

Figura 1

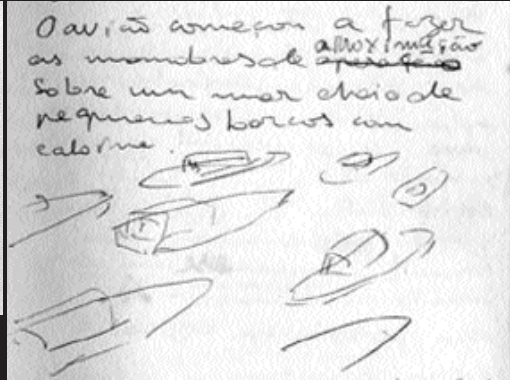


Figura 2

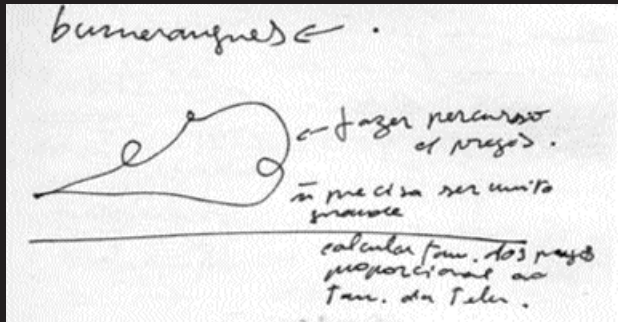


Figura 3

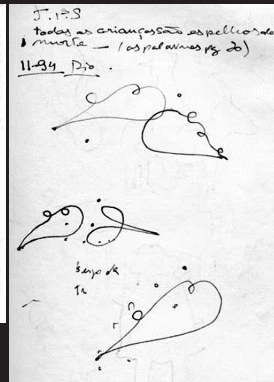


Figura 4

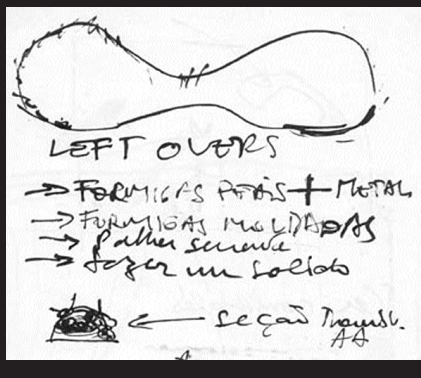
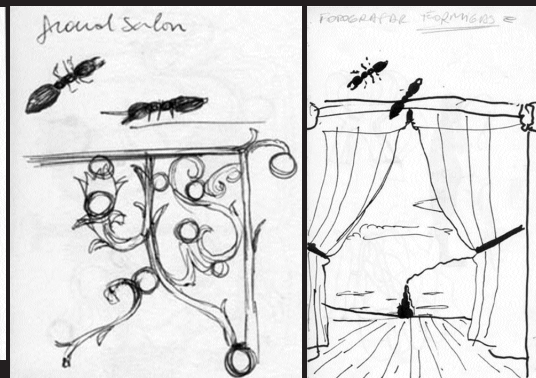


Figura 5



Figuras 6 e 7 (outras ilustrações à página 108)

Este artigo tem como objetivo apresentar um estudo de crítica genética nas artes visuais. Estarão sendo analisados alguns cadernos de trabalho de Daniel Senise. Com a intenção de melhor compreender o processo criativo desse artista, discutiremos a função que esses registros desempenham no desenvolvimento de seu percurso criador e a relação que mantêm com as obras produzidas ao longo do tempo em que foram escritos. Ao observar alguns dos princípios direcionares e alguns procedimentos construtivos do artista, estaremos oferecendo uma outra abordagem para sua obra.

Este artigo é parte de uma ampla pesquisa que venho desenvolvendo sobre o processo de criação na arte. São estudos de crítica genética, sustentados pela semiótica de linha peirceana. De modo mais específico, a obra de Daniel Senise estará sendo discutida, aqui, sob o prisma de seu percurso criador. Este enfoque mostrará a relevância dos cadernos de trabalho do artista para o desenvolvimento de sua obra e, conseqüentemente, a importância do estudo desses materiais para o crítico genético. Trata-se de um olhar que transforma a obra em processo -produto em produção - e reencontra-a sob outra perspectiva.

A partir do instante em que tive em mãos os dezessete livros¹ produzidos no período de 1988 a 1999, saí do espaço público das obras expostas e entrei nos domínios íntimos da criação com o fascínio e o temor que, quase sempre, acompanham as diferentes formas de invasão de privacidade. Quando lia e via o último livro, surpreendi-me com uma anotação de Senise que falava da concepção da pintura como “um fato sem testemunha”. Já não era mais. Ao menos, parte dessa concepção acabava de ter uma cúmplice.

Na posição daquela que presenciava um acontecimento privado, não observava obras mas me defrontava com suas histórias. Os vestígios deixados nas anotações apontavam para alguns modos do funcionamento do pensamento criativo do artista. Na seqüência das páginas folheadas começavam a ser estabelecidos nexos entre aqueles gestos do artista e, assim, revelavam-se alguns princípios que sustentam a produção de suas obras.

As pinturas de Senise, neste caso, são o ponto de partida da perspectiva processual, na medida em que é exatamente porque existem e nos atraem que temos o interesse de conhecer melhor os sistemas responsáveis por suas criações. Ao longo do estudo dos documentos do artista, as obras passam a ser referência: são as representações mais próximas daquilo que ele buscava naqueles percursos. A obra entregue ao público é tomada como elemento unificador do olhar crítico. O significado de todo material relativo ao ato criador brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como o ponto de apoio para nosso acompanhamento das decisões do artista ao longo

1. Termo utilizado por Daniel Senise que será definido ao longo do trabalho.

do percurso. As pinturas mostradas publicamente são, assim, parte integrante de seus processos de criação.

À medida que é reintegrada ao movimento de seu processo de construção, carregando consigo as incertezas e a permanente possibilidade de mudança que marcam o processo, relativiza-se a obra como verdade final sedimentada naquele objeto, envolto pela aura da perfeição. As considerações de uma estética atada à noção de acabamento defrontam-se com a obra balbuciante e inacabada. Essa visão da obra de arte passa a dialogar com as ciências, que falam de verdades inseridas na continuidade de seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais.

Ao observar a obra desse artista sob a perspectiva de seus processos de construção, estaremos lidando com o transitório, o frágil e o hesitante. A obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

Os livros

Os livros de Senise são suportes móveis de registros de toda ordem. São de tamanhos variados (30x22cm/22x14cm/14x10cm), com capa dura. Essa aparência resistente é uma das justificativas do artista para chamar de *livros* esses espaços de reflexão. A natureza das notas também sustenta tal denominação: ele diz que a idéia de livro se diferencia de caderno por sua solidez, em comparação com anotações mais perecíveis, que se perdem facilmente.

São apontamentos marcados pela mobilidade. O artista, aparentemente, leva um livro em viagens. Foram encontradas anotações feitas em diferentes espaços geográficos e de modo assistemático: são raramente datadas e não há periodicidade definida de releitura e uso.

Os livros desse artista preservam mais do que possíveis nascimentos de obras, estabelecem uma rede de relações bastante complexa com suas pinturas. Tais relações nos afastam, desse modo, de uma visão linear do ato criador, ou seja, *insights* intensos e definitivos anotados que são, em seguida, concretizados em telas. Seus apontamentos disseminam-se pelas obras ao longo do tempo e são aproveitados de modos variados. Os cadernos abrigam muito do tempo da criação - tempo de maturação feito de seleções, de tomadas de decisão e de elaboração em níveis e momentos diversos. O acesso de Senise às anotações é marcado por uma ausência de linearidade, característica que se repete em muitos momentos do ato criador. Anotações antigas são resgatadas por trabalhos recentes em uma elaboração respaldada pela memória. E os mesmos cadernos recebem de volta quadros e exposições já tornados públicos, sob a forma de comentários verbais e visuais. Esse vai-e-vem está diretamente relacionado ao tempo de maturação que, auxiliado pelo julgamento do artista, o faz anotar, refletir, voltar aos registros e fazer novos apontamentos. Desse modo, como Klee considera seus diários, os livros de Senise são obras do tempo da criação.

Em um primeiro olhar, trata-se de um objeto fragmentário e bastante heterogêneo. No entanto, ao longo da leitura, os livros vão se mostrando como formas de mediação entre a obra e o mundo que envolve o artista e seus gestos criadores. Os aparentes fragmentos, quando passam a ser relacionados, nos permitem conhecer alguns aspectos do processo criador de Senise. São observadas certas recorrências nesses índices de seu modo de ação. Há alguns gestos mais significativos e próprios de sua atividade criadora, que serão apresentados mais adiante.

Adensamento de textura

A pintura como processo sempre foi alvo de atenção de críticos da obra do artista. Seus trabalhos, não pintados mas construídos², mostram densidade física e temática em intensas elaborações da superfície. Observa-se que é impossível reconstruir em sua plenitude esse processo de elaboração, assim como não é fácil reconhecer os materiais empregados³.

As telas de Senise carregam consigo um processo criador público feito de adição de objetos e camadas que, interferindo um sobre o outro, sustentam sua textura, marcada pela busca incessante de novos materiais. Suas próprias anotações apontam para a importância que ele dá à “*fisicalidade da pintura*”, que implica em procedimentos de exploração das “*propriedades físicas do quadro*” e na “*discussão da superfície*” da tela. Sob esta perspectiva, suas obras deixam transparecer um trabalho de experimentação permanente que, ao expor a olho nu a natureza investigativa da arte, a aproxima de modo irrecusável da busca científica.

A leitura dos livros do artista, por sua vez, desnuda um processo privado onde camadas de um pensamento criativo em ação adensam a textura de suas telas. São reflexões sobre questões diversas que dizem respeito a seu projeto poético e seu fazer artístico. Poderia se dizer que, de certa forma, respaldam as opções que as obras apresentam. Seus livros, portanto, são testemunhas de outro ofício: um complexo trabalho de reflexão, elaboração e maturação em diferentes níveis, que estarei discutindo ao longo deste estudo.

Diálogo entre palavra e imagem

Senise utiliza os livros como espaço de armazenamento de reflexões diversas e informações sobre aquilo que captura do mundo a sua volta, por meio de anotações verbais e visuais. Encontramos, assim, lembranças, registros de sonhos, pensamentos sobre arte, discussões sobre o ato criador, reflexões sobre pintura, experimentação de imagens, questionamentos sobre projetos e sobre obras já expostas.

Espaço do talvez

2. BARREIRO, Gabriel Perez. “Construções sobre a pintura”. In SENISE, Daniel. *Ela que não está*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

3. ADES, Dawn. “Daniel Senise: Vestígios”. In SENISE. *Op. cit.*

4. *Abduções em termos peirceanos. Forma de desenvolvimento de raciocínio responsável pela formação de hipóteses e, conseqüentemente, responsável pela intrusão de idéias novas.*

5. *Todas as citações de textos de Charles S. Peirce que foram extraídas de seus Escritos Coligidos (Collected Papers) serão apresentadas, neste trabalho, conforme o hábito seguido nos estudos peirceanos. As citações vêm seguidas pelo número que indica, à esquerda do ponto, o volume e, à direita, o número do parágrafo dos Escritos Coligidos. PEIRCE, Charles S.. Collected Papers. HARTSHORNE, Charles e WEISS, Paul (ed.). vols. 1-6. Cambridge, Harvard University Press, 1931; PEIRCE, Charles S.. Collected Papers. BURKS, Arthur W. (ed.). vols. 7-8. Cambridge, Harvard University Press, 1958.*

No campo da visualidade, esses documentos de processo parecem ter a vocação para o registro daquilo que ainda está em estado provisório. Foi encontrada uma profusão de imagens nessa condição de passagem. São traços frágeis - sem a preocupação gráfica típica das formas de comunicação interpessoal - que mostram uma série de figuras sempre desenhadas como possibilidades a serem testadas. São hipóteses plásticas⁴ ainda pouco vigorosas, como os traços que as configuram, que esperam por futuras avaliações por parte do próprio artista. Imagens se repetem, mas sempre ainda nessa condição experimental e de transitoriedade. Em muitas páginas, paira o tom da dúvida e da incerteza. É nessa perspectiva que os livros podem ser definidos como o espaço do “talvez”. E foi em uma espécie de confirmação dessa sensação que encontrei as seguintes anotações: “*Talvez não usar toda a tela*” e “*Usar a cor terra plena. Mancha out-line. Talvez no elefante*”.

É interessante observar que essas anotações verbais estão relacionadas a indicações para futuras telas, o que deixa claro que a elaboração plástica só encontra seu estado pleno na própria obra. Os livros não são espaço da pintura propriamente dita, ou seja, da materialidade pictórica, e nem da preparação dessa. Por isso, talvez, a linguagem visual dos cadernos esteja envolta pela transitoriedade. As imagens não são obras mas podem se tornar, ao longo de uma trajetória que envolve uma série de procedimentos plásticos posteriores.

Sob a perspectiva semiótica, estamos diante da indeterminação e da vagueza que caracterizam o signo e que são inseparáveis de sua continuidade. Peirce nos diz que “um signo é objetivamente vago na medida em que deixa sua interpretação mais ou menos indeterminada e reserva para algum outro signo ou outra experiência possível a função de completar a indeterminação” (CP 4.505)⁵. Estaremos discutindo, em mais detalhes, o movimento sógnico ou semiose, mas aqui o que mais nos interessa é falar do princípio da continuidade do signo, determinado por sua vagueza intrínseca, que leva a novos signos na busca de maior precisão: “onde quer que subsista o grau ou qualquer outra possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível”, afirma Peirce (CP 5.506).

A transitoriedade das imagens de Senise fala exatamente da vagueza e da indeterminação do signo e os cadernos parecem ser o campo de trabalho dessa busca de precisão.

O trabalho com as imagens provisórias é desenvolvido, portanto, por meio da linguagem visual. Assim, o que chamamos de imagens ou esboços figurativos dialogam permanentemente entre si ao longo do tempo. Desenhos e algumas colagens vão construindo uma espécie de repertório da visualidade que interessa ao artista. É nesses momentos, bastante recorrentes nos cadernos, que acompanhamos o desenvolvimento de um pensamento visual. Estaremos discutindo a estruturação dessas reflexões mais adiante, quando daremos ênfase especial ao processo de fortalecimento de imagens.

Consolidação de um projeto poético

As anotações verbais mostram outro modo de construção do pensamento do artista, em plena atividade criativa. As dúvidas, aqui, são menos marcantes e abrem espaço para uma superposição de comentários sobre arte e arte contemporânea, mais especificamente, e sobre sua própria pintura. Essas reflexões parecem dar sustentação teórica para as discussões que as telas apresentam. A natureza das anotações nos remete ao uso do termo livro feito por Senise: é clara a “perenidade” dessas reflexões, que são ampliadas e ganham maior complexidade ao longo do tempo. Nesses instantes, o pintor faz uso pleno da palavra, mostrando, muitas vezes, preocupação no modo de expressão de seus pensamentos, como algumas rasuras em busca de palavras mais adequadas deixam transparecer. É interessante notar que, nessas reflexões verbais, português e inglês se misturam muitas vezes sem critérios aparentes.

Os cadernos abrem espaço para a construção e sistematização do projeto poético do artista que, de certo modo, direciona todas suas obras.

Falamos acima da ação sógnica dando especial ênfase à lógica do vago, intrínseca à visão processual. Ao discutir o projeto poético do artista, estamos abordando um outro aspecto da semiose.

O movimento sógnico é um processo com tendência (processo de causação final em termos peirceanos), sem predeterminação de fins. A visão de processo com tendência não envolve, portanto, uma perspectiva teleológica baseada na idéia lógica implacável e no progresso linear, como alerta Almuth Grésillon⁶. Concordo também com Almuth⁷ quando ela diz que o olhar teleológico deforma a interpretação, torna-a cega ao acidente, à perda, ao estado de dúvida, à alternativa aberta, em resumo, a todas as formas de escritura que se distanciam da linha reta. Obstrui literalmente a visão daqueles que procuram compreender qualquer coisa relativa à invenção.

O gesto criador, em nosso caso, está sendo apresentado como um movimento com tendências que agem como rumos vagos que direcionam o processo de construção das obras. O artista, impulsionado a vencer desafios, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desses desejos que, por serem operantes, o levam à ação (processo de causação física), ou seja, à concretização da obra. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A criação desenvolve-se, assim, em um ambiente que envolve um projeto vago e dinâmico. A tendência mostra-se como um condutor maleável. Esse movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, move o ato criador e o caracteriza como uma procura por algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido.

Senise apresenta reflexões em seus cadernos que discutem exatamente essa busca constante que caracteriza seu processo criador, em sentindo bastante amplo. Ele diz que pintar é a permanente conquista de algo - “*Existe algo a ser conquistado*” - não podendo cair em um processo burocrático de, por exemplo, repetir soluções formais já encontradas. A concepção do processo como conquista é discutida em oposição à “*burocracia da pintura*”, que é ligada, por sua vez, à repetição de procedimentos já encontrados. Essa necessidade

PEIRCE, Charles S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. CD-ROM Databases, IntelLex Corporation, 1992

6. GRÉSSILON, Almuth. Eléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 137.

7. *Idem*, p. 138.

de conquistas novas é exemplificada em outra anotação: “A série ‘Ela que não está’ esgota aquela solução formal. Essa é a minha natureza, a natureza do meu trabalho. O próximo terá uma solução nova”.

O movimento, no âmbito individual do artista, tende para seu grande projeto que encontra suas concretizações em cada obra realizada.

Ao observar as anotações verbais de Senise, percebe-se uma discussão permanente daquilo que seriam os fios condutores que atam suas obras, ao longo dos onze anos que esses livros o acompanharam. Os apontamentos são responsáveis, em muitos momentos, pela explicitação desses princípios geradores de obras. Na prática criadora desse artista há princípios de natureza geral envoltos pela aura da singularidade, que estamos chamando de projeto poético. Gostos e crenças que regem o seu fazer - um projeto pessoal, singular e dinâmico - que também se altera ao longo do tempo.

O projeto está ligado a princípios éticos do artista: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético conduzido por seu grande propósito estético. São princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam sua ação plástica: norteiam o momento singular que cada obra representa. O artista se compromete com seu projeto e deseja concretizá-lo. Essas discussões que o artista trava consigo mesmo e registra nos cadernos preservam, por exemplo, marcas do ambiente cultural e histórico que envolve os processos criadores de suas obras, além de seu posicionamento crítico diante desse contexto.

Pode-se, assim, dizer que os cadernos de Senise são uma forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto poético, por meio de diálogos intrapessoais que as anotações preservam. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação, que colocam as obras em criação em constante avaliação e julgamento.

O projeto não é claramente conhecido pelo artista, mas define-se enquanto as obras vão sendo executadas. Não se trata, portanto, de princípios preestabelecidos. Os livros parecem ser um dos meios através dos quais o artista se aproxima daquilo que ele busca. Comentários sobre obras já expostas, por exemplo, parecem funcionar como essa forma de conhecimento. Poderíamos afirmar que, de um modo bastante amplo, os livros mostram-se como auxiliares de Senise em seu processo de conhecimento daquilo que é sua pintura e de como ele se vê como artista.

Nas reflexões verbais, ele lança mão algumas vezes da visualidade em uma relação de complementaridade. Imagem e palavra se complementam - sem nenhuma aparente hierarquia - e atuam na formação de um universo conceitual singular. Como exemplos temos as discussões sobre as preparações das exposições e o relato de um sonho.

O sonho registrado em outubro de 1992 descreve uma cena que é, possivelmente, geradora de uma série de obras em 1994. (fig. 1)

“O avião começou a fazer as manobras de aproximação sobre um mar cheio de pequenos barcos com cabine”. Nesse momento Senise adiciona

certas imagens. (fig. 2)

Mais adiante o sonho transforma o avião em bumerangue.

“(…) O avião ia fazer um pouso de emergência na água. Já não era mais um avião e sim duas longas asas tipo bumerangue.” E assim o bumerangue segue sua história nos cadernos, mas com uma aparência já mais próxima das obras: não mais o objeto mas seu rastro ou movimento. (fig. 3 e 4)

Em outros momentos, o jogo entre imagem e palavra tem regras diferentes: a imagem parece ter prioridade, à medida que o artista está em pleno desenvolvimento de um pensamento visual, e a palavra entra sob a forma de um lembrete, aquilo que Daniel Ferrer chama de prescrições⁸- indicações que visam à realização de um texto, aqui prescrições verbais para futuras obras visuais. Vimos esse tipo de autocomando no exemplo que apresentamos anteriormente, onde Senise anota: “Usar a cor terra plena.”

É importante ressaltar que um outro tipo de relação entre palavra e imagem é estabelecido naquilo que chamo de experimentação verbalizada. Nesses casos a narrativa verbal prepara uma futura ação plástica - a narrativa toma o lugar de esboços visuais de forma metalingüística. Veremos isso em mais detalhes em um exemplo que apresentarei posteriormente, no qual o artista defronta-se com um problema na produção da tela com a imagem de Giotto e verbaliza uma possível solução pictórica.

A trama de linguagens, no caso dos livros de Senise, apresenta papéis bem definidos, como vimos: imagem e palavra dialogam de modos diversos, porém não há dúvida no que diz respeito à primazia da imagem. Mesmo quando a palavra ocupa maior espaço - nas reflexões de natureza geral - está a serviço da visualidade, ou seja, é usada em função de seu projeto poético e de seus quadros.

A palavra, nesses momentos, ganha força e relevância na medida em que sustenta, de modo vigoroso, o trabalho plástico. O verbal revela-se assim na busca de sistematização de princípios ou conceitos que direcionam sua pintura. Senise parece sentir necessidade de explicitação desses princípios para si mesmo. A palavra pertence, portanto, somente ao mundo privado da sua criação. Como se o pensamento visual, desenvolvido ao longo das páginas das anotações, fosse observado, explicado e julgado pela palavra não pública. A fundamentação teórica verbal vai sendo sistematizada ao longo do tempo: acompanha e sustenta as metamorfoses que a visualidade sofre. Enquanto as imagens nos cadernos se mostram titubeantes e frágeis, as palavras pertencem a um ambiente envolto por mais certezas. Não são notas esparsas que refletem pensamentos soltos mas princípios que se constroem, formando um “corpo teórico” sólido. A palavra mostra um pensamento visual que não caminha sem ponderações de natureza mais geral. Discute-se que toda práxis envolve uma teoria

8. FERRER, Daniel. “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e trans-semiótica ou não existirá”. In Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito. São Paulo, Annablume, 2000.

que, no caso de Senise, necessita de algum tipo de organização e encontra nas reflexões verbais seu meio de materialização.

Há algumas questões que funcionam como sustentáculos do projeto poético de Daniel Senise cuja construção é preservada pelos cadernos: a força da imagem, arte e artista, a identidade de sua pintura, com especial atenção ao binômio sudário ↔ memória. Esses eixos que parecem ser estruturadores de seu projeto poético serão discutidos, em maiores detalhes, mais adiante.

Ato comunicativo

Outras anotações de Senise nos remetem à tendência do processo criador para além do limite individual do grande projeto do artista. Ela se concretiza no aspecto comunicacional do processo de criação, que se mostra como uma tendência para o outro. A arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos⁹.

Poderíamos discutir o aspecto comunicacional da obra de Senise em muitas perspectivas, como, por exemplo, o diálogo que cada tela trava com outras obras do próprio artista e com a grande cadeia da história da arte e da ciência. Há outras formas de diálogo presentes em seus cadernos, como os diálogos internos que revelam uma mente em ação por meio de reflexões de toda espécie, já discutidos anteriormente.

Gostaríamos, no entanto, de enfatizar os diálogos do artista com o receptor: a obra necessita de um receptor. O ato criador mostra-se como um ato comunicativo, sob a perspectiva da futura recepção, quando ele diz que não pinta para contar uma história. *“Pinto para contar/passar/expor uma impressão”*. Passa-se ou expõe-se uma impressão para alguém. Há, portanto, em seu percurso criador, de modo implícito, a presença do outro - a presença de um receptor. Ele ressalta, em outro momento, agora de modo explícito, sua preocupação ética com a comunicação entre arte e seus futuros receptores. Diz ele: *“Tem se discutido a perda da comunicação entre a produção artística e a comunidade. Esta é uma preocupação minha.”* Daí a opção pela pintura que, para ele, tem *“uma funcionalidade já absorvida”*.

Como vemos, pode-se falar de uma espécie de interdependência entre artista-obra-receptor: o artista não cumpre sozinho o ato criativo. Essa relação comunicativa é intrínseca à criação. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser visto e discutido, no caso das artes visuais.

Tendência e acaso

Senise, em suas reflexões, percebe também a ação do acaso. Peirce, ao discutir a relação tendência e acaso, fala do último como uma forma de evolução do pensamento: evolução por variação fortuita, circunstancial; absoluta indeterminação e espontaneidade. O desenvolvimento do pensamento que consiste em partidas de idéias habituais em diferentes direções sem propósito

e sem limitações. Partem por circunstâncias externas ou por força da lógica. Essas novas partidas são seguidas por resultados imponderáveis que tendem a fixar algumas como hábitos e outras não¹⁰. Não há, portanto, causa para tomar tal direção: é uma evolução incontrolável, que mostra o poder criativo do acaso.

Observa-se, ao longo do processo criador, a confluência das ações do vago propósito da tendência e do imprevisto trazido pelo acaso. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento do artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.

A leitura dos livros de Senise nos coloca frente a frente com a ação do artista na busca cautelosa por objetos e imagens que são, desse modo, procurados e não achados ao acaso. Isso nos leva a pensar sobre o papel do acidental em seu processo criador. A ação do acaso é, muitas vezes, percebida ao longo de percursos de criação. Não há como evitar essa intervenção na criação artística, assim como em todos outros processos.

O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção de objetos externos. Há, sob essa perspectiva, uma espera pelo inesperado, o que nos faz repensar o acidental nesses processos. Falar do acaso no processo de Senise, portanto, vai além dos limites da ingênua verificação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Seus cadernos deixam transparecer que, por um lado, ele busca o acidental, podendo falar nos acasos “construídos”. As anotações agem, em muitos momentos, como se fossem formas de planejamento do acaso, por mais paradoxal que isto possa parecer. Há uma espera pelo inesperado. Por outro lado, a absorção dos resultados do acaso depende da qualidade do que oferecem, isto é, eles passam por avaliações do artista: *“É necessária a minha participação (física) neste acidente (como pintor). Não é um ‘objeto achado’”*, como discute Senise em uma de suas anotações.

É nesse sentido que podemos falar em acaso como uma lógica interna ao ato criador desse artista, que deixa rastros verbais nos livros e marcas plásticas e pessoais no tratamento que lhe é dado nas telas.

Eixos de um projeto poético

Passaremos, agora, a apresentar o que seriam alguns dos princípios direcionadores do projeto poético de Senise, que aparecem ao longo dos onze anos das anotações estudadas.

Força da imagem

Nestas reflexões sobre algumas das forças propulsoras do trabalho de Senise percebe-se uma característica bastante marcante, por sua recorrência em diversos momentos das anotações, sob diferentes perspectivas, assim como

10. PEIRCE, Charles S. *Philosophical Writings*. New York, Dover Publication Inc., 1955.

9. ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1989.

pelo vigor como é sempre apresentada: trata-se de sua crença na força da imagem. “*Eu acredito na pintura, melhor, na imagem, com toda convicção. Para mim o problema não é se há mentira ou não. Para mim a imagem é verdade indiscutível. Solar*”.

Ao pensar naquilo que ele chama de elementos que são essenciais para o seu trabalho, surge uma resposta: “o mistério da imagem” - considerando não ser esta a definição melhor e mais elegante.

A força da imagem já está presente na percepção desse artista, como fica claro quando ele faz menção a recordações: “*Sempre tem uma imagem (de um momento) predominante que 1) preenche a memória e 2) desativa o desejo de procurar outras imagens do mesmo título*”. Seu processo de apreensão dos fenômenos sustenta-se em imagens com recorte, enquadramento e angulação singulares.

No que diz respeito, ainda, à percepção de imagens, podem-se notar algumas tendências no modo como se dá a captura do mundo por esse artista. A coleta já é uma atividade criadora. Encontramos, por exemplo, um grande número de pessoas - homens, mulheres e crianças - em desenhos ou recortes em perfil. São as silhuetas, tão presentes nas obras, que já se encontram em sua apreensão do mundo.

Senise percebe, em algumas de suas telas em criação, o poder da imagem: “*no ‘beijo do elo perdido’ (talvez este seja o título) o que comanda é a imagem*”. Ele explicita, em outro momento, imagens que sempre evitou, como faces, flores, vulcões, órgãos genitais, máquinas, cidades e roupas.

A força da imagem é também observada em alguns de seus sonhos anotados, como naquele registrado em outubro de 1992, discutido anteriormente, onde descrições incertas de uma cena (como na maioria dos relatos de sonhos) são condensadas em uma imagem, que é, possivelmente, geradora de obras em 1994: aviões se transformam em bumerangues.

Arte e artista

Nesse ambiente onde reina a imagem, Senise faz reflexões sobre a arte e o artista contemporâneos e, de modo mais específico, sobre sua pintura. Caminhemos por suas anotações para apreendermos algumas dessas considerações.

“*Se eu imagino a arte como um fazer cujo método incorpora ‘o consciente e o submerso’ e que portanto não necessita se justificar porque a natureza não justifica a sua presença. Ela é. Se imagino que o compromisso do artista não é somente com a razão, surgem daí alguns problemas:*

- 1) *Qual será então o ‘modelo’ do criador?*
- 2) *Quais serão os ‘parâmetros’ do artista para construção do seu conjunto representativo?*
- 3) *A obra pode ser contemplada sem contexto (sem história)?*”

Como se pode perceber, nos questionamentos estão inseridas algumas

respostas.

“*O que determina um ‘objeto’ [evento/fato/imagem] ser uma obra de arte? Dois fundamentos visíveis e mensuráveis*”, que Senise resume em contexto e linguagem. Esses itens são desenvolvidos. “*Obras fundamentais transportam consigo no tempo estes dois fundamentos (...) no seu organismo e não na sua aparência*”.

“*O artista de hoje retoma o questionamento pré-moderno incorporando os sistemas e estratégias da arte moderna*”. Ele também associa esse procedimento à ciência contemporânea. E prossegue estabelecendo relações com leituras feitas: “*Uma mostra do esgotamento da estratégia de vanguardas é a opção de tantos artistas contemporâneos por temas sociais/raciais/étnicos, por ‘problemas sociais contemporâneos’. Manifestos de minorias oprimidas etc... (que Robert Hughes chama de Cultura da Reclamação)*”.

A arte contemporânea é, na maioria das vezes, discutida em relação à arte moderna: “*A arte moderna conviveu com seu registro (com sua história). Se confundiu com sua história - o seu tempo é linear evolutivo. A arte moderna acabou e um tipo de história da arte acabou também porque a arte moderna se confunde com sua história. A estratégia da arte moderna não serve mais. Portanto existe um tipo de história da arte que não serve mais para se pensar a arte*”.

A preocupação de se pensar a arte contemporânea invade sua atuação em sala de aula: “*A minha parte no curso proporrá uma reflexão, através de exercícios práticos, sobre os princípios contemporâneos que influenciam a criação bidimensional*”.

Sua obra

Nas discussões sobre sua pintura, Senise conclui, por exemplo, que não pinta para “*contar uma his/tória. Pinto para contar/passar/expor uma impressão*”, como já vimos. O que nos remete ao poder da imagem, agora, responsável por uma impressão.

Ao observar alguns de seus novos procedimentos a arte moderna volta como termo comparativo. E assim, chega a sua pintura, ao menos como ele a via naquele momento de sua vida: “*Quando passei a colar a tela no chão estava também me desligando de um fundamento moderno. A minha pintura poderia ser vista mais como um objeto (ex: sudário) do que como pintura*”.

Ao mesmo tempo em que os livros de Senise registram preparações de montagens de futuras exposições, oferecem, também, oportunidade para ele refletir sobre exposições já terminadas.

Ele percebe, por exemplo, questões em comum em duas exposições e que “*evoluiu o tratamento de pregos/ferrugem (tratamento/tema?)*”. E pensa na próxima: “*1) desenvolver o tema/formal; 2) pesquisar tratamento-tema?; e 3) juntar a idéia do tema (1) com o tratamento-tema (2)*”.

Obras específicas passam também por avaliação que tem como critério a relação com suas outras obras. Por exemplo, em 2 de fevereiro de 1994,

Senise anota: “A tela das painéis é um trabalho único – pontual. E a presença dela no projeto da exposição está atrapalhando o `processo`”. Algumas semanas depois a tela é reavaliada: “A tela das painéis da qual tanto me orgulhei há pouco mais de um mês, agora já não me causa encanto. Sinto que é um pequeno apêndice no meu trabalho [...] Não permite divagações. É o que propõe”.

Sudário

O papel desempenhado pelo binômio sudário-memória em sua obra ocupa um espaço bastante amplo nas reflexões de Senise. São diferentes posicionamentos, às vezes até contraditórios, que acompanham sua descoberta, em determinado momento, desse princípio direcionador da construção de suas telas.

Aqui estão algumas dessas reflexões.

Primeiro, vejamos o que é sudário ↔ memória:

“Sudário e memória não são dois temas mas dois pólos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória)”; “O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto”.

O binômio é tomado como fio condutor, com consciência das vantagens e desvantagens, como uma tentativa de compreender a qualidade de memória que está presente em grande parte de sua produção artística.

“Uma questão que vou desenvolver no meu trabalho é a do sudário”.

“Estabelecer o princípio sudário ↔ memória como objeto de especulação do meu trabalho poderá me facilitar as coisas no sentido de que quando estiver projetando/processando um novo trabalho e estiver meio atolado poderei em vez de buscar as características formais do(s) último(s) trabalho(s), especular sobre as relações que este novo trabalho tem com o princípio sudário ↔ memória. Isto poderá resultar em trabalhos formalmente mais diversificados a partir do momento que o novo trabalho se encaixe convincentemente no princípio s ↔ m”.

Sudário ↔ memória parecia, em determinado momento, um espaço de liberdade ou possibilidade infinita para o artista; mostra-se, depois, como um possível limitador do processo criador, como veremos a seguir.

“Este procedimento de acessar o tema/objeto sudário ↔ memória como estratégia de realização da obra pode incorrer em alguns perigos iminentes.

1 - Se tornar um processo burocrático, daí resultando em imagens ilustrativas de uma idéia totalmente clara. E isso é o que eu não quero. Para isso ser evitado acho que o correto é eu continuar trabalhando do jeito que eu trabalho e quando surgir alguma imagem nova examiná-la nesta grade s ↔ m e ver como que ela se

comporta.

Entretanto o fato de ter chegado a esta síntese temática (?) s ↔ m tem a vantagem de eu a partir de agora poder trabalhar de uma forma menos perdida, menos especulativa, com mais método. A chave para que isto aconteça é eu acreditar plenamente que o princípio s ↔ m está em todos os trabalhos que fiz até hoje e que se continuar trabalhando do jeito que tenho trabalhado todos estes anos continuaria chegando a resultados equivalentes, i.é relacionados ao sudário ↔ memória.

Uma atitude para solidificar esta `crença` (de que este tema é meu objeto queira ou não queira) é individualizar, personalizar esta preocupação.

Estabelecer que o meu princípio de trabalho é a memória e o registro (plástico) da memória por uma razão natural e que isto vale como fundamento para uma obra.

2 - O segundo risco de estabelecer minha obra em torno da idéia da memória e do seu registro (plástico) é de isto não acontecer efetivamente, e ser apenas discurso para uma série de trabalhos frouxos. (Nunca saberei medir o quanto isto estará sendo efetivo).”

“Depois pensei também que um grande tema do meu trabalho é o duplo/ ou o gêmeo/ ou o refletido / ou o simétrico. E por isso é uma tolice achar que todo o meu problema pode ser localizado no ‘binômio’ ‘sudário ↔ memória’.”

“Há um certo tempo, porém, tentei definir o que fazia através de um conceito ‘sudário - memória’ que não soube nem formalizar muito bem. Depois esqueci o binômio... Ficou como um dispositivo exaustivamente projetado para uma determinada função e que depois [...] foi abandonado sem nenhum sofrimento.”

O binômio sudário ↔ memória teve, portanto, papel relevante no processo do artista enquanto agia como um organizador de obras já realizadas, ou seja, um meio de dar sentido a seu trabalho e, assim, de as pinturas não serem vistas como obras dispersas e isoladas. O binômio parece ter sido abandonado quando se revelou como limitador - uma espécie de impedimento da continuidade do processo. Ele deixou, no entanto, marcas indeléveis em sua obra, como o próprio sudário.

Falamos da tendência do processo como um desejo operante que leva o artista à ação (processo de causação física). Mostramos, até aqui, como Senise discute, sob ângulos diversos, questões relativas a essas tendências de seu processo criador, que se mostram como desejos que levam o artista a produzir suas obras de determinado modo e de acordo com determinados princípios e não outros.

Recompensa material

Peirce fala também de um maquinário eficiente para alcançar a meta: uma causação física ou eficiente para a causação final. Ambas não só são com-

11. RANDELL, Joseph. "Some leading ideas of Peirce's semiotic". *Semiotica*. n.19. New York, 1977, p. 157-178.

12. KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

13. HAY, Louis. "L'amont de l'écriture". In _____ (org.). *Carnets d'Écrivains*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

patíveis, como a causação final só pode se realizar através da eficiente - nesse sentido, a causação final pressupõe a possibilidade de uma explicação, também, física¹¹. O artista busca um maquinário eficiente para concretização da tendência, que se realiza na construção de obras. A sua necessidade o impele a agir, gerando um processo complexo de materialização, onde todas as questões que envolvem essas tendências, discutidas até aqui, interferem continuamente. O propósito é, desse modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível bastante ampla, que acontece no âmbito do projeto do artista. O processo de construção da obra é a busca da recompensa material para seu poder inventivo e para sua sensibilidade¹².

O esforço do artista é de fazer visível aquilo que está por existir - um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um movimento feito de sentir, agir e pensar, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.

O hábito de fazer anotações que, de certo modo, agem como sustentáculo e alimento de futuras obras já é um índice desses passos concretos que podem levar à construção de obras.

Ao tentar compreender a relação entre livros e obras de Senise, estaremos observando os índices por ele deixados em seus apontamentos no que diz respeito a procedimentos construtivos.

Tendo as obras em mente como tendências específicas do processo do artista, algumas imagens dos livros são aparentemente rejeitadas, ou coaguladas, como fala Louis Hay¹³ sobre anotações que não são absorvidas por nenhuma obra ou, ao menos, ainda não foram aproveitadas até aquele momento. Portanto, os livros de Senise, esse espaço de armazenamento e elaboração de imagens, guardam também essas que, por algum motivo, não são levadas adiante. Parecem não ter passado pela seleção do artista.

No entanto, muitas outras imagens ganham consistência ao longo do tempo e são, assim, levadas para fora do ambiente dos livros e passam a fazer parte de alguma obra. É nesse sentido que os livros abrigam anotações, inseridas em um ambiente de incerteza como vimos, mas que tendem para pinturas. Nesses casos as imagens encontram um espaço de elaboração e maturação para pertencer a obras futuras. (fig. 5, 6 e 7)

Essas anotações visuais mostram possibilidades de fragmentos de obras, que depois passam por uma outra elaboração plástica, quando transportados para telas.

Vamos dar continuidade à tentativa de melhor compreender a natureza da relação entre livros e obras de Senise.

Os cadernos de Senise preservam ainda resquícios desse processo construtor, ou seja, vestígios verbais de uma experimentação pictórica. Senise não utiliza, nesses momentos, os cadernos para preparar a composição de obras ou para aprimorar imagens, como encontramos em esboços de muitos pintores, mas para narrar a procura por procedimentos adequados para a construção de determinadas obras, que as telas vivenciam visualmente na materialidade plástica.

Ele anota em 1991: "O último quadro que pintei no Rio tenta escapar (um pouco) do processo de decalque ... um pouco - porque eu ainda numa última etapa coleí e descoleí a tela na parede. O quadro ainda não tem nome mas é dedicado ao beijo do elo perdido com a ela perdida".

"Estive praticamente parado/estagnado nestes últimos 40 dias. Nada evoluiu. As imagens do Giotto não estão saindo. Estou tentando duas opções de apresentação para elas: uma com a 'casinha repetida' três vezes em materiais diferentes. A outra como eu chamo o 'altar', com a casinha no meio e duas telas de pontos, uma em cada lado. Não me convenço do valor destes trabalhos".

Mais adiante, nesse mesmo livro, ele explicita uma solução plástica possível, que ele chama de estratégia: "começar telas pelo fundo novamente. Isto é. Experimentar materiais. Voltar aos velhos métodos".

Alguns dias depois ele registra: "Hoje 'resolvido' o problema das telas do Giotto. Vejo que o problema era o fundo".

Passamos, agora, a observar mais de perto dois procedimentos construtivos que se provaram marcantes como formas de desenvolvimento das obras de Senise: dúvidas geradoras e fortalecimento de imagens.

Dúvidas Geradoras

Para discutir as dúvidas geradoras, apresento alguns trechos de seus livros, que se juntam a outros já discutidos quando apresentamos algumas reflexões de Senise sobre arte e artista.

"Uma questão: É necessária uma LINGUAGEM em um trabalho contemporâneo?"

Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. A comunidade necessita de um autor para ler a obra. O autor cria o contexto porque como INDIVÍDUO cria uma situação de comunicação específica com cada espectador. É um sistema de comunicação que se inicia 2 a 2, i.e. um sujeito vai a um museu/galeria ver a obra. Neste momento é só ele e a sua leitura da obra. Neste momento está presente o indivíduo autor. É por isso que se existe um autor necessário para a apreensão da obra este deve ser identificado e isto é feito através da sua linguagem". (28.4.92)

"Por que um compromisso/missão com a pintura?"

"Memória de moldura, como?" (22.9.97), discutindo sua futura tela Grand Salon.

Como podemos perceber, as perguntas que o artista se faz parecem dialogar com dúvidas genuínas ou com situações consideradas até ali estáveis.

Em ambos os casos o questionamento é ativador, exige algum tipo de continuidade do pensamento. Daí ter um papel importante naquilo que estou chamando de rede de relações que contribuem para o desenvolvimento do pensamento do artista. Em alguns casos, a dúvida gera possibilidades de respostas e em outros a pergunta desestabiliza campos até ali de segurança ou posicionamentos tomados como certos. Este último procedimento desestabilizador parece, no caso de Senise, ser vital: suas anotações nos falam de sua necessidade de que o processo criador seja, como já mencionei, uma “*permanente conquista de algo, não podendo cair em um processo burocrático de, por exemplo, repetir soluções formais já encontradas*”. A instabilidade da dúvida de como será sua obra futura é, portanto, fundamental.

Como vemos, o percurso de certeza para desestabilização, que as dúvidas trazem, é formador do grande projeto poético desse artista - princípios que parecem sustentar sua obra como um todo e tendências específicas de obras isoladas.

Fortalecimento de imagens

Retomamos a força da imagem, que já foi discutida como um dos sustentáculos do projeto poético de Senise, agora dando especial atenção à importância de seus livros no relato de um de seus procedimentos construtivos mais relevantes. O poder da imagem já está presente em sua percepção. Isso fica claro quando ele fala sobre suas recordações, como já foi discutido. Seu processo de apreensão dos fenômenos sustenta-se em imagens filtradas ou mediadas por seu modo de olhar o mundo.

O artista dedica muitas páginas de suas anotações à história das imagens que só mais tarde receberão tratamento pictórico. São momentos de reflexões visuais em preto e branco, em sua maioria, que parecem preparar imagens, de origens diversas, para serem transportadas para futuras telas a cores. Essa história é visualmente narrada, passando por uma seleção inicial que elege e captura algumas imagens dentre a amplitude da oferta no mundo com o qual o artista se relaciona.

Senise é, por algum motivo, provocado por umas imagens e não por outras. O que fica claro é que a provocação causada não basta: percepção, memória e imaginação a trabalham dando origem a uma imagem com força maior do que qualquer outra, que afeta com maior intensidade a sensibilidade do artista, tornando-a passível de entrar em suas telas.

Algumas dessas imagens, selecionadas em algum momento, ganham vigor ao longo do processo de análise que se expressa por uma repetição maior nas anotações e na ação do artista de levá-las para as telas. Novas seleções, que acionam critérios eminentemente pessoais, são, assim, feitas.

Esses desenhos, embora tenham a aparência de esboços ou desenhos preparatórios, não cumprem a função de preparar telas, mas parecem agir como modos de preparar ou elaborar imagens. Não há neles preocupação aparente

em precisão gráfica ou em maior adequação da imagem, como em esboços que preparam obras, ainda que sejam também caracterizados por uma fragilidade ou precariedade do traço.

As imagens escolhidas são meticulosamente analisadas por meio de uma incansável multiplicação. Cada vez que a forma é desenhada, o tempo passou e ela já não é mais a mesma. Diferentes posições, ângulos e combinações servem para o artista ir melhor conhecendo-a e avaliando-a. A criação de Senise é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. No ato de justaposição de um grande número de aparentes repetições, as imagens acumulam experiência e significado, ganhando consistência no âmbito do projeto poético do artista.

Uma anotação de Senise sobre seu trabalho nos auxilia a pensar sobre essa relação de contigüidade entre imagens dos livros: “*posso dizer que o meu trabalho é a justaposição de duas coisas para fazer uma terceira*”. Das justaposições dos desenhos, na “*tensão entre duas figuras*” vão surgindo terceiros. O processo de elaboração dessas imagens conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos; a construção de cada fragmento atua dialeticamente sobre o outro.

Em um primeiro momento, cada imagem atua sobre o todo das páginas dos livros. Quando uma imagem é retomada em outra página, insere-se em um novo contexto. Esse procedimento demonstra que o interesse do artista está centrado, nessa fase do processo, mais na imagem propriamente dita do que na composição na qual se insere. Quando forem levadas adiante, essas imagens-fragmentos passarão a integrar um novo contexto e, conseqüentemente, novas relações serão estabelecidas com o todo que a obra oferecerá.

O prego é um exemplo de imagem forte do universo imaginário do artista. Para compreendermos alguns modos como o prego é absorvido pela obra de Senise é importante termos em mente as fig. 8 e 9, e ainda a fig. 1.

E agora vejamos algumas páginas dos cadernos que mostram a atuação do prego de Senise. (fig. 10, 11 e 12)

As associações, no caso da imagem do prego, como podemos ver, ganham bastante complexidade à medida que, como mencionamos, pregos são justapostos a outros pregos, como também a outras imagens também vigorosas no processo do artista, como: nuvem de fumaça, cérebro, martelo e a imagem de Whistler¹⁴, para citar alguns exemplos. O significado da imagem do prego vai se ampliando nessas associações de natureza expansiva, quando observadas de modo processual.

Cada novo desenho não apaga os anteriores, mas parece ser contaminado pelos outros e está, assim, impregnado de sua história no processo criador de Senise. Os livros mostram, desse modo, um vocabulário pessoal de imagens que vão ampliando suas definições em cada novo desenho e mostram, também, um jogo de associações visuais - uma justaposição prolixa de imagens. Há um adensamento de significado e a natural perda de referencialidade externa ao mundo ficcional. Há, como se percebe, uma ampla elaboração das imagens um

14. *Arrangement in grey and black – Portrait of the painter's mother (1871)*, de J.A.M. Whistler.

dia emprestadas do mundo externo ao processo criativo. Seus livros mostram um vocabulário pessoal de imagens que vão ampliando suas definições em cada novo desenho.

Esse mecanismo de desenvolvimento de pensamento visual por meio de associações é observado em outros momentos dos livros, como em séries de associações verbais.

Acompanhemos um exemplo:

*“elo perdido pregos tempo alguém que fica e não volta
alguém que nunca vai - que vai e volta
como o símbolo do infinito
como o ciclo da água
como os carros no trânsito
como as viagens internacionais
como os cães - os primitivos
como o pensamento inconclusivo
como o dinheiro
como o vento - como a roda
as cabeças cortadas são personagens tão simpáticas
como os elefantes
como as formas das nuvens
como os gestos não calculados”*

É interessante notar que Senise leva esse mesmo procedimento para algumas de suas obras formadas por duas ou quatro telas (dípticos e polípticos), que ganham significado na contigüidade. Ele comenta em uma anotação que o díptico não é o *gap* entre os pensamentos mas o que surge na aproximação das duas imagens. Em outro momento ele anota: *“Posso dizer que o meu trabalho é a justaposição de duas coisas para fazer uma terceira”*.

O prego, tão elaborado nas anotações, sofre transformações inventivas ao ser levado para as telas de Senise. Em *Portrait of the artist's mother* (1992) e sem título (1993), o prego é re-significado nas relações com a imagem de Whistler e ao ser alvo de outros procedimentos pictóricos. No *Bumerangue*, quando enferrujado, o prego é levado para a tela como memória de sua materialidade. (fig. 13 e 14)

O trabalho da memória ganha maior complexidade na série *Bumerangue* se estabelecermos a relação entre o sonho anotado onde aparece o objeto bumerangue, apresentado anteriormente, e a obra que, como já mencionamos, apresenta só a memória desse objeto por meio de seu vestígio, sobra ou movimento.

Quanto à relação livros e obras, podemos dizer que, em alguns momentos, as notas tendem para obras futuras, por meio da preparação de imagens que passam a pertencer a determinadas obras. Nos casos que acabamos de discutir, acompanhamos a entrada nas telas de imagens discutidas visualmente

nos cadernos. Outras anotações se direcionam a obras por meio de discussões sobre seus títulos e sobre problemas técnicos que envolvem sua produção. Em outros exemplos, ainda, os registros feitos nos livros nos remetem à preparação de exposições.

A crença na imagem professada por Senise é, assim, reforçada por esses percursos preservados nos livros, que são marcados pela dedicação a muitas delas, e pelo processo de seleção e fortalecimento de algumas.

O campo ausente do sudário, discutido na obra do artista, é preparado, nos livros, na presença e no manuseio de imagens. Os livros são, assim, o espaço onde algumas representações gráficas ganham consistência ficcional. Esse é o processo pelo qual passam muitas das imagens que se tornam paradigmáticas em seu trabalho. Seus livros, nesse sentido, mostram um vocabulário pessoal de imagens que vão ampliando suas definições em cada novo desenho e engendram matrizes que apontam para futuros mundos pictóricos possíveis.

É nas páginas dos livros que vai se compondo seu universo imaginário. As anotações oferecem, desse modo, uma exposição do imaginário do artista, que vai sendo traduzido em telas. Seus livros são seu sótão bem particular onde restos são elaborados, como uma de suas anotações aponta: *“a minha paisagem não contém nada além de restos. É um sótão com objetos pessoais (...) restos de memória, de cultura – que vieram parar na minha praia-sótão”*.

Não há dúvida de que a vitalidade criativa dos livros amplia o espaço de ação de Senise e muda a materialidade de suas pinturas, ao tornar mais espessa ainda sua trama e ao sustentar as opções por elas apresentadas. Seus livros nos levam a sentir e ver a atividade da mão criadora respaldada pelo desejo do artista e pelas reflexões que sustentam suas obras.

Os livros de Daniel Senise mostram-se, em sentido mais amplo, como um espaço no qual o próprio artista, seu projeto poético e suas imagens se constroem.

**Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Autora de Crítica Genética – Uma (nova) introdução. São Paulo, Educ, 2000 e Gesto Inacabado – Processo de criação artística. São Paulo, Annablume, 1998.*