriação numeral, em que ao escrever a data precisa da realização, está a assinalar a inevitabilidade da passagem do tempo e a tentativa de fixar na eternidade a estação desse processo. Números que em Sena não respeitam a temporalidade, mas acrescentam à obra um valor rítmico, obsessivo e didático, onde cada número poderá apresentar uma fisionomia própria parecendo que os inscreve, como que praticando em sebtas escolares. Se a obra de Bissier se aproxima do oriental e da sua pureza associada, Sena distancia-se radicalmente no seu barroquismo plástico conceptual da escrita, verificando-se uma rememoração de uma palavra dilacerada, fragmentada e numa primeira fase dos anos sessenta o anúncio de palavras futuras. As obras sobre papel de Sena procuram retornar a um estado de inocência, projetivas de uma caracterização da infância, mas a impossibilidade do regresso, dela apenas pode retirar a desorganização do pensamento. Para Bissier e Sena os sinais não são interpretações, não o podem ser, colocam-se antes da interpretação, origem na apreensão e aprendizagem de escrever e contar, códigos pessoais e secretos que carregam magia primitiva aos gestos que mais não são senão a origem da linguagem. António Sena, nas primeiras obras em papel, recorre também e certamente influenciado pelo artista alemão a formas orgânicas indeléveis preenchidas por rigorosas cores, diluídas pela mão do artista, mas que ao contrário de Bissier não apresentam a carga simbólica e espiritual característica do alemão, mas sim a liberdade criadora e

⁸³ MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999, p.118.

indomável da mão que não respeita as convenções da escrita cursiva ou do desenho. Os dois artistas embora de maneiras diversas apropriam as suas obras para lhes inserirem traços, gestos do seu inconsciente, letras e escrita ou formas e contornos, como se de diários íntimos se tratassem.

Mark Tobey, artista americano, desde muito cedo realizou as suas obras utilizando fundamentos estéticos que mais tarde seriam enquadrados em linguagens abstracionistas, informais e caligráficas. Na década de 30 inicia a sua atividade plástica essencialmente empregando aguarela nas suas primeiras experiências caligráficas, mas é em 1934, aquando de uma visita de estudo à China e ao Japão, permanecendo algum tempo num mosteiro Zen, que transformará a sua vida, não só ao nível artístico como também pessoal. A partir desta viagem “espiritual” Tobey começa a praticar pintura *Sumi*, ou seja, uso de tinta-da-china sobre papel de arroz que o levará a interpretar a caligrafia oriental, executando linhas contínuas e ininterruptas, preenchendo todo o espaço do suporte - *escritas brancas*.

O artista utiliza essencialmente suportes de pequeno formato, normalmente têmperas e tintas-da-china sobre papel, “escritas” de subtil afirmação no espaço, obedecendo a impulsos do interior do seu ser, encontrando paralelismo no espírito Zen. Estas “escritas brancas” são caligrafias micrográficas de infinitas linhas contínuas que se prolongam no espaço, formando tecidos, teias, ou emaranhados de densidades variáveis de signos. Signos que se comunicam com outros provocando oscilações rítmicas na composição, que preenchem todo o espaço topológico. Cada linha parece mudar constantemente de direção, mas que parece evitar qualquer referente ou significado extra pintura, apenas o gesto impulsivo da mão sobre a superfície. As suas composições resultam em imagens labirínticas, de difícil decifração, que nos remetem para um arquétipo universal do desconhecido, o enigma humano. Intermináveis linhas que alienam e distanciam a compreensão de quem as vê, uma ambiguidade de sentidos, que tanto podem conduzir a novas vias e caminhos ou então a becos sem saída, talvez até em movimentos antropofágicos na superfície.

No entanto a arte de Tobey liberta o espetador das amarras asfixiantes da linearidade e convida cada um a descobrir um caminho, a desbloquear a mente e

espírito, descondicionando-o para a espontaneidade da criação. A sua arte revela uma decisão imediata do gesto fulgurante, a pureza da expressão, a transparência dos seus cromatismos, concentrando todo o seu ser na execução da obra, conduzindo-o a uma iluminação espiritual.



Figura 13- Mark Tobey. Shadow Spirits of the Forest, 1961. Têmpera sobre papel, 48,4x63,2 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Einblicke- Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Há na arte de Mark Tobey padrões gráficos, com recurso a práticas caligráficas, que são bem características da arte asiática, mas com conteúdo e forma ocidentais. Em António Sena essa mesma utilização gráfica de linhas não recorre à espiritualidade Zen, mas sim ao mundo ocidental e caótico que caracteriza um pouco a arte do pós-guerra. No entanto podemos verificar na obra do artista português uma reinterpretação das “escritas brancas” de Tobey, ao serem subsumidas num suporte saturado de signos caligráficos e até visuais, pelo menos nas obras pré anos 90. Tal como Tobey, Sena faz composições gráficas com estes elementos numa espécie de acaso controlado, mas que diferem nos resultados pictóricos. Se Sena procura o caos ou a erupção de signos pré-significantes, inseridos em suportes repletos de sinais desenvolvidos em repetições obsessivas ou instruidoras de aprendizagem, Tobey constrói composições delicadas, rítmicas, com pinceladas minuciosamente calculadas como uma equação matemática, que resultam em teias ou ramificações que demonstram a sagesa do espírito oriental, encontrando a pureza na simplicidade e desenvolvendo uma aversão à sociedade e crueldade ocidentais. O mundo referencial de Tobey processa-se de um modo muito mais abstrato do que o de Sena que se vai tornando muito mais narrativo e auto

referencial, aliás referencialidade pessoal que já vem dos primeiros desenhos onde o artista escreve inúmeras vezes o seu nome António, embora nunca completo, faltando sempre alguma sílaba, o que eliminará dessa forma qualquer tentativa de discurso. Discurso esse que não se encontra nas linhas sígnicas de Tobey, apelando mais ao inconsciente coletivo e à interioridade de cada um, oferecendo a quem as vê um sentimento infinito de possibilidades, harmonia ordenada que não se verifica em António Sena.

4. Miró, Joaquim Rodrigo

Juan Miró, artista catalão, inicia o seu percurso utilizando nas suas composições paisagens figurativas e naïfs, geometrizando-as mais tarde, conferindo-lhes valores cubistas. A sua obra desenvolve-se ao longo de quase todo o século XX, passando por instabilidades políticas e sociais, económicas, bélicas, atravessando variados estilos e linguagens plásticas. No entanto, a sua arte parece, com o passar do tempo, tender para uma simplificação cada vez maior, na tentativa de atingir a extrema e possível depuração. A sua carreira atravessa várias fases, integrando em Paris o círculo Surrealista, utilizando já aí as suas características figuras-signos, e paleta de cores vivas, que despertam as sensações básicas, inerentes ao Homem. A simplicidade que transmitia nas suas telas, transportava um sentido mágico e onírico, utilizava símbolos arcaicos como a espiral, a cruz e o círculo, símbolos primitivos que reaparecem na arte do século XX. A fase mais figurativa aparece nos anos trinta com a denominada série *pinturas selvagens*, que representam violentas distorções de figuras agressivas, terríveis formas que fazem lembrar garras, dentes, até símbolos fálicos, que de certa forma denunciam o clima e instabilidade política e social espanhola daquela altura, que pouco tempo depois iria dealbar na Guerra Civil Espanhola. Nos anos do pós-guerra até 1983, ano da sua morte, Miró recorre a materiais pobres como sacos de serapilheira, cordas, pregos enferrujados, matérias e detritos que passa a integrar na sua obra, tendo vindo mais tarde a influenciar a nova geração espanhola de informalistas matéricos como os

casos de Millares e Tàpies. Devido à sua prolífica obra, que se estende a diversas manifestações artísticas, desde tela a papel, passando por murais, gravura e painéis de cerâmica e escultura, torna-se uma tarefa quase impossível enumerar e descrever sucintamente a sua linguagem plástica. Podemos referir, porém, que a sua linguagem irradia emoção, fruição sensorial e poder encantatório e que na última fase da sua carreira irá valorizar a nudez do suporte e o vazio libertador, onde se poderá encontrar afinidades com o Budismo Zen. Partindo da escola Surrealista e nunca o deixando de ser, Miró será aquele que surpreenderá mais pelo seu grau de liberdade de expressão e depuração, pleno de sentido, que nos faz recuar ao mais primitivo dos períodos e sensações, a ancestralidade.



Figura 14- Juan Miró. Étoiles en des sexes d'escargot, 1925. Óleo sobre tela, 129,5x97 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Einblicke- Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Nas suas obras existem figuras recorrentes que preenchem o suporte, estrelas, pássaros, figuras humanas, luas, girinos ou cabeçudos, elementos gestuais como linhas e manchas informalistas que representam o seu vocabulário estético. Contudo estes

elementos nunca se apresentarão estáticos, na medida em que sofrem transformações, pelo contrário, Miró ao confrontar o material utilizado com o acaso acidental derivante da improvisação, realizará sempre composições variadas e nunca meras cópias das anteriores. As suas figuras obedecem a uma enorme sensibilidade visual, motivadas pela textura da superfície, experimentando as suas composições gráficas e cromáticas no plano e no volume, desde suportes bidimensionais ou até tridimensionais como o caso da escultura. Uma das características de Miró prende-se com o facto da execução artística ser flexível e procurar a espontaneidade em vez da rigidez académica, um pouco como a pintura praticada pelas crianças. As próprias figuras-signo que o artista representa advêm da memória da infância e a sua própria inserção nas superfícies cromáticas relembram as primeiras experiências pictóricas e lúdicas de uma criança. A poesia, o onirismo e o automatismo psíquico que provém do Surrealismo, estão na origem do seu processo e pensamento plástico. Miró utiliza a cor de maneira a realçar a forma, torná-la mais nítida, utilizando manchas de tinta que alastram pela superfície e donde brotam depois figuras vermelhas, azuis, negras e verdes. Nos últimos anos da sua vida, a sua caligrafia vai-se tornando mais descondicionada, descontraída e abstrata, isenta de qualquer referencialidade, inscrevendo o artista um mínimo de elementos, valorizando a sensação primordial em vez de uma intelectualização na execução das suas obras.

Apesar dos dois corpos de obra serem resultado de experiências próprias, diversas, podemos encontrar afinidades entre a arte de Miró e a de Sena. O artista catalão utiliza uma enorme quantidade de suportes e materiais, ao contrário de Sena que procura os meios tradicionais das belas-artes. Miró utiliza, de forma recorrente, reconhecidas figuras-signo que representam o seu inconsciente primordial, plenas de sentido e simbolismo que referenciam um mundo ancestral ou evocam os primeiros traços da expressividade infantil, algo que também é inerente a António Sena, onde os símbolos da pré-história como o círculo ou, no caso infantil, o cabeçudo, ou a cruz que pode derivar para a letra X, são utilizados pelo Homem, evocadoras de sensações pré-linguísticas. Apesar de não serem contemporâneos, ambos recorrem nas suas composições a uma estética mais rebelde, no sentido mais tradicional da conceção artística, com a tinta de spray, símbolo de “arma” revolucionária e ideológica do graffiti,

utilizada, no caso do português, em telas isentas de qualquer cromatismo, muros saturados de inscrições livres, impulsivas, onde esta figuração ancestral domina espontaneamente a superfície crua, enquanto que no catalão o graffiti surge na representação das suas figuras-signo mas, executado através de meios mais acidentais, prezando o acaso composicional que a folha de jornal pode proporcionar. A cor e a paleta que ambos utilizam diverge de uma forma explícita. Se Miró experimenta composições com cores vivas, salientando o mundo mágico e visual infantil, António Sena recusa essa “infantilidade” cromática, em que a cor inicialmente será remetida a pequenos apontamentos, adquirindo posteriormente maior lugar de destaque, tornando-se sucessivamente mais viva e translúcida, culminando na sua fase “arqueológica”, em que o sentimento de angústia e melancolia será transposto simbolicamente para a paleta utilizada, em subtis gradações de ocre.



Figura 15-Joaquim Rodrigo. *Vau Praia*, 1982. Têmpera sobre tela, 95x120 cm. Coleção Centro de Arte Moderna. Dádá-Zen.

“A pintura estava certa. Depois inventaram a perspetiva e estragaram tudo!”⁸⁴ Esta citação resume todo o pensamento e consequente execução plástica do artista português Joaquim Rodrigo. Se no início da sua carreira começa por praticar uma linguagem abstrata geométrica, a partir dos anos 60 passa a desenrolar a sua obra num neofiguratismo onde existem sequências narrativas de situações históricas ou atuais e

⁸⁴ RODRIGO, Joaquim. *Pintar Certo*. Edições Salamdra, Lisboa. 1995, p.15.

tal como muitos artistas informais, ou praticantes de arte bruta, resiste à perspetiva e passa a inserir as suas figuras rebatidas no espaço topológico.

A sua obra revela uma extrema economia de meios expressivos e técnicos utilizando cores naturais da terra como amarelo escuro, vermelho acastanhado, branco e preto. As suas composições revelam alguma analogia com a intencionalidade do desenho “mal feito” com a mão esquerda (*gaucherie*), o seu ideografismo e cromatismo, para além de encontrar afinidades com a pintura infantil, revela também influência da pintura aborígene australiana e do período helenístico arcaico. Joaquim Rodrigo afirma que antes de praticar esta pintura a sua produção artística era errada. Para o artista a maneira correta de fazer pintura terá de obedecer a estes quatro pontos:

- 1- Fundo amarelado ou ocre.
- 2- Desenho livre a carvão sobre o fundo.
- 3- Para haver diferenciação cromática importa seguir a ordem que começa pelo tamanho maior para o mais pequeno e seguir também a ordem de contrastes decrescentes das cores.
- 4- Depois de todo o processo de pintura, o traço do carvão é retirado com auxílio de uma escova macia de maneira a que todas as formas fiquem limitadas pela cor do fundo.⁸⁵

Este processo demonstra a minuciosidade da execução que emprega na sua obra. Podemos referir, apesar do carácter único da sua prática, alguma ligação com a arte pop americana, sua contemporânea, apesar de explorar potencialidades expressivas e comunicativas singulares na pintura. As narrativas que o artista explora carregam inicialmente uma consciência política e social para mais tarde a transformar em registos de memórias da sua vivência pessoal. Uma das marcas características da sua obra é a relação entre signo pictórico e caligráfico com palavras ou letras. Estas últimas adquirem um papel de identificação, contextualização, legenda, ou sinais puramente expressivos que identificam referencialidades do universo do artista. Nas suas composições e com o passar dos anos a linearidade pura, assumida por Klee, irá acentuar-se porque para além de apresentar uma função estrutural irá ao mesmo tempo fragmentar o espaço do suporte criando linhas horizontais lembrando linhas textuais que

⁸⁵ GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005, p.192.

servem acima de tudo como metáfora de uma narratividade presente, mas ausente em termos lineares. Na fase final as linhas desaparecem, passando as imagens a flutuar em espaços indeterminados, recusando a ilusão da tridimensionalidade e acrescentando novos caminhos interpretáveis para o espectador, desintegrando as próprias leis da narrativa e espalhando signos por todo o espaço em que a leitura pode já não ser da esquerda para a direita nem na horizontal. As palavras vão cada vez mais preenchendo a composição onde parece existir uma substituição da imagem pelo ícone linguístico, representando fragmentos de memória dos mais triviais até mais significativos surgindo em espaços fechados, quase como círculos e quadrados da banda desenhada e que dialogam de igual para igual com as imagens, criando uma ambivalência de imagética textual e de texto imagético.

Joaquim Rodrigo exerceu uma enorme influência no panorama artístico nacional e António Sena irá certamente utilizar algumas componentes estilísticas, desde o cromatismo ao pensamento na procura da inocência primordial e na própria utilização caligráfica. No entanto Rodrigo utiliza nas suas narrativas a figuração e o desenho precursor da *bad painting*, evocando de certa forma a figuração infantil, enquanto Sena evidencia a singularidade do traço e a irrepetibilidade da mancha ou garatuja em vez das técnicas específicas enumeradas anteriormente com que Rodrigo executa a sua obra, de forma a que tudo na composição seja premeditado e não fruto do acaso. Todavia podemos referir que ambos procuram de maneira diversa experimentações narrativas recorrendo a signos visuais e textuais.

Em Sena a caligrafia surge de uma incessante repetição de elementos textuais escritos e desenvolvidos em sucessivas camadas, formando composições palimpsésticas, em que preza mais o resultado expressivo e não tanto a significação linguística das palavras, numa fase inicial, apesar de existir uma maior abertura dos códigos linguísticos a partir dos anos 90. Aos elementos textuais o artista acrescenta alguns elementos visuais, altamente ambíguos, onde os seus campos semânticos são alargados nas suas referencialidades, em que a figura da clepsidra pode também ser uma ossada ou figuras ininteligíveis como as figuras orgânicas dos anos 60. Joaquim Rodrigo aceita a referencialidade e a significação que correspondem às palavras

utilizadas, apesar de nalgumas composições o artista utilizar várias letras do alfabeto desintegradas da textualidade habitual, mas realçando o seu poder expressivo.

A partir dos anos 80, António Sena irá reduzir a sua paleta cromática, numa primeira fase colocando-a mais transparente e luminosa para posteriormente a saturar de cores ocres, de terra, encontrando paralelo na última fase de Joaquim Rodrigo, em que na sua paleta figuram quatro cores de terra, em que ambas parecem evocar o período arcaico grego nomeadamente na observação nos dois corpos de obra da utilização figurativa de vasos ou urnas gregas. Apesar de ambos disporem de métodos narrativos nas suas composições, a utilização de títulos para as obras demonstra preocupações de pensamento diferentes. Nos títulos de Rodrigo, o artista identifica claramente a situação e o universo que transpõe para as telas, num código já condicionado em termos narrativos, esclarecendo ou elucidando o observador para uma leitura *a priori* condicionada, em Sena a maior parte da sua obra carece de títulos levando a que o espectador se concentre unicamente na plasticidade expressiva do suporte e procure uma possível interpretação para os códigos descondicionados que o artista apresenta.

5. João Vieira, Emerenciano, Hatherly

João Vieira, um dos artistas da primeira vaga de emigração para Paris em 1957 e como bolseiro da Gulbenkian em 1959, teve a possibilidade de trabalhar conjuntamente com outros artistas portugueses, vindo a formar o grupo KWY, grupo revolucionário e inovador nas suas práticas em conjunto, apesar de não existir uma homogeneidade estilística entre eles. Vieira desde muito cedo trabalha única e exclusivamente o registo de gestos caligráficos e sígnicos, tendo como base os caracteres ocidentais do alfabeto. Influenciado pela poesia experimental, as suas composições exploram possibilidades gráficas que se conceptualizam em texto ou imagem, convertendo-se numa primeira fase em código literário e consequentemente em código pictórico. O artista aproxima-se do *Letrismo*, no entanto, nunca abandonando a carga puramente expressiva e visual, nem a intenção pictórica, que apesar da legibilidade empregue pela carga textual que o

autor imprime na sua obra, ela nunca deixa de ser representada através de ícones visuais, mas liberta-se da sua função primordial, a de significação, para uma representação ambígua do signo linguístico.



Figura 16-João Vieira. Cesário Verde, 1965. Óleo sobre tela, 130x97cm. Coleção Hélder Macedo, Londres. Corpos de Letras.

O contacto com o grupo El Paso, do qual faziam parte António Saura e Manolo Millares, exerceu sobre o artista uma influência gestualista que persistirá durante toda a sua obra. Nas suas composições cada gesto realizado torna-se um sinal e cada um dos sinais pode ser considerado escrita, proporcionando valores comunicacionais que pretendem ultrapassar o uso exclusivo da escrita como caligrafia.

Apesar de todas as explorações verbais e linguísticas da sua obra, Vieira respeita a convencionalidade da escrita ocidental na medida em que inscreve os seus signos na horizontal e num tempo de escrita propício à leitura, no entanto a influência da poesia concreta estará também presente, visto que utiliza estratégias pictóricas para condicionar a linearidade da apreensão de quem as vê, desde sobreposições ou ambiguidades entre formas e fundos. Apesar da gestualidade expressiva que emprega, não podemos considerar João Vieira um potenciador de “novas” linguagens ideogramáticas visto que não pretende esvaziar e limitar o signo linguístico do seu significado, não criando letras novas, nem grafias enigmáticas ou indecifráveis, aliás enquadra-se deliberadamente na forma reconhecível da letra ocidental. O mundo

caligráfico representado nas suas obras desenvolve-se a partir de excertos poéticos portugueses, desde Luís de Camões a Mário de Sá Carneiro ou Ana Hatherly, conferindo um estatuto de poesia visual, no sentido mais direto do termo. Estas escritas ao longo do seu percurso artístico adquirem uma volatilidade nas suas referências e expressividade, que se vão tornando ora mais identificáveis ora mais abstratas, em que o artista por vezes utiliza a carga literária e aceita-a na sua significação, ora utiliza gestualismos que refletem o seu imaginário, que apenas a liberdade poética permite interpretar. Nas suas composições a utilização da cor representa um elemento importante para a sua expressividade, visto que acrescenta uma carga simbólica e consequentemente visual aos significados textuais que o artista utiliza, onde a volumetria das letras adquire tridimensionalidade em relação à monocromia do fundo ou então a saturação cromática forte que as engloba, confere às composições um intenso lirismo, umas vezes luminoso outras denso e opaco, enquadrado ora numa estética mais depurada, ora numa mais expressionista.

A caligrafia é o ponto central e nuclear na abordagem estilística e pensamento artístico tanto em João Vieira como em António Sena. Apesar de ambos os corpos de obra terem sofrido alterações ao longo do tempo, podemos afirmar que existe uma estetização da letra do alfabeto ocidental em Vieira que utiliza como expressividade principal da sua linguagem plástica. Vieira pinta a letra de maneira figurativa realçando os seus contornos estilísticos. A caligrafia em António Sena revela uma espécie de momento de aprendizagem, crescimento na automatização da escrita, onde parece rejeitar o código linguístico instituído e impulsionar gestos inconscientes do seu pensamento em escritas cursivas que são riscadas ou rasuradas, criando dessa forma linguagens pré-significantes onde qualquer referência é destituída de sentido. Vieira interpreta a carga literária que utiliza, nomeadamente poesia, apesar de muitas vezes a desconceitualizar do sentido original, oferecendo uma componente visual à textualidade. Sena nos seus densos palimpsestos resiste à interpretação literária dos excertos que utiliza, onde por vezes lhes modifica a própria ordem textual, abrindo novas possibilidades de interpretação, fazendo com que cada palavra ou grafia adquira autonomia própria. Parece existir em Vieira um pensamento premeditado nas estruturas das suas composições, utilizando tons e densidades cromáticas com o auxílio de

técnicas gestualistas tendo como princípio construtivo a exploração da volumetria das letras sobre os fundos do suporte, enquanto que em Sena parece sobressair uma aparente desorganização estrutural em que o instinto primordial a parece reger.

Ao longo da obra de Emerenciano observamos uma desaprendizagem de uma linguagem convencional a favor da ingenuidade da escrita e do ponto lúdico da indefinição dos signos que essa escrita carrega.

“Ele é o pintor da palavra que quer nascer, que está para nascer sob o estádio da letra ainda informe. Ele é o pintor da letra que se faz, se refaz, se desfaz e, se não se faz palavra, testemunha um gesto importante de encontrar a expressão verbal difícil e torturada. Emerenciano fica para quem da semântica e do significado.”⁸⁶

Escrever é não só a concretização do pensamento, mas implica também deixar uma marca, um sinal, que unifica o homem ao espaço.

O artista desfaz a aparência convencional da escrita permanecendo a sua memória de gestos, jogos, marcas obscuras, consecutivamente pré e pós-escritos num entrelaçar de tempos imemoriais. Surge assim uma espécie de grau zero da escrita onde nenhum código semântico é discernível, onde o poeta, neste caso o artista, pretende afirmar o indizível. Nas primeiras obras dos anos 70, o elemento exclusivo é o alfabeto onde o artista inscreve palavras que formam textos de execução rápida e cursiva, tornando-os ilegíveis devido às inúmeras sobreposições, formando densos palimpsestos, sem rasuras, onde a cor indica caminhos gestualistas que influenciaram Emerenciano. Contudo, retira-lhes um sentido literário, de forma a vigorar uma significação pictórica. Posteriormente o artista irá cada vez mais prescindir da letra, em que a simulação da escrita e os seus resíduos serão usados, apesar da sua organização gráfica manter-se inalterada respeitando as convenções ocidentais. Nestas obras, para além dos elementos caligráficos, vai acrescentando na sua superfície elementos geométricos que por sua vez vão-se tornando textuais. Estas escripturas, como são denominadas pelo artista, representam puros grafismos gestuais em que parece integrar nas suas escritas, arquétipos do inconsciente, fonte de uma comunicação universal, estrutura no seu sentido primeiro, original. Estas obras multívocas, sem aparente referência, não nos

⁸⁶ BARBOSA, Pedro. “A letra e o risco na pintura de Emerenciano” in CLÁUDIO, Mário. *EMERENCIANO ou o teor das actas*. Imprensa Nacional - Casa Da Moeda. 1989, p.23.

mostram caminhos abertos, mas oferecem sinais ⁸⁷ que nos possibilitam a construção de um espaço e tempo novos, únicos.

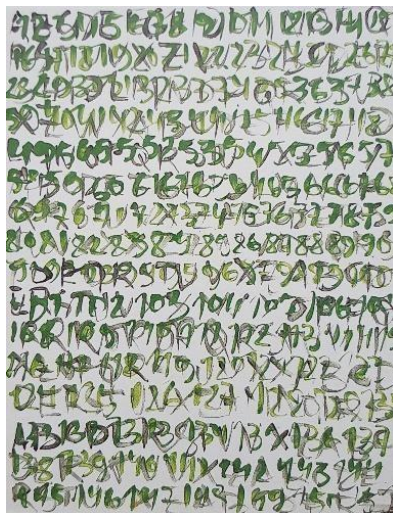


Figura 17-Emerenciano. Sem título, 1973. Acrílico sobre cartolina, 65x30 cm. Vinte Anos de Pintura- A Aventura do Signo.

As suas composições labirínticas englobam milhares de impulsos escritos que se transformam em signos abstratos, rompendo com os sentidos tradicionais e onde o artista insere símbolos ancestrais como a espiral ou círculos, numa interrogação constante entre pintura e escrita, metáforas para o impulso onírico do artista. “O conteúdo conceptual da escrita é diluído na materialidade sensual e plástica da pintura... acolhe uma conceptualização fragmentária e inominável, a magia do nome, dos seus elementos dispersos, corpo em explosão, numa desordem aparente, onde poderá refazer-se a unidade primordial, o todo ausente.”⁸⁸

⁸⁷ Sinais que para Maria João Fernandes estão “para além de tudo o que poderemos dizer. Para além dos conteúdos sugeridos e explícitos nesta obra, representam um convite, o mais eloquente, hoje, o mais extraordinariamente conquistado e que desejaríamos merecer, a que façamos nossa esta descoberta, a aventura comum do ser e da linguagem, da linguagem do ser, do ser na linguagem.” FERNANDES, Maria João. “A aventura do Signo in Emerenciano Vinte Anos de Pintura” in *A Aventura do Signo*. Cooperativa Árvore. Porto. 1994, p.31.

⁸⁸ FERNANDES, Maria João. *Caligrafias a nascente dos nomes*. Fundação Portuguesa das Comunicações. 2008, p.169.

A consciência do valor plástico da linguagem escrita associa-se à criação de Emerenciano e de António Sena. Ambos utilizam uma caligrafia pessoal codificada, no seu sentido linguístico, onde a incomunicabilidade parece ser o que ordena as composições, porém Emerenciano quando utiliza as letras do alfabeto ou posteriormente a simulação desse mesmo, nas escripturas, estas são desprovidas de qualquer significado, não nos remetendo para nenhum campo semântico, não nos murmurando nenhum som, transportando-nos apenas um silêncio do universo pictórico. António Sena também transcende os limites puramente linguísticos para significações picturais, embora sem perder a potencialidade referencial que os seus textos carregam, porque apesar das primeiras explorações com as letras, onde o artista parece balbuciar fonemas, na sua obra irá existir um mediador entre a comunicação linguística e valores expressivos como que reinventando as práticas plásticas. A linguagem é reinventada em Emerenciano, surgida por meio de uma impulsividade cursiva, um grau zero da escrita em que questiona a eficácia comunicativa, numa autêntica poesia do indizível. Se António Sena, com o passar do tempo, parece adquirir nas suas obras os utensílios para uma construção discursiva, Emerenciano parece reconduzir as suas escritas para uma reencarnação do verbo, promulgando uma nova linguagem. Em ambos se observa uma noção palimpséstica na estrutura dos trabalhos, devido à saturação e sobreposição de caracteres que se metamorfoseiam por entre camadas textuais, colocando o espectador num papel ativo no processo de decifração. Pinturas escritas que se desenvolvem numa ambígua e perturbadora tensão entre o reconhecível e o desconhecido, onde a evocação da memória surge como um espectro no suporte. Em termos compositivos, António Sena desenvolve em superfícies planas, onde parece verificar-se um rebatimento do espaço topológico de alguns signos, evocando as primeiras pinturas infantis, onde a cor por vezes irrompe de maneira desenfreada, selvagem, parecendo negar a transcendência a quem as contempla e onde se manifesta a impulsividade do artista. As obras de Emerenciano revelam, apesar de simulacros e metamorfoses da escrita, uma harmonia pictórica com recurso a elementos geométricos, espirais, parecendo criar perspectivas labirínticas construídas sob intensas luzes cromáticas, reinventando a verdadeira realidade, onde os gestos da escrita fluem rítmicamente e em primitiva alegria,

questionando convenções, aproximando-o da filosofia budista Zen onde o enigma humano está representado em atmosferas luminosas.

“Sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra...”⁸⁹ Ana Hatherly ao longo da sua obra questiona as práticas da escrita ao nível da expressão criadora. A artista, quer nos seus poemas quer nos desenhos, descodifica a linguagem da sua significação natural para que seja experimentada em termos inabituais revelando aspetos inesperados da linguística. Exercícios que escapam ao domínio da razão lógica, que em função do desconhecido e do sentido de risco, revelam uma aventura criadora, tal como em Sena, o instinto e impulso criador parecem dominar a execução artística. A escrita transforma-se, de um meio específico da comunicação, num objeto sonoro e visual, permitindo múltiplas visões e múltiplas possibilidades de leitura.

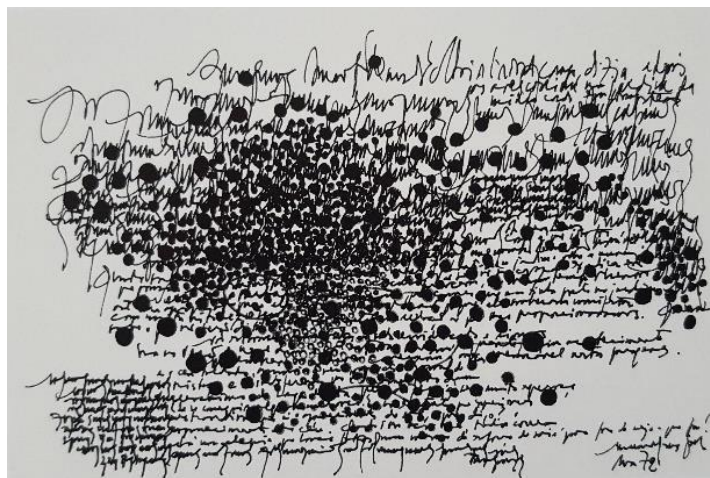


Figura 18- Ana Hatherly. Sem título, 1972. Tinta preta sobre papel, 8,9x13,2 cm. Território Anagramático.

A escritora nos seus desenhos revela movimentos minuciosos da mão que escreve, automatizada pela prática incessante, inscrevendo na nudez do suporte branco, escritas desprovidas de conteúdo literário e que têm como principal objetivo não o que é escrito,

⁸⁹ HATHERLY, Ana. “Auto-Biografia Documental”, Ana Hatherly. *Obra Visual*, 1960. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa. 1992, p.75.

mas como se escreve, provocando o acaso e o fortuito, procurando combinações inesperadas que de outra forma seriam perdidas na linguagem convencional.

António Sena recusa a sonoridade do objeto textual, camuflando-o e desfragmentando-o em combinações múltiplas de camadas e sobreposições, desafiando a sua leitura e interpretação. Se a escrita de Hatherly deriva da poesia visual e das suas múltiplas significações, a de Sena deriva do seu inconsciente primordial num aquém da comunicação. O contexto da poesia experimental favoreceu a vocação da artista para a experimentação da linguagem, criando um estilo único numa constante interrogação sobre linguística e a sua visualidade. Todavia as suas escritas são também influenciadas pelas práticas orientais caligráficas, nomeadamente a escrita chinesa, e também pelos anagramas barrocos portugueses do século XVII, reinventando-os e explorando os seus mecanismos, situando a sua gestualidade entre a letra e o conteúdo plástico. António Sena não parte para a sua prática caligráfica sob alguma influência reconhecida, não reinventa formas e maneiras de construir e manipular o conteúdo textual, mas sim recua a uma aprendizagem inicial da escrita, numa primeira fase ainda selvagem e descondicionada, com o passar do tempo mais “domada” numa intencionalidade discursiva. Na atividade plástica de Hatherly os signos linguísticos mostram uma ambiguidade entre codificador de conceitos e pura imagem. A artista questiona a legibilidade e visibilidade da palavra, a estrutura da composição que assenta na sua visualidade, onde as palavras nunca se deixam de identificar como tais, mas tornando-se escritas ilegíveis, embora nunca descurando um lirismo poético⁹⁰. Nos seus desenhos a gestualidade que o movimento da mão proporciona, marca os ritmos da composição com inquietas linhas de texto de várias densidades e múltiplas formas que sugerem uma poética gráfica, tornando a escrita ilegível para apenas poder ser observada. As suas obras, de pequeno formato, onde sobretudo utiliza papel branco e tinta-da-china revelam afinidades com o budismo Zen na sensibilidade e depuração gestual, na simplicidade de processos e na procura de um vazio libertador que torna redundante qualquer tentativa

⁹⁰ “Aliás, um dos aspectos salientes da minha produção experimental - literária ou visual - reside no facto de os textos obtidos, estando de acordo com uma teorização específica que visa a investigação dos processos criativos, mesmo nas situações mais extremas, nunca serem destituídos de emoção - mesmo quando são satíricos - e em nenhum caso são destituídos de reflexão.” HATHERLY, Ana. *um calculador de improbabilidades*. Quimera Editores. Coimbra. 2001, p.10.

de interpretação, contrastando com o processo e pensamento artísticos de Sena, opostos à depuração Zen e simplicidade de processos, num barroquismo ocidental, verificando-se a saturação do suporte e a necessidade do seu preenchimento. Ambos os artistas procuram a libertação do pensamento cultural “asfixiante” de formas diversas, em Hatherly verifica-se uma espécie de *satori* ou transcendência e equilíbrio formal nas suas composições, quase místico-religiosas, em Sena o processo libertador dá-se através da desmaterialização conceitual dos códigos linguísticos e na utilização de escritas que em termos evolutivos da linguagem, parecem encontrar paralelismo com as mais primitivas das linguagens humanas.

PARTE III – ANTÓNIO SENA: Nenhum traço, nenhum vazio em vão

1. Introdução - A comunicação para além da linguagem

“O esforço da pintura moderna não consistiu tanto na escolha entre a linha e a cor, ou mesmo, entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalência, em quebrar a sua aderência ao invólucro das coisas, o que pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão, mas que se faz, por vezes, através do reexame e reinvestimento daqueles que já existiam.”⁹¹

Esta citação de Merleau-Ponty demonstraria com precisão e conhecimento quase toda a arte que se produziu não só na segunda metade do século XX, mas um pouco em todo o século. Surge, assim naturalmente, para identificar e contextualizar a prática artística de António Sena, que mediante os tradicionais meios artísticos, constrói novas redes de significação com a preexistência objetual e linguística, multiplicando, como afirma o filósofo francês, os sistemas de equivalência.

Bernardo Pinto de Almeida afirma que “... na obra de Sena gesto e escrita, ou escrita e signo, convergem numa *vontade de forma* abstrativa que recupera da imagem da escrita alguma da sua dimensão poética para se realizar como aproximação a uma gestualidade pura e sem qualquer significação.”⁹²

A sua obra apresenta enorme coesão e homogeneidade, estabelecendo relação de semelhança quer no suporte em tela quer no desenho, estabelecendo-se uma indissociabilidade e constante permuta entre a experimentação mais livre e exploratória do desenho, integrada na ornamentada e elaborada prática pictórica. A obra nos primeiros anos situa-se numa corrente neo-dada, deixando-se contaminar posteriormente por valores aproximativos da estética pop, explorando algumas dessas

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Nova Vega, Lisboa. 2015, p.58.

⁹² ALMEIDA, Bernardo Pinto De. *ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX- UMA HISTÓRIA CRÍTICA*. Coral Books. Porto. 2016, p.324.

manifestações relativamente à utilização da cor, ao enaltecimento de um produto como meio utilitário, um pouco como o *ready-made* duchampiano e mesmo a própria legendagem iconográfica, funcionando não só ao nível linguístico, mas também como etiquetagem de um rótulo comercial. Período fugaz, sem deixar grandes vestígios ou contaminações para a obra que se sucedeu, tendo Sena, a partir desta altura, explorado a prática caligráfica através do gestualismo abstrato, influência marcada pelo expressionismo abstrato, que desenvolveu até sensivelmente aos anos 90, modos pictóricos gestualistas sugerindo uma escrita linear e contínua de referência às micrografias de Cy Twombly. Obra caracterizada por um grande negrume, uma profunda melancolia, expressão visual da saudade.

Jorge Silva Melo, para caracterizar esta obra tão singular e enigmática, avança com o conceito de tela-lápide, “o silêncio corrói, a afirmação não se ergue, esboroa-se, roída, esquecida, desfeita ou incompleta, área ferida, cicatrizando, sarando, gangrenando.”⁹³

Há na arte de António Sena uma espécie de regresso à infância, idade da aprendizagem e de verdadeira liberdade psíquica e motora, desde a utilização da caligrafia até a estudos de cores, o artista explora possibilidades de verdadeiro descondicionamento. José Gil afirma que a cor está intimamente ligada à infância,

“a jubilação da criança que brinca com as cores vem do facto de elas misturarem o interior e exterior. A criança faz e desfaz a desordem, transforma-se num alegre caos... Uma cor é o caos concentrado. Jogar, brincar, desenhar com lápis de cor, é desencadear forças, soltar pulsões imparáveis e novas (que se descobrem pela primeira vez) graças a dispositivos muito simples e sábios.”⁹⁴

É graças a esses dispositivos simples que a magia inusitada e impulsionadora se revela muitas vezes em quebras e descontínuos nexos percetivos, pensamentos talvez recolhidos pelo inconsciente e devolvidos à cadeia enunciadora comunicativa, fragmentados, incapacitados de exprimir a natureza formal e civilizada, mas capazes de transformar a linguagem num místico ritual, frenético no seu início, para ser estilizado no dispositivo emissor de mensagem. A linguagem funciona como o aparelho

⁹³ MELO, Jorge Silva. “Antes ou também depois da frase” in *António Sena Pintura/DesenhoPainting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.21.

⁹⁴ GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, pp.317-318.

comunicacional mais eficaz de que o Homem dispõe, mas segundo Walter Benjamin “a linguagem é imperfeita, segundo a sua essência comunicante e a sua universalidade, no ponto em que a essência espiritual que dela emana não consiste apenas na sua estrutura global, em língua, ou seja, não é comunicável.”⁹⁵ Talvez a denominação seja a verdadeira capacidade da linguagem, no entanto, como afirma o filósofo alemão, insuficiente para revelar a essência espiritual demonstrada pela criação e motivação artísticas de António Sena. Escritas, gestos, signos, manchas, irrompem das telas ou desenhos de Sena, assemelhando-se a palimpsestos contendo inúmeros segredos indesvendáveis. A maior parte delas recusam título ou legendagem interpretativa, talvez por o artista não querer que exista uma possível explicação não visual e que se intrometa entre as obras e quem as vê. Foucault afirma que “o mundo não é legível, lê-lo, fazer discurso, é uma violência que impomos às coisas.”⁹⁶

Porém, nas últimas obras registamos uma certa urgência, uma necessidade do artista comunicar algo que o atormenta, recorrendo a palavras associadas a traumas, obsessões e signos visuais, indicando a passagem do tempo, a finitude humana. Com o passar do tempo, dos anos, assistimos a uma transformação plástica do artista, que tal como a criança, passa da garatuja e rabiscos livres e descondicionados a um rigor e depuração adultos. Sena utiliza a escrita de uma forma eficiente, “pela ilegibilidade impõe-lhe a visibilidade, aproximando-a do signo pictórico.”⁹⁷

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D’Água, Lisboa. 2012, p.153.

⁹⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Edições 70, Lisboa. 2014, p.55.

⁹⁷ Citação de Jean-François Lyotard in COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão. *A PALAVRA NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉC.XX (DO INÍCIO DA REPÚBLICA AO FIM DO ESTADO NOVO)*. Doutoramento em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012, p.353.

2. Emancipação de Formas e Suportes - para Ser de outro modo

As primeiras obras de António Sena surgem em 1964, aquando da sua permanência em Londres. Estes trabalhos, sob influência do informalismo, numa corrente neo-dada, exploram o espaço do suporte com elementos relacionados com a prática caligráfica, embora não contendo nenhuma palavra propriamente dita, apenas traços, vestígios de uma linguagem pré-significante. No espaço da tela surgem formas orgânicas muito influenciadas pela obra de Julius Bissier que, embora não preenchendo a totalidade do enquadramento, pontuam a parte central, donde irrompem traços, figuras, elementos visuais, predominando um cromatismo austero, de preto, cinzas e azuis escuros. Obra provocatória, violenta, destrutiva, arte brutalista, que enaltece as experiências Dada e a sua ideologia anarquista. António Sena, nestas, como na quase maiorias das suas obras, não utiliza título ou legenda que caracterize a composição para permitir uma análise original, despojada de qualquer autorreferenciação. Michel Butor afirma que “la composition la plus abstraite peut exiger que nous lisions son titre pour nous déployer toutes ses saveurs, toutes ses vertus.”⁹⁸ Sena rejeita essa etiqueta narrativa, talvez para provocar no espectador uma distanciação e consequente alienação na intenção linear da mensagem, não oferecendo qualquer ferramenta auxiliar, concentrando toda a capacidade intencional no espaço pictórico.

Na tela de 1965, sem título, verificamos um espaço caótico donde surgem inúmeros elementos aleatórios, de tons escuros, pessimistas, alguns traços a lápis, letras formando palavras fragmentadas, onde a linguagem não é uma opção, mas sim pura componente expressiva, desconceptualizando o elemento da escrita e subvertendo-o na sua morfologia. Talvez experimentação linguística na sua vertente emancipada de transmissão comunicacional ou evidência primordial da componente estrutural da linguagem. Tzvetan Todorov afirma que “as palavras não designam diretamente as

⁹⁸ BUTOR, Michel. *Les Mots Dans La Peinture*. Les Sentiers De La Création. Champs Flammarion, Paris. 1969, p.17.

coisas: apenas exprimem. Todavia, o que exprimem não é a individualidade do locutor, mas um verbo interior, pré-linguístico.”⁹⁹



Figura 19- António Sena. *Sem título*, 1965. Óleo, grafite e carvão sobre tela, 100x80 cm. António Sena *Pintura/ Desenho* Painting / Drawing 1964- 2003.

Nos desenhos, as letras e elementos que se aproximam da escrita não aparecem, figurando formas orgânicas com utilização de cores fortes resultando num intenso cromatismo sobre o suporte branco do papel. “A cor irrompe nos desenhos deste período como um relâmpago breve, um fulgor iridescente que acentua o processo laborioso da sua realização.”¹⁰⁰

A partir de 1965, as marcas escritas começam a surgir com maior intensidade e em escalas variadas de densidade, formando palimpsestos de signos caligráficos e signos calimórficos. Símbolos primordiais como o círculo e o signo x, surgem com frequência no espaço pictórico. No desenho existe um maior lirismo do que nas telas, com a inclusão de maiores quantidades de espaço utilizado, com sinais de escrita, resultado da

⁹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Edições 70, Lisboa. 2018, p.54.

¹⁰⁰ FERNANDES, João. “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica” in *António Sena Pintura/Desenho* Painting/ Drawing 1964-2003. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.43.

ductilidade caligráfica, esboço de aprendizagem do pintor que tenta incessantemente “domar” a mão dominante. O suporte de inscrição passa a não ser só o papel branco, mas também o papel pautado, partitura musical, onde o artista utilizará a geometria do seu enquadramento e o seu rigor, inscrevendo vários objetos de escrita que acabam selvaticamente por descurar essas mesmas linhas. “Na arte de A. Sena, e muito particularmente nas suas obras sobre papel, encontramos esse sonho do espírito próprio do carácter da infância e do qual, em estado persistentemente nascente, se deduz a sua angústia natural.”¹⁰¹

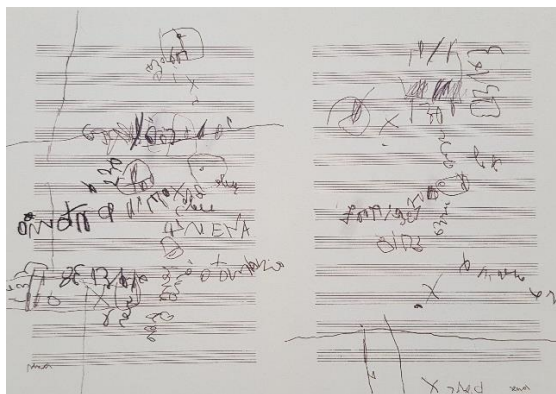


Figura 20- António Sena. Sem título, 1965. Grafite e lápis de cera sobre papel pautado, 21,3x57,2 cm. . António Sena
Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

A profundidade dos sinais utilizados nestas obras em papel e a desorganização que delapida a linguagem enigmática e indecifrável desta fase, colocam-se num antes da interpretação, na perturbação de um código público que se transforma em código secreto. Estas notações, rigorosamente codificadas, pertencem ao mundo simbólico da infância, evocativo da recordação e fiel ao instrumento impulsivo do pensamento. A fragmentação, destituída de procedimentos claros de construção, é inserida nas mais rigorosas folhas de inscrição codificada, neste caso a pauta musical.

¹⁰¹ MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999, p.119.

Apesar destas escritas não corresponderem à primordial utilização e propósito principal, que a estas folhas dizem respeito, a notação ou anotação musical, a verdade é que estas caligrafias impõem um ritmo não só plástico como musical. Se o constrangimento da arquitetura da pauta determina um mundo plástico enclausurado na austeridade da forma, a inversão que é protagonizada pelas figuras caligráficas, que aqui funcionam como uma espécie de *basso continuo* a pontuar a força motora da musicalidade linguística, redime o valor funcional da pauta e oferece uma experiência labiríntica de aprendizagens, desperdiçadas no seu valor linguístico, mas exaltadas no seu valor puramente instrumental e visual.

Nos anos que se seguem, até sensivelmente 1970, numa fase transitória e fugaz, remanescente de uma estética Pop que irá desenvolver mais tarde com uma visão muito própria, sem recorrer a elementos exaltantes da sociedade de consumo, António Sena passa a utilizar o spray negro, símbolo de guerrilha revolucionária, estudantil, social, em voga durante estes anos e que culminará ideologicamente em Maio de 1968, inscrevendo as suas caligrafias em suportes lisos evocando paredes nuas das ruas saturadas de *graffitis* ou então preenche o suporte de negro, no qual revela formas e figuras através de *maskings*, utilizadas numa dicotomia entre positivo/negativo.

De um ponto de vista conceptual, este período pode ser integrado nas experiências gestualistas precursoras, porque tal como Dalila Rodrigues explicita “graffitar significa riscar. Tal como na infância da humanidade, os primeiros graffitis foram as pinturas rupestres da Pré-história, também as garatujas o são, na infância do homem.”¹⁰² Esta impulsiva caligrafia apresenta uma forma de comunicação livre, sem preocupações espaciais ou ideológicas, porque apesar de ser uma arma poderosa de contrarrevolução subversiva dos anos sessenta, ela aqui desmaterializa-se de um possível conceito político para, acima de tudo, enunciar ou anunciar uma comunicação simbólica ou pré-significante, isenta de censura ou repressão, prezando o anonimato da esfera artística tal como a pintura primitiva. António Sena pretende assim recuperar o primordial instinto da pintura, não absorvida pela condição cultural ocidental, indo ao encontro de uma arte

¹⁰² RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A infância da arte/ A arte da infância*. Fundação Caixa Agrícola do Noroeste, Viana do Castelo. 2016, p.99.

psicopatológica e brutalista de forte impacto visual que recusa qualquer tentativa de figuração e interpretação, transmitindo uma carga dramática e energia vital, um pouco como a pintura infantil, para destruir ou reconstruir a condição fulcral da pintura, a expressão.

Nesta tela de 1967, observamos a utilização de uma comunicação desorganizada e não obediente à expressão enunciativa, demonstrando a rebeldia espontânea do gesto descomplexado. Por entre a imperfeição cadenciada das linhas textuais surge, fruto do acaso ou simplesmente produto do inconsciente, alguma simbologia primitiva como a ambígua sugestão figurativa do signo x ou cruz, que se repete ao longo da superfície e o círculo que, mediante as variadas culturas, manifesta intenções diversas, sempre de um ponto de um ponto de vista simbólico, representativo do lugar do Homem no universo.

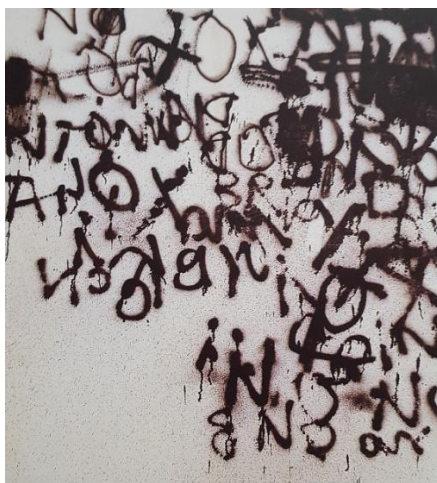


Figura 21- António Sena. Sem título, 1967. Spray industrial sobre tela, 103,5x94,5 cm. Coleção Fundação de Serralves- Museu de Arte Contemporânea, Porto. António Sena Pintura/ Desenho Painting/ Drawing 1964- 2003.

Esta simbologia, essencialmente ideográfica, demonstra uma perspetiva afetiva ou simplesmente inocente que poderemos associar a uma evolução gráfica infantil. Arquétipos do inconsciente coletivo, que fazem parte de uma linguagem universal intuitiva, que Sena associa aqui ao ato espontâneo de riscar ou *graffitar*. A superfície em que esta escrita livre marca o seu espaço parece assemelhar-se a muros, tal como

Tàpies os mimetiza na tela, criando universos diversificados conforme a tipologia caligráfica inserida. Para o artista catalão

“quantas sugestões se podem extrair da imagem do muro e de todas as suas possíveis derivações! Separação, clausura, muro de lamentações, de prisão, testemunha da passagem do tempo...superfícies torturadas, velhas, decrepitas; sinais de marcas humanas, de objetos, dos elementos naturais...sensação de amor, de dor, de nojo, de desordem; prestígio romântico das ruínas...sugestão da unidade primordial de todas as coisas.”¹⁰³

Se a impossibilidade literal da percepção linguística descura a interpretação linear, a multiplicidade de sentimentos ou sensações que se interpõem à razão intelectual, permitem desvelar uma autêntica poética do imaginário coletivo.

A continuação da utilização da pintura a spray irá desenvolver-se para um campo linguístico mais concreto em que a palavra Box e o seu correspondente signo visual irão figurar nos suportes em tela ou papel, retornando mais tarde sob uma componente narrativa e associada ao universo referencial que abordará durante esses períodos, questionando desta forma as dificuldades da representação.

António Sena utiliza a figuração representativa, ou imbuída de possível identificação, pela primeira vez na sua obra. O elemento caixa e a sua imagem e ícone formam figuras ou silhuetas que experimentam jogos de visualidade/percepção, que na sua multiplicidade significativa oferecem perspectivas diversas que prometem uma ideia concreta do seu objeto. A palavra box encurta a plurivocidade representativa do elemento visual e fixa uma legendagem que impregna não só o objeto como também a impressão do observador.

O artista explora o positivo/negativo, mediante um ato palimpséstico associado à colagem e a inversão e espelhamento da visibilidade objetual. A mesma figura de contornos semelhantes, repete-se em dois planos, procurando uma possível simetria, multiplicando a percepção da inexistente perspectiva, tentando explorar a tridimensionalidade da caixa. Estas experimentações percetivas permitem, a partir de formas que se assemelham a figuras geométricas, construir imagens indefinidas e indeterminadas que só o primigénio signo textual, que mais tarde irá caracterizar a obra,

¹⁰³ TÀPIES, Antoni. *a prática da arte*. Cotovia, Lisboa. 2002, p.153.

as parece enquadrar numa possível definição. A ausência de sentido resulta num desvelamento a que são submetidas as imagens. Segundo José Gil “são imagens-signos num duplo aspeto: signos delas mesmas e, enquanto tal, signos de que se perdeu o significado.”¹⁰⁴



Figura 22. António Sena. Sem título, 1966. Spray industrial, grafite, carvão e acrílico sobre tela, 103,7x95,7 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Estes objetos sígnicos, em vez de obterem uma respetiva imagem acústica, no sentido *saussureano*, funcionam antes de mais como signos de si mesmo, entrando desta forma no mundo paradoxal imagético que António Sena explora. Mediante esta tentativa de homogeneização conceptual, mas contrastando pelo seu contorno e preenchimento, ora vazio ora cheio, impossibilitam uma real representação ou uma verdadeira imagem do sentido *caixa*, funcionando apenas e só no espaço próprio da pintura.

Nas palavras de Eurico Gonçalves “quando António Sena aborda a arte conceptual é para a desconceitualizar, criando a não-ideia seja do que for, para fazer sentir mais diretamente as características específicas da sua própria pintura”; “O objeto é

¹⁰⁴ GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D'Água, Lisboa. 2005, p.215.

apropriado pelo sujeito e intimamente assumido como é abandonado, dele não ficando senão a imagem e o vazio ou o local onde este se desrealiza.”¹⁰⁵

Este período inicial fica inevitavelmente ligado à experimentação caligráfica e fonética a que o alfabeto ocidental está sujeito, mediante inúmeros atos de sobreposição, delapidação literária ou simplesmente ação lúdica de rabiscar. Contudo, a palavra e o seu respetivo significado ou imagem acústica correspondente, começam a impregnar estas obras de finais dos anos sessenta e início da década seguinte, através de tentativas semiológicas de interpretação sígnica objeto/palavra.

Estes elementos são sujeitos a constantes tensões paradoxais, descontrolados em falsas simetrias e abstratas volumetrias sem, no entanto, encontrar afinidade com o mundo cognoscível. O artista informa o observador, incutindo-lhe uma possível direção interpretativa que surge posteriormente disfarçada sob um véu insondável. A representação da caixa talvez seja o caso mais paradigmático da subversiva literalidade entre objeto visual e escrito. A indefinição representativa a que estão sujeitos estes elementos pelo pincel do artista, terão um apogeu da sua natureza com uma obra de finais dos anos sessenta, com a apropriação do Poema Fonético de Man Ray de 1924 para caracterizar e definir a promessa da escrita, da sua interpretação e significado, através da própria lógica estrutural da poética ocidental, a sua métrica.

Talvez esta tela seja um dos raros casos, pelo menos numa fase inicial, em que Sena de forma direta e explícita apropria-se de uma obra concreta e autoral para exemplificar as dicotomias literárias que explora ao longo da sua carreira. A obra em questão refere-se a um poema visual, altamente influenciador para as gerações seguintes, nomeadamente para o concretismo, de Man Ray, onde procura perscrutar uma autêntica poética do indizível, do inalcançável, reflexos do mundo onírico surrealista, catalisador da obra do francês, na demanda do inconsciente e primordial, através da rígida estrutura da forma clássica da poesia. Ora se por um lado o poeta pretende evidenciar o vazio e o despojamento sintático como força fulcral da criação, exprime-a através do esqueleto arquitetónico métrico que pontua uma espécie de tempo musical aliado à fonética

¹⁰⁵ GONÇALVES, Eurico. “António Sena - O gesto de riscar e apagar” in *Revista Colóquio/Artes*, Dezembro de 1973, nº 15, p.41.

rítmica. Universo paradoxal este, que António Sena transpõe de forma literal para o suporte, preparado com um cromatismo negro, negativo, neutro, contrastando com a

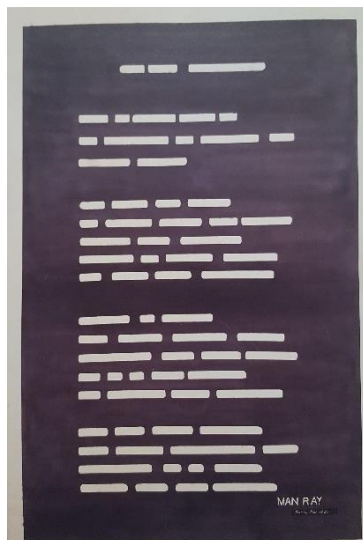


Figura 23- António Sena. *Sem título*, 1969. *Spray industrial e acrílico sobre tela*, 180x121 cm. António Sena *Pintura / Desenho Painting / Drawing* 1964- 2003.

inclusão, numa tonalidade um pouco mais clara, da estrutura poética. Se numa primeira observação, a ausência de sentido parece imperar, a estrutura representada desvela um sentido próprio da solidez musical das linhas que, como inscrições numa partitura musical, pontuam o inevitável sentido rítmico e a consequente interpretação que lhe está subjacente. Neutralidade na literalidade caligráfica, mas enunciadora de uma poética mágica, plena de sentido e enérgica na sua enunciação. Esta representação antecipa de certa forma a corrente pop que instalar-se-á na prática artística poucos anos depois.

Nesta fase o pintor começa a utilizar colagens de folhas e recortes de jornais nas telas e desenhos, por vezes pintadas com canetas de feltro ou rasgadas, tornando as composições mais geométricas e austeras, ou usando borrões de tinta sugerindo uma espécie de *action-painting*.

No final dos anos sessenta e até sensivelmente meados dos anos setenta, o pintor inicia uma abordagem nas suas experimentações artísticas muito ligada a uma estética

pop em voga nos círculos artísticos londrinos, cidade onde Sena habitava. Anos estes, em que começa a explorar novos conceitos sígnicos, deixando um pouco de parte a caligrafia ou o seu esboço, usando uma simbologia muito mais visual e mais imediata. No entanto, não poderemos caracterizá-la de exaltação a uma sociedade capitalista, mas sim uma ironia e um toque mordaz ao regime ditatorial que se vivia em Portugal. Nos primeiros anos da década de setenta, Sena começa a utilizar nas suas telas várias bandeiras de países como Inglaterra, Noruega e nomeadamente a de Portugal, explorando a representação ou a impossibilidade de as representar na sua verdadeira natureza, num plano primordialmente icónico, ressaltando as características específicas do desenho e a sua capacidade pictórica. Tal como Jasper Johns nas suas obras, em que desenha o conceito imagético da bandeira americana, relaciona esse conceito pré-existente e de valor objetual do quotidiano, oferecendo-lhe um ponto de vista diverso, capacitado de adquirir características originais, diferentes, relacionando a noção de perceção e aquisição icónica para o pensamento, contra as ideias pré-estabelecidas da realidade.



Figura 24- António Sena. *Sem título*, 1972. Acrílico e carvão sobre tela, 90,7x70 cm. António Sena *Pintura / Desenho* / *Painting / Drawing* 1964- 2003.

Karl Ruhrberg, a propósito desta noção de perceção na corrente pop afirma “a linha de fronteira entre a realidade da coisa pintada e a realidade da pintura esbate-se; a pintura torna-se um objeto de pleno direito.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Köln. 2012, p.310.

Na tela de 1972, sem título, vemos uma representação pictórica da bandeira portuguesa com a inscrição na parte inferior *VOTE FLAG*. Sobre uma tela aparentemente não preparada, observam-se na parte superior as três cores da bandeira portuguesa sobre um fundo rosa e na parte inferior a carvão a palavra *VOTE* e abaixo desta, a palavra *FLAG* a vermelho, à exceção do L a grafite, ambas rasuradas por uma camada de acrílico rosa. A descrição mais imediata que nos sugere esta obra, evoca a ironia do artista ao afirmar a possibilidade de escolha num país em ditadura. No entanto, o apagamento da letra L levando a que a palavra *FLAG* se transforme em *FAG*, nome pejorativo da cultura popular norte-americana referente à homossexualidade masculina, possibilita uma leitura ainda mais ambígua, sobretudo se enquadrarmos a obra no contexto social da altura. São precisamente estes jogos percetivos que o artista explora, através de conteúdos subversivos, nunca deixando de parte a ideologia neo-dada.

Nesta fase António Sena utilizará como nunca o uso da geometria e das cores vivas para explorar conceitos cromáticos fortes.



Figura 25- António Sena. Sem título, 1970. Spray industrial, acrílico, pastel de óleo e lápis de cera sobre tela, 121,5x183,5 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Nas telas vai passar a ter múltiplos enquadramentos dentro do suporte, passando a desenhar e a utilizar um dos símbolos evocativos dos cadernos escolares como é o autocolante. Ao longo deste período, onde utiliza as molduras pré-concebidas ou criadas, explora a própria figuração espacial deste símbolo, por vezes integrado na totalidade do suporte ou só parcialmente, sempre auxiliado com cor, rabiscando de maneira lúdica e infantil.

A obra de 1970 remete-nos para as experiências pictóricas desta fase, onde observamos uma tela a invocar a figura de um autocolante com contorno vermelho e no espaço central vemos emergir vestígios gráficos como rabiscos, grelhas, traços e linhas e alguns borrões coloridos de cor rosa, assemelhando-se às micrografias de Twombly.

Nos trabalhos desta fase a escrita caligráfica na sua vertente textual não está presente, tampouco uma mensagem veiculada, recorrendo essencialmente à cor através de formas geométricas, utilizando sobretudo cores fortes como o vermelho, amarelo, azul, praticando nas suas telas como uma criança experimenta a cor no papel branco. A palavra surge em 1972 de forma muito explícita e significativa, numa tela contendo duas figuras, que mimetizam o rascunho no papel, onde são desenhadas linhas horizontais preenchidas por rabiscos de diferentes densidades e de cores diferentes, surgindo a palavra *PINK* escrita em duplicado, assimétricas na sua realização, a vermelho e a azul, nunca na representação do seu verdadeiro significado, para o qual a definição linguística aponta para o conceito, mas desconceitualizando novamente as relações sógnicas entre o signo e o seu correspondente significado.



Figura 26- António Sena. Sem título, 1972. Acrílico e pastel sobre tela, 59,5x79,5 cm. António Sena Pintura / Desenho
Painting / Drawing 1964- 2003.

António Sena, nestas experimentações ou estudo das cores, interessa-se sobretudo pela representação em série ou repetição em massa, normalmente em dois planos distintos, salientando a automatização e serialização que os objetos ou produtos

artísticos estão sujeitos. Fetichismo mercantil que caracteriza um pouco a sociedade do pós-guerra, que no entanto, quando Sena utiliza este anonimato individual da estética pop, estiliza a repetição subjacente à produção e em semelhantes exercícios, pelo menos na sua aparência, nunca respeitando a igualdade dos contornos e formas, mas explorando essencialmente a possibilidade infinita do movimento, os ritmos que apresentam as cores e a própria alusão textual que de conjunto para conjunto apresenta variações formais e imprevisíveis devido à irrepetibilidade a que são submetidas, como se estas imagens se tornassem metapinturas ou metalinguagem na relação com o texto e o ato de pintar.

Nos trabalhos em papel deste período não se verifica o mesmo imediatismo estético. Em 1970 os trabalhos em papel milimétrico apresentam estudos geométricos, utilizando monocromatismo negro, explorando as dicotomias do positivo-negativo, no qual divide duas figuras principais quadrangulares em vários quadrados de menores dimensões auxiliando-se do rigor do papel, para os preencher com várias densidades cromáticas recorrendo à utilização por vezes também do spray industrial. Nos anos seguintes até metade da década, a cor brotará do papel sobretudo inserida em linhas geométricas, quase como estudos preparatórios para algo. As cores aparecem dispostas em barras verticais acompanhadas na sua parte superior por numerais, elementos estes que se afirmarão de forma decisiva nos trabalhos posteriores.

Uma série de trabalhos do ano de 1974 apresenta uma das fases mais idiossincráticas da obra do artista, realizados em São Paulo no Brasil, denominados *Target* em que a parte central do papel está ocupada por círculos mimetizando um alvo na sua representação manual e não cópia de um produto final. Neles podemos observar inúmeros elementos característicos da obra do artista, desde rabiscos com lápis de cor à utilização dos numerais, dispostos em numeração árabe ou romana. A inclusão da palavra *target* em cada uma das obras, a escrita rasurada a lápis e a saturação de cores variadas dispostas de maneira aleatória, a presença de dedadas e a integração de grelhas tentando impor alguma ordem ao barroquismo desenfreado destes trabalhos, proporcionam ao conjunto de papéis uma originalidade e irrepetibilidade únicas.



Figura 27- António Sena. *Target 6-ibirapuera rain*, 1974. Grafite, lápis de cor, tinta-da-china e aguada sobre papel, 31,9x23,4 cm. António Sena *Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003*.

Nas obras que se seguem, Sena volta a revisitar a geometria como principal expressão pictórica, no entanto, verificamos uma maior depuração do traço, do gesto e do próprio cromatismo, sendo a cor muitas vezes utilizada com pequenas variações. “Nas pinturas desta fase, Sena apresenta esboços de volumes e de construções, como fragmentos do caderno de notas de um arquiteto dedicado à construção de um universo pessoal e obsessivo.”¹⁰⁷ Estas obras surgem em claro contraste com a dimensão festiva e barroca da fase anterior, adquirindo claramente uma linguagem fria e abstrata, tornando-se indecifráveis, distanciadoras da pretensa narrativa da estética pop. Podemos notar a ausência da escrita, fazendo com que haja uma certa forma de alienação do espectador em relação à obra, retirando o principal mundo sógnico que o homem civilizado conhece. Com estas obras, Sena autoexclui-se da relação social e do mundo visual que o rodeia, automatizando cada vez mais os seus processos e métodos numa marginalidade

¹⁰⁷ FERNANDES, João. “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica” in *António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.51.

artística, “num exercício de um ceticismo decetivo em relação a qualquer possibilidade de comunicação.”¹⁰⁸

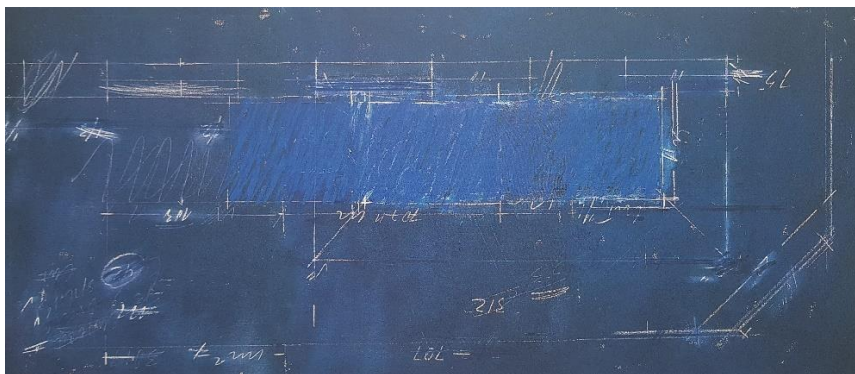


Figura 28- António Sena. 707, 1976. Acrílico sobre tela (tríptico), 121x273 cm. Coleção Ministério da Cultura. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Na obra intitulada 707, vemos um destes típicos esboços do período “industrial” em que a materialidade gráfica adquire um sentido completamente independente da realização técnica do objeto numa espécie de ininteligibilidade. A tela de 1976 apresenta um cromatismo com escala de azuis, onde se inscreve um desenho volumétrico, que pode ser uma caixa, preenchido na sua quase totalidade por um azul mais vivo que o demarca do restante enquadramento e a inscrição de variados números e gatafunhos descontextualizados, mas que, no entanto, nos podem sugerir notas de rodapé para uma possível construção. Se numa primeira fase, anos sessenta, o objeto caixa surge muito associado ao elemento textual box, sugerindo a relação sógnica imagem-textualidade, na fase do desenho industrial ganhará volumetria e materialidade associada à sua construção, para mais tarde ganhar vida, sendo utilizada para um propósito religioso como relicário. A conceção pop de um objeto e o seu enaltecimento e mitificação para a sociedade, aqui adquirem contornos ainda mais críticos e desesperantes, na demonstração e representação no espaço pictórico da crescente mecanização e autonomização do virtual em relação à natureza humana, no entanto este

¹⁰⁸ Idem, p.53.

objeto quadrangular, tomará consciência desse vazio significativo, emancipando-se à secularização, num contexto sacro.

Ao nível do desenho, Sena mantém a mesma temática do desenho industrial, saturando mais o suporte com elementos referentes ao desenho técnico e recorrendo à utilização das mais variadas cores que acabam por ser rudemente rabiscadas em formas geométricas como o quadrado e o triângulo.

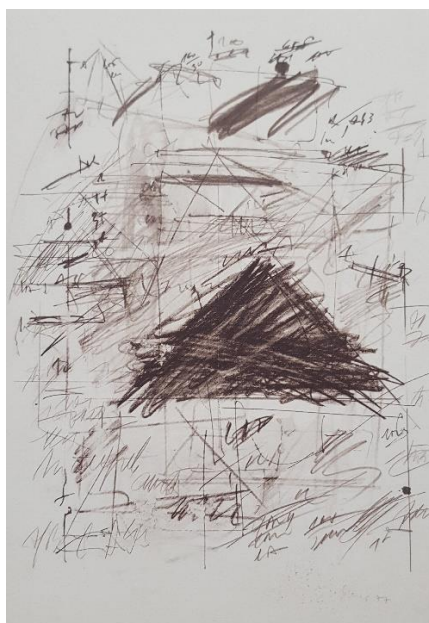


*Figura29- António Sena. Sem título, 1977. Grafite, carvão e tinta-da-china sobre papel, 50x35cm. António Sena
Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.*

No seguimento desta fase, mais calculista que emotiva, surgem nas obras em papel inúmeros gráficos de barras que formam uma estatística do desconhecido. As barras são desenhadas a grafite, ou por vezes a aguarela, parecendo arrastadas pela mão do artista, formando blocos arquitetónicos rigorosos, mas que acabam por ser desvirtuados pelo traço obsessivo, rasura destruidora, impondo o caos no papel. Estas formas escultóricas contém uma forte presença do tempo e tal como a tridimensionalidade da escultura, entram em provocação com o espaço. Não podemos afirmar que se tratem de verdadeiros artifícios arquitetónicos, mas sim consequência catastrófica da aura do

objeto, são restos de ruínas num espaço atemporal, sem o equilíbrio humano que se encontra ausente. Podemos afirmar que o carácter referencial se inverte, já não representando seres ou coisas reais, mas sim representações das representações, não por ato mimético, mas pela inscrição artificial dos moldes reais da representação. Sena pretende evidenciar a estrutura formal da rigorosa barra, que parece desmoronar a qualquer momento, mas firme devido à sua conceção etérea, desestruturando a realização tradicional de um exterior arquitetónico, para definir um espaço interior enérgico e reverberante de forças que emanam e que se encontram limitadas pelo exterior. Esta construção utiliza uma espécie de informe geométrico que tece a natureza da relação da construção entre interior e exterior ou entre tempo e espaço.



Figura 30- António Sena. *Estatís-tika-01*, 1979. Grafito e carvão sobre papel, 70x100 cm. António Sena Pintura/ Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

No final dos anos setenta a caligrafia volta a tomar lugar de destaque na obra pictórica do artista. Caligrafias estas que, de carácter tão fragmentado “colocam-se antes da frase, quando começam, incertas, a juntar-se palavras que se interrompem, quando as sílabas se desenhavam para logo morrerem num silêncio sem fim, por inércia ou incompreensão; ou depois, quando as frases se dissolvem no seu apagamento, erosão ou rouquidão.”¹⁰⁹ A ininteligibilidade comunicativa camufla-se numa ambiguidade que a

¹⁰⁹ MELO, Jorge Silva. “Antes ou também depois da frase” in *António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.19.

escrita nos revela, encontrando-lhe a possibilidade de decifração ou não, “numa permanente resistência ao sentido e à interpretação.”¹¹⁰

A autonomização da pintura sobre o desenho revela-nos uma densidade e espessura em que a composição tende mais para o aspeto cromático do que para a construção e estruturação. As sucessivas sobreposições de camadas de escrita, rasuras, traços indistintos, resultam numa saturação, quase barroca de excesso, uma visão labiríntica e desconcertante da habitual linearidade de leitura textual, o que nos aproxima da noção de palimpsesto. “Para que a escrita seja revelada na sua verdade (e não na sua instrumentalidade), é preciso que ela seja ilegível.”¹¹¹

Nas palavras de José Gil

“para que haja criação poética, é preciso que se faça o vácuo, que se obtenha a virgindade, o vazio absoluto, total, de tudo - do sentido e das formas, das cores e dos sons, das palavras e das emoções, dos atos e da vontade. É só a partir deste estágio de codificação e inscrição nulas do saber na linguagem que poderá haver criação.”¹¹²

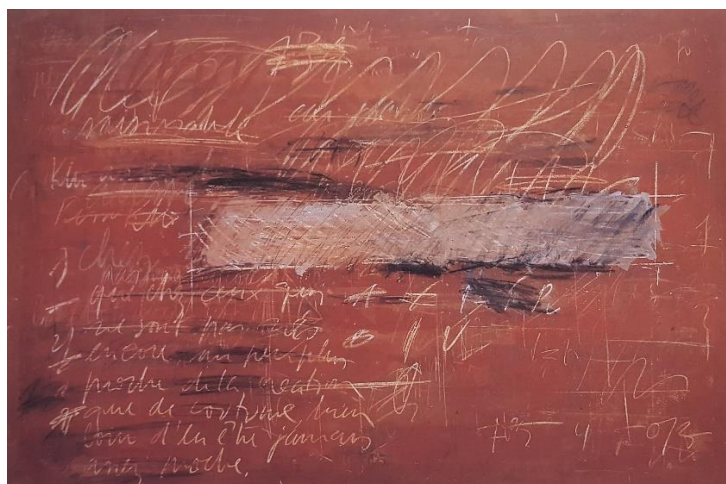


Figura 31-António Sena. Sem título, 1977-78. Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 129x193 cm. Coleção João Rendeiro, Lisboa. António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964- 2003.

¹¹⁰ FERNANDES, João. “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica” in *António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.53.

¹¹¹ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70, Lisboa. 2014, p.157.

¹¹² GIL, José. *Fernando Pessoa Ou A Metafísica Das Sensações*. Relógio D’Água, Lisboa. 1987, p.23.

Na tela, sem título, datada de 1977-78, no hermetismo composicional, saturada de gestos, existe uma fissura de considerável dimensão que, funcionando como ponto de fuga, oferece-nos a possibilidade de escapatória visual deste emaranhado caligráfico. Nesta obra notamos cada vez mais um domínio da mão que escreve, descurando a inabilidade e a ductilidade de escrita livre e lúdica, passando a ser mais estruturada de acordo com as normas ocidentais da escrita, preservando a horizontalidade e o sentido da escrita, da esquerda para a direita, impondo uma linearidade narrativa, nunca antes vista na obra do artista. Nesta obra verifica-se sobreposição de camadas matéricas em que as garatujas se inserem por cima de fragmentos de escrita, enquanto na parte inferior esquerda da tela, o artista inscreve algumas linhas textuais de difícil interpretação, mas não ilegíveis, utilizando a língua francesa para referir-se ao epitáfio de Paul Klee. As primeiras linhas do epitáfio contêm numa menor densidade, vestígios de escrita, que à medida que nos aproximamos do final do texto o artista permite a leitura da frase “*un peu plus proche de la creation que de coutume, bien loin ... être jamais assez proche*”, “um pouco mais perto do coração da criação que o habitual (e, no entanto, ainda tão longe)”. A fissura pintada numa cor mais clara, em contraponto com o cromatismo ocre que invade a tela, incute luminosidade e signo metafórico de uma possível transcendência espiritual, através da alusão textual à finitude humana, indicada nos versos de Klee. Este epitáfio irá posteriormente adquirir contornos mais simbólicos e pesarosos do que nesta fase ainda inicial da escrita mais convencional.

A ilegibilidade da escrita representando a verdade proposta por Roland Barthes caracteriza a comunicação pictórica encontrada na tela, sem título de 1980. O signo da escrita brota da superfície, ausente de pontos referenciais, virgem. A linguagem aqui inscrita estende-se para além do significado comunicativo, em que a cultura da escrita enquanto capacidade de significar remete-nos para o seu grau zero. A superfície negra poderá ser vista como um quadro negro de ardósia da escola, onde o aluno pratica incessantemente exercícios caligráficos. António Sena ajuda-nos na univocidade da interpretação, desenhando linhas horizontais que remetem para essa mesma prática. Os elementos gráficos encontram-se presentes por todo o espaço, umas vezes rasurados,

outras apagados, numa enunciação silenciosa, um enigma onde todo o traço parece dotado de uma direção não intencional. “O acontecimento gráfico é o que permite à folha ou à tela existir, significar, fruir (o ser, diz TAO Te Ching, dá as possibilidades, é pelo não-ser que as utilizamos).”¹¹³

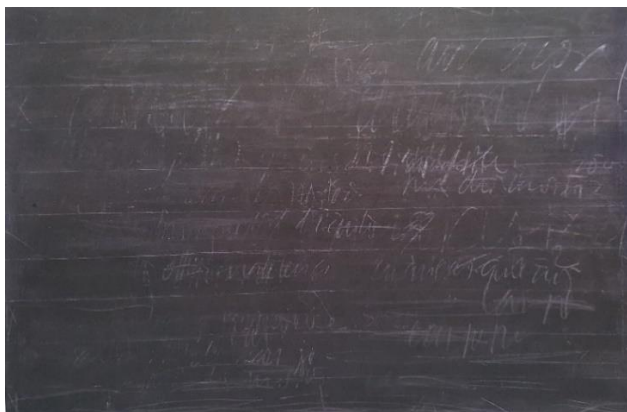


Figura 32- António Sena. *Sem título*, 1980. Acrílico, grafite, lápis de cera e pastel de óleo sobre tela, 96x146 cm.
António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Na tela de 1988-90 denominada *Ink Box*, António Sena pratica novamente a relação linguagem/representação de um dos objetos mais utilizados pelo artista, a caixa.



Figura 33- António Sena. *Ink box*, 1988-90. Acrílico sobre tela, 100x150 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

¹¹³ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70, Lisboa. 2014, p.192.

Na tela de fundo quase monocromático, com gradações da cor azul, figuram dois elementos, mimetizando as percepções representativas e ideográficas de um objeto quadrangular, caixa, que irrompem das rasuras e rabiscos caligráficos. A figuração é levemente sugerida pela utilização perspética, almejando a tridimensionalidade, num suporte bidimensional. Apesar da representação estrutural diversa que estes dois objetos apresentam, a legendagem que António Sena implica na figura quadrangular supõe uma clara dependência da linguagem relativamente à representação, talvez num exercício de memorização palavra/objeto, ou exploração das vertentes sígnicas que um objeto contém, nomeadamente as relações causais entre representação/representado. Esta associação é utilizada pelo artista porque “o sentido das palavras só pertence à representação de cada um, e, conquanto seja aceite por todos, não tem outra existência senão no pensamento dos indivíduos tomados um a um.”¹¹⁴ Estes elementos indicam um caminho único na significação e possível leitura da caixa, no entanto a língua inglesa terá que fazer parte de um código partilhável e especificidade idiomática, que descodificará o sentido da palavra. No outro elemento, a plurivocidade de significações, derivante da ausência textual, impõe ao observador que o interprete. O título, elemento raro na obra do artista, indica-nos a figura da caixa sobre um cromatismo azul que se assemelha à tinta da caneta utilizada no ato da escrita.

Nos anos que se seguem, na primeira metade dos anos 80, António Sena retorna à “figuração” dos anos anteriores com o desenho industrial, mas cada vez menos representativo e mais hermético, denso, com extensas sobreposições de camadas matéricas que resultam numa intensa expressividade quase grotesca, aliada à escrita praticada incessantemente nos mais variados espaços do suporte. O artista utiliza por vezes algum *dripping* de tinta de maneira aleatória, numa saudosa evocação da *action painting* do expressionismo abstrato americano dos anos do durante e pós-guerra. Esses anos caóticos, desesperantes, que se seguiram à Segunda Guerra Mundial parecem ser enfatizados na plasticidade que o artista aqui adota, numa incomunicabilidade retratada

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Edições 70, Lisboa. 2014, pp.155-156.

na tela, ressaltando apenas o poder pictórico e a multiplicidade de caminhos de leitura possíveis neste emaranhado de signos e formas.

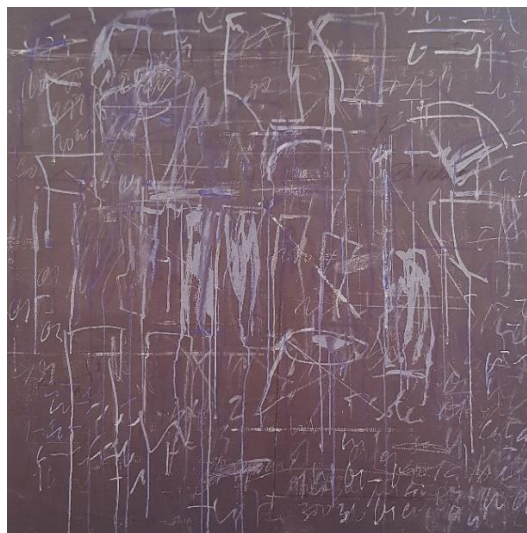


Figura 34- António Sena. Sem título, 1983. Acrílico e lápis de cera sobre tela, 121,5x121,5 cm. António Sena Pintura/ Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

A tela sem título de 1983 evoca esse mesmo caos de infindáveis traços e rasuras, inscritos numa superfície monocromática escura, em que o *dripping* da tinta acentua a agressividade plástica como se de um muro saturado de graffiti se tratasse. A movimentação intensa a que os elementos estão sujeitos provoca uma desterritorialização e miscigenação, coexistindo num plano único, a tela, movimentos aleatórios, promíscuos, livres, abandonados à migração etérea da imagem. A criação estética torna obsoleta a contextualização apriorística da criação imagética. Nesta obra observamos a particularidade heteronímica do artista¹¹⁵, que mediante o devir-de-si mesmo multiplica-se em insondáveis e infinitos eus, que espalham e caotizam com inúmeras vertentes e manifestações criativas, desde a geometria descritiva à nota de

¹¹⁵ A capacidade heteronímica é referida por José Gil para caracterizar a desrealização do eu na obtenção onírica do outro, explicitado na poesia de Fernando Pessoa e nos seus heterónimos, “... posso assim transformar-me em duas outras coisas diferentes de mim: não se trata de desrealizar o meu espaço e o meu tempo, aqui e agora, para me projectar noutro lado; transformo-me, em mim, num outro radicalmente diferente, porque eu próprio não sou substância, mas relação.” GIL, José. *FERNANDO PESSOA OU A METAFÍSICA DAS SENSações*. Relógio d’Água. Lisboa. 1987, p.149.

rodapé industrial passando pelo desenho livre, saturando a superfície do suporte, transpondo para o plano a singularidade do seu pensamento.

As obras vão sendo cada vez mais desorganizadas, saturadas, numa entropia de elementos visuais onde nada é discernível, apenas a criação anárquica do artista, talvez numa junção de elementos rememorativos da sua vida sobrepostos num palimpsesto de um diário pessoal.

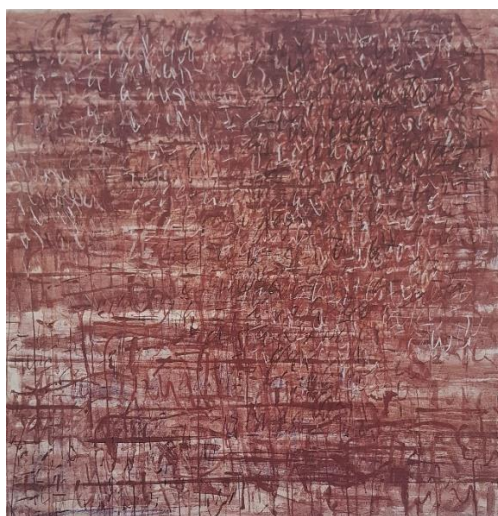


Figura 35- António Sena. Sem título, 1983-84. Acrílico e pastel de óleo sobre tela, 121x121 cm. Coleção Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964-2003.

A tela sem título de 1983-4, representa essa mesma desordenação, isenta de aparentes leituras cognoscíveis, apenas a função primordial, arquetípica de comunicação através da visualidade da expressão. Nesta obra observa-se um denso cromatismo com tons avermelhados, de ligeiras gradações intermédias, cor de sangue, matéria ancestral, evocativa das primeiras pinturas rupestres, onde variadas passagens caligráficas jorram incompreensíveis, no entanto discerníveis do resto da plasticidade encontrada na obra.

Nas obras em papel, o desenho industrial ocupa grande parte da sua atividade nestes anos, em que a figuração é utilizada de forma bem acentuada, utilizando tinta permanente. O artista continua na sua criação de objetos fortuitos, pelo menos ao nível do aspeto utilitário, havendo, no entanto, da parte de Sena uma clara preocupação com a

inscrição de objetos reconhecidos, como na obra de 1981, onde vemos representada no plano central uma chave inglesa inscrita numa quadriculado, que facilita o desenho, tendo no seu lado direito dois protótipos dessa mesma ferramenta e inúmeras notas de rodapé, podendo indicar referências para a sua construção. Tal como os gráficos de barras, realizados em anos anteriores, estas ferramentas conduzem também o aspeto funcional e utilitário à inoperância e inutilidade estruturais.

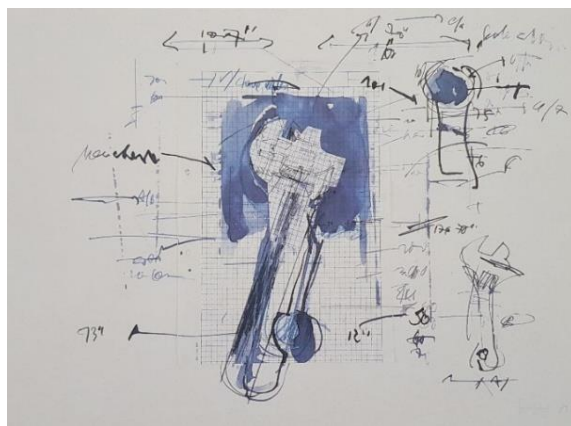


Figura 36- Antônio Sena. Sem título, 1981. Tinta permanente e colagem sobre papel, 41,9x57,3 cm. Antônio Sena
Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Até sensivelmente 1985 o artista passa a adotar nas suas obras em papel o recorte de papéis e jornais, incluindo-os no desenho, onde passam a ser as figuras geométricas que dominam a ilustração, tomando o aspeto de objetos industriais. Obra marcadamente mais abstrata, no entanto mais expressiva, com o uso mais acentuado de cores e miscelânea textual que provêm dos recortes.

A obra em papel de 1985, aqui representada, utiliza a técnica mista do recorte, fazendo lembrar as primeiras colagens dadaístas de Raoul Hausmann ou de Kurt Schwitters, onde a aparente aleatoriedade parece dominar a estética plástica, no entanto, Sena não utiliza a figuração, elemento principal de reconhecimento imediato e facilmente identificável, usada pelos artistas dada, com um propósito alienante para quem as observava.

Nestes recortes utiliza vestígios de títulos de textos jornalísticos e fragmentos de cartas, descontextualizando-os, apenas deles restando a cursividade da escrita. As linhas de suporte do desenho figuram novamente nesta fase, bem como algumas notas de rodapé escritas a lápis.

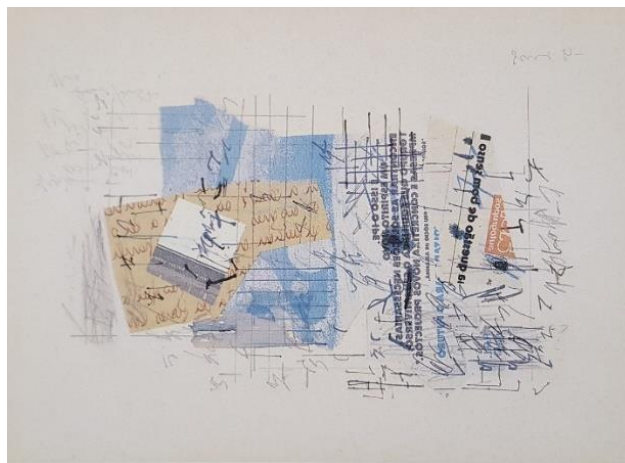


Figura 37- António Sena. Sem título, 1985. Grafite, lápis de cor, tinta-da-china, tinta permanente e colagem sobre papel, 24x32,2 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

A caligrafia ou a escrita cursiva, elementos de uma humanidade ancestral, não são utilizadas nestes desenhos dos primeiros anos da década de 80, apenas elementos textuais, retirados de outras fontes e tipografados automaticamente, não se verificando a mão treinada e individual que escreve, mas apenas a máquina que os executa de forma uniforme. Mecanização que o artista aborda nesta experimentação remanescente do desenho industrial. Em variadas sobreposições, são colados vários recortes de jornais, onde nos é permitido descodificar e até interpretar as fontes textuais utilizadas, na maior parte dos casos escritas em língua inglesa, alinhadas com barras verticais, em que lhes é aplicada cor, sugerindo novamente gráficos de barras.

Não só os recortes de jornais são utilizados, mas também imagens topográficas de países, em que sobrepõe as linhas auxiliares do desenho, ou então inscreve no papel tabelas quadriculadas, que são preenchidas ocasionalmente com numerais ou com cores. Utiliza também tabelas de palavras cruzadas, não preenchidas, aludindo ao carácter lúdico e de desafio, destituídas do seu valor funcional, onde as instruções são

desvirtuadas em prol do acaso, da invenção onírica, um *traumspiel* que coloca o espectador no ato conjunto da criação e decifração.

António Sena emprega folhas azuis da *Société Industrielle de Creil*, impressas com desenhos e protótipos industriais, integrados com um propósito definitivo e final, onde posteriormente são rabiscados com gráficos, notas, números, círculos e colados com recortes de jornais onde se discernem algumas palavras representativas do mundo político e as suas repercussões na sociedade como “*Law rejection*”; “*Army takes power*”; “*new coal union*” resultando no “*Strike*”. Sena apropria-se da mensagem de teor político utilizada muitas vezes de maneira propagandística, mas que aqui se desconceitualiza, dela ficando apenas os escombros de um possível discurso militante.



Figura 38- António Sena. Sem título, 1985. Grafite, lápis de cor, tinta permanente, aguarela e colagem sobre reprodução em papel heliográfico, 21x29,8 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Na segunda metade da década de 80 até ao início dos anos 90, o artista entra numa nova fase de experimentação artística. A dissolução da escrita irá acentuar-se, através de exercícios autográficos de contínuos gestos textuais cada vez mais tensos e desestruturados. Se a cor até aqui foi escurecendo, transformar-se-á nestes anos, apresentando uma luminosidade e transparência mágicas. O artista irá atribuir títulos às obras, relacionados por vezes com práticas religiosas, nomeadamente hindus. As estruturas crípticas continuam a dominar as composições que são pautadas por tons pastel que saturam o suporte. As frases não interrompem a composição, o silêncio corrói a textura plástica, conferindo uma componente mística, aurática que o artista explora.

Cada traço, cada gesto, escreve a própria passagem do tempo e cada obra revisita e refaz anos vividos da inevitável mortalidade que se dissolve na abstratizante matéria plástica. Nestes anos surgirá a figura ou o símbolo figurativo, de grande simplicidade, passíveis de serem interpretados através de uma grande variabilidade de significações, em que o artista explora inúmeras variações da forma, do traço ou da espacialização, numa procura do conforto da figuração.



*Figura 39- António Sena. Sem título, 1986. Acrílico sobre tela (tríptico), 145,5x291 cm. Coleção privada, Porto.
António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.*

No tríptico em tela, sem título de 1986, observamos um preenchimento total de intenso cromatismo de tons rosados, onde o artista utiliza um denso labirinto de elementos, onde a figuração e a escrita são sugeridas aparecendo disfarçadas sob um véu fantasmático, irradiando luz espectral. Esta sugestão confere um carácter paradoxal às funções reais da utilização da cor e da escrita, gerando uma tipologia de invisibilidade visível que deixa antever micropercepções camufladas na atmosfera impercetível da cor.

A figuração e a escrita perdem a sua funcionalidade, convertendo-se em signos brancos onde a verdade e a realização tornam-se simulação, processos de

distanciamento desconceitualizados do seu motivo primordial. A camada de tinta branca ostensiva, com recurso à prática de *dripping*, sobrepõe-se de maneira central na composição, criando raios luminosos e impactantes que provocam o espectador, ajudando a “mascarar” os elementos integrantes da obra.

Contudo, António Sena vai depurando os seus gestos e simplificando as suas composições com redução de elementos, tendendo para um minimalismo onde a tela muitas das vezes surge virgem e cada inscrição pictórica atingirá o seu máximo de expressividade.

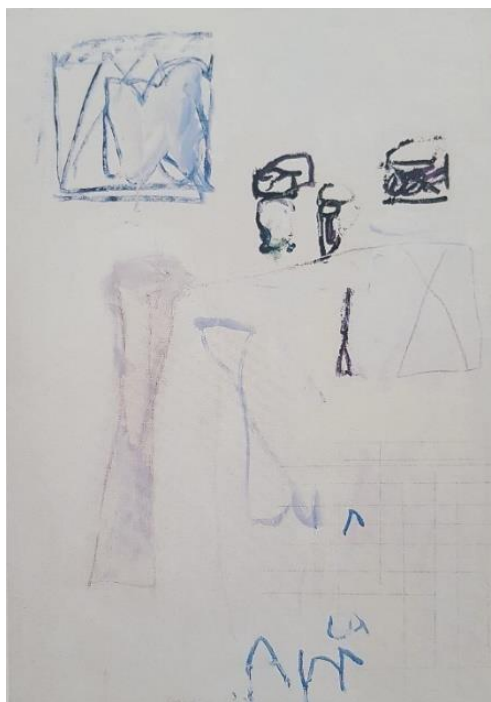


Figura 40- António Sena. *Nauli*, 1991. Acrílico, grafite e lápis de cor sobre tela, 92x65 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Talvez seja esta a fase em que o artista mais se aproxima das técnicas artísticas orientais, verificando-se um grande equilíbrio entre a nudez do suporte e os meios utilizados. Não será por acaso que o artista atribui títulos a estas obras, relacionados com motivos religiosos como o caso de *Shrine*, ou relacionados com motivos esotéricos indianos.

Na tela *Nauli*¹¹⁶, o título já nos convida desde logo a uma interpretação mais objetiva e concreta do universo que o artista pretende mostrar. O nome da tela diz respeito a uma das práticas purificadoras do corpo, ensinadas no *Yoga*, e que é englobada no *Shatkarma*. Esta prática, considerada de difícil execução, só através de perseverança e paciência se consegue executar. O nome da obra, indica-nos a “mensagem” veiculada pelo artista que alia o título e a sua textualidade à visualidade do universo que constrói no suporte. *Nauli* transporta a sua componente purificadora para a expressividade plástica da tela, verificando-se uma extrema simplicidade de elementos gráficos e visuais inscritos sobre a nudez do suporte. Esta fase surge depois de uma frustração comunicativa, de simulação textual e do caos visual resultante das práticas dos anos anteriores, em que o artista através de um pessimismo e erupção volátil de elementos, atinge a catarse que transportará a sua obra para uma transcendência artística única e irrepetível, que será fracassada consequentemente em anos posteriores. Esta tela revela assim esta efervescência espiritual onde o equilíbrio parece dominar a composição. Sena parece recusar a escrita ou a sua cursividade, bem como as tensas caligrafias abstratas outrora presentes, utilizando a figuração, ou uma insinuação da figuração, que como um *Xamã*, parece dotado de funções mágicas e capacitado de entrar em contacto com a ancestralidade. Estas manifestações artísticas para Leroi-Gourhan estão intimamente ligadas à religião ou ao fervor místico

“parce que l’expression graphique restitue au langage la dimension de l’inexprimable, la possibilite de multiplier les dimensions du fait dans des symboles visuels instantanément accessibles... elle tient étroitement à la conquête d’un mode d’expression qui restitue la véritable situation de l’homme dans un cosmos...”¹¹⁷

A figuração empregue aqui alude a essa mesma ancestralidade e capacidade de desconceptualizar o curso do tempo. Observamos na parte esquerda da tela, ossadas ou

¹¹⁶ “The meaning of Nauli is abdominal massaging. Thus, practice involves isolating the rectus abdominis muscles... This particular practice strengthens the secretions of gastric juice... Nauli helps in improving the blood supply to the peripheral part of the stomach as it increases the negative pressure within abdominal cavity.” PATRA, Sanjib Kumar. *Physiological Effect of Kriyas: Cleansing Techniques*. International Journal of Yoga- Philosophy, Psychology and Parapsychology; Volume 5; Issue 1; January-June 2017, p. 5.

¹¹⁷ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole I. Technique et langage*. Éditions Albin Michel. 1964, p.275.

dentes, rasurados, como que apagados, restando a sua aura, formas esvaziadas de conteúdo. Na parte central observamos objetos em tons cinzentos inscritos a acrílico e grafite, numa tímida e hesitante figuração, que se assemelham a uma clepsidra, possibilitada de se metamorfosear em ossada ou vestígio simbólico do Homem, bem como na letra X, representação simbólica da cruz. Estas formas nunca estão inteiramente fechadas, procurando significação nos limites do suporte ou existindo como objetos emancipados da sua literalidade. Na parte inferior da tela surgem vestígios de escrita que já não pretendem informar, comunicar, mas no seu hermetismo plástico, escondem mistérios insondáveis de rituais mágicos. A grelha retorna nesta fase, imbuída do traçado de linearidade pura de Klee, conferindo um sentido expressivo e não utilitário.

Nos primeiros anos da década de 90 este lado transcendental vai-se eclipsando e o artista retorna a uma expressividade saturada dos meios plásticos utilizados no suporte, sem, no entanto, perder o carácter místico de obras anteriores. Na série *Shrine* o artista explora variações na densidade cromática e na dualidade entre espaço vazio e formas, onde a palavra *shrine* é inscrita na superfície de forma mais inteligível ou mais abstrata, “É o relicário ou religário, aquilo onde se fixa, que se torna a própria matéria subtil do acto de voltar a ligar, de atar bem, boceta, caixa ou cofre... onde se guardam relíquias, o resto ou os restos do corpo do santo ou um objeto que lhe pertenceu ou que serviu para o seu suplício... coisas veneradas, segredos e, em geral, restos, ruínas.”¹¹⁸

A tela *Shrine IV* exemplifica uma destas obras onde a volumetria das barras e das grelhas define a arquitetura do meio, servindo também como auxílio para uma escrita horizontal, onde a palavra *shrine* é repetida vezes sem conta ocupando espaços diversos do suporte, escrita por vezes num balbuciar tímido, onde faltam sílabas cabendo ao espectador a adivinhação e noutras numa ductilidade firme e afirmativa. Surgem também elementos definidores da civilização humana como a numeração, o alfabeto e a consequente transmissão de comunicação, a integrar a entropia visual desta obra. “O número é a forma do tempo... são operadores temporais, assinalam a progressão

¹¹⁸ MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999, p.125.

ilimitada do tempo e a fixação das estações desse progresso, passagem a que a clepsidra dá a sua forma material mais expressiva...”¹¹⁹



Figura 41- António Sena. Shrine IV, 1992. Acrílico, grafite e lápis de cera sobre tela, 92x73 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

A figuração ocupa essencialmente a parte central da obra onde observamos formas geométricas quadrangulares, preenchidas com cores avermelhadas, que o artista através da escolha do título remete-nos invariavelmente para uma obrigatoriedade referencial de serem assumidas como um relicário em forma de caixa. O mistério reside precisamente no conteúdo desses relicários e prenuncia de certa forma o novo rumo que a obra irá tomar durante esta década.

3. Sensações da terra e do tempo

“A decifração do mundo conquista-se em enorme esforço e há quem acredite que é sempre uma ilusão. Dizê-la é construir uma glossolalia.”¹²⁰ António Sena nesta década irá explorar as possibilidades linguísticas levando-as até aos limites da sua significação,

¹¹⁹ Idem, p.118.

¹²⁰ NAZARÉ, Leonor. “Glossolalia” in *António Sena Pintura/Painting*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2003, p.13.

tal como George Steiner afirma, o artista pretende a “utilização de palavras não como um espelho, mas como uma janela”¹²¹, povoando as suas obras de uma linguagem enigmática inserida num abismo sem fundo, de cores melancólicas, sombrias, pintadas por meio de irregulares pinceladas que se precipitam em perpétuas repetições, caminhando para a sua finitude, onde a clepsidra surge anunciando o eterno retorno da obra a si mesma. O alfabeto corresponde à mais avançada lógica do pensamento humano, mas que, no entanto, empobrece e desfavorece a ligação associativa imagética e a liberdade irracional primordial.

Nas obras deste período as escritas sem sintaxe desfazem-se em cadeias de letras, tornando-se antinaturais e antimiméticas, contradizendo qualquer possibilidade linguística, tornando-se figuras icónicas, procurando novas funcionalidades da palavra que já não aludem à escrita humana, mas que talvez possam ascender a esferas cósmicas do universo. Estabelece-se uma incerteza no jogo entre leitura e visualidade, em descontínua racionalização, que pretende mostrar a materialização do tempo e essa mesma impossibilidade. O confronto com o tempo toma todo o pensamento do artista a partir desta década e essa autoconsciência levará a que Sena capture a passagem, sempre em fuga, do presente na mais perfeita e simétrica das figuras, a clepsidra. A ampulheta ou clepsidra transfigura-se num conjunto de objetos como hélice, vaso, coração, variações de uma mesma angústia da finitude. Esta confrontação com o tempo sairá sempre frustrada, fazendo com que a sua obra ganhe um carácter cada vez mais angustiante e pessimista que, a inexorável passagem do tempo apenas possa ser realçada e nunca conquistada, como Maurice Merleau-Ponty afirma “a única vitória sobre o tempo consiste em exprimir o tempo.”¹²²

A atemporalidade, consequência da dificuldade de aceitação do fator tempo presente nestas obras, revela uma incerteza surda, inquietante, mas imbuída das referências pessoais do artista, onde posteriormente a criação (*schöpfung*) primordial da linguagem dará lugar à frase, ao texto, a um possível discurso. Para já só os indícios dessa

¹²¹ Idem, p.13.

¹²² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sinais. Ensaio. Minotauro*, Lisboa. 1962, p.307.

linguagem figuram. Nestas composições a inscrição de qualquer elemento visual ou textual adquire uma evidência central e equilibrada. “A cor torna-se cada vez mais densa, profunda, surda, propiciando delicados equilíbrios instáveis de transparência e de opacidade.”¹²³ Podemos afirmar que as cores térreas habitam as suas composições. A efemeridade e a finitude do ser humano encontram-se num eterno confronto entre espaço e tempo, as duas dimensões que protagonizam esta etapa da criação do artista e inevitavelmente qualquer expressão humana. As obras tornam-se “autênticas” escavações arqueológicas, onde o artista procura resgatar ou redescobrir processos, códigos linguísticos ou visuais, na intrincada rede de tempos imemoriais. Esta demanda na redescoberta de algo ancestral, esquecido ou não apreendido, proporcionará uma redefinição pessoal e de pensamento artístico que lhe trará a capacidade organizadora textual que irá utilizar na década seguinte, sem, no entanto, perder a dimensão inquisidora da procura.

O palimpsesto surge novamente nestas obras, desta vez não associado às sucessivas sobreposições textuais ou de elementos visuais resultando em labirínticos e confusos códigos linguísticos, mas ocorre ao nível cromático onde observamos variações e gradações, ora transparentes, ora opacas, de tons térreos, argilosos, que conferem uma qualidade geológica ao suporte. Esta qualidade, devido à sua resistência, condiciona a gestualidade que sofrerá transformações na sua morfologia e presença. O gesto “espiritual” e depurado não mais se torna possível inscrever na matéria, será necessária uma força natural que o “gravará” na intemporalidade da superfície de uma forma visceral. Por vezes observa-se na matéria a incandescência do fogo ou do magma a acentuar o ritmo das formas. A intemporalidade e durabilidade geológica que a plasticidade do suporte oferece, permite a António Sena inscrever elementos alusivos à efemeridade e mundanidade do ser humano, com o intuito de imortalizar o gesto humano de forma a perdurar no tempo.

Surgem então vários signos visuais nesta fase, nomeadamente a seta ou flecha que constará em inúmeros trabalhos, impondo a sua condição simbólica e mítica que poderá

¹²³ FERNANDES, João. “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica” in *António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.57.

apontar possíveis “caminhos” para descobertas ou redescobertas em territórios inóspitos, enigmáticos, tumulares, onde o silêncio corrói a tessitura plástica. Na impossibilidade da linguagem verbal, a seta eleva-se, desenterrada para “iluminar” o amontoado visual incompreensível e talvez num desejo de comunicação, indicar conceções espaciais na vertical ou horizontal, da esquerda para a direita e desvendar a cosmologia temporal e a irreversibilidade da sua passagem.



Figura 42- António Sena. Sem título, 1994. Acrílico sobre tela, 121x121 cm. António Sena Pintura.

Na obra sem título de 1994 verificamos esses elementos a pontuar a espacialização, numa impossibilidade de expansão, já que se encontram enclausurados por uma moldura dentro da dimensão física do suporte. António Sena aduz desta forma à realidade da condição humana e à sua finitude, inscrevendo um confinamento simbólico representando o término vital do homem. As cores térreas preenchem a tela em várias camadas, numa demanda arqueológica em que o artista procura desenterrar o passado (ou o seu), onde circunscritas numa moldura ou talvez num espaço de escavação de vestígios, se encontram várias figuras num tom mais leve que o cromatismo de fundo, indícios insondáveis, artefactos de relíquias ou simples objetos obsoletos de civilizações ancestrais. Podemos afirmar que cada figura corresponde de alguma maneira a outra, em transfigurações sucessivas em que um coração ocupa o plano central da composição que

se transmuta com outras configurações nas figuras acima. As figuras da parte inferior poderão ser escadas de acesso ao sítio de escavação ou estruturas urbanísticas de culturas civilizacionais antepassadas, na qual a seta aparece sobreposta a apontar passagens ou caminhos em direção ao indeterminado, tal como na figura da parte superior esquerda.

No plano do enquadramento, num tom avermelhado, observamos gestos e traços desenvolvidos pelo artista, desenhados por vezes em sobreposição aos contornos das figuras, ou no seu interior, numa tentativa de apreender o objeto e determiná-lo na sua morfologia estrutural. Algumas anotações são também registadas com três círculos na parte superior. Analisando-as de um ponto de vista linguístico poderão representar reticências, que permitem uma “leitura” simbólica da obra, espelhando um silêncio ininteligível ou uma omissão e hesitação na reciprocidade comunicacional. Na parte mais central irrompe da monocromia uma seta inclinada em ambígua figuração, podendo ser também interpretada como um X. Letra usada normalmente para assinalar o lugar pretendido ou onde algo se esconde. Lugar de procura ou de investigação no coração da estação arqueológica. António Sena alude desta forma ao *Shrine* (relicário), que poderá conter algum objeto imaterial, catalisador da ascensão espiritual pelo meio das trevas. “A sua obra não existe fora do lugar inconformado duma escavação: sempre à procura de um desvio revelador sob o barro e a areia.”¹²⁴

António Sena irá aprofundar o conceito religioso expondo-o em algumas obras, nomeadamente na tela sem título de 1995.

A composição plástica poderá provocar múltiplas interpretações, no entanto o elemento textual, até aqui escassamente utilizado, implica um fio narrativo, não unívoco, mas facilmente referenciável. O artista inscreve as letras *IRNI*. Numa primeira leitura esta sigla remeter-nos-ia, pelo menos ao leitor cujas referências católicas façam parte do seu universo referencial, à inscrição de *Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum* (Jesus

¹²⁴ NAZARÉ, Leonor. “Glossolalia” in *António Sena Pintura/Painting*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2003, p.10.

Nazareno, Rei dos Judeus), mas a expressão subtilmente subvertida pelo artista fará com que seja apenas a evocação automática e inconsciente de uma expressão amplamente convencional do código linguístico religioso, visto que numa leitura ocidental e estandardizada da esquerda para a direita a leitura far-se-á *IRNI*.



Figura 43- António Sena. *Sem título*, 1995. Acrílico sobre tela, 130x97 cm. António Sena Pintura.

Tal como nas suas explorações linguísticas em obras passadas, Sena recusa submeter-se às normais convenções sintáticas e nesta obra a própria figuração das letras não respeita a ordenação normal da escrita. A letra R aparece inscrita de forma contrária à ordem das outras, instaurando uma confusão e alienação interpretativas que, numa aparente linearidade significativa, o leitor terá de recorrer a outros mecanismos percetivos de compreensão textual e simbólica. A forma como o R é inscrito transporta o leitor a uma interpretação da direita para a esquerda fazendo com que numa errónea primeira perceção, haja uma descodificação associativa e criativa da expressão que é inscrita na cruz de Cristo. António Sena estimula o observador a participar ativamente no processo descodificador imagético e linguístico, através de ambíguas e flutuantes correspondências.

Esta identificação textual fará com que haja um condicionamento conceptual e simbólico na interpretação da composição. Verificamos novamente a moldura dentro da

moldura que poderá ir ao encontro da noção de relicário, anteriormente explorada e procurada em escavações passadas. O contorno do enquadramento, não rígido, apresenta uma forma que devolve ao pensamento a noção de *box*, utilizada em várias etapas artísticas e que foi sendo utilizada numa primeira fase como objeto pop, de consciencialização referencial, sendo posteriormente utilizada com propósito místico de caixa-relicário. O seu espaço interior contém variações cromáticas, agressivos contornos gestuais de linhas, cruces e grelhas, sem, no entanto, nunca ultrapassar a figura retangular. O hermetismo composicional pode levar a um distanciamento interpretativo e despojado de signos referenciais. No entanto, a inscrição textual e a observação no interior do relicário de fluxos de ininterruptas cadeias de linhas e grafias impulsivas de cor vermelha, enérgicas e magnetizando o espaço da superfície, sugerem o próprio sangue que jorrou das feridas do flagelo cristológico, guardado posteriormente no relicário onde parece figurar também um osso.



Figura 44- António Sena. Sem título, 1991. Grafite, acrílico

e colagem sobre papel, 35,1x25 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

António Sena explora também a dimensão espaço-temporal associada à angústia e irreversibilidade da finitude, servindo-se do papel branco, onde estruturas crípticas e tumultares realçam a composição, em que mais do que nunca, a figuração assume claramente o destaque estético. Em várias obras em papel a variação figurativa é

constantemente desequilibrada por momentos cromáticos de transparência ou de opacidade, realçando os contornos transmutáveis da ossada, por sua vez ampulheta, por sua vez urna, ou sombras que perpetuam a espectralidade assombrada da confissão biográfica do artista.

4. A condição de Ser

Na obra em papel de 1991 (Fig.44) a ambiguidade figurativa, explorada através da dicotomia luz-sombra ou claridade e penumbra, propõe ao observador uma ativa participação na identificação da cognoscibilidade do objeto, que assume claramente a figura central da composição. O artista parece retomar a depuração gestual de anos anteriores, desenhando o objecto numa cor densa, profunda, em contraponto ao vazio do suporte. Sena atinge o equilíbrio entre manchas e figuras cromáticas e o espaço liberto, revelando uma grande capacidade de síntese conceptual. Contudo, nem todas as obras em papel revelam esta simplicidade estética, algumas definem-se por princípios construtivos de contínuas experimentações gráficas, cromáticas, palimpsésticas, em que a folha de papel presta auxílio, no estudo, na possibilidade de aprendizagem, na ilustração do desassossego e na projeção íntima do seu pensamento. Tal como nas telas, o artista delimita o espaço de inscrição através de uma moldura dentro da superfície, concentrando a volatilidade imagética num retângulo, contendo a força criadora, selvagem. António Sena passa a utilizar nestas obras em papel algumas referências textuais alusivas às experiências bélicas da Segunda Guerra Mundial e do trágico terror do Holocausto.

Nesta obra (Fig 45) o artista inscreve, numa hesitante caligrafia, uma palavra que poderá corresponder numa interpretação do leitor, à expressão *treblinka*, mas só se discernem as primeiras três letras, sendo o resto escrito de maneira livre, impulsiva, onde a mão parece não obedecer ao pensamento, como se receasse pronunciar um local de extermínio de judeus. Estes jogos de palavras, provocações e contradições, ao servirem-se de códigos referenciais linguísticos, são explorados constantemente na dualidade

entre a legibilidade e a visibilidade textual e as suas consequentes significações ou desconceitualizações textuais, como é o caso. Porém, esta intencional quebra silábica poderá não só aludir a essa natureza exploratória sintática, mas também, imbuída de uma contextualização estética e de pensamento utilizadas nesta fase, adquirir um valor simbólico consequente a um possível desenvolvimento traumático. Mediante esta referência, o conjunto gráfico que o artista utiliza enquadrar-nos-á no universo do Holocausto.

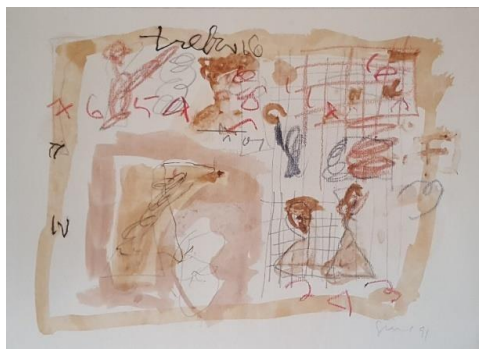


Figura 45- Antônia Sena. Sem título, 1991. Grafite, pastel de óleo, carvão e guache sobre papel, 20,5x34 cm. Coleção particular. Fotografia Rodrigo Magalhães.

As figuras surgem aqui de forma repetitiva, desenhadas com vários contornos e soluções plásticas, aludindo a conceitos associados à finitude e aniquilação corporal, abrindo possibilidades multívocas de interpretação. A pontuar a espacialização, encontram-se vários numerais, desenhos de grelhas que contém borrões, figuras, talvez ossos ou clepsidras, que numa metáfora visual podem indicar a clausura e a irreversibilidade da condição humana.

Aprisionada na cáustica e inquietante superfície compositiva, a figuração e a constante mutação indefinida, torna-se um modo narrativo e sensitivo do universo do artista. Progressivamente esses elementos darão lugar à citação e ao aforismo, estabelecendo princípios discursivos. A grafia e sucessivas rasuras e “esquecimentos” que são submersos por camadas térreas, opacas e opressivas, tornam a comunicabilidade fragmentada, hermética, sempre questionando as componentes semiológicas do significante/significado. A utilização desenfreada de simulações comunicativas será consequentemente renovada para intuítos esclarecedores discursivos, que até então

jamais alcançados na obra do artista. A composição cromática exacerba o valor estético dos elementos que compõem o espaço de inscrição, contradizendo o funcionamento linear dos conceitos fundamentais da escrita, criando sinais enigmáticos que são desenterrados do espaço, referenciando palavras, epitáfios, máximas, que na sua quebrada rede de relações, provocam estremecimento e a sensação de desconhecido de quem os procura.

Na tentativa da obtenção discursiva, Sena para além de utilizar ferramentas convencionais da escrita ocidental, que até então eram, salvo raras exceções, despojadas de sintaxe e construção frásica, passa agora também a identificar-se com processos comunicativos, optando por um idioma capaz de proporcionar e catalisar o discurso. A língua alemã surge aqui como exponencial comunicativo, conferindo sentido plástico à textualidade, embora “António Sena, tal como a grande maioria dos portugueses, tem uma relação de estranheza e desconhecimento. Esta é a condição do seu interesse, não apenas plástico, mas de interrogação de outras origens e funcionalidades da palavra.”¹²⁵ Apesar da transformação linguística operada pelo artista, possibilitando uma compreensão do desejo da escrita e do seu carácter referencial, o propósito conceptual empregue nas suas obras, independentemente da relação entre a eficácia alfabética e a incoerência legível da palavra, é que se tornem imagem, conceito visual. A tradução do alemão, coloca questões sobre a sua real possibilidade, impossibilitando muitas vezes o propósito original, visto que a descontextualização e enunciação, desvirtuam o nível da linguagem, tornando-se apesar da sua suposta significação, escritas atípicas, que proporcionam, tal como as simulações caligráficas de outrora, pensamentos vagos, descondicionados, abstratos. O mundo referencial inicia um confronto na relação consigo mesmo, levando a uma expressão hesitante, duvidosa, que por vezes a lucidez textual se torna incerta.

¹²⁵ NAZARÉ, Leonor. “Glossolalia” in *António Sena Pintura/Painting*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2003, pp.7-8.

A tela realizada em 1997, ainda não apresenta a explícita e clarificada ordem textual, mas o início genesíaco da criação linguística. Contudo, já podemos, mediante algum esforço na decifração e associação no processo de conteúdo narrativo, penetrar nas entranhas do universo referencial do artista neste período. A descontextualização e consequente fragmentação, opõem-se a uma leitura imediata e facilmente reconhecível do objeto em questão.

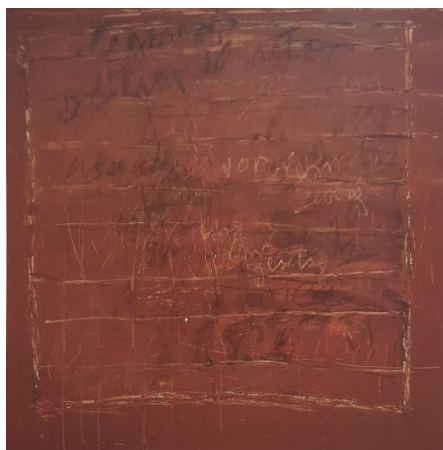


Figura 46- António Sena. *Sem título*, 1997. Acrílico sobre tela, 122x122 cm. António Sena Pintura.

A aparente linearidade textual que apresenta, entra em contradição com a significação, visto que as duas expressões aqui empregues são colocadas de forma a quebrar a cadência sintática, desenhadas de forma desordenada ou ocultas por garatujas e rasuras, provocando a incompreensão e o silêncio, incapacitando o processo comunicativo, salientando o inevitável gesto. Sena explora a possibilidade de significação consoante a conotação primordial, virgem, que remete para a melodia fonética das palavras escritas e o carácter hipnótico e inquietante que a leitura da língua alemã pode conter, ou um conhecimento *a priori* do mundo significante remetendo, neste caso, para expressões retiradas da obra *Der Prozess* de Franz Kafka, onde o leitor poderá decifrar a escrita fragmentada e fantasmática, recolhendo e entrelaçando o desencadeamento narrativo. As expressões *vor dem gesetz* e *die tür huter legende*, contidas no espaço compositivo, desencadeiam interpretações que ajudam a enquadrar o seu sentido plástico com o seu sentido simbólico. Porém, Sena faz com que exista uma

desconceitualização ao nível sintático no caso da expressão, a lenda dos guardiões da porta (*die tür huter legende*), inscrevendo-a em diferentes linhas, desenhadas aqui por uma grelha, que na sua rígida geometria poderia estabilizar e enquadrar o processo textual, mas acaba por transgredir esses limites optando por, mais uma vez realçar o sentido plástico textual do que propriamente o seu significado. A expressão, antes da lei (*vor dem gesetz*), parábola contida nas publicações póstumas da obra *O Processo* de Kafka, é utilizada de forma constante, sendo que as três palavras preenchem pontos indeterminados do suporte, inscritas em tonalidades diversas e desmaterializando a própria arquitetura caligráfica e a estrutura da palavra, onde por vezes *gesetz* é inscrito só com a primeira sílaba ou faltando a letra t, realçando a destituição significativa do conteúdo, indo ao encontro do próprio universo Kafkiano, onde o absurdo e o desconhecido dominam a aparente quotidianidade de uma vida normal. O contexto referencial aqui utilizado contribui para catalisar o termo de indefinição, revelando uma abertura baseada na sugestão interpretativa que independentemente de o leitor reconhecer ou não estas expressões, serão vistas como símbolos comunicativos do indefinido, que provocam reações e compreensões sempre renovadas, visto que António Sena metamorfoseia constantemente o seu significado literal. Esta sugestão vai ao encontro do pensamento Kafkiano, que nas palavras de Umberto Eco

“a obra permanece inesgotável e aberta enquanto “ambígua”, pois que a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas se substitui um mundo fundado na ambiguidade, quer no sentido negativo de uma falta de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas.”¹²⁶

A partir da década de 90 iremos observar referências concretas alusivas a figuras, talvez importantes para o artista, do mundo literário e artístico. Na opinião de Maria Filomena Molder “as citações são escolhas espirituais em que a intimidade descobre a sua peculiar etimologia, são focos de recolhimento, reuniões de energias, restabelecimento e exercício de um propósito artístico.”¹²⁷

¹²⁶ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Relógio D’Água, Lisboa. 2016, p.69.

¹²⁷ MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D’Água, Lisboa. 1999, p.121.

Diesseitig bin ich gar nicht fassbar
Denn ich wohne grad so gut bei den Toten
Wie bei den Ungeborenen
Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich
Und noch lange nahe genug. (Epitáfio de Paul Klee)¹²⁸

Estas palavras de Paul Klee, publicadas no catálogo da sua primeira exposição em 1920 na Hans Goltz's Galerie em Munique, tornaram-se o epitáfio que foi inscrito na sua lápide. A citação manifesta um caráter visionário de infinita motivação criadora, alude ao eterno retorno humano e resgata o passado artístico sempre em constante renovação. Neste epitáfio, as constantes questões que Klee teorizava acerca do visível e do invisível, atingem aqui a sua mais inspirada e profunda possibilidade de interpretação. A primeira palavra que surge *diesseitig*, traduzida para *neste lado*, indica-nos a posição tomada pelo artista sobre o mundo cognoscível, que pode ser entendido, referenciando dessa forma o outro lado, o desconhecido, o misterioso ou como afirma o *ungeborenen* (não nascido). O seu papel enquanto artista será enquadrar em perfeita harmonia o mundo mortal (*toten*), ou seja, a tradição, a forma, o visível, bem como a sua ruína e tragédia inerentes com o seu oposto, o não nascido, o oculto, o invisível e as suas infinitas possibilidades que o levarão, como diz Klee, mais próximo do coração da criação que o habitual, mas, e devido à impossibilidade total dessa imersão, ainda tão longe desse lugar. “L’art ne reproduit pas le visible; il rend visible.”¹²⁹

Giuseppe Di Giacomo refere que

“The proper place of Klee’s art is the boundary between the visible and invisible, between the finished shape and the formation processe ever to be performed: if the first term gives us

¹²⁸ “En ce monde nul ne peut me saisir/ Car je reside aussi bien chez les morts/ Que chez ceux qui ne sont pas nés/ Un peu plus près du coeur de la création qu’il n’est d’usage,/ Et pourtant encore bien trop éloigné.” Tradução francesa de Pierre-Henri Gonthier in KLEE, Paul. *Theorie de l’art moderne*. Editions Gonthier, Paris. 1964, p.170.

¹²⁹ KLEE, Paul. *Theorie de L’Art Moderne*. Éditions Gonthier. 1964, p.34.

objects that hide their sense, the second term gives that sense, not as something achieved once and for all, but as something that we must wonder about again and again.”¹³⁰

A conjugação do visível e do invisível, que se integram ou se procuram em sentidos indefinidos ou simplesmente desconhecidos, determina o pensamento artístico e o processo construtivo de António Sena durante estes anos. O epitáfio irá aparecer em várias obras, tanto em tela como em papel, onde explorará novamente os conteúdos textuais e os consequentes códigos linguísticos, associados às vertentes legíveis ou visuais, usando excertos ou a totalidade do epitáfio, procurando novas possibilidades de leitura mediante a dicotomia preconizada por Klee do carácter visível/invisível. A sua inscrição escapa à fórmula, autónoma, integrada nas redes regulares da literatura para evidenciar um carácter evocativo e rememorativo, em que o artista desconstrói a rigidez estrutural, no sentido de deixar vestígios, levando a que a sua própria mão conduza a memória através de uma carga enérgica, impulsiva e no fundo íntima, na descoberta ou redescoberta da forma mais primitiva de comunicação, o gesto. Porém, a tentativa de libertação relacionada com a infância, torna-se impossível devido ao carácter referencial e público que o texto carrega, estabelecendo-se assim uma correspondência entre o mágico, o simbólico e entre sinais e códigos de uma aprendizagem da escrita e de leitura em que a imagem, neste caso o texto, solta-se das amarras da memória para encontrar um sentido universalmente interpretado por quem o observa, apesar dessa acessibilidade interpretativa corresponder apenas à percepção de quem entende os códigos idiomáticos, neste caso a língua alemã.

A acessibilidade interpretativa e consequentemente comunicativa adquire uma componente paradoxal na sua ordem discursiva, não só pela constante provocação gráfica utilizada por Sena, que subverte as relações sintáticas da sua leitura e da sua visibilidade, mas também a escolha idiomática que constata esse diferencial assimilativo que o observador, mediante a eficácia e conhecimento de um determinado código referencial, induzirá ou alienará a subsequente percepção visível que é colocada no suporte. Nestas obras onde o epitáfio emerge, o idioma normalmente utilizado é o alemão, não só pelo facto de ser a língua materna de Paul Klee, querendo o artista

¹³⁰ DI GIACOMO, Giuseppe. *Icona e arte astratta*. Aesthetica Preprint. Centro Internaz. Studi di Estetica, Palermo. 1999, p.85.

manter a aceção original, mas também para obter um funcionamento a nível conceptual, sendo a inscrição feita de maneira lúcida, límpida, apresentando uma ductilidade de escrita, de forma a implicar a leitura. A própria tonalidade cromática utilizada na parte textual, evidencia um claro contraste entre a parte gráfica e o fundo, de forma a não desestabilizar a cognoscibilidade objetual do texto. Esta aparente linearidade que o artista demonstra, pode estabelecer uma cadeia interpretativa absurda e subversiva porque um dos funcionamentos e tratamentos do artista em relação à escrita tem sempre um propósito de a esconder, camuflar, desvirtuar e no fundo fragmentá-la ao ponto da ilegibilidade. Ao nível conceptual poderemos afirmar que este método de pensamento também se encontra aqui, ou seja, já não a um nível plástico e visual, mas sim a um nível puramente textual. A língua alemã funciona aqui como uma ferramenta distanciadora e insondável, com a qual muitos observadores têm relações de estranheza e desconhecimento, tal como o artista, que a mostra na sua verdadeira componente gráfica, estética e interpretativa, mas que dela é-lhe barrada a entrada na percepção objetiva e referencial, restando-lhe apenas a arquitetura e a melodia do imperscrutável.

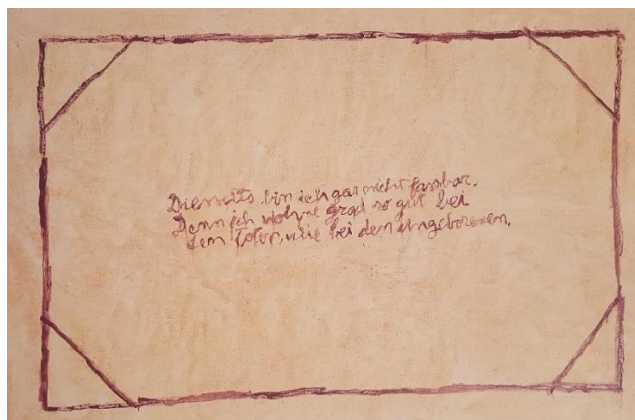


Figura 47- Antônio Sena. Sem título, 2001. Acrílico sobre tela, 121x180 cm. Antônio Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Esta tela de 2001 evidencia essa clareza e contraste que Sena constrói nesta aparente e contraditória acessibilidade facilitada. O epitáfio surge aqui destituído da sua totalidade, distanciando-se um pouco da automática evocação de Klee, revelando assim

uma nova possibilidade multívoca que terá sempre o obstáculo do idioma na sua total aceção significativa. Numa tradução literal do excerto, o artista ou num sentido mais universal o Homem, convive de forma semelhante e otimista com os falecidos bem como os não-nascidos.

O processo desconstrutivo que Sena aplica, descontextualiza este excerto, que integrado na sua totalidade nos remeteria para o contacto e equilíbrio que o artista deve ter entre o mundo conhecido, visível, e o desconhecido, invisível, mas que aqui poderá obter conotações mais sinistras, absurdas, rememorativas do terror bélico e do extermínio em massa. Este excerto de carácter existencialista, sucumbindo à dissimulação do eu e portador de uma natureza pessimista, inadequada e desesperada, é enclausurado numa moldura que, claustrofóbica, potencia um desenvolvimento traumático sem possibilidade de recuperação humana, no fundo, sem saída, indicando de certa forma o modo do pensamento do pós-guerra.

Já na tela sem título, de 2001 (Fig. 48), a moldura torna-se obsoleta e inútil, visto que a selvática e impulsiva escrita, irrompe e satura todo o espaço da superfície. Desta feita, o epitáfio além de ser inscrito na sua totalidade, imediatamente à última palavra, volta a ser inscrito, parecendo incutir no observador uma espécie de *reductio ad infinitum*. Esta continuidade textual nunca se processa nas margens da superfície iniciada ou acabada, fazendo com que a infinita inscrição seja apenas interrompida pelas dimensões físicas do suporte.

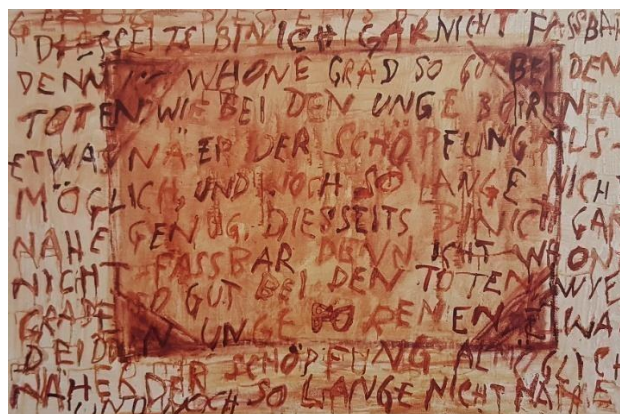


Figura 48- António Sena. Sem título, 2001. Acrílico sobre tela, 97x146 cm. António Sena Pintura.

Num tom mais humano e profético, esta obra parece-nos sugerir o eterno retorno, em que as ações serão inevitavelmente repetidas ao longo dos tempos. A letra e a sua caligrafia aparecem aqui numa tensão e escrita mais pesadas, mais agressivas que na da obra anterior, mas a legibilidade é assegurada a quem a observa.

Se a relação com a língua alemã será para a maioria e para o próprio artista um mistério que dificulta e até impossibilita a leitura, a língua francesa talvez a facilite. Numa das obras de 1998, a língua francesa é usada para a inscrição do epitáfio. Porém, o carácter enigmático e a constante perturbação das leis linguísticas que Sena aplica, evidenciará os mesmos entraves e deficiências no canal recetor da mensagem porque, ao contrário da transparência com que a língua alemã é tratada, o francês surge aqui inscrito numa cor térrea, opressiva que pouco contrasta com o fundo, devolvendo ao espectador a ideia arqueológica de anos anteriores, com gradações de ocre ou de cores mais escuras, sendo a superfície sucessivamente conspurcada por constantes escavações no solo, resultando numa heterogeneidade cromática do fundo. Para além do elemento textual, surgem aqui outros vestígios gráficos ininteligíveis, associados à figura central, aludindo novamente à clepsidra e à passagem do tempo, convertendo-se em objetos ou ferramentas usadas para a criação do silêncio.



Figura 49- António Sena. *Sem título*, 1998. Acrílico sobre tela, 120x120 cm. António Sena Pintura.

A legenda da tela, neste caso o excerto do epitáfio, *bien chez les morts que chez ceux qui ne sont pas nés encore*, traduz uma inquietação e angústia, que entra em conflito com a superfície opressiva, que apaga o seu rasto, resultando numa tentativa frustrada de comunicação, tal como nas inscrições em alemão, só que desta vez a barreira interpretativa não é dada pelo hermetismo linguístico, mas sim pela ininteligibilidade que o texto apresenta sucumbindo ao abismo do suporte.

A contínua inclusão textual parece dominar e ocupar grande parte do processo criativo do artista, que na sua ambígua forma e sucessiva dicotomia entre legível e ilegível, apresenta excertos textuais e literários que de forma indefinida ou provocatória induzem a um universo mais concreto, mais objetivo, mas que parafraseando Klee, ainda tão longe do habitual. As cores térreas dominam o espaço compositivo, onde a figuração vai sucessivamente desaparecendo, dando aos elementos textuais uma maior e central expressividade gráfica que tornar-se-á imagem. A composição vai adquirindo um sentido mais depurado, onde cada gesto comunica e revela a sua mais explícita forma, existindo uma grande e pensada sistematização estética onde o acaso de outrora desenvolve-se em elementos potenciadores de uma narrativa, apesar de nas obras com maior monocromia o uso da figuração pontualmente inserir-se-á na composição.



Figura 50- António Sena. Sem título, 2001. Acrílico sobre tela, 97x146 cm. António Sena Pintura/ Desenho Painting/ Drawing 1964- 2003.

A tela de 2001 evidencia essa mestria na capacidade de síntese de um pensamento narrativo, em que formas do universo arqueológico retornam, nomeadamente a moldura assimétrica, resgatada de um espaço abismal, contendo uma grelha ou linhas labirínticas que perscrutam algo, evocando civilizações remotas, aonde o crescimento urbano se desenvolvia através da concentricidade em torno de um edifício-mãe. No epicentro da moldura, a clepsidra de outrora transforma-se em forma triangular ou, visto que se trata de um sítio arqueológico e numa leitura simbólica, em forma piramidal. Esta interpretação é-nos possibilitada devido ao elemento textual que se encontra aqui representado. KV 55, ou King's Valley 55¹³¹, trata-se do nome dado a uma entrada no sítio arqueológico Vale dos Reis, descoberta no início do século XX. Sena parece interessar-se por esta câmara devido à incerteza e enigma que envolve o seu propósito e a estrutura caótica encontrada aquando da descoberta. Esta expressão passa a ser incluída e associada, tanto em obras em tela com em papel. O artista ao inscrevê-la parece, de forma alegórica, personificar uma *danse macabre*, contendo em todos os seus elementos escolhidos, desde a figuração até à componente textual, uma aura espectral da morte. A expressão KV 55 surge em várias obras juntamente com resquícios do epitáfio ou com expressões retiradas da parábola kafkiana, que numa leitura mais geral nos demonstra universos semânticos distintos, mas que ao ser-lhes atribuída uma carga metafórica, funcionam como simbologia de uma mesma categoria significativa, a morte e a sua transfiguração.

Nas obras em papel, nomeadamente na do ano de 2001, a conjugação de vários elementos explorados pelo artista durante a década de 90 aparecem aqui de forma inovadora reunidos num equilíbrio e demonstração estética perfeitos, que só a folha de papel branca pode oferecer.

Cada gesto minucioso integra uma energia motora que catalisa todo um espírito e pensamento que o artista propõe na intimidade do suporte. A disparidade sónica que encontramos nesta obra, reúne vários objetos heterogéneos integrados numa linha

¹³¹ “The Valley of the Kings, on the west bank of the Nile across from the ancient city of Thebes, is famous as the final resting place of the pharaohs of the New Kingdom... KV55 is small, uninscribed and undecorated... The identity of the mummy found in KV55 is one of Egyptology's most enduring mysteries.” HAWASS, Zahi. *Mystery of the Mummy from KV55*. 2009, pp.1-2.

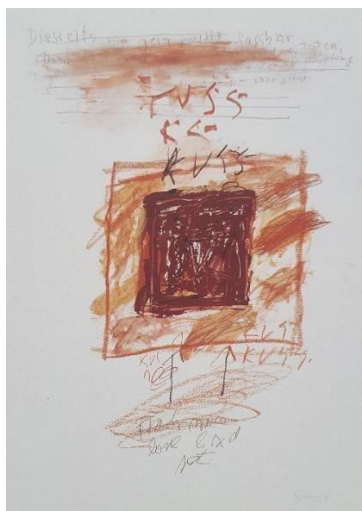


Figura 51- António Sena. Sem título, 2001. Grafite, lápis de cor, lápis de cera, acrílico e marcador de feltro sobre papel, 70x49,8 cm. António Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

narrativa unívoca. Sena inscreve novamente o epitáfio completo, voltando a subverter as conceções linguísticas tradicionais, visto que desconceptualiza a carga literária e interpretativa que possa ter, para funcionar puramente como objeto visual. Esta propriedade imagética é resultado da camada espessa de tonalidade ocre que desmaterializa a sua componente significativa, negando-lhe a leitura. A expressão KV 55 parece funcionar aqui como um signo codificador para esta imagem e para a ordem da composição, proporcionando ao observador a possível mensagem de algo escondido que o artista pretendeu desenterrar ou enterrar. A recorrência sígnica que o artista continuamente explora e demonstra, permite-nos sugerir angústia e inquietação pela irreversibilidade temporal, que repetida incessantemente e até obsessivamente, talvez já não nos indique o carácter exploratório e de aprendizagem da infância, mas a dificuldade e porventura a impossibilidade da cooperação social e desenvolvimento espiritual face a traumas passados.

A recorrência imagética associada ao trauma que advém da banalização dos valores e da vida humana e de todo o universo sígnico associado à experiência bélica e naturalmente ao Holocausto, proporcionará ao artista desenterrar algo difícil de esquecer, porventura recalcado, numa enunciação angustiante que provoca inevitavelmente uma relação emocional quer a Sena, quer a quem observa, escrevendo e

enumerando um vocabulário textual ou visual que irreversivelmente nos remete para um lugar caótico despojado de valores elementares.

Nomeadamente nas obras em papel, do início dos anos 2000, Sena constrói, ainda que de forma abstrata, um universo relacional com esses traumas, propondo ao leitor um memorial ou tributo, mas também um aviso ou consciencialização dos eventos que se podem repetir. Tal como a semiologia funcional por detrás do conceito imagem/significado textual que foi explorada, nomeadamente nas suas primeiras obras, com a dupla representação do elemento caixa ou forma quadrangular e o nome *box*, em que o artista pretendia revelar a capacidade de nomeação e captação do mesmo objeto por canais diferentes, nesta obra essa natureza referencial é novamente integrada no processo artístico, desta feita não só revelando as facetas descritivas que um objeto pode adquirir, nomeadamente o signo visual e a sua descrição textual mediante um acaso verbal, mas também concilia estas duas vertentes para assegurar uma direção narrativa.



Figura52- António Sena. Sem título, 2001. Grafite, acrílico, pastel de óleo e guaches sobre papel, 39,5x30cm. Coleção particular. Fotografia Rodrigo Magalhães

O conceito que aqui surge, *Menorah*, candelabro judeu, símbolo maior da fé e espiritualidade judaica, expresso em inúmeras repetições textuais, dependerá do conhecimento de um código específico, o hebraico, para dessa forma entrar, mediante a efetividade linguística, num processo de significação. A vertente visual, imagem que representa o candelabro, pode funcionar aqui como transmissor universal de

significação, permitindo entrar num processo de comunicação. A ligação e a correlação destes dois elementos definem as propriedades de ambas as linguagens que funcionam aqui como signos metalinguísticos que se descrevem a si próprios por meio de substituição. Para além dos elementos referidos, o artista desenha alguns esboços, talvez preparatórios para o objeto central ou movimentos subjetivos da imaginação, bem como inscreve uma expressão alusiva ao terror do Holocausto, ou pelo menos signo referencial das práticas de extermínio em massa nas câmaras de gás, mediante um código partilhável. A expressão *Zyklon B* é o nome de um gás que foi utilizado em campos de concentração, reconhecido pela sua eficácia no extermínio de judeus. Sena parece relacionar a vida e a morte, conjugando-as de forma provocatória ou traumatizante, projetando para a simplicidade do papel, a universalidade da angústia e dor de um povo, da humanidade.

O vocabulário imagético, utilizado na forma textual, vai sendo alargado em vários trabalhos que se estendem até sensivelmente 2003. As composições parecem centrar-se na energia rítmica que a forma textual imprime ao suporte, evitando a sua dissolução na matéria, explorada em anos iniciais, formativos. Os fantasmas gestuais de outrora erguem-se agora em cintilantes afirmações, corroídas pela incapacidade semântica. As palavras surgem nas suas obras, erodidas pela sua incompreensibilidade, passos em vão de uma comunicação votada à incompreensão. A inércia destes recorrentes signos, apesar das suas evocações, desgarrados de uma necessária contextualização, limita as escondidas raízes de uma significação silenciosa que possibilita intermináveis passos ou caminhos interpretativos. “A frase apenas começa, interrompe-se, desfaz-se, esquece-se, e com ela a semântica. O silêncio corrói, a afirmação não se ergue, esboroa-se, roída, esquecida, desfeita ou incompleta.”¹³²

Os espaços vazios do suporte formam a condição essencial para a formação da materialidade alfabética ou da transmissão pictogramática, que o artista ou artesão inscreve através da sua identidade e a materializa sobre a consciência e finitude temporal que transmitirá de uma forma mítica a atemporalidade da inscrição. Esta

¹³² MELO, Jorge Silva. “Antes ou também depois da frase” in *António Sena Pintura/Desenho/Painting/Drawing 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003, p.21.

experiência revela a temporalidade do próprio ato da escrita e o conceito abstrato do tempo que na sua subjetividade forja o seu caminho e deteriora a materialidade e fisicalidade da natureza transposta para a superfície do suporte. Nestas camadas arenosas, argilosas, erodidas, que para além da própria natureza do material, Sena lembra-nos sempre a angústia da finitude. Novas palavras e expressões surgem no seu universo imagístico, *Vergangen* (passado, findo); uma expressão retirada da parábola Kafkiana, *Komm zu mir herunter. Es nimmt dich auf wenn du kommst* (Desce até mim, Ele irá levar-te quando tu vieres) do livro *O Processo*; *der Dom* (A catedral), capítulo do livro onde se insere a referida parábola; *heimweh* (palavra derivada da junção de *heimat*, que significa pátria, num conceito nacionalista e *weh* que significa dor, podendo numa definição simbólica definir o afastamento ou exílio da pátria amada).

Este conjunto de obras confere um esvaziamento contextual à obra, revelando a ambiguidade e a literalidade que cada palavra contém, apesar das várias conceções semânticas que se possam ajustar, impossibilita-nos de pensar o vago para aumentar a eficácia associativa. É sempre com este sentido preciso de um relógio que marca a passagem, que as suas obras favorecem a comunicação ou a transmissão sensorial, associadas à capacidade individual rememorativa, embora estas palavras com o seu poder construtivo enunciator contenham também algo de inquietante ou secreto, que dependendo de quem as procura, podem ser encontradas na sua lúcida e intacta forma ou enterradas sob rasuras.



Figura 53- Antônio Sena. (Conjunto de 12 papéis) Sem título, 2001. Grafite e acrílico sobre papel, 35x50 cm (cada).
Antônio Sena Pintura / Desenho Painting / Drawing 1964- 2003.

Apesar de serem inscritas de forma isolada, Sena agrupou-as, tanto palavras como excertos literários, numa composição de doze obras em papel que apresentou aquando da sua retrospectiva em 2003 no Museu de Serralves, que de forma decisiva, aludia para essa explícita capacidade universal comunicativa (apesar dos entraves idiomáticos), através de uma intimidade e ceticismo ilusório em que os ritmos e recorrências caligráficas e figurativas preenchem o espaço. É como se pretendesse revelar a sua identidade, embora frustrada pela imagem enigmática e linguística que daí resultava. António Sena parece expressar-se de forma inteligível e aberta, mas hesitando nas suas tentativas que tanto impedem como distanciam. “A vontade de cada um se dizer aos outros tem tanto de compulsivo quanto de hesitante, é eufórica e desastrada.”¹³³

A hesitação e frustração que advém destes métodos, não só caligráficos como também comunicativos, que poderão ter de base uma representação intuitiva, mas inadequados ao canal da significação, tal como Jacques Derrida nos explica, o ouvinte, neste caso o leitor compreende a exteriorização factual, psíquica de quem escreve, mas nunca a poderá vivenciar não tendo nenhuma percepção “interna”, mas uma percepção “externa”, apenas uma apreensão intentada. “A compreensão recíproca requer, precisamente, uma certa correlação dos atos psíquicos que se desdobram dos dois lados na manifestação e na apreensão da manifestação, mas de modo algum a sua identidade plena.”¹³⁴

A escrita que Sena expressa parece colocar um entrave à ordem discursiva, contrariando a pura expressividade dos primeiros trabalhos. As relações linguísticas e semânticas utilizadas, particularizam e referem um universo narrativo, mediante vários códigos textuais que divergem entre si em termos conceituais. Esta relação catalisa a plurivocidade interpretante e proporciona através de uma língua comum (alemão) cadeias associativas, dependendo da sensibilidade e intuição do observador. Esta

¹³³ NAZARÉ, Leonor. “Glossolalia” in *António Sena Pintura/Painting*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2003, p.13.

¹³⁴ DERRIDA, Jacques. *A Voz e o Fenómeno, Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*. Edições 70, Lisboa. 2012, p.46.

linguagem destituída, descontextualizada e despojada até à sua mais íntima literalidade, não permite ou dificulta qualquer linear discurso que o artista possa ter pensado.

Porém, uma das últimas telas que se conhecem publicamente, de 2002, parece contradizer este conceito aqui apresentado. Sena tal como noutras obras, inscreve sobre uma superfície monocromática escura, uma moldura que enquadra a expressão *Vergangenheitsbewältigung*, criada nos anos do pós-guerra, nomeadamente para os estudos literários e culturais alemães, que representa a dificuldade em ultrapassar eventos passados. Este termo explicita a sociedade traumatizada pela Segunda Guerra Mundial e espelha todo o pensamento do mundo germânico contemporâneo.

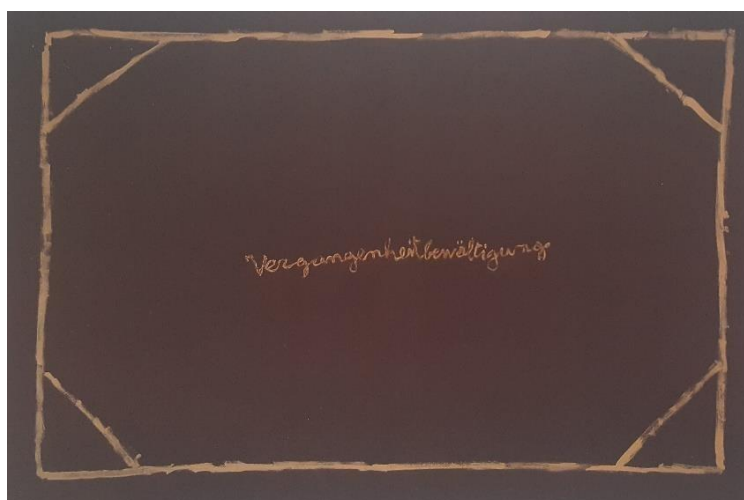


Figura 54- António Sena. Sem título, 2002. Acrílico sobre tela, 130x195 cm. António Sena Pintura.

A eliminação de qualquer ambiguidade interpretativa é estabelecida pela univocidade e clareza com que a expressão foi criada e é utilizada. A sua génese estrutural não encontra tradução literal noutra língua, fechando ainda mais a significação que carrega. A ordem discursiva parece então estabelecer-se inevitavelmente, porque independentemente do idioma desconhecido para muitos, a palavra aqui escolhida comunica inequivocamente um conceito definido para um propósito explícito.

5. A enunciação do silêncio

Esta escolha conceptual da obra atrás referida, talvez não surja do acaso e pretenda assim fechar um ciclo narrativo, procurando um limite para a representação literária ou visualidade textual, sistema primigénio da sua conceção artística. Esta obra termina, pelo menos em termos do conhecimento público e expositivo, a sua produção em tela. Sena passa a criar, de forma contínua e intensa, sobre papel, incutindo-lhe a inevitabilidade do esquecimento e a impossibilidade de atingir a imagem perfeita, consciencializando-se cada vez mais do erro e da mancha imperfeita, praticando em *perpetuum mobile* a infinitude da escrita, da sua repetição, tornando-se refém e órfão dessa escrita que exprime a história, o mito, sendo aprisionada na palavra-escrita mecânica. João Lima Pinharanda escreve que a obra de Sena não é principalmente uma tarefa de desconstrução, destruição, de desfazer, mas uma tarefa de construção, reconstrução, de refazer, ou seja, o crítico ao prefaciá-lo o catálogo de uma exposição de trabalhos em papel no ano de 2006 na Galeria João Esteves de Oliveira, afirmava que a sua obra não estava simplesmente condenada à ilegibilidade e à destruição ideológica, mas à prática infinita do desenho que supõe para aceder à dimensão clara do Verbo. Talvez Sena lute contra a ignorância ou o enigma que a temporalidade literária e todas as referências ocidentais que escreve não se escondam nem se tornem remotas, mas sempre presentes na transmissão da Mensagem, na salvação da palavra.

Em 2002, ano em que é prémio de desenho EDP, António Sena passa a trabalhar exclusivamente sobre papel. O conceito da temporalidade entranha-se novamente nas suas práticas e ilustra a retoma dos mesmos signos caligráficos, repetidos compulsivamente ao longo de resmas de papel que se vão amontoando na metafórica biblioteca íntima do seu pensamento. Existe aqui, mais do que nunca, uma preocupação ou medo do desaparecimento do conhecimento no sentido simbólico, ou como afirma Pinharanda “está a arder a biblioteca: escondemos os livros lidos e os livros velhos no fundo de um poço seco sob a nossa casa... é necessário continuar a escrever contra a barbárie.”¹³⁵ Essa escrita que irrompe da mais sagrada motivação humana, a

¹³⁵ PINHARANDA, João. “V(ê)” in *António Sena 1979-91-92-2004 Obras Sobre Papel*. João Esteves de Oliveira, Galeria Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa. 2006, p.6.

sobrevivência, submetida a um exercício caligráfico hermético, perde o seu sentido utilitário, mas defende e resguarda toda a matriz civilizacional evolutiva do Homem.

Sena passa a agrupar em séries e conjuntos alargados de trabalhos em papel a sua sistematização e automatização de escritas palimpsésticas, que assinalam a tensão entre o desconhecimento e o abismo, na relação do Homem com a Natureza e no domínio da escrita em relação à oralidade. Se a oralidade, em tempos primordiais, servia como principal veículo comunicacional e informacional, a escrita ou o registo da palavra, desencadeia e polariza todo o conhecimento humano. O conhecimento decorado vezes sem conta começa a ser gravado sobre papel, mas nunca terminado, em raciocínios formulados que nunca se totalizam em perfeitas narrativas, como se o discurso do artista nunca se conseguisse formular na sua totalidade.

A primeira série desenvolvida sob esta matriz, intitulada *Cahiers de Voltaire*, apresenta um conjunto de trabalhos em papel, onde sucessivamente o artista investiga soluções plásticas através de composições textuais.



Figura 55- António Sena. Sem título (Série "Cahiers de Voltaire"), 2004.

Tinta-da-china e aguada sobre cartão, 29,5x21 cm. António Sena 1979-91-92-2004 Obras sobre papel.

A preparação que o artista imprime ao papel, pintando-o em várias tonalidades, ora mais luminosas e transparentes, ora mais escuras e opacas, confere uma qualidade, como refere Vasco Graça Moura, pergamineácea¹³⁶, representativa da durabilidade e do fólio manuscrito de algo antigo. As molduras e as grelhas, formando pautas, servem como solução estética, mas em alguns casos também funcional, para as inscrições textuais aqui empregues. A figura de Voltaire, pensador francês da Idade das Luzes, não só dá o título a esta série, como também serve de objeto ideológico e textual para o preenchimento dos papéis, aparecendo o seu nome, bem como o de batismo, *Arouet*, como várias outras expressões retiradas da sua história biográfica e literária, nomeadamente *Les délices*, nome da habitação em Genebra onde passa cinco anos da sua vida e 1755, ano do terramoto de Lisboa e primeiro ano da sua residência na Suíça.



Figura 56- António Sena. Sem título (Série "Cahiers de Voltaire"), 2004.

Tinta-da-china, grafite e aguada sobre cartão, 29,5x21 cm. António Sena 1979-91-92-2004 Obras sobre papel.

A fonte literária que serve como fundo textual destas obras, é retirada do Génesis, Livro da Criação, escrito em francês. Esta escolha idiomática é-nos desmistificada pelas palavras de Pinharanda, no documentário de Jorge Sila Melo sobre *António Sena - a mão esquiva*¹³⁷, onde refere tratar-se de uma escolha pessoal e íntima, rememorativa do

¹³⁶ MOURA, Vasco Graça. "Entre o terramoto e o tumulto" in *Cahiers. Books*. Assírio & Alvim / Fundação Arpad Szenes- Vieira Da Silva. 2009, p.7.

¹³⁷ ANTÓNIO SENA. *a mão esquiva*. Um filme realizado por Jorge Silva Melo com participação do artista, de Maria Filomena Molder e João Pinharanda. Artistas Unidos, 2009.

período da infância, visto tratar-se de uma tradução francesa do livro bíblico que pertenceu ao pai do artista. A sobreposição de dois campos ideológicos distintos, por um lado a força criadora da Humanidade religiosa católica e por outro o anticlericalismo e pensamento humanista, iluminista de Voltaire, provoca novamente uma cisão simbólica que Sena, mediante várias formas e conteúdos, manifestou ao longo da sua obra e que aqui parece aludir a essa subversão e noção de positivo/negativo.

Em cada trabalho sobre papel inicia a primeira referência à criação universal, mas nunca completa o dia que lhe está subjacente, “au commencement Dieu créa (sic) les cieux et la terre. La terre était informe et vide” sem nunca concluir que se fez luz, nem que surgiu o dia e a noite para completar o dia, para depois em obras sucessivas retomar onde terminou no anterior, sempre com contínuas referências a Voltaire, nomeadamente a letra V que ocupa o plano central das obras. Esta letra pode resultar numa provocação ao texto bíblico, na eterna luta entre sagrado e profano, colocando a questão mais premente do século XVIII e na época iluminista, encarnada em Voltaire, qual a verdadeira contribuição e importância que a religião ocupa na vida do Homem e na relação dele com a Natureza. Se no texto bíblico a luz, representada pelo espírito de Deus, separa a luz das trevas, na época iluminista essas trevas representadas pelo sentimento religioso, são iluminadas pela luz, desta feita não de Deus, mas sim da razão do Homem. Ironicamente este V pode significar a inicial de Voltaire ou o V de verbo, da palavra de Deus.

No entanto, este conflito pode não estar na génese da criação destes trabalhos, porque não só nestes últimos anos Sena tenta ordenar o seu método discursivo para uma maior clarificação linguística, apesar de termos assistido a constantes ruturas nessa funcionalidade, como aqui parece regressar (se é que alguma vez se afastou) à noção primordial, já não ao nível do pensamento, mas sim da afeção emotiva passada e impossível de ser recuperada na sua temporalidade. Sena junta aqui nestas obras essa infância inalcançável ao integrar dois conceitos tão díspares, Voltaire, como referido por Pinharanda, um dos autores preferidos do pai de Sena e citações dos Génesis que são agrupadas nesta espécie de caixa pessoal, fruto da sua vivência passada e que aludem ao simbolismo de pertença da figura paternal. Estas obras talvez sejam as mais

íntimas e pessoais que o artista tenha executado, não sendo de estranhar o lirismo e o intenso cromatismo, em suave harmonia, com que preenche o papel.

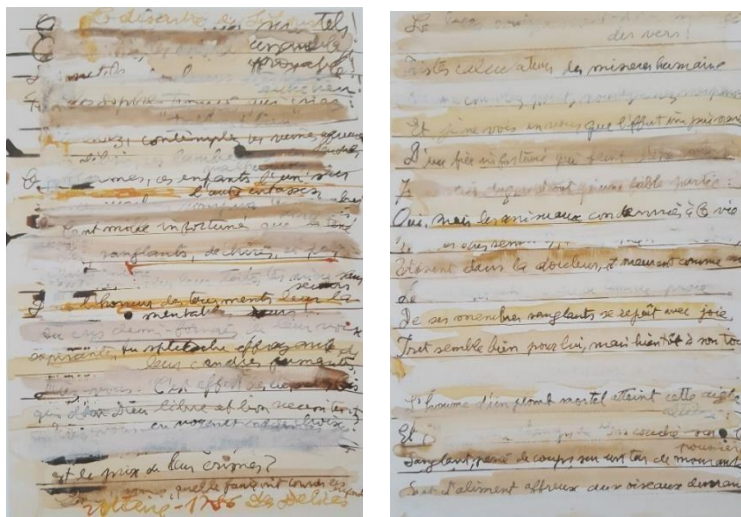


Figura 57- António Sena. Poème sur le désastre de Lisbonne (II) (Série “Cahiers de Voltaire”),

2 elementos, 2005-06. Técnica mista sobre papel, 29,5x21 cm. António Sena Cahiers.Books.

No desenrolar da criação destes cadernos ou *cahiers* a escrita não só está presente, mas desenvolve cadeias ininterruptas de elementos textuais provenientes de excertos do Livro da Criação e do Poema sobre o desastre de Lisboa de Voltaire, que congregam uma antítese ideológica, escrita desenvolvida em contornos obsessivos e repetitivos *ad infinitum*. O carácter expressivo e plástico atinge uma outra definição para esta criação, em que as soluções plásticas e a utilização das formas e ritmos artísticos, imiscuem-se agora na pura literalidade da palavra. O texto nunca completo e jamais alcançado, de um ponto de vista conclusivo, irrompe da ausência referencial do suporte para se proclamar uma entidade artística, obra de arte verbal. As folhas de alguns destes *cahiers*, onde inscreve estes signos-texto, como refere Jorge Silva Melo, parecem retiradas de um caderno de Emílio Braga¹³⁸, sem qualquer referência visual a não ser a sua pauta, auxiliando ou não a escrita, que desenfreada na sua morfologia, esgota os limites espaciais da folha e possivelmente do caderno, nunca ultrapassando a cópia das páginas

¹³⁸ Papelaria fundada em 1918 por Emílio da Silva Braga, que comercializa cadernos comerciais, contabilísticos e legais.

iniciais. Uma repetição absurda que nos coloca questões sobre a sua intencionalidade e a verdadeira natureza da literatura.

O poema sobre o desastre de Lisboa, de Voltaire, escrito em 1756 na sua residência suíça *Les Délices*, constitui um dos mais pujantes e selvagens ataques à esperança religiosa a que o Homem se entrega. Num tom apocalíptico e pessimista, Voltaire caracteriza o terramoto como algo sagrado que castiga a miséria humana. A corrente filosófica otimista que contribui para a caracterização do racionalismo iluminista, idealizada pelo espírito leibniziano, é colocada em causa pelo autor francês, nomeadamente a expressão axiomática de *tout est bien*, mentalidade esperançosa da redenção, idealização utópica da natureza humana não corrompida e purificação catártica associada à mente, que a considera uma falácia descontextualizada da verdadeira realidade. Na impossibilidade da divindade cristológica o Homem é colocado sozinho nas trevas para o qual parece não obter luz.

“Nos chagrins, nos regrets, nos pertes, sont sans nombre.

Le passé n’est pour nous qu’un triste souvenir;

Le présent est affreux, s’il n’est point d’avenir,

Si la nuit du tombeau détruit l’être qui pense.

Un jour tout sera bien, voilà notre esperance;

Tout est bien aujourd’hui, voilà l’illusion.”¹³⁹

Este poema é diversas vezes desenvolvido ao longo de intermináveis páginas manuscritas, que nunca parecem ter um fim definido, aliás parecem balbuciar ideias iniciais que as primeiras linhas do poema divulgam, mas algo as proíbe de se emanciparem discursivamente. O murmúrio instala-se nas linhas contrapontísticas da aparente narrativa que receia divulgar a sua, talvez, natureza pessimista e anticlerical ou então um receio de terminar ou concluir a cópia da obra, significando a finitude literária e também a humana. A sentença da morte talvez esteja já traçada e por isso Sena como Sísifo parece nunca alcançar o cume da montanha, não por castigo, mas por temor à inevitável conclusão, que aqui nunca chega.

¹³⁹ Excerto do *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire in <https://www.atramenta.net/lire/poeme-sur-le-desastre-de-lisbonne/28616/1#p1>.

Nesta sequência que junta o poema de Voltaire e o Génesis, Sena constrói uma biblioteca pessoal e secreta, visto que após a cópia textual dos excertos, apaga ou esconde com linhas que mascaram e deformam a ductilidade caligráfica, impossibilitando muitas vezes a leitura e a transmissão da mensagem. Posteriormente, emprega alguns excertos bíblicos, também do livro da criação, desta feita em inglês e do livro profético de Urizen de William Blake. A contradição *sígnica* ressurge no enquadramento do texto sagrado com o texto mítico e secular, que foi desenvolvido parodiando o livro da criação. Se Deus, onipotente, cria o Homem à sua imagem, de natureza mortal, Blake cria a figura de Urizen, que desenvolve uma raça eterna e após o sétimo dia da criação se desvanece para a mortalidade.

Este texto secular provoca a idealização sagrada de um ente divino, que constrói todas as especificidades do mundo, para uma criação caótica, abominável de um eterno vazio, isento de vitalidade e governado por forças demoníacas. Urizen, figura que representa a razão e a sabedoria convencional, rege a Humanidade através das suas próprias leis, tal como a onipotência do Deus bíblico. Este conteúdo agnóstico contrasta radicalmente com o texto divino, mas na aparente contradição, Sena desenvolve textos em sequências ilimitadas de páginas, por vezes salientando, pensamos nós ao acaso, palavras ou excertos, citações, escritas a cor azul ou vermelha, que imprimem ao infundável entrelaçado textual, pontos de fuga ou pequenas percepções, que nos ajudam a retirar do fundo inalcançável, a segurança da mensagem. Porém esse conforto desvanece-se para um domínio cada vez mais acentuado da aporia. A saturação de múltiplas escritas de vários elementos agrupados, introduzem um grau nulo na nossa percepção e na resposta ao estímulo textual. Estes textos tendem a anular-se nas suas respetivas significações e a desconectar as suas referencialidades, indo ao encontro das escritas iniciais balbuciantes dos anos sessenta, não num nível sintático, mas num nível perceptivo. Nestas obras, o artista desenha linhas ou manchas que simulam pautas ou grelhas, ou molduras, umas vezes inscritas com rigor geométrico, outras deixando a impulsiva natureza do gesto preencher o espaço. Espaço este, que pode conter blocos maciços de palavras ou simplesmente títulos das obras representadas ou encontrar-se reduzido à máxima simplicidade *matérica*, contendo apenas as entranhas da pauta ou da moldura. Se os textos ordenavam um silêncio absoluto em torno da característica

principal da linguagem, a de comunicar, Sena encontra a esperança e o recomeço de algo novo na despojada folha ausente de pensamento textual. Os livros da criação, tanto o sagrado como o secular, anularam-se, conduzindo a um espaço primigénio, que através de uma nova *criação*, recuperará a mais sublime de todas as formas, o vazio à espera de ser preenchido.

Conclusão

Há na arte de Antônio Sena uma ligação rememorativa com objetos do cotidiano, sejam eles de ordem onírica ou ligados à renovação da infância, jamais alcançada, integrados num universo ritualístico de sensações pesadas ou desenvolvimentos traumáticos para uma ordem social que caracterizam e definem a certeza plástica com que o artista executa a sua obra, mediante a incerteza e o mistério que englobam as questões que levanta. A partir do primordial signo visual e escrito, este vai sendo desenvolvido ou transformado em sucessivas justaposições caligráficas, errantes e erráticas na eficácia significante, demonstrativas de uma capacidade imagética e provocatória com que deturpa todas as redes lineares de um discurso retórico ou simplesmente um balbúcio de primeiras palavras da aprendizagem da infância (apesar do seu nome próprio ser escrito e inscrito inúmeras vezes). Ritmos acelerados, prodigiosos, ainda sem o devir que transformará a inocência em realidade da essência e condição do Homem. Antes dessa consciencialização, Sena transformará a sua caligrafia em abstratos e distantes numerais e notas técnicas que darão ênfase à distanciação objetual que empregará nas suas obras, pensadas, ou melhor dito, automatizadas, como máquinas que já não têm como propósito uma execução *a priori*, mas são já elas produtos finalizados em-si-mesmo.

Se a máquina sugere uma alienação e consciencialização da invasão tecnológica na natureza humana, a caligrafia que renasce desta impessoal e difícil fase, surge silenciosa e fragmentada, tomada de assalto pela súbita inquietação e necessidade de uma maior eficácia social, provocando em Sena uma tentativa de servir de canal recetor para qualquer emissor que possa surgir do mais insondável lugar, servindo-se das referências autorais, não sinalizadas, mas presentes de uma forma marcadamente pessoal, onde o artista toma como suas as palavras que vemos em muitas das obras que intensificam um claustrofóbico caminho narrativo. Narrativa essa, que talvez nunca surja, talvez esteja na mente de quem a percebe, uma ilusão ou uma miragem que nos abala os sentidos e que no fundo talvez resulte num silêncio que não pretenda ser acordado.

O onirismo utópico inicial vai sendo corrompido pela dura realidade humana (holocausto, finitude, oblivio), levando a uma constante rutura na crescente ordem discursiva. Nesta fase mais recente verificam-se produções absurdas de séries limitadas (apenas pela materialidade do suporte), jamais acabadas, desmembradas, impossibilitadas da significância total, antes uma psicopatológica escrita desenfreada, sem limites ou restrições, nem reconhecível propósito interpretativo.

A obra exposta na última fase da sua carreira a nível público (sabemos que em 2014 expõe novamente no Museu da Electricidade em Lisboa uma série de obras dos anos 70 e 80 e algumas obras inéditas em papel, que seguem a imposição caligráfica ritualista sobre formatos tipográficos concluídos, como a folha de jornal), demonstra traços do seu pensamento compulsivo, que nos transporta para uma ideologia literária e comunicacional de vários dramaturgos e escritores, nomeadamente autores do teatro do absurdo dos anos 40 e 50 e até das experimentações patafísicas do início do século, de Alfred Jarry, onde a linguagem não é um veículo transmissor por excelência de informação, mas sim uma amarra conceptual, uma imposição linguística.

A impossibilidade da verdadeira libertação literária, leva ao apagamento ou neutralização significativa, num universo *a priori* já fragmentado, corrompido pelas idiossincrasias caligráficas do artista, que na tentativa de desvelamento literário total, utilizando para isso excertos reconhecidos desse universo, levam a uma implosão da caracterização contextual dos excertos para se desembaraçar e se tornar verdadeiramente incerto das circunstâncias evolutivas linguísticas para uma renovada, distanciada e utópica linguagem, remanescente da escrita livre com que havia pontuado as obras da sua fase inicial, não a um nível de experimentação sintática mas a um nível conceptual do propósito da linguagem.

Observamos ao longo de toda a sua obra uma tendência para a homogeneização cromática e compositiva, que transforma o verbo (quando ele está presente) em signo puramente visual, distanciando-se das estruturas lineares, inscrevendo o seu peculiar intuito discursivo, nunca completo na sua proposta, mas desvirtuado do seu primordial objetivo, o de comunicar. Porém, assistimos a uma certa urgência, para uma maior reciprocidade na cadeia emissora da mensagem, que dependendo da interpretação

individual, pode indicar tanto a salvaguarda da informação bem como a do seu desaparecimento, enquanto elemento integral e uniforme.

Após a conclusão deste estudo, deparamo-nos com inúmeras recorrências obsessivas, dificilmente justificáveis numa leitura racional e consciente, que pontuam a sua obra, colocando-nos algumas incertezas, que invariavelmente nos distanciam da obtenção total do objeto em questão. A arte de António Sena, revela essa riqueza interpretativa, camuflada em constantes deformações e ambiguidades que distanciam, provocam, no fundo, captam a atenção do observador, cada vez mais distanciado e necessitado de ferramentas para interpretações não-lineares, portadora de toda a identidade humana, atravessada por todas as contingências negativas, súplica da sua condição. Se a universalidade que traduz o seu pensamento exposto na obra (pelo menos à luz da nossa interpretação), nos parece indicar inquietações, incertezas que a humanidade enfrenta desde tempos imemoriais, a execução que a determina, é reproduzida através de métodos não convencionais. A obra de António Sena espelha as questões ancestrais debatidas em todos os campos do saber ao longo dos tempos. Uma obra humana, que revela no seu mais íntimo, a angústia de Ser.

Bibliografia

Publicações em livro

ADORNO, Theodor. *TEORIA ESTÉTICA*. Coleção Arte e Comunicação, Edições 70. 2015.

ALMEIDA, Bernardo Pinto De. *ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX- UMA HISTÓRIA CRÍTICA*. Coral Books. Porto. 2016.

AGUILERA, Fernando Gómez. *Pintar Poesia, escrever Pintura. Ver las Palabras, Leer las Formas*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Galicia. 2000.

APOLLINAIRE, Guillaume. *The Cubist Painters*. University of California Press. Los Angeles. 2004.

ARTAUD, Antonin. *THE THEATER AND ITS DOUBLE*. Grove Press New York. 1958.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Círculo de leitores. 1987. BARTHES,

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

Roland. *O grau zero da escrita*. Edições 70, Lisboa. 2014. BARTHES,

Roland. *O Prazer do Texto*. Edições 70, Lisboa. 1974.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona. 2016.

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

BECKETT, Samuel. Pavesas. Edición de Jenaro Talens. Tusquets Editores, Barcelona. 2000.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012.

BERNE-JOFFROY, André. *Jean Paulhan à travers ses peintre*, exh. cat. Grand Palais, pp.84-85, letter no. 81, Paris. 1974.

BUTOR, Michel. *Les Mots Dans La Peinture*. Les Sentiers De La Création. Champs Flammarion, Paris. 1969.

CASTRO, Ernesto Melo. *Autologia*. Círculo de Poesia, Moraes Editores. Lisboa, 1983.

CELAN, Paul. *Não sabemos mesmo O que importa*. Relógio D'Água, Lisboa. 2014.

CLÁUDIO, Mário. *Emerenciano ou o teor das actas*. Colecção de Arte e Artistas, Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, Lisboa. 1989.

COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão. *A Palavra Encaixilhada na obra de António Sena*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2017.

COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão. *A PALAVRA NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉC.XX (DO INÍCIO DA REPÚBLICA AO FIM DO ESTADO NOVO)*. Doutoramento em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012.

DELEUZE, Gilles- *Diferença e Repetição*. Relógio D'Água, Lisboa. 2015.

DELEUZE, Gilles: GUATTARI, Felix- *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012.

DERRIDA, Jacques. *A Voz e o Fenómeno, Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*. Edições 70, Lisboa. 2012.

DI GIACOMO, Giuseppe. *Icona e arte astratta*. Aesthetica Preprint. Centro Internaz. Studi di Estetica, Palermo. 1999.

DIRINGER, David. *The Book before Printing: Ancient, Mediaeval and Oriental (Lettering, Calligraphy, Typography)*. Dover Publications Inc., Dover. 1986.

ECO, Umberto. *O signo*. Editorial Presença. 2017.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016.

- FERNANDES, Maria João. *Caligrafias a nascente dos nomes*. Fundação Portuguesa das Comunicações. 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Edições 70, Lisboa. 2014.
- GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D'Água, Lisboa. 2005.
- GIL, José. *A voz dos signos*, in Álvaro Lapa. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1989.
- GIL, José. *Fernando Pessoa Ou A Metafísica Das Sensações*. Relógio D'Água, Lisboa. 1987.
- GIL, José. *“Sem Título” - Escritos Sobre Arte E Artistas*. Relógio D'Água, Lisboa. 2005.
- GONÇALVES, Eurico. *DáDá- ZEN Pintura-Escrita*. Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão. 2005.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. 2003.
- HATHERLY, Ana. *um calculador de improbabilidades*. Quimera Editores, Coimbra. 2001.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Wordsworth Classics, Hertfordshire. 2012.
- JOYCE, James. *ULYSSES*. The O'Brien Press, Dublin. 2013.
- KLEE, Paul. *Theorie de L'Art Moderne*. Éditions Gonthier. 1964.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole I. Technique et langage*. Éditions Albin Michel. 1964.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra 2- Memória e Ritmos*. Edições 70, Lisboa. 2002.

- LISZKA, James Jakób. *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*. Indiana University Press, Indianapolis. 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. *Entre o ser e o silêncio cem anos de poesia portuguesa*, in *A Phala Um século de Poesia*. Assírio & Alvim, Lisboa. 1988.
- LOURENÇO, Eduardo- *Da Pintura*, Gradiva, 2016.
- LOURENÇO Eduardo- *O Espelho Imaginário*- INCM, 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson, London. 2013.
- LUCKÁCS, Georg- *Introdução a uma estética marxista*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard. 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Nova Vega, Lisboa. 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sinais. Ensaio*. Minotauro, Lisboa. 1962.
- MICHAUX, Henri. *Antologia*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999.
- MICHAUX, Henri. *Escritos sobre Pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. 2007.
- MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999.
- PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa. Volume III – Do Barroco à Contemporaneidade*. Círculo dos Leitores. 1995.
- PERNES, Fernando (coord.). *PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX*. Fundação Serralves. Campo das Letras. Porto. 1999.
- POUND, Ezra. *Os Cantos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2005.
- REIS, Ricardo- *A Poesia Visual em Portugal (1915-1977) - territórios de expressão*. Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2011.

- RODRIGO, Joaquim. *Pintar Certo*. Edições Salamdra, Lisboa. 1995.
- RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A infância da arte/ A arte da infância*. Fundação Caixa Agrícola do Noroeste, Viana do Castelo. 2016.
- RODRIGUES, Dalila d’Alte. *A Obra de Eurico Gonçalves na Perspectiva do Surrealismo Português e Internacional*. Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*. Washington Square Press, New York. 1984.
- SAUSURRE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Dom Quixote, Lisboa. 1999.
- TÀPIES, Antoni. *a prática da arte*. Cotovia, Lisboa. 2002.
- TAR, Zoltán. *A Escola de Francoforte*. Edições 70, Lisboa. 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Edições 70, Lisboa. 2018.
- VÁRIOS. *Anos 60 anos de ruptura uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Livros Horizonte, Lisboa. 1994.
- WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Köln. 2012.
- WATTS, Alan. *The Way of Zen*. Vintage Spiritual Classics, Penguin Random House LLC, New York. 1989.
- WILLIAMS, Emmett. *An Anthology of Concrete Poetry*. Primary Information, England. 2013.

Catálogos

- Ana Hatherly- Território Anagramático*. Documenta/ Fundação Carmona e Costa, Lisboa. 2017.

Ana Hatherly. *Viagem à Índia e Outros Percursos*. Museu do Chiado, Lisboa. 1997.

Arte Francesa depois de 1950. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1971.

António Sena 1979-91-92-2004 Obras Sobre Papel. João Esteves de Oliveira, Galeria Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa. 2006.

António Sena Cahiers. Books. Assírio & Alvim/ Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva. 2009.

António Sena Pintura/Desenho Painting/Drawing 1964-2003. Fundação de Serralves, Porto. 2003.

António Sena Pintura/Painting. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2003.

ALMEIDA, Marta Moreira (coord.). *João Vieira- Corps de letras Bodies of Letters*. Edições ASA/ Fundação Museu de Serralves, Porto. 2002.

CASTANHO, Jorge; PARRINHA, José António Jacinto; VALENTE, Jorge Pulido (coord.). *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Câmara Municipal de Beja/ Fundação Calouste Gulbenkian. 1993.

CUADRADO, Perfecto (coord.). *Eurico Gonçalves- Estou vivo e escrevo Sol*. Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão. 2006.

Einblicke- Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Hatje Cantz Verlag, Düsseldorf. 2000.

EMERENCIANO. *Sim. Não. Sim e Não*. Cooperativa Árvore, Porto. 1999.

EMERENCIANO. *VINTE ANOS DE PINTURA A AVENTURA DO SIGNO*. Cooperativa Árvore, Porto. 1994.

ERBEN, Walter. *Miró O Homem e a Obra*. Taschen, Köln. 1997.

FERNANDES, João. *A Letra e o Corpo na obra de João Vieira*. Fundação de Serralves, Porto. 2002.

FERNANDES, João. *A Pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica*, in *António Sena Pintura/Desenho 1964-2003*. Fundação de Serralves, Porto. 2003.

FERNANDES, João. *DA ESCRITA À FIGURA, Desenhos da Colecção da Fundação de Serralves*. Fundação Carmona e Costa, Lisboa. 2005.

FERNANDES, João; Todolí, Vicente. *Perspectiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves, Porto. 1997.

FRANÇA, José-Augusto. *100 Quadros Portugueses no Século XX*. Quetzal Editores, Lisboa. 2002.

GYALVI, Luz (coord.). *Tàpies*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona. 2004.

HATHERLY, Ana. “*Auto-Biografia Documental*”, *Ana Hatherly. Obra Visual, 1960*. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa. 1992.

Henri Michaux Beste Aldea El Outro Lado. Guggenheim Bilbao. 2018.

JORGE, J.M.F. *João Vieira*, in *O que resta da manhã*. Quetzal Editores, Lisboa. 1990.

MEINHARDT, Johannes. *Pintura Abstracção depois da Abstracção*. Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves, Porto. 2005.

MELO, Adélio. *O ENREDO DA ETERNIDADE- Sobre a Pintura de Emerenciano*. Edições Afrontamento, Santa Maria da Feira. 2005.

MELO, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal*. Bertrand Editora, Lisboa. 2007.

MOLDER, Maria Filomena. *Arte de Rememoração. António Sena- Obras sobre Papel*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1990.

PINHEIRO, Jorge. *1961-2001*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2002.

PINHEIRO, Jorge. *Caderno de Estudos 1968-1980*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2002.

PINHARANDA, João. *Jorge Pinheiro anos 60 anos 90*. Cooperativa Árvore, Porto. 1996.

Publicações periódicas

AZEVEDO, Fernando. “Prémios de Arte em Portugal 1982”. *Colóquio Artes*, nº56, Lisboa, Março de 1983, pp. 24-35.

BARROSO, Eduardo Paz. *GESTO SIGNO ESCRITA na PINTURA PORTUGUESA do SÉCULO XX*. Universidade Fernando Pessoa, Porto. 2014.

BARROSO, Eduardo Paz. *Palavra e Pintura em trocas de papéis. Concretismo, experimentalismo e artes plásticas em Portugal*. Revista Cibertextualidades n.5, pág 43-63. 2013.

BOSSEUR, Dominique; YVES, Jean. “Images et notations”. *Colóquio Artes*, nº 48, Lisboa, Março de 1981, pp. 60-67.

GONÇALVES, Eurico. “António Sena- o gesto de riscar e apagar”. *Colóquio Artes*, nº 15, Lisboa, Dezembro de 1973, pp. 36-41.

LEMOS, Fernando. “Carta da Bienal de S. Paulo”. *Colóquio Artes*, nº 53, Lisboa, Junho de 1982, pp. 63-65.

MOLDER, Maria Filomena. “O relicário e o seu firmamento”. *Colóquio Artes*, nº 95, Lisboa. Dezembro de 1992.

SOUSA, Ernesto. “Da Letra ao texto, do texto ao contexto: João Vieira”. *Colóquio Artes*, nº 42, Lisboa. 1979.

Documentação eletrónica

HAWASS, Zahi. *Mystery of the Mummy from KV55*. 2009 in <http://www.guardians.net/hawass/articles/Mystery%20of%20the%20Mummy%20from%20KV55.htm> [consultado em] 08/05/2018.

PATRA, Sanjib Kumar. *Physiological Effect of Kriyas: Cleansing Techniques*. International Journal of Yoga- Philosophy, Psychology and Parapsychology; Volume 5; Issue 1; January-June 2017, p. 5 in <http://www.ijoyppp.org/downloadpdf.asp?issn=2347-5633;year=2017;volume=5;issue=1;spage=3;epage=5;aulast=Patra;type=2> [consultado em] 18/03/2018.

Voltaire- Poème sur le désastre de Lisbonne. <https://www.atramenta.net/lire/poeme-sur-le-desastre-de-lisbonne/28616/1#p1> [consultado em] 12/01/2018.

Recursos multimédia

MELO, Jorge Silva. *António Sena a mão esquiva*. Documentário em DVD, Midas Filmes/Artistas Unidos, Lisboa. 2009.