

## ANTÓNIO SENA

Sete pinturas. Ocupam uma sala de um antigo convento; posteriormente fábrica de rações. Uma conduta de madeira, vinda de um piso superior, atravessa parte do espaço. Grossas paredes em que irrompe a ferida do salitre. Colunas quadrangulares. Um tecto abobadado, em gomos, que se iniciam nas colunas e nos ângulos da sala. Depois, as pinturas de Sena.

O sistema e a estrutura cosmovisionária que propõem e debatem, no âmago dos seus castanhos de ferro, mereceriam um outro espaço. É que o sangue presente nesses tons de ferro e que neles corre, indo de uma para as outras telas, entre si correndo, como se «sucdesse» dentro de um grande sistema, necessita de um espaço limpo de feridas, arredado de poeiras, liberto de humidades. Ferida por ferida, são perfeitas as que constituem a unidade da pintura.

Estas pinturas situam a sua grandeza numa sedutora ausência de ênfase. Na sua extensão sucedem-se o acumular da violência de contidas geografias e uma imperceptível sublimidade emocional. Uma cosmovisão que deixa libertar um mecanismo semelhante ao do «ensaio» e do «erro». Por etapas, sobrepondo cores e desenho, a severidade da obra constrói uma brancura (inicial) que consigo arrasta cronologias e limites: da arte e do seu sentido.

De uma forma de «tese», que temporalmente estas pinturas encerram, parte-se para um contorno, para uma fronteira. A pintura guarda um castelo renovado, quando não erguido de novo sobre um pano de muralhas que se desmoronou. A palavra «Schloss» creio poder visioná-la. Ela guarda como todos os castelos, a par de outras palavras que se deixam cobrir de implícita força, por vezes perdida, por vezes arredada de qualquer legitimidade, uma ideia de identificação.

Não uma identificação ética, carregada pelo negrume de uma negatividade, mas de uma semelhança e de um assentimento que se relacionam com o construir da própria obra. Um diagrama espacial projecta-se sobre um plano, sobre um período de tempo durante o qual a pintura se vai formando. O plano sobre a su-

perfície da tela confunde-se com o (próprio) tempo e insinua-se dirigindo a cor verticalmente, orientando-a para o campo superior (da imagem). As sequências do desenho determinam projecções que formam o carácter espacial da distribuição dos sinais, da cor, dos múltiplos e obsessivos sentidos. Níveis hierárquicos provocam novos efeitos de perspectivas. Que se difundem, que se reúnem num núcleo, que se reformulam de um modo compacto ou se diluem num ponto inferior, distante, longínquo.

Deste modo a pintura de Sena desenvolve-se e a memória aglutina-se em «cúmulos» de contínuas curvas quase estelares. A ideia de «ferro» e de um tom terroso de iluminado sangue pisado segue a magnitude do horizonte (sempre finito) e em escalas diversas admite (de um modo mais realista) a transformação de um carácter local num outro lugar portador de um esquema e de uma «jornada» universal.

Em pintura, como na restante arte, não há obras morais ou imorais (disse-o Oscar Wilde), mas pinturas bem ou mal pintadas. A expressão de uma experiência artística, o sentido formal de uma obra recai no (seu) passado, assim como nas formulações que numa actualidade nos apresenta. Guarda um processo, um modo (perfeito) que se encerra sobre si mesma; e a obra deixa ver, a cada momento do seu «fazer», um panorama de maior amplitude, sem limitações visuais.

Torna-se, portanto, exemplar o percurso destas sete pinturas. Identificam-se através da legitimidade e do assentimento contemplativo, nos quais a fulgência do ferro oferece uma rede de relações entre uma tripla cosmovisão — pessoal, geracional e epocal. Este sistema de possibilidades invade a superfície da pintura e, entre si, cria soluções, fechamentos, passagens, decomposições do desenho e da cor. São complexas «caixas» que se situam umas dentro das outras; e cada uma delas mais vasta e extensiva fala(-nos) de uma anterior intenção. Que nos transmite uma projecção precisa de sombras e um recurso apropriado para a planimetria de relações espaciais — pintura sobre pintura, pintura a par de pintura — como se fossem cenografias (triumfantes) ante o (fracasso) dos factos geracionais e epocais.

Um idioma, uma paisagem: a cor do ferro converte-se numa via, num itinerário, numa sensibilidade de permanência efectiva (e afectiva) e, todavia, estranha e contraditória, difusa, paradoxal. Carregada de riscos, traços, números, graduações de colorido, a pintura aparece para rasurar tudo isso; por isso guarda, e de que modo tão absoluto, a imagem de uma disciplina, de um tranqüilo abandono, de uma (curiosa) penetração na mais longínqua reminiscência.

Cada pintura é testemunha de uma «forma da mente», de um dédalo, de uma trama enredada que não andarás longe de nos fazer pensar num celebrado ritual litúrgico. Como se fosse um «introito ad altare dei», por sete vezes repetido. «Lá fora as nuvens são os primeiros mortos»: um ruído antes do silêncio, que parece comunicar esta exacta informação; e não mais do que ela.

A frase anterior envia-nos para uma arqueologia. Para a procura na pintura de Sena, mais do que de um número ou de uma cor; para a procura de uma desordem originária. Talvez seja isso o que tem lugar. Talvez Sena construa uma ordem, um sistema de probabilidades, nos quais os elementos desagregadores são introduzidos para estabelecerem uma tensão: toda a forma de arte deforma a imagem do mundo. Por detrás desta teia, desta poalha de castanhos, permanece o universo errático de Ulisses. O fio de Ariadne que poderá estabelecer uma diferenciação entre a remota arte clássica e a exacta arte contemporânea, é um fluxo perceptível por qualquer (e por ninguém); um fio que compactado se traduz na visível cor do ferro.

«Lá fora as nuvens são os primeiros mortos.» Por isso Sena aceitou para esta sua exposição uma sala que pertenceu a um longínquo passado de orações. Eles falaram de uma natureza consubstancial e de uma tradição da ordem e da necessidade. Depois, sobrepôs-se um produto industrial; depois a mobilidade incontornável da experiência, não a que resulta de uma técnica, mas a que pertence a uma dialéctica sem-fim — a arte.

A arquitectura mostra-nos paredes grossas, território da humidade e do salitre; e a arqueologia (da pintura) um jogo de reminiscências, a cada instante uma fluida luz de sombras. «Lá fora a poeira cobre a rua da cidade.» O que não anda longe de dizer: «a poeira cobre a cidade.» «A poeira cobriu o mundo inteiro com sanguínea e ferro.»

Vejamos de outro modo: as sete pinturas são acerca das sombras dos objectos. Das sombras do mundo. Das sombras do próprio homem. Usam a óptica. Usam a perspectiva. Risco, desenho, distância, camada de cor sobre a distorção da própria dor; quero dizer, sobre a extensão da perspectiva, sobre a intensidade da sua natureza física. Este pequeno universo acabado de nomear está de acordo com a ausente verdade matemática.

Tudo o que vimos demonstrado acerca das sombras dos objectos é este multifacetado corpo ferroso que depende quase sempre de um tipo de geometria, na qual se vai ensaiando uma idealizada penumbra. Uma sombra própria e uma sombra projectada: é o trabalho que se tornou presente nestas pinturas. A tábua de anotações dilui-se e, à força de estar presente, tornou-se manipulável. As cores deixaram fundir-se em fogo e fumo; delas resultou uma clara função plástica. Um vermelho que se tornou fonte potencial de um negro e que resultou num tom de terra e de bruma. Uma luminosidade de ferro.

Um sombreado diluiu contrastes, reduziu vários níveis de estrutura e estabeleceu uma textura de micro-sombras entre as diferentes superfícies que reflectem a luz — a luz do ferro — de um branco menos puro, de um branco menos mor-

to e pelo qual respondeu um crescente número de memórias colectivas. «Schloss» é uma simples informação. Não sei se existe ou se alguma vez teve lugar em qualquer das texturas desenvolvidas e, presentemente, não visível.

Falei de uma cosmovisão pessoal e também geracional. Ambas se formaram através de entidades compositivas conhecidas, mesmo que do projecto final apenas se revele a impressão de um traço, de um plano distorcido, de uma imagem obscura; um traço, repito, um traço de parede ferruginosa. A sua cor: percepção de sombras sistematicamente insensíveis à evidência frente à própria forma.

A sua tonalidade: sem qualquer ordem, a das sonatas e «partitas» para violino de Bach. Na interpretação de há trinta anos de Henryk Szeryng. O século XVIII era o das cortes alemãs — Weimar, Dresden, Cöthen... — que se sucediam de um modo quase infinito. E quanta perfeição nelas existia; como a perdeu a Alemanha das duas guerras mundiais. Ligo por de mais esse século XVIII a estas pinturas de onde se expandem harmonias a duas, três, quatro vozes sob a perfeita cor do ferro.

A sua sombra: a sua sombra exacta: a de «Caronte» de Pierre Subleyras. Pintura de 1746. O corpo de Caronte, o remador da barca, mais do que conduzir as almas para a sombra do inferno, leva-as do inferno da terra. E a cor do ferro converte-se no «introito ad altare dei».

\* (Antiga Fábrica de Rações do Beato, Lisboa, Abril-Maio de 1998)

## JÁ NÃO SÃO PRECISOS CAMINHOS

«Se assim o entenderem vamos deixar a minha mãe fora destas histórias», diz-se em *Molloy* de Samuel Beckett. Também conjuntamente a estas três tecnológicas esculturas de Gilberto Reis haverá qualquer coisa, não sei que personagem, que permanece de fora. Por escolha do artista; ou por opção de uma voz narradora que, no artifício da escuridão, vai enumerando os elementos das peças.

A voz inicia mesmo a sua fala colocando-nos o artifício do negrume envolvente como uma necessidade para a funcionalidade das peças. Mas a voz é de difícil alcance. Surge de mistura com um mínimo som musical — distante — que quase só é alcançado no final da cada unidade programativa, numa das esculturas. A voz vem pelo fim de uma tempestade, carregada da sonora ambiência de chuva forte e de trovões. Mínimo som que tenta descrever o que restou de um caos que ultrapassou a espacialidade da Terra, para se instalar num domínio cósmico. Essa pequena música que tanto se parece com o deslizar das poeiras cósmicas que restaram, um pouco como o lento e vagaroso apelo tímbrico de que se sabem rodear as extensas massas sonoras de Richard Strauss ou de Vaughan Williams.

São três as esculturas. Em todas elas se poderá «ler» uma espécie de impulso que vai do caos à ordem. E os instantes em que toda a tecnologia que informa as peças parece atingir um fim, esses momentos em que o ciclo programático atinge o seu cume, têm o sentido de uma exploração ao redor do caos e da ordem. Regista-se, então, um zénite. Não só na tecnologia explorada, mas também numa ordem primeira e iniciadora que refere muito mais do que a mecânica, os sentimentos que nunca deixaram de a habitar.

Na distância das próprias esculturas, a voz que subjaz à programação estruturada retém «sentimentos», pólos de atracção de perdidas partículas materiais que deambulam fora dos espaços alcançados pela instrumentalidade. Pólos, ainda, que se lançam para alcançar outros (e novos) sentimentos: passos, por