

1.

Introdução

Três momentos são constitutivos de uma dissertação, a fonte de onde esta extrai sua força inicial, seu desenvolvimento propriamente dito e as direções para onde os resultados da pesquisa apontam.

É natural que sejam as próprias obras a fonte da força inicial de uma dissertação sobre um artista. O contato inicial com as obras é o motivador da reflexão, e não há nenhuma outra motivação mais autêntica do que esta. É próprio da obra de arte, este efeito misterioso e inquisidor, que tal qual uma esfinge nos coloca enigmas e interrogações sobre si própria e sobre nós. Indaga sobre sua natureza e sobre nossa natureza, sem assegurar um resultado possível. Uma incomoda presença desafiadora, que instiga nosso intelecto em busca de algum parâmetro que lhe doe sentido, porém sem garantir de antemão, ser possível obter uma resposta positiva para tamanha empreitada. Esquivando-se de qualquer determinação definitiva, escapando das leituras unívocas, a obra é sempre muito maior do que qualquer atribuição significativa que sobre ela incida.

Surpreendemos-nos diante do mundo, o sentimento de espanto primordial de que as coisas sejam, e que não prevaleça o Nada. O desvelar-se da realidade mostra suas infinitas nuances, seus desdobramentos incessantes, e suas inesgotáveis possibilidades. A experiência da realidade em seu estado bruto e primário cria um abismo, onde impera a transitoriedade dos eventos que impede qualquer estabilidade necessária a existência humana. Este modo dinâmico do real se manifestar não apenas temporalmente, mas também na infinita multiplicidade de seu modo de se revelar, deflagra em nos a consciência de nossa limitação, nossa condição humana de estarmos sempre em retardo em relação à realidade, de sermos eternamente ultrapassados pelo real.

Para que a existência, diante de força tão incomensurável, seja possível, é necessária uma mediação, que doe alguma permanência e estabilidade onde a vida possa se fixar. O puro fluxo, a instabilidade em seu estágio extremo é avessa à vida. Mesmo que esta estabilidade seja apenas uma ilusão de permanência, ela é uma ilusão necessária. Porém há um preço a ser pago por criar estabilidade onde até então só havia fluxo. Um inevitável arrefecimento na força de emergência

da realidade, uma perda, uma redução das potencialidades do real, uma restrição a abertura, as potencialidades do real.

Todo o esforço da linguagem é a tentativa de apreender e estabilizar a natureza incomensurável da realidade. A busca por uma transposição da realidade. Transpor é deslocar do lugar, é ultrapassar a dificuldade do puro fluxo levando-o consigo mais adiante para a representação na linguagem. A linguagem busca ao penetrar-lhe os mistérios, produzir alguma significação que nos ancore a um mundo possível, tolerável, e operável e, por conseguinte habitável.

Ao restringir, através da linguagem o infinito espectro de possibilidades significativas abertas pelo eclodir da realidade, a língua torna possível a existência humana. Não mais paralisada pela sublimidade da experiência primordial, pela desproporção das dimensões entre a eclosão da realidade e o indivíduo, transformando o que era pura força de aparição de realidade no mundo da existência.

A linguagem é a redução ao possível, e sendo o possível é o termo último da realidade. Nada há para além dela. A função da linguagem é redimensionar a experiência avassaladora das infinitas possibilidades da realidade para a escala humana. A linguagem enfraquece, limita e restringe a força da aparição da realidade, no entanto fora da linguagem não a nada de palpável ou determinado, nada de finito ou limitado, não a forma, apenas a força das puras possibilidades, apenas a força do Nada se fazendo Ser.

O impacto produzido pelas obras de arte pertence a esta mesma ordem de fenômenos. O efeito inicial de maravilhamento diante da aparição de uma instância da realidade até então insuspeita, logo sede lugar ao abismal e vertiginoso, decorrentes da suspensão de nossas certezas a respeito da realidade cotidiana. A obra tornar evidente que estamos imersos em um mundo fantasmático, onde as coisas aparecem desprovidas de si próprias. As obras e portanto a arte em geral nos tornam conscientes de nossa existência alienada em meio às coisas, e revela que nós também somos meros espectros de nós mesmos, em nossa existência cotidiana. Em nosso relacionamento com as coisas operamos como autômatos, deslocados de qualquer sentido legítimo na relação com o mundo. A interação com as obras de arte é o momento paradigmático de uma experiência legítima com o mundo.

Sempre há a alternativa possível, aquela na qual nos encontramos cotidianamente. Uma espécie de estratégia de defesa. O estado de ignorância, de alienação por opção. Não acreditar que tudo está em risco, que nada está assegurado. Fingir que as certezas provisórias são definitivas. Dissimulando as obras de arte como meras coisas entre tantas outras coisas. Destituir as obras daquilo que as diferencia dos demais entes, sua capacidade de apontar para um nível de realidade que não se esgota nelas mesmas enquanto entes. Um estado de fuga necessário, um arrefecimento na intensidade da existência. A estratégia de sobrevivência na ilusão, esquecendo que uma obra é capaz de suspender todas as nossas certezas.

O impulso à discursividade é o esforço para tornar possível a convivência com a arte. Que na intensidade de seu aparecer põe em suspenso todas as nossas certezas sobre a realidade. O enigma que a arte nos apresenta nos deixa extasiados, ameaçados de sucumbir por paralisia, tal a intensidade da experimentação de um nível de realidade inusitado. É o discurso o que torna operável, manipulável e convivível, aquela realidade bruta e singular que a obra nos traz, e que em última instância coincide com ela própria.

Todo discurso sobre arte é em certo sentido redutor, e talvez esta seja sua verdadeira função: possibilitar-nos superar a imobilidade gerada pelo impacto causado pela arte, reduzindo-a a uma de suas multi-significações latentes. A redução a uma determinada significação, a busca de um sentido específico, de uma explicação possível. No entanto, se por um lado ela é redutora da força desta experiência original, por outro é amplificadora de nossa consciência. É no discurso que se constrói o entendimento da obra. É a articulação da obra em nosso entendimento que nos retira do êxtase gerado pela fruição da obra, do mundo impalpável e disforme das afecções estéticas, para nos lançar dentro de um mundo habitável e possível, das definições e delimitações, da forma e da concretude. Um mundo operável e compartilhável com os outros, um mundo em comum.

Este impulso a partilha, esta vontade de comungar da mesma experiência, e que por ser experiência é intrinsecamente individual, tem suas origens na arte ela mesma, no próprio sentimento de prazer que as obras de arte proporcionam. É próprio ao belo, o desejo de compartilhá-lo, de buscar aquiescência com os demais sobre sua natureza, de dividir aquele sentimento de exuberância que sentimos diante da obra. Indagar se também o outro sofre os mesmos efeitos inebrian-

tes, e entorpecentes que uma obra de arte proporciona. De compartilhar nosso estado de admiração, de maravilhamento, diante do brilho da realidade emergindo do Nada.

O modo de compartilhamento da experiência estética por excelência é o verbo. Este é o limite possível para compartilhar nossa experiência, que ocorrendo individualmente, somente através da linguagem podemos saber se também o outro é afetado da mesma maneira pelas obras, e no, e através do discurso e do diálogo intensificar o entendimento da obra.

Assim me parece justificado um discurso sobre as obras de arte em geral e em específico sobre a obra de Sued. Este é o intuito desta dissertação, transpor a pura experiência estética das obras de Sued, para o entendimento de sua obra.

Esta dissertação é fruto da busca por intensificar a experiência com a obra de Sued. Compartilhar o arrebatamento que ela causa com aqueles que por alguma razão foram captados por ela. No Brasil, em geral, temos contato com a obra dos artistas de maneira fragmentada, descontínua, intercalada entre grandes períodos de tempo entre uma mostra e outra, sem uma alternativa para vermos as obras em seu conjunto. As reflexões iniciais sobre as obras ocorrem também fragmentadas, uma intuição aqui sobre um determinado aspecto, uma conjectura acolá sobre uma possível articulação entre momentos distintos. No cotidiano apenas intuímos momentos e aspectos da obra, sem dar a estes uma unidade, sem estabelecer um fio condutor, uma interrelação entre os diversos momentos, uma visão mais ampla do conjunto.

O esforço desta dissertação não é só o de ter uma visão mais abrangente da produção plástica de Sued, mas, ao se inteirar quantitativamente com as obras, intensificar qualitativamente sua experimentação. Para tal é necessário voltar às obras mesmas. O que quer dizer, despir-se, na medida do possível, das compreensões prévias. Suspender, mesmo que provisoriamente, as leituras estabelecidas – mesmo que escassas – sobre as pinturas de Sued e enfrentar o desafio de olhar as obras. Olhar como um primeiro olhar e deixar que a obra fale. A obra é o ponto de partida. Independente de suas condições sociais, dramas biográficos, estados psicológicos, inserções mercadológicas, a obra é o centro. Todas as outras questões são epigonais, subseqüentes, dependentes e decorrentes da obra. Não que eventu-

almente as questões laterais à obra não tenham sua importância, e ajudem a uma melhor leitura das obras e das relações entre as obras. Mas somente a obra pode ser o núcleo de significação. Portanto, por princípio, a fim de delimitar nossa tarefa, vamos nos ater as obras como fonte primária de entendimento da produção plástica e de suas conseqüentes significações, sem investigar as questões periféricas à obra, que, embora possam ter sua importância, tornaria a investigação por demais extensa, o que acabaria por inviabilizar sua execução.

O estágio inicial de leitura fragmentada da obra deve ser superado em favor de uma leitura mais ampla e abrangente. Mas aí está o paradoxo do conhecimento, a relação entre o todo e as partes: uma leitura das obras individuais em função do conjunto pressupõe um conhecimento prévio do conjunto da obra; por outro lado uma leitura do conjunto da obra pressupõe sua constituição pelo conhecimento das obras individuais. É fácil perceber que estamos em um círculo vicioso, em que o conjunto depende das partes e as partes só significam a partir do todo. Um ponto de partida seguro fica inviabilizado e a ruptura da estrutura circular parece inviável.

O erro desta investida está em buscar um ponto de partida, um ponto inicial, um “axioma plástico” do qual decorrem necessariamente as asserções posteriores. Tal axioma não existe, e não há uma estrutura lógica que possa ser aplicada como modelo para a análise artística. As dinâmicas de criação são de outra ordem, e qualquer tentativa de transposição deste modelo para tentar explicá-las está fadada ao fracasso.

Cada obra, em sua singularidade, traz em si, seminalmente, as indicações do todo. É a capacidade de mostrar o porvir que encadeia as obras umas as outras. Nosso desafio é, portanto, ver o que há do todo em cada obra, rompendo com o aparente paradoxo do círculo.

A tarefa não é pequena nem fácil, e o tempo que ela requer para consumá-la é necessariamente extenso. Um primeiro estágio mais imediato é o de enfrentar as obras uma a uma, deixá-las falar, manifestar suas afinidades e repulsas, mostrar sua proveniência, sua genealogia, deixar que se acomodem, ocupem seu espaço, ajustem seu tom de voz e a intensidade de sua fala. Ver, em que medida,

se articulam umas com as outras, e eventualmente apontar para leituras mais amplas, buscando uma significação mais abrangente.

Cumprir este primeiro estágio é o que esta dissertação se propõe, mesmo ciente de que a tarefa não se esgota aí. Só o tempo é capaz de decantar as leituras, depurar o que é pertinente da pura fantasia, o substancial do ilusório e acessório, para somente a partir deste corpo de significações, desvendar os liames que formam a unidade da obra. Este período de decantação tem curso próprio e é alheio a nossa vontade. Visitar e revisitar o texto é uma tarefa incessante, demandando uma dimensão de tempo que não dispomos, embora isto não nos isente de pelo menos apontar possíveis direções de unificação da obra.

63

“Ao pensar, deve-se ter já aquilo que se procura, graças à imaginação – a reflexão só pode julgar depois. Fá-lo avaliando com a medida corrente e freqüentemente verificada.

O que há de propriamente “lógico” no pensamento por imagens?

O homem sensato não tem nenhuma necessidade de imaginação e quase não a tem.

É em todo o caso alguma coisa de artístico esta produção de formas com as quais alguma coisa entra para a memória: ela distingue tal forma e, assim, reforça-a. Pensar, é um discernir.

Existem muitas mais séries de imagens no cérebro do que as que utilizamos para pensar: o intelecto escolhe rapidamente as imagens parecidas, a imagem escolhida produz de novo uma profusão de imagens: mas de novo o intelecto escolhe uma imagem de entre estas e assim sucessivamente.

O pensamento consciente é apenas uma escolha entre representações. Há um grande caminho a percorrer até a abstração

- 1) A força que produz a profusão de imagens;
- 2) A força que escolhe o semelhante e o acentua.

¹ Abstração aqui se refere a produção de um conceito e não a uma imagem abstrata.

Existe uma dupla força artística: a que produz imagens e a que as escolhe.

O mundo do sonho prova o que é justo: aí o homem não continua até à abstração ou não é conduzido nem modificado por imagens que a ele afluem através do olho.

Se se considerar esta força de mais perto, aqui também não há uma força artística completamente livre: seria qualquer coisa de arbitrário, logo impossível. (...) Balançar e estremecer o mais delicadamente possível! O processo artístico é fisiologicamente absolutamente determinado e necessário. Todo o pensamento nos aparece à superfície como arbitrário, como dependente da nossa vontade: não nos damos conta da atividade infinita. (...)2

As obras nascem das obras. As imagens geram novas imagens, e se ampliam com um desenvolvimento próprio. Há uma “vida das formas” que embora se constitua nos indivíduos é autônoma aos desígnios individuais, extrapolando seu controle.

Todo artista nasce dentro de uma tradição imagética, um acervo de imagens vai se acumulando, consolidando e interagindo na formação de novas imagens. O próprio dos grandes artistas é sua capacidade de formatar imagens potentes, que se auto-impõe com vigor suficiente para perdurarem e serem matrizes para novas imagens. Um fluxo de imagens é produzido independente de qualquer determinação do indivíduo, numa sucessão infinita de imagens que se processam, algumas com maior pregnância e intensidade perceptiva que as outras. A ação individual somente ocorre na seletividade destas imagens, na eleição de determinadas imagens como pertinentes a um *pathos* comum.

O que todo artista reconhece em seus congêneres, é uma empatia imagética, a confluência de imagens de mesma natureza. Tal confluência o impede de perder-se em meio à infinidade de imagens produzidas. As afinidades eletivas entre as imagens estão na origem das relações de influência entre os artistas. O que se reconhece na produção de outro artista é o *pathos* produzido por suas imagens, a possibilidade de continuidade da dinâmica desta imagem, que uma vez entronizada, pode agora produzir neste, novas imagens, novas formas. As imagens

² Nietzsche, Friedrich – O livro do filósofo aforismos 63 – 64 - Editora Rés – pág. 41-42

se perpetuam na medida em que são capazes de gerar descendentes, de reviver em nova forma. A perpetuação das imagens na procriação imagética, por cissiparidade poderíamos dizer, onde uma imagem se reparte em novas imagens. O fabuloso neste processo imagético é que não há mais após o processo, uma imagem matriz que dá origem a uma segunda imagem. Ao gerar sua descendência, a imagem que poderia ser tomada como matriz, também se altera pela presença da nova imagem, que lhe dá nova significação, atualizando-a e revalidando-a, e lhe conferindo nova capacidade generativa.

O processo de cissiparidade impede o estabelecimento de uma delimitação ou definição segura das fronteiras entre as obras. O quanto uma obra é devedora da outra, a participação de uma imagem na constituição da outra, são limites insondáveis, imperscrutáveis. A revitalização de uma imagem que sequer tem sua aparência modificada e, no entanto, altera sua significação a partir de sua descendência imagética, mostra a dificuldade de dimensionar a interação entre as imagens. É impossível estabelecer objetivamente o nível de influência de um artista sobre o outro, o quanto há de influência em uma obra posterior e o quanto vemos uma obra através do que dela transparece em suas descendências. Vemos no filho os traços do pai, mas também revemos a juventude do pai através do filho, nem pai, nem filho, o são fora da interação pai-filho.

A genealogia das imagens de Sued é extensa e movida por diferentes “pathologias”. Sua afinidade principal é com o Picasso sintético e com a ordenação de Mondrian. A questão da planaridade já é uma conquista estabelecida, e a linguagem decorrente do plano começa a se consolidar após o cubismo analítico, mas esta consolidação deve ser questionada. O processo de intuição das imagens se sobrepõe ao da análise e reflexão. Os resquícios do cubismo analítico que ainda permaneciam no processo sintético picassiano são questionados por Sued. O método analítico de desmonte, decomposição, fragmentação e reconstrução da forma se mostra inadequado aos processos de Sued. Os avanços alcançados pelo cubismo sintético permitiram a Sued pensar a pintura como construção de um objeto plástico, uma estrutura presente, fisicamente inserida não mais em um espaço virtual, mas no espaço real.

Ainda que não realize a mudança de maneira plena, o cubismo sintético abre as portas para possibilidades de formulações espaciais totalmente novas para

arte moderna. O cubismo analítico ainda manifestava uma concepção espacial a priori, não mais ilusionista como no espaço perspectivado, mas ainda sim um conceito de espaço abstrato e preexistente. Com o cubismo sintético há uma mudança, um desdobramento da concepção de espaço, a tela que ainda resguardava resquícios de campo de projeção perde seu caráter virtual, e ganhar seu estatuto de entidade real. Apresenta-se como coisa extensa, passa a gerar não apenas uma espacialidade na tela, mas também uma espacialidade determinada pela sua própria inserção como objeto no espaço real. O espaço não mais se constitui como um dado a priori da sensibilidade, mas pela inserção da obra no espaço vivencial, repotencializa este espaço, alterando-o, e o atualizando como um novo fenômeno experimentado. Esta enorme via aberta pelo cubismo sintético vai ser largamente explorada pelos artistas subseqüentes ao cubismo e entre eles Sued.

Juntamente com Picasso, e decorrente direto das pesquisas do cubismo sintético, a obra de Mondrian vai formar a segunda base estrutural sobre a qual vai se apoiar a obra de Sued. Por seu caráter estrutural estas duas presenças dentro da obra de Sued vão assumir uma preponderância em relação às demais influências, e ao longo de toda a produção de Sued esta estruturação vai estar presente na obras. Picasso e Mondrian são como a gávea no alto do mastro do navio a partir da qual Sued lança suas visadas para ler as imagens e interpretar as demais obras.

O Mondrian de Sued é um Mondrian singular. Dele retém a busca por uma estruturação, uma “vontade de ordem”, tão em voga no Brasil de 50 e 60 e que veio a assumir um papel dominante no meio cultural brasileiro, justamente nos anos de formação do artista. Os quadrados e retângulos do holandês não são para ele figuras geométricas “*extrito sensu*” como veremos mais adiante, mas sim formas que expressam regularidade, uma linguagem compartilhada e reconhecível.

Diferente da vertente construtiva brasileira, seu processo de ordenamento não é regido por um princípio transcendental da forma, que reconhecemos na aplicação de princípios matemáticos e na serialização dos concretos paulistas, nem se apresenta como projeto racional de ordenamento social, finalidade última do mesmo movimento, que procura inserir o artista como dirigente estético da nova sociedade industrial. O movimento concreto preconiza um primado da razão. Para Sued, a razão não é primeira, não se apresenta como fundamento da forma. Toda

verdade dogmática, axiomática, típica dos construtivos é questionada, para logo ser descartada como uma via ilegítima no processo para a liberdade da criação.

Toda o processo de reflexão é posterior e decorrente da produção imagética. A regularidade das formas interessa por ser uma linguagem estabelecida e consolidada pela arte, e não por serem intrinsecamente racionais. Adéqua-se a um ordenamento pelo pertencimento como repertório comum como signo reconhecido e compartilhado por todos, um alfabeto de formas que permite a comunicabilidade, constituindo um repertório lingüístico partilhado. A capacidade ordenadora das formas regulares, e não geométricas, de Sued, se dá pela interação entre as formas regulares, na articulação entre os diversos signos plásticos, que se apresentam de forma transparente ao entendimento. Esta transparência da forma, que permite a imediaticidade de sua apreensão, possibilita que a interpretação se transfira de sua significação como elemento formal isolado, para uma significação dada a partir da articulação entre os elementos.

Esta necessária interação entre as formas regulares é uma das evidências de que estas não são entes geométricos. Uma geometria, como ramo da matemática, pressupõe a idealidade dos seus elementos. As figuras geométricas são, por definição, destituídas dos atributos sensíveis ou de qualquer contingência que relativize sua determinação, constituindo-se como idéias concebidas racionalmente. A regularidade das figuras de Sued tem outro estatuto ontológico. Retângulos e quadrados são realidades abstratas, as figuras regulares de Sued não compartilham desta realidade puramente racional e autônoma, suas interações relativas lhes são constituintes, assim como sua materialidade, não são planos e sim superfícies plásticas materialmente determinadas.

Esta natureza fenomênica das figuras regulares que compõe as obras de Sued é indicativa do entendimento do brasileiro em relação à Mondrian. O mestre holandês é lido por uma vertente fenomênica, os planos geométricos do holandês são transmutados em superfícies fenomênicas, tanto os planos de cores que compõem as telas, como a própria tela como plano ideal sofre estas transformações. As composições de Mondrian vão se organizar em Sued como arranjos plásticos onde as superfícies de cor interagem entre si, assim como as próprias telas como coisas extensas, instituem a partir de si a espacialidade em que se encontram, evidenciando a indissociabilidade e a mútua constituição entre espaço e pintura. Fi-

nalmente, é a capacidade estruturante das formas regulares, e não sua transcendência e racionalidade como forma geométrica, o que Sued vai absorver de Mondrian, e aplicar às diferentes instâncias pelas quais a realidade se manifesta.

O terceiro vértice do triângulo de sustentação da obra de Sued é Klee. Se Picasso e Mondrian estão diretamente ligados aos aspectos formais da obra de Sued, Klee vai aparecer de dupla maneira: a primeira como a força e dinâmica de instauração da realidade. A manifestação das pulsões internas, anímicas que estão envolvidas no processo da criação, como motor que impulsiona toda a criação e movimenta o artista na sua busca pelo emergir da realidade, a força da imaginação, o dínamo que incita a aparição das imagens.

Sob este aspecto, Klee não se constitui em uma influência formal direta. Sua presença não se encontra nas telas, mas entre as telas, na mudança que se manifesta de uma pintura para outra, que impede que uma solução plástica encontrada em determinado momento se cristalice como fórmula repetível, em trucagem pictórica. A segunda como objeto de reflexão plástica. Sued retoma a pesquisa de Klee, o processo de emergenciação da imagem e aplica sobre ele a estruturação mondrianesca. Klee percorre todo o processo como a imagem emerge das profundezas indeterminadas até se transformar em coisa visível, o modo como a imaginação torna presente e determinado o que antes era visível apenas à alma. Sued parte de Klee e mostra em pintura a estrutura deste processo imaginário, o que permanece de regular e constante neste vir à tona das imagens, a forma deste emergir e não propriamente as coisas que emergem. No entanto, é importante assinalar que, a abordagem destes aspectos em nenhum momento se dá de forma conceitual. Todo o processo que investiga a estrutura da imaginação, na obra de Sued se dá sob a forma de uma investigação plástica. A revisão da obra de Klee se dá internamente como pintura. Sued toma a arte como seu objeto de reflexão, não busca a estrutura da imaginação como uma questão teórica, a reflexão plástica ocorre sobre as próprias obras de Klee. Seu campo de atuação é a pintura e é nesta que realiza sua investigação. Busca a estrutura da imaginação encarnada na obra de Klee evitando, com isto, qualquer desvio abstratizante que o leve a se descolar de uma experimentação da arte como fenômeno plástico. Toda a reflexão plástica de Sued ocorre em seu próprio elemento, nas imagens e nas obras, tornando imprescindível o embate com as obras da tradição.

De modo semelhante, Sued vai ler a obra de Matisse. O princípio de estruturação, que Sued ganha com Mondrian, também vai ser aplicado sobre a obra de Matisse. Em Matisse, a tarefa é facilitada devido a uma operação similar que este executa em relação à cor de Cézanne. Matisse havia entendido o conceito estrutural que a cor desempenhava dentro da obra de Cézanne e, em sua própria obra, desenvolve esta função estruturante estabelecendo a cor como relação. Todo o caráter simbólico ou mimético, que estava associado ao tratamento da cor pela tradição, é abandonado em favor de uma relação de interação entre os valores cromáticos. A cor deixa de ter um valor previamente atribuído, para ganhar seu valor através das interações cromáticas entre as cores. Matiz, tom, saturação e área são elementos variantes das cores que interagem com as demais e constroem a composição gerando um acorde cromático harmônico. Este acorde cromático, por mais autônomo que seja o pensamento de cor em Matisse, visa o estabelecimento de um estado poético. A pintura de Matisse é extremamente lírica e visa produção de um “*pathos*”, de um efeito sobre o indivíduo. Basta recordar a famosa história do colega de hotel, que Matisse pretende curar ao cercá-lo de uma série de seus quadros. Por mais universalizante que seja a inserção do observador, no movimento da grande harmonia universal, que a obra de Matisse propicia, a produção deste “*pathos*” e sua atuação ocorre sobre uma individualidade, sobre uma “*psique*”. Em Matisse ainda estamos no âmbito de uma cor que, embora não mais seja psicológica em si, no entanto ambiciona produzir efeitos psicológicos e gerar reações privadas.

Por sua vez, Sued descarta do cromatismo matissiano tudo aquilo que restava de psicológico, particular e íntimo. Não visa em suas telas produzir um efeito psicológico, não busca a harmonia universal, o ideal de beleza como Matisse. Retoma a questão cromática do ponto de vista estrutural. Assim como havia feito com as formas regulares, a cor atua como elemento estrutural. Sued amplia o universo cromático de Mondrian, sem se restringir as cores primárias, restrição que para ele é um *a priori*, um axioma, injustificável artisticamente. Mantém do holandês a possibilidade de construção da cor, agora ampliado matissianamente por matizes secundários e terciários.

Mas, o modo como aplica a cor em grandes superfícies, sem grandes variações nestas, indica como Matisse já está revisto através das lentes de Mondrian.

Em Matisse sempre encontramos variações na saturação da cor em uma mesma superfície, por vezes velaturas deixam transparecer um tom subjacente diverso que faz vibrar a camada superior. A palheta matissiana é ampla, sendo determinada pelo finíssimo ajuste cromático requisitado pelas interações cromáticas, onde um mínimo de variação em um matiz pode alterar toda interrelação das cores, um pouco mais de amarelo em um verde é capaz de mudar tudo. Poucas vezes vemos um mesmo matiz exato repetido nas telas de Matisse como um elemento que pode ser intercambiado de tela para tela. Não que os azuis ultramar, os amarelos cádmio não se repitam em varias telas, mas quase sempre sofrem variações entre as telas e mesmo na própria superfície em que é aplicado.

Em Sued, a palheta embora mais ampla do que a de Mondrian é mais restrita do que a de Matisse. Restrita não seria o termo adequado, porque o modo de aplicar a tinta é bastante diverso do que em Matisse, modificando o modo de percepção da cor. Mesmo quando a superfície recebe texturas, ou pinceladas de outro matiz, a cor se apresenta uniformemente sobre a tela, sem variações de saturação, gradação tonal ou fusões de matizes. Sued transforma a cor em algarismos cromáticos que constroem o quadro. Elege uma quantidade restrita de algarismos cromáticos que se repetem entre as telas, sendo fácil reconhecer um violeta, um magenta profundo ou um azul ultramar saltando de uma tela para outra. Por vezes, uma cor sai da paleta para retornar anos mais tarde. Em determinadas épocas usa um maior número de cores, depois em outro momento reduz a variedade, mas sempre dentro de um repertório limitado de cores.

Por fim, na genealogia das imagens de Sued, está Morandi. Aparentemente, conciliar Morandi e Mondrian é algo impossível, constituem caminhos antitéticos. A conciliação dos dois artistas na obra de Sued é um dos vários exemplos que a arte pode dar à filosofia, em que antíteses são suprassumidas em uma síntese. O trabalho de Mondrian parte da realidade natural para, gradualmente, se emancipar de todo o sensório, buscando sua articulação espacial, para finalmente mostrar toda a estrutura transcendente do espaço. Morandi, em caminho oposto, parte da pressuposição do espaço para mostrar como este só existe encarnado nas coisas, em sua materialidade, entificado.

“Mondrian parte do espaço empírico, do ambiente, e chega a um espaço teórico; Morandi parte de um espaço teórico e chega ao espaço concreto, na unidade ambiental”³

Sued acha um ponto médio entre os dois. Nem a racionalidade de um espaço destituído de substância, como puro dado racional; nem a extrema particularização do espaço encarnado. Sued busca nas coisas, no fenômeno, aquilo que ultrapassa sua mera contingência, e encontra a estrutura que se repete no fenômeno, o modo como o entendimento articula aqueles particulares e lhe constitui sua espacialidade. Uma lição aprendida com Cézanne na esfericidade de suas frutas, voltando após o cubismo sintético, “a tratar a natureza segundo a esfera, o cubo e o cone.”

Esta genealogia das imagens de Sued, suas influências, só importa na medida de seu limite em relação à própria obra. Só há influência a partir do reconhecimento da empatia entre as imagens, e só há manifestação da empatia a partir de um próprio da obra que se manifesta. Portanto, é por “já ser” aquilo que “será” que é possível a relação entre os artistas, as obras e suas imagens. É neste sentido que usamos como uma metodologia de trabalho esta via comparativa entre os trabalhos de Sued e suas influências. Ao falarmos de seus congêneres, ao mostrarmos sua filiação, em verdade, estamos falando de sua obra.

³ Argan, Giulio Carlo – A arte moderna – Companhia das Letras – São Paulo, 1988 – pág. 504.