

2. Desenvolvimento

2.1. Os anos de formação – primeiras influências - dinâmicas da criação



Figura 1 Sem título – 1949 – guache 38x48 cm – Prop. Estúdio Guanabara

Os anos 60 são os anos de formação e de pesquisa plástica de Sued. Transitam em seus trabalhos referências a Klee, Picasso, Kandinsky, oscilando muito entre as obras desta época a influência mais marcante de um artista ou de outro. É difícil avaliar como se desenvolveram estas influências, e como se deu a evolução das questões plásticas levantadas por estas obras uma vez que a maior parte destas obras tem seu paradeiro desconhecido.

Estes primeiros trabalhos são interessantes na medida em que indicam as fontes e referências ao longo da história da arte, com os quais dialogam, e através destas permitem detectar as questões e problemas plásticos que neste momento inquietavam o artista. Nestas também surgem indícios e vestígios seminais dos signos que mais tarde virão a constituir a linguagem das obras da maturidade do artista. É uma tendência inevitável ler destas obras através das pinturas mais tardias que formam o núcleo de sua produção, e para o bem da verdade não há motivo para evitar tal inclinação.

As referências a Klee e Kandinsky são sutis, problemáticas, e é bastante enigmática a influência destes artistas da Bauhaus na trajetória e no desenvolvi-

mento da obra de Sued. Em entrevista para o jornal “O Globo” ele afirma sobre Klee:

“cuja obra me deu o sentido da criação e me mostrou que as forças inconscientes são várias e passíveis de serem figuradas.”⁴

ou muitos anos mais tarde:

“A arte é a imagem da criação”, dizia Klee. Ele atribuía ao artista o poder de imitar, através de sua arte, as forças que criaram o mundo. Eram freqüentes em seus pensamentos e escritos, expressões e termos tais como: “natureza-naturante”, “natureza-naturada”, “começo”, “lei original”, “nada-ser” etc. Minha ligação com sua arte me levou, naturalmente, a conviver com seus relatos misteriosos, sélficos. Certa vez influenciado por seus pensamentos “mágicos”, eu anotei: “Nosso universo possui também uma escritura. Ela porem, é envolta, esquiva, distante! Há anos que eu procuro, como artista, detectar os seus signos”⁵

Esta entrada no mundo da arte através de dois artistas que notadamente investigam as forças anímicas que impulsionam a criação plástica e buscam os elementos mínimos que estruturam a própria linguagem pictórica é de suma importância, e estas presenças permanecem influentes e ativas ao longo de toda a obra de Sued. Importantes não como relações formais, mas como consciência das forças da criação mobilizadas, e que estão em jogo durante todo e qualquer processo criador. Dos impulsos obscuros e inclinações que norteiam as escolhas plásticas, da viceralidade das dinâmicas criativas às quais o artista deve se submeter. O exercício plástico de se deixar conduzir pela obra, e o abdicar de qualquer postura voluntarista, que imponha de antemão à obra qualquer estrutura formal prévia.

O papel desempenhado tanto por Klee como por Kandinsky, na didática da Bauhaus, revela muito da função mediadora que suas pesquisas e investigações alcançaram, e que desempenha um papel decisivo na obra de Sued. A Bauhaus propunha um novo papel social para o artista moderno, a função de direcionamento criativo da produção industrial. A atividade artística tornava-se agora basicamente projetual, antecipando e direcionando os impulsos criativos em função de um ordenamento da produção, visando um melhor desempenho da atividade industrial, que em última instância refletiria em um maior desenvolvimento social.

⁴ *O Globo*, 22 dezembro de 1971

⁵ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued entrevista– Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil pág 28

A filiação artística de Klee e Kandinsky as correntes de origem expressionistas, aparentemente apresenta uma contradição ao modelo concreto desenvolvido pela Bauhaus. Os dois artistas vão ter uma função reguladora dos processos racionais dentro da Bauhaus, impedindo que a razão desenfreada venha a produzir em seus delírios de grandeza, distorções e monstruosidades. Todos os processos de produção de imagens, quer tenham um cunho mais racionalista ou não, obedecem a uma mesma dinâmica de manifestação, as imagens mudam mas sua gênese é constante. É fazendo aflorar e trazendo a tona do mundo visível todo o processo da imaginação, que o artista permite e torna possível o reconhecimento das forças anímicas envolvidas no processo de criação. E, através do entendimento desta dinâmica de aparição das imagens, viabilizada pelos artistas ao concretizarem nas obras o que antes era invisível, torna-se possível, e por conseguinte evita-se, que a autoridade da razão se sobreponha as demais instâncias da criação, impedindo que esta assumira um valor preponderante e desmesurado, que levaria inevitavelmente a um desvio perigoso e autoritário.

Esta presença de Klee e Kandinsky na formação de Sued, é por si só, suficiente para explicar, a não adesão do artista aos movimentos concretos que dominavam o cenário internacional, e que aqui no Brasil, neste período, fincam suas fortes raízes. É através da influência destes artistas, e de sua dinâmica exemplar de criação, que se abre para Sued, a possibilidade de leitura das correntes concretas, já não mais mediadas pela idéia de projeto, mas da concepção da obra enquanto fenômeno plástico, como pura experimentação. A riqueza do imaginário de Klee parece ser a fonte da modulação e autoconsciência limitadora, das tendências racionalistas e dos processos puramente geométricos típicos do concretismo, que estão na base do pensamento plástico de Sued. É devido a esta presença de origem, que Sued não aderiu a nenhum dos movimentos concretos tão comuns no Brasil dos anos 50-60. Klee atua como paradigma da produção da obra em ato, da experiência pictórica como fenômeno de materialização de uma realidade plástica, em oposição ao modelo de realização como projeto, que antecipa o resultado tornando a execução plástica apenas um momento intermediário e secundário entre a concepção racional e o produto final. A presença de Klee não se faz sentir por seus aspectos exclusivamente apenas formais, ainda que estes vez por outra apare-

çam em formas reconhecíveis, mas por uma inquietação constante, uma sistemática vontade de mudança.

A palavra que melhor traduz a orientação das forças envolvidas no processo de criação de Sued seja inconformismo, uma negação do formal. A não aceitação da sedimentação das formas em um modelo recorrente, estabelecido, e facilmente reproduzível. Portanto, torna-se uma tarefa improdutivo, tentar rastrear nas obras a presença de Klee, pode-se lograr algum êxito vez por outra, mas é no “entre as obras” que se encontra a principal lição apreendida com o suíço. A mutabilidade entre uma obra e outra, a não adesão a soluções prontas, as facilidades do amaneiramento da pintura, a auto-indulgência, ao enfraquecimento das forças vitais da criação.

Em entrevista concedida a Roberto Conduru, Luiz Camillo Osório e Lígia Canogia, responde:

RC- Será que esta não é uma obsessão da crítica, de buscar a unidade do trabalho? Talvez com o Sued seja diferente. Associa-se o início de sua obra ao início dos anos 70. Mas as aquarelas e as gravuras anteriores podem ajudar a entender o trabalho dele. (...)

ES – Não é bem uma questão de obsessão, mas de rompimento com o que estamos habituados, de romper consigo mesmo. Como dizia Nietzsche, incendiar-se para nascer das cinzas. Acordo e sinto que não farei aquilo que pensara: pode ser uma superfície ou um volume para uma indefinida colagem. Então a conduta de não permanecer aquilo que eu a priori ou anteriormente estava fazendo é uma atitude verdadeira e inesperada, que me acompanha há muito tempo. Essa necessidade de, de repente, fazer uma colagem, por exemplo, em que os elementos anteriores deixam de ter importância e outros são inventados. A ideia da “obra de Sued” é essa. Talvez o que se possa definir é essa conduta irregular, não linear, de contínuas contradições.

RC- É o que mais caracteriza o seu trabalho?

*ES – Talvez seja isso. Não o trabalho em si, mas o trabalho que ainda não foi feito, que será feito, enfim, o que existe entre dois trabalhos.*⁶

Esta mutabilidade da obra, que se metamorfoseia em outra permanecendo a mesma, esta capacidade de renascer de si mesma, é o que tanto desconcerta aqueles que não acompanham a obra de Sued com proximidade.

“Penso que a cristalização da linguagem, ou de um sistema, é a negação dele próprio e, por extensão, do sentido mesmo da vida. A mudança é a maneira obstinada de permanecer viva a criação. É, aliás, sua garantia. Particularmente, o momento onde um fazer se identifica com o anterior me leva à recusa e ao abandono imediato da obra. Atento e receptivo, logo fecundam em mim novas relações e procedimentos que me conduzem silenciosamente ao trabalho, portanto, à sua real continuidade. Creio que as mudanças ocorridas no percurso de minha obra não são expressões de uma busca mecânica ou artificial, mas uma necessidade indefinida e secreta de criação, cujas obras procuram se manter coerentes dentro dos limites do meu universo. Portanto, o que se afirma, ou se solidifica através das múltiplas representações, é o padrão conceitual do meu sistema. Goethe dizia: “Faca um círculo em torno de si e cave fundo”. Este pensamento, contrário à dispersão, se traduz por um esforço de busca da unidade da obra, o qual deve ser cultivado por toda uma vida.”

Há uma tendência de se pensar a obra de Sued como “uma” e não como “una”. Pensou-se em uma unidade que erroneamente se considerou atingida nas pinturas dos anos 80, uma ápice alcançado. A fixação de um momento supremo e unitário da obra como um apogeu plástico, uma meta realizada, um objetivo alcançado, em suma, uma obra-prima.

O conceito de obra-prima é um conceito equivocado da história da arte. Exógeno as dinâmicas da criação, e que toma “o criado” como o elemento motor da criação, e não a própria criação, como movendo a si mesma. A obra-prima pressupõe sempre um ponto de chegada, um cume a ser galgado. Não percebendo que, se esta estrutura fosse válida, uma vez conquistado seu objetivo, todo o processo cessaria, pois nada justifica prosseguir em uma busca, após a meta já ter sido alcançada. Todo movimento posterior a “obra-prima” seria de inevitável decadência. Portanto esta estrutura, que parte do princípio de que a obra é o motor da criação é equivocada em sua origem.

As obras engendram outras obras por uma dinâmica interna. Eis aqui a verdadeira dinâmica da produção artística. Não para satisfazer a um objetivo for-

⁶ Canoglia, Ligia (org) - Eduardo Sued – Ed Cosac & Naify– Rio de Janeiro, Brasil - pág. 155

mal, uma meta estabelecida, um ponto de chegada. Há uma ponte invisível que liga as obras umas as outras, uma “vida das formas”, um auto-engendrar-se das obras que independe de qualquer voluntarismo, de qualquer imposição do sujeito criador. A correção ou o equívoco, o sucesso ou o fracasso, das obras dependem em muito da aquiescência desta dinâmica, qualquer rebelião a esta movimentação interna as obras levará inevitavelmente o trabalho a se perder.

LC – Pode acontecer de um trabalho “não dar certo”?

ES – Pode, sempre pode. E não adianta forçar, melhor pegar o trabalho e esperar. Às vezes fica assim um mês, dois meses, ou anos. Aí o bichinho começa a me chamar...

LCO – Tem a ver com aquela frase do Kierkegaard que você fala. “A porta do céu não abre para dentro”...

ES – Só abre para fora. Uma tela tem sempre um lado aberto, esperando, de repente ela se abre. Estou falando de uma coisa parecida: que a hora da felicidade aparece na horinha do descuido. Aí eu retomo a tela.⁷

A “obra de Sued” são “muitas” sendo sempre a mesma, e é aí que nosso artista se irmana com o mestre da Bauhaus, na constância da mudança, na obediência as forças que atuam no sujeito da criação, que porém, não são controláveis ou pertinentes a este sujeito embora neste e através deste manifestando.

A maior parte das obras deste período inicial tem como suporte o papel, quer seja em gravuras ou em desenhos. Ambos os processos, tradicionalmente, por sua natureza linear, em contraposição ao pictórico, tem um caráter mais intelectual do que físico. São desta época as gravuras com forte influência das gravuras em ponta seca e água-tinta dos meados anos 30 de Picasso. Embora as gravuras deste período de Picasso, não tenham uma importância tão direta na produção posterior da obra de Sued, elas já demonstram, desde cedo, a atenção e o interesse na obra de Picasso, que passará por um escrutínio minucioso. Se mais tarde as colagens e o cubismo sintético vão ganhar importância nas predileções de Sued, as gravuras com temas eróticos e mitológicos pertencem ao mesmo universo das criações de Klee, onde o processo do imaginário tem a primazia na hierarquia da criação.

⁷ Canogia, Ligia (org) - Eduardo Sued – Ed Cosac & Naify pág. 155 – Rio de Janeiro, Brasil

Paulatinamente a figuração vai cedendo lugar a abstração que já nos anos 70 começa a mostrar elementos recorrentes na obra de Sued.

“Já dentro, envolvido pelo fervor da pintura, fui deixando fluir, do meu interior, os apelos capazes de promover situações novas e inusitadas. Assim, passei do figurativo “figurado” ao figurativo “figurante”, por assim dizer. Minha pintura tornou-se abstrata.”⁸

2.2. Abstração

Em uma tela de 1974, um espaço de cor recobre quase toda a superfície da tela. Um retângulo de lados quase iguais duplica em escala menor, as proporções da própria tela que lhe dá suporte, e faz ecoar a referência a estrutura do cubo cênico da perspectiva euclidiana, e a ambigüidade da relação entre figura e fundo, tão bem explorada nas homenagens ao quadrado de Alberts que ali são levemente aludidas.



Figura 2: Sem título – 1974 – têmpera gorda sobre tela – 130x145 cm – Palácio da cidade, R. J.

A têmpera gorda usada é aplicada em uma película fina de tinta, que recobre a superfície e permite sutis oscilações de sua concentração gerando certa vibração ao longo da área coberta. Podem-se notar os rastros do pincel, que, embora não tenha aqui nenhum conteúdo expressivo, serve para dinamizar esta su-

⁸ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued entrevista pág 36 – Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil

perfície tornando-a qualitativamente diferenciada, rompendo com a expectativa de um espaço homogêneo e indiferenciado em suas partes constitutivas, como exigiria as regras da geometria cartesiana. A variável está entre o verde mais denso, que preenche a maior parte do quadro, e o mesmo verde mais diluído, que constitui parte do retângulo central. Não há modificação de matiz cromática, apenas mudança de tom, que por estar mais diluído no retângulo central, permite que a luminosidade do fundo branco da tela se insinue através do verde. O tom mais claro do verde central tende a se aproximar, em um movimento reverso e de sentido contrário, ao recuo induzido, pela uma perspectiva sugerida pelas linhas de fuga formadas pelos vértices dos ângulos do retângulo central ligados as quinas do quadro. Uma espacialidade ambígua é gerada pelo ir e vir da figura central, que se movimenta, auxiliada pela fluidez e indeterminação que o tratamento da têmpera confere à área de cor.

O uso da têmpera, e este modo de tratar a superfície de modo fluido, não é novo, nem único, na arte brasileira. Seu antecedente imediato é Volpi, mas de modo diverso ao do pintor Ítalo-brasileiro, não há nenhuma associação mnemônica entre a indeterminação planar e o espaço nebuloso da memória, seu uso é exclusivamente como linguagem plástica, e não alude a nada exterior ao próprio quadro, quer seja um espaço real ou imaginário.

Uma fina linha laranja, na parte inferior do retângulo central reintroduz o elemento gráfico, fazendo uma ponte entre os desenhos anteriores dos anos 60 e as obras de pintura dos anos 70. O tom laranja da linha em forte contraste com a dominância verde do quadro gera uma iridescência que qualifica a linha como um valor plástico e não como um simples ente geométrico que une dois pontos.

O tema da linha vai perdurar dentro da obra durante longo tempo. Continua ou pontilhada, às vezes como limite, outras livres em meio a superfícies de cor. Como elemento de forte contraste cromático, provoca uma pulsação que dificulta sua definição espacial, gerando assim uma ambigüidade topológica. Resquícios destes usos da linha ainda podem ser encontrados em suas telas dos anos 80 como veremos mais diante.

Durante os anos 70 a passagem por vários meios, têmpera, acrílico e óleo denotam uma pesquisa que ainda não encontrou um meio adequado a expressão

de sua linguagem plástica, que ainda tateia em busca de resultados mais precisos. Conforme certas soluções formais vão se consolidando, também o tratamento dado a tinta vai se adequando. Na tela de 1976 já encontramos uma prévia das estruturas de seus trabalhos da década de 80, onde faixas verticais se apóiam em uma faixa horizontal na parte inferior da tela.



Figura 3: Sem título – 1976 – óleo sobre tela – 136 x 105cm – Col. Ronaldo Brito.

O tratamento dado à tinta é mais sólido do que na tela de 74, referida anteriormente, porém nesta ainda se apresentam as pequenas variações de densidades cromáticas. Elas nos fazem oscilar entre perceber as extensões de cor como mais densa do que um espaço virtualmente possível, ou menos sólida do que um plano determinado. Na faixa inferior, que atua como uma base de apoio, a indeterminação dada pela maior fluidez da tinta aumenta a sensação de instabilidade do conjunto. A esta se contrapõe a estrutura das três faixas verticais, que por sua regularidade e simetria tendem a maior rigidez e inércia, contrabalançando as forças, formando um conjunto e obtendo sua harmonia interna através da tensão entre estabilidade e movimento, superfície e espaço virtual.

“A cor, agora em grandes áreas, renasce de sua própria interioridade, isto é, não era mais a cor vermelha, por exemplo, mas a dimensão vermelha. Entendo por dimensão-cor a própria cor, porém não mais anexa, coadjuvante de um espetáculo estrutural, mas como uma das partes formativas essenciais da obra”⁹

⁹ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued - entrevista - pág 37 – Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil

2.3. Cozinha

Toda tinta é composta basicamente por dois elementos principais: o pigmento, que é a matéria colorida propriamente dita, e um meio aglutinante, que fixa o pigmento na tela. Nas tintas acrílicas o aglutinante são os polímeros acrílicos; na têmpera, a clara do ovo; na encáustica, a cera; e nas tintas a óleo, obviamente o óleo, de linhaça na maior parte das vezes. Por razões técnicas, industriais e econômicas os tubos a óleo vêm com uma quantidade de matéria oleosa em excesso. Este excesso aumenta a durabilidade, prolongando sua vida útil nos tubos e evitando o ressecamento e a inutilização da tinta. Cabe ao artista ajustar a matéria à sua sensibilidade. É sabido que Picasso e Braque retiravam o óleo de suas tintas com papel jornal que sugava o óleo excedente. Sued usa um procedimento diferente com finalidade parecida. Prepara a cor e depois a submerge em água, o óleo mais leve flutua para a superfície tornando fácil sua retirada. Podemos dizer: seca a tinta com água. Esta técnica de depuração foi utilizada pelo menos em boa parte dos anos 80. Mais tarde outros procedimentos serão incorporados, mas esta depuração permanece até hoje como etapa de sua *cozinha de pintura*.

Ao excluir até o limite qualquer veículo que dilua e, portanto, disperse o pigmento, eleva a concentração de partículas cromáticas ao seu ponto extremo. O que fica disponível é uma “pura massa de cor”. Este procedimento técnico nos diz muito de suas intenções. Vamos usá-lo como delimitador da passagem do seu trabalho inicial ainda bastante especulativo do veículo em que se expressa, e ainda em busca de uma linguagem específica, para este segundo momento onde o artista logra produzir telas com um conteúdo próprio e definido de maior densidade artística. A evolução do tratamento e da maneira de aplicar a tinta é a própria evolução do trabalho de Sued.¹⁰

¹⁰ A mesma temática é tratada na passagem inicial nas entrevistas realizadas com o artista e anexadas ao final da dissertação.

2.4. Poética

Este é um passo decisivo dentro da obra, já que ele marca a conciliação entre as soluções formais já tateadas em obras anteriores, e um tratamento da tinta, que ao se tornar mais densa, transforma definitivamente as extensões de cor na superfície da tela no que agora chamarei de “matéria de cromática”.

O que antes, pela liquefação da tinta, poderia suscitar uma interpretação da espacialidade como uma virtualidade, um resquício de mimesis atmosférica, agora se transformou em uma matéria de cor sólida e definida. Esta passagem fica bem nítida em algumas telas do começo dos anos 80, aquelas divididas em largas faixas verticais.

A massa de cor é aplicada, cobrindo uniformemente grandes faixas verticais da tela, onde várias camadas sobrepostas onde não encontramos irregularidades, de uma tinta quase isenta de aglutinante, vão pacientemente velando e recobrendo com uma espessura uniforme, densa e opaca, a superfície da tela. Percebem-se leves vestígios de rastros do pincel, quase imperceptíveis, indicando um movimento regular em diagonal. As finíssimas ranhuras deixadas pelos pêlos do pincel polarizam a luz que incide sobre a tela, devolvendo uma cor fosca, sem brilho e, por isto, muito sólida e intensa.

Esta saturação cromática torna a superfície plástica impermeável à luminosidade. A densidade do pigmento isenta de qualquer veículo que lhe dilua a concentração, impede que a luz penetre e se aprofunde para além da superfície da tela, gerando o efeito oposto as das telas anteriores onde ainda se pressentia uma sensação de virtualidade atmosférica. A manipulação da massa de cor confere uma densidade material à pintura, construído através de sucessivas *velaturas*, um invólucro de cor que recobre a tela. A densidade cromática torna, por esta via, a tela como suporte, absolutamente inacessível e intransponível ao olhar, suporte que no entanto se pressupõe.

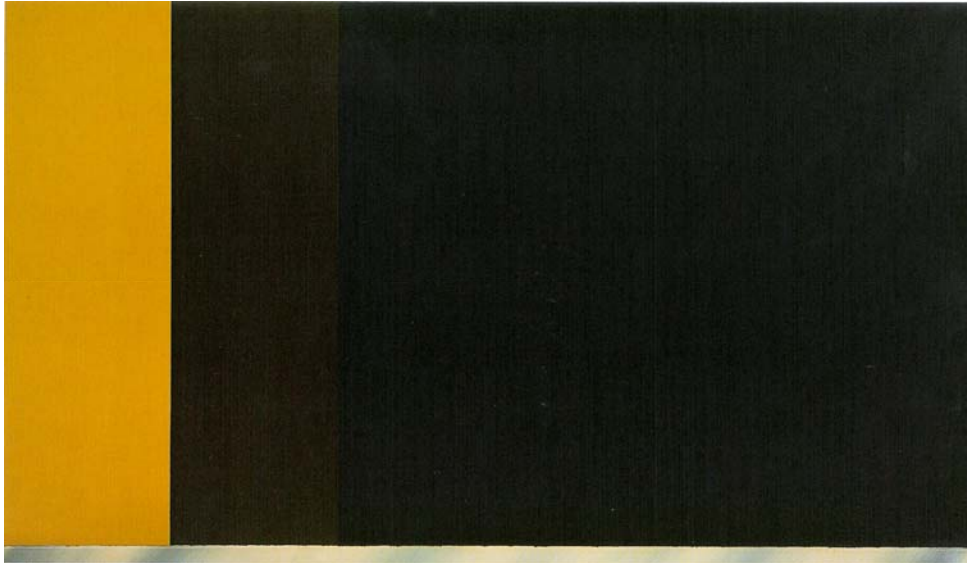


Figura 4: Sem título – 1982 – óleo sobre tela – 100 x 170cm – Col. Valéria Costa Pinto

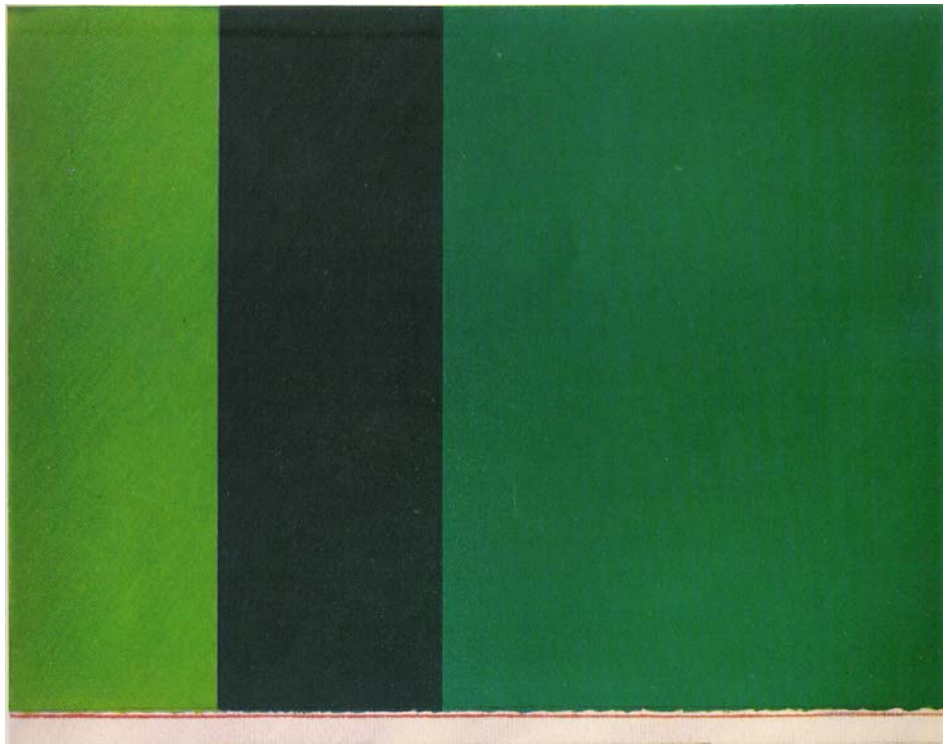


Figura 5: Sem título – 1982 – óleo sobre tela

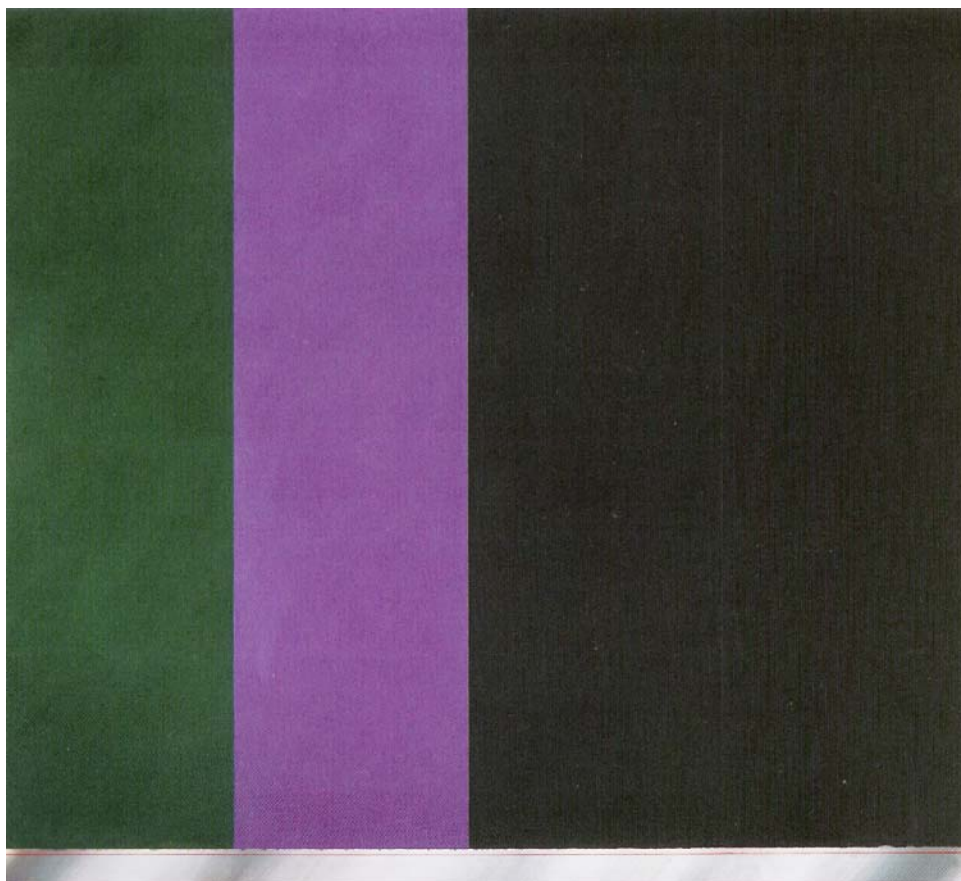


Figura 6: Sem título – 1982 – óleo sobre tela – 105 x 115cm – Col. Estúdio Guanabara.

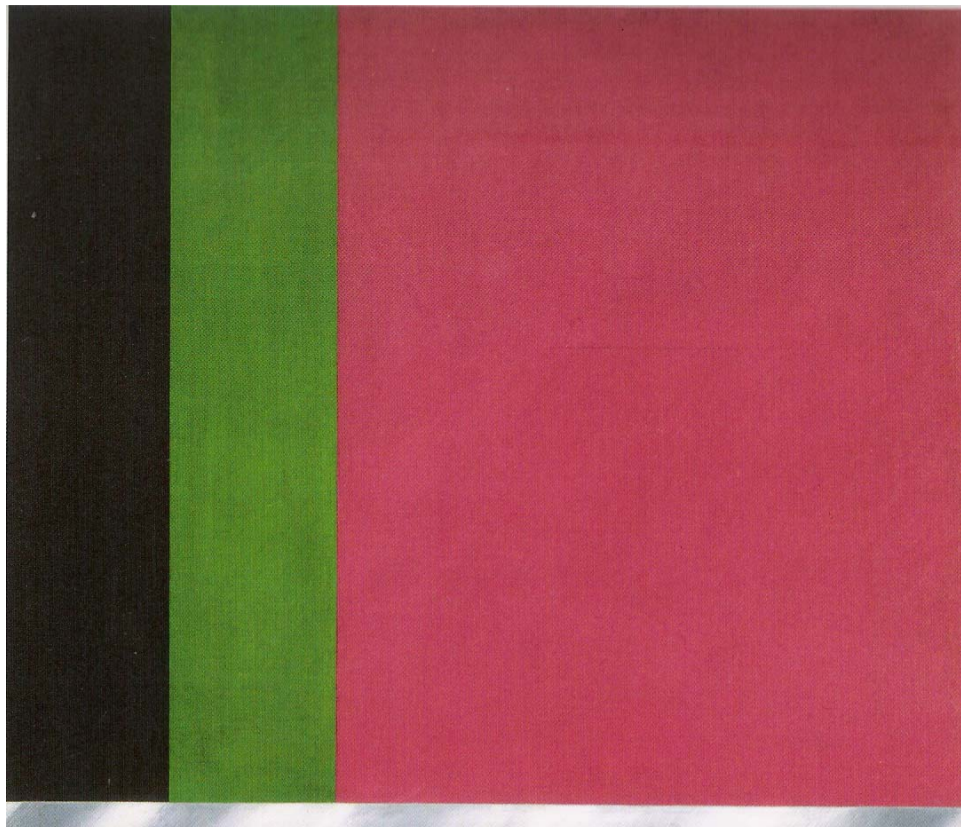


Figura 7: Sem título – 1982 – óleo sobre tela – 85.5x 99cm – Col. Estúdio Guanabara.

A luz incide e retorna da superfície de modo imediato em um grau máximo de reflexão, sem que nenhum feixe de luz penetre para além desta epiderme, conferindo ao quadro uma densidade única. Do encontro entre a superfície da tela e a massa de cor emerge uma “matéria cromática” opaca, intransponível, adiáfana.

Sendo *a massa* uma grandeza física que indica a quantidade de matéria presente em um corpo, e *a cor*, uma freqüência de ondas de energia luminosa, que convencionalmente se contrapõe a matéria. Esta concepção de matéria versus energia deve necessariamente ser formulada de outra maneira. Uma “massa de cor” significa a indistinção entre luz e matéria, e a inaplicabilidade dos conceitos de substância e atributo, como convencionalmente os entendemos. A vigência da teoria newtoniana de que a luz colore as coisas através de sua incidência é posta em suspenso. A luz não incide sobre a superfície da tela tornando-a colorida, nem a matéria se torna colorida; a luz coincide com a própria matéria tornando-se um ente sem atributos, uma luz-matéria, “matéria cromática”. Estas telas já estão, em sua compreensão da matéria, da cor, do espaço e da superfície, muito longe das telas de têmpera gorda de 74.

2.5.

A tela e sua dupla natureza – anos 80

As telas, pelo menos nas pinturas dos anos 80, ainda tem muito de suporte, de substância. Cabe aqui uma digressão. A tela tem uma natureza múltipla: por um lado é um objeto material com uma existência concreta, uma coisa entre tantas outras coisas, por outro, é o campo possível de atividade plástica, um espaço ideal no qual o pintor pode desenvolver ali suas ações. Enquanto permanece neste estado de objeto, é apenas uma tela, virtualmente passível de ser transformada em pintura. Entender a tela desta forma confere a ela uma ambigüidade que deve ser problematizada na pintura. A tela tem uma existência anterior a própria pintura, um suporte à pintura. Para usarmos uma terminologia da tradição, uma substância primeira a qual vai receber as qualidades pictóricas. As cores, formas, matérias são as qualidades e quantidades atribuídas à tela, que a transformam em pintura.

Contraditoriamente, esta existência subjacente, este receptáculo de atributos que é a tela, só vai ter algum interesse estético a partir de sua destinação pictórica. De seu ser para pintura. Só se torna obra quando pintada. Em verdade o que ocorre é a passagem de uma substância a outra, de tela para pintura. A ambi-

güidade está no fato de que a tela virgem só ganha uma real existência a partir do ato pictórico que lhe dá significação, e este ao ser exercido rompe a virgindade da tela e lhe destrói sua condição de espaço ideal.

As extensões de matéria cromática das telas de Sued se estendem pela superfície da tela, e em seu limite inferior, acabam de uma maneira irregular, em um espaço indeterminado, formando o limite superior de uma barra horizontal. Podem-se ver as espessas camadas de tinta, que através das sucessivas velaturas foram superpostas, criando uma grossa camada de tinta que recobre a tela.

A barra inferior irregular tem múltiplas funções: a primeira evoca a reminiscência da própria tela, como se a pintura estivesse sempre a nos lembrar sua natureza mais essencial, de ser um objeto real entre os outros objetos. Uma estrutura precedente a qualquer intencionalidade plástica, e que, por isto mesmo, é sua condição de possibilidade. Um espaço possível, anterior a qualquer vivência pictórica e exercida em espaço e tempo determinados. Ela permite, em um fugaz vislumbre, percebermos seu interior, sua estrutura subjacente. Em alguns quadros pode-se ver na barra inferior a própria tela com a urdidura de seu tecido exposto, tratado apenas com sua base branca na sua rudeza original, mostrando suas entranhas, e a ossatura que a suporta.

A barra inferior tem também a função de liberar a flutuação das superfícies de matéria cromática que sobre ela se apóiam. Permite que estas extensões de cor se auto-ajustem espacialmente, movimentando-se ora mais para frente, ora mais para trás, em função de suas diferenças cromáticas. Equaliza um movimento de acomodação incessante, que repõem e atualiza constantemente as relações topológicas entre as áreas.

Muitos quadros desta época ainda têm linhas delimitando verticalmente as extensões de matéria cromática, e quase todos tem uma linha inferior horizontal, que se posiciona sobre a área de indeterminação da barra inferior horizontal, e fora do limite impreciso dos campos de cor. Em ambos os casos, a linha é um limitador das superfícies de cor, no caso das linhas verticais um limite determinado e no caso das horizontais um limite indeterminado. No caso da linha horizontal, esta adquire um novo sentido. Ela marca um limite possível até onde a superfície de cor poderia ter se estendido, mas não o fez. Esta incompletude gera uma inde-

terminação, que requisita daquele que a vê que finalize a obra, estendendo a superfície de matéria cromática até o limite que a definiria. O observador é retirado de uma atitude passiva e distanciada, ao ser introjetado na obra pela incompletude evidenciada pela linha, e é impelido a completar obra, torna-se parte do processo artístico de constituição da obra. É a passagem do observador passivo e distanciado, para o fruidor ativo e integrado ao processo plástico.

Os quadros clássicos de Mondrian requisitam, de uma maneira semelhante, o fruidor a estender as faixas pretas até a borda do quadro, fazendo com que se construa com o olhar a obra, incorporando o olho como parte da obra. Mas, em Mondrian, a obra tem um grau de objetividade que é inexistente em Sued. Mondrian tem em última instância um projeto que visa uma aplicabilidade construtiva é seu projeto é um projeto concluído, o olhar do fruidor é incorporado como elemento constitutivo da obra. Em Sued, não há este mesmo grau de determinação. A obra está definitivamente inconclusa e sua natureza é ser aberta, precisando ser incessantemente repostas. Esta indeterminação é um dado novo e de certa maneira bastante antagônico aos processos de funcionamento das vanguardas históricas concretas, que propõem um modelo a ser seguido, e que, ao buscar se estabelecer como um paradigma, não podem, por princípio, deixar margens para dúvidas, devendo perfazer um ciclo completo e ter uma natureza acabada e fechada.

“No entanto somente em fins de 60 me vi mergulhado inteiro no construtivismo. Falo, porém, de um construtivismo já dialetizado, despido do estigma de uma lógica ou pureza construtiva. É claro que ele continuava a se manter atento ao mesmo rigor criativo. Seus axiomas haviam se tornado, para mim, instáveis e argüíveis. A minha exigência impunha-me novos “dogmas”.¹¹

Na tradição as pinturas se organizaram a partir do ponto de fuga e tendem a se equilibrar mais centralmente, todas as linhas que geram a ação tendem a concorrer para o ponto de fuga fazendo com que o olhar, ao percorrer a superfície do quadro, retorne sempre ao seu centro. Nos quadros de Sued, onde as grandes superfícies de cor se estendem pela tela, a tendência é o olhar deslizar verticalmente, seguindo as linhas formadas pelos encontros das superfícies de cor, e escapar por sua borda inferior. Mais uma vez a barra horizontal atua e impede esta fuga para

¹¹ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued entrevista pág 26 – Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil

fora do quadro devolvendo o olhar para o centro da tela. Mais adiante voltaremos ao tema em quadros onde esta problemática fica mais explícita.

2.6. Naturezas mortas

Por outro lado, a barra também evoca o gênero tradicional das naturezas mortas, um tema clássico que desde as pinturas do barroco holandês é recorrentemente tratado. Tal qual um cientista, que em seu laboratório cria condições ideais de temperatura e pressão para a consecução de seus experimentos, o artista de naturezas mortas, tem a particularidade de montar a cena, selecionando seus objetos temáticos para corresponder às suas necessidades expressivas.

Ao longo dos anos, foram se desenvolvendo problemáticas específicas inerentes ao gênero. Durante os séculos XVII, XVIII e parte do XIX, as principais questões diziam respeito à representação pictórica das sensações e dos efeitos táteis, as texturas dos objetos. Também se explorava os conteúdos simbólicos destes objetos, a vela como a chama da vida ou um crânio como a presença inequívoca da morte, frutas apodrecidas e a alusão ao envelhecimento, bolhas como a surpresa da morte e fumaça, relógios e ampulhetas como a brevidade da vida, as chamadas *vanitas*.

Apesar deste caráter temático - simbólico que desde cedo se associou ao gênero, muitos artistas perceberam as implicações e desdobramentos espaciais inerentes a estas pinturas, tais como: a representação do tampo de apoio da mesa e o paralelismo entre o plano pictórico da tela e a borda da mesa. Fartos são os exemplos de quadros onde um objeto, como por exemplo, uma faca pendendo na beirada da mesa em equilíbrio instável, com seu cabo na direção do observador, enfatizando o limite da borda da mesa. Este artifício tinha a função de reforçar a ilusão espacial, ao criar uma ilusão reversa de profundidade, projetar um espaço virtual, que avança para fora do quadro, em direção ao espectador, corroborando com a idéia da tela como uma película limite que se interpõe entre o espectador e a cena. Agindo como elemento de ligação entre o espaço físico do observador e o espaço virtual do quadro, induzindo este espectador para dentro do espaço ilusório.

Como é sabido, Cézanne representa o fim do espaço ilusório renascentista, e o fato de o mestre provençal, ter realizado uma série de naturezas mortas para

efetuar esta ruptura é bastante esclarecedor. É notória a crítica que o mestre fazia ao impressionismo, pela perda da solidez dos objetos em seus incessantes intercâmbios luminosos com a atmosfera. A pincelada virgulada dos impressionistas destruía toda a materialidade dos objetos, em favor de uma apreensão imediata da sensação visual.

Cézanne não endossa este procedimento e desde cedo sua pintura apresenta uma massa de tinta, que esta muito mais próxima de Courbet em suas marinhas, do que das etéreas paisagens impressionistas. A opção de desenvolver sua pesquisa plástica adotando o gênero das naturezas mortas, e indicativo do questionamento, e da não adoção plena do programa impressionista. Sua retirada para uma pintura de interior é totalmente oposta, à pesquisa da interação luminosa praticada pela linha mais ortodoxa do impressionismo. A apreensão dos objetos apenas pelas sensações imediatas, o puro dado sensível é necessário, porém insuficiente. A opção por um motivo mais controlável, onde o tempo de reflexão sobre o objeto de representação é mais extenso do que a fugacidade do instante impressionista, mostra que a consciência desempenha o papel central na construção da visualidade cezanniana.

Esta ênfase na materialidade dos objetos, e a importância dada por Cézanne, ao legado realista de Courbet dos valores materiais da pintura, aliada a consciência construtiva do objeto plástico, esta na raiz de uma longa trajetória que vai levar até a obra de Sued.

2.7. Momentos decisivos

Esta trajetória tem momentos decisivos: o primeiro é o cubismo de Braque e Picasso, principalmente o cubismo sintético. O segundo momento é Mondrian e a estruturação da tela e a cor de Matisse. A influência e a proximidade com obra de Dacosta, e finalmente, mas não menos importante, a obra de Morandi.

A influência de Morandi, na obra de Sued, pode ser dividida em dois momentos: o primeiro de forma indireta, pela influência de Morandi, na obra de Dacosta, um segundo momento, mais tardio, onde a apreensão das questões plásticas do mestre de Bolonha, e sua influência se dão diretamente. Primeiro vamos analisar a obra de Dacosta e suas implicações na consecução da obra de Sued, mais

tarde trataremos das outras influências, em momentos mais convenientes ao esclarecimento de passagens específicas da produção de Sued.

2.8. Dacosta

A pintura de Dacosta, desde o seu início, vem bastante impregnada de uma forte influência da pintura metafísica italiana. Sua composição de 1942, não deixa margens para dúvidas da presença de De Chirico, nos seus anos de formação. É bem verdade, que outras influências se assomam a esta, notadamente o cubismo picassiano. Mas mesmo antes do contato do artista com as pinturas modernas européias, já em suas primeiras paisagens, podemos perceber um traço distintivo, que vai permanecer ao longo de toda sua trajetória, o modo de tratar a tinta conferindo a esta uma espessura e solidez, obtendo uma opacidade e total ausência de brilho. Nas palavras de Paulo Venancio :

“na presença intransponível e resistente da substância, da matéria que não se deixa revelar inteiramente e se impõe como uma resistência a nós brasileiros especificamente”¹²

Este tratamento da matéria pictórica vai ecoar, e dar sustentação, aos primeiros impulsos de Sued na direção de uma construção sólida do objeto pictórico. Após esta primeira aproximação com a Metafísica italiana, ele percebe que a problemática da negatividade da arte como representação, construção, ou interpretação da realidade só faz sentido na Europa, saturada de tradições plásticas. A transposição destes valores negativos para uma ambiente que sequer conseguiu emergir das condições precárias de produção cultural que nos encontrávamos não faz nenhum sentido.

O encontro de Dacosta com a obra de Morandi não é fruto de um acaso fortuito. Morandi retêm da Metafísica a concretude do espaço plástico, mas se desvencilha de toda a negatividade a ele inerente. O espaço concreto é o ponto de partida incontornável ao qual os objetos de representação devem se conformar.

¹² Venancio Filho, Paulo – Dacosta pág. 17 – Ed. Cosac & Naify – São Paulo, Brasil

“Morandi realiza figurativamente o espaço partindo do conceito de espaço: somente quando o conceito (o esquema geométrico que o representa) se resolve nos objetos, se pode dizer que no quadro está o espaço: e não mais como conceito abstrato, mas como realidade vivida, como existência.”¹³

Morandi faz a trajetória à avessa de Mondrian, parte de uma concepção de espaço dada, concretizada nos objetos. O espaço deixa de ser uma entidade abstrata e intelectual, para se corporificar nos objetos. Não há para Morandi mais um espaço, e sim, tão somente *este* espaço. *Este* espaço sempre habitado por coisas, substancial, denso, profundo, particularizado, e específico.

A pintura de Dacosta vai partir das mesmas premissas. O espaço só se dá concretamente nas coisas, consubstanciado nos objetos, encarnado. Só assim podemos compreender a solidez do plano pictórico de Dacosta, a substancialidade de seus objetos e também a latência da temporalidade metafísica que ainda permanecem pulsando em suas naturezas mortas.

“Nada vibra na pintura de Dacosta, um silêncio imobiliza as coisas. A tela é opaca, dura, impenetrável..”¹⁴

ou

“A tela se torna objeto, ou “não objeto” para usar a terminologia de Ferreira Gullar. Pintura e tela, plano e matéria, coincidem. O quadro é agora um objeto pictórico unificado sem que se possam caracterizar as menores divisões quadradas ou retangulares de figura ou primeiro plano.”¹⁵

porém

“Existe um limite para Dacosta além do qual ele não pode ir. Esse limite é a unidade (e a realidade) intransponível da coisa; Para ele a estrutura construtiva ainda mantém as propriedades das coisas; ainda que planar ou bidimensional, o plano pictórico é algo construído pelo fazer e não uma entidade puramente abstrata..”

Dacosta parte deste espaço particularizado morandiano, para fazer o caminho inverso em direção a Mondrian. Mas seu posicionamento de origem impede e até mesmo antagoniza, com os do mestre holandês. Jamais vai superar a substancialidade do espaço, sua vinculação a materialidade das coisas, da vivência dos objetos no espaço, da fisicalidade dos objetos de representação e dos meios e veículos desta representação, da existência como ponto de partida e de chegada. Sua

¹³ Argan, Giulio Carlo – el arte moderno – Fernando Torres editor – Valencia - pág. 598

¹⁴ Venancio Filho, Paulo – Dacosta pág. 14 – Ed. Cosac & Naify – São Paulo, Brasil

¹⁵ Venancio Filho, Paulo – Dacosta pág. 24 – Ed. Cosac & Naify – São Paulo, Brasil

pesquisa estrutural é dependente das coisas. Procura nos objetos seu substrato, sua essência, exclui dos objetos tudo aquilo que lhes é acessório, que lhes atribui particularidade. Investiga o que torna o objeto, um objeto, sua intimidade oculta. Ainda que busque a estruturação íntima dos objetos, devido a sua dependência de origem a um espaço concreto, jamais vai chegar a uma abstração plena do espaço. Não abstrai, porque não busca uma estrutura transcendente, que vai se aplicar às coisas do mundo, como em Mondrian. À dúvida recorrente sobre o porquê Dacosta não chega a alcançar uma abstração plena, contrapõe-se outra pergunta: almejava Dacosta a abstração?

As relações de influência entre Dacosta e Sued são bastante complexas. Como podemos determinar as origens e os limites a que está submetida esta influência? Enfatizamos longamente, as origens e a ligação das telas de Sued com a longa tradição no gênero clássico das naturezas mortas, uma problemática que se desenvolve ao longo da tradição da pintura ocidental. É preciso reconhecer, nós só o fazemos para ressaltar algo que poderia passar despercebido. A problemática tem origem nas naturezas mortas, mas sua pintura é francamente abstrata, já a muito emancipada da experiência empírica da observação dos objetos de representação. Dacosta nunca superou este limite, que serve como ponto de referência para a distinção entre os dois artistas. Dacosta ainda depende em alto grau da experiência empírica, seu problema está subordinado aos objetos de representação. Sua busca é pela essência destes objetos e não por uma caracterização de um espaço universal como em Mondrian.

O que Sued reconhece em Dacosta é um mesmo *pathos* material, substancial, do plano plástico. Mas onde podemos por a autoria deste pensamento material do espaço, em Dacosta, em Morandi, em Sued? Toda reminiscência é, como nos mostra Platão no *Menon*, um rever algo que já está em nós. A materialidade do mundo já está em Sued potencialmente, latente. Reconhece em Dacosta aquele tipo de concepção que responde formalmente a algo que na sua alma já se manifesta. A influência legítima é ver no outro aquilo que já está em nós.

2.9. A vida das obras, a vida das formas

Sued responde quando perguntado sobre os artistas que mais fortemente marcaram seu trabalho.

“Acho que a “coisa em si”, independente ou criada por si mesma, somente é própria do primeiro ser, que denominamos Deus. Assim como um pássaro necessita de um galho de árvore para alçar vôo e depois nele repousar, o artista tem também suas dependências. Picasso disse, certa vez, que todo pintor teve um pai. Klee, Picasso e Mondrian constituíram meu aprendizado, condicionaram-me ao desenvolvimento da percepção, do meu estar na arte. A questão informativa contribuiu também, sem dúvida, para minha formação. Tenho igualmente grande admiração por Miró, Morandi, Giacometti, Brancusi, Léger, De Chirico e o grupo Bauhaus.

Quais eram as questões que atraíam você nos trabalhos de Klee Picasso e Mondrian?

A forma livre e solitária de abordar as coisas do mundo, no trabalho de Paul Klee, de deixar agir serenamente seus fantasmas dentro de si; a liberdade de reavaliar ou de buscar novas técnicas e materiais, afirmando e reafirmando a magia de sua visão, me tocavam muito. Também me seduziam a afirmação do intelecto no fazer do pintor e a concomitância do natural e do supranatural. As tonalidades suaves de cor, presentes em meus últimos trabalhos, assim como as situações de transparência e irisação, próximas ao fundo branco de minhas telas, poderiam lembrar algumas de suas obras, sobretudo aquelas onde as delicadas tessituras parecem vir secretamente de suas profundezas. (...) ¹⁶

As obras nascem das obras, as formas nascem das formas. Todo artista forma em si um repertório de imagens. Imagens cotidianas, imagens plásticas das obras de outros artistas. Estas imagens vão se acumulando e se adensando no interior de nossa consciência. Estas sínteses na imaginação geram novas representações, novas imagens, em um ciclo infinito e incontrolável, longe do domínio voluntário do sujeito que é habitado por elas. Muito do chamado processo criativo de um artista não é propriamente criativo, a ele cabe somente um trabalho de seletividade crítica das imagens que nele se realizam. Uma axiologia das imagens, um “esta me serve”, “esta me interessa”.

Assim como muitas outras imagens, as obras dos outros artistas constituem parte deste repertório externo de imagens, que uma vez intronizadas, alimen-

¹⁶ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued entrevista pág XX – Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil

tam o ciclo de auto-engendramento. A intensidade e a força destas imagens as tornam qualitativamente mais presentes, se auto-impondo com um maior poder de pregnância, superior ao das imagens do cotidiano. Esta capacidade de gerar imagens fortes, com alto grau de permanência perceptiva é o que tornam importantes as obras criadas por estes artistas. A intensidade com que estas se impõem gera uma longa descendência de novas imagens e novas obras.

A tarefa de um historiador da arte é reconstituir as linhagens destas imagens, averiguar suas ascendências e descendências, seus parentescos e influências cruzadas, reconstituir o caminho de formação das imagens, ver suas fontes, suas origens, uma genealogia imagética. Reconhecer a origem de uma imagem não significa uma relação de dependência ou submissão de uma em relação à outra, muito menos de subserviência ou inferioridade, mas reconhecer na genética das imagens, em sua herança e filiação a mesma força da criação que impulsionou a geração de ambas e as razões de sua pregnância.

Do mesmo modo que um filho não é o pai, mas um outro que não o pai, tão pouco é absurdo dizer que ele é um outro do pai, que tem em si o próprio pai. Analogamente as imagens têm suas filiações, suas pertencas mútuas, e este fluxo geracional, este engendramento imagético, não ocorre em via única, cronologicamente direcionado. Uma imagem é capaz de resignificar outra imagem que lhe é anterior e doar-lhe nova vida, transformá-la em uma nova imagem mantendo-se ela mesma.

Esta é a razão pela qual recorro sistematicamente às referências a outros artistas na análise da obra de Sued. Trata-se da tentativa de inserir sua obra dentro de uma genealogia de imagens, estabelecer uma filiação que ajuda a recuperar as origens das questões plásticas, as problematizações das formas envolvidas, sem contudo, deixar de reconhecer sua autonomia em relação a sua origem, sua alteridade e individualidade enquanto imagem autônoma, como forma independente, perfeita em si.

É difícil delimitar as sutilezas da relação de influências entre dois artistas. O artista encontra um problema em comum, reconhece em certas imagens questões pertinentes, e as seleciona em função desta inquietação compartilhada. Reflete sobre as soluções realizadas na obra alheia. Intensifica, adensa o problema

no diálogo com o companheiro de estrada, com quem durante certo tempo percorre parte da viagem, para então bifurcar o caminho e produzir sua resposta própria.

O quanto há de influência de um na obra de outro é imensurável. Somente a autonomia, a continuidade da obra, poderá transformar aquilo que, em um determinado momento é influência, em pesquisa própria. Só o levar adiante, legítima o que era do outro, transformando-o em obra autoral, superando o limite entre o simples plágio, e a influência legítima.

Na obra de Sued, as soluções, ou muitas vezes, a simples colocação, de forma clara e definitiva do problema, são suficientes para gerar todo um grupo de obras. Picasso, Mondrian, Klee, Matisse, Morandi e Dacosta pertencem a este tipo de influência, onde as soluções formais repercutem, ecoam, para ganharem uma vida própria e se transformarem em outra coisa, outro do mesmo, no trabalho de Sued.

Estas relações, não são sempre da ordem do consciente. Percebe-se posteriormente a presença de um artista agindo na obra, de modo subterrâneo, silencioso, sorrateiro, para subitamente irromper em obra de maneira inequívoca. Nem sempre esta influência se concretiza em forma, sendo muitas vezes uma postura frente ao mundo, um modo de ver as coisas, o compartilhamento de um “lugar”, certa intolerância com o estabelecido, uma escuta ao supranatural, as profundezas da criação. A esta última categoria de artistas corresponde às influências de Klee sobre Sued.

2.10. Escala – corpo -espaço - objeto

Uma das propriedades do espaço cartesiano é ser homoloidal, ou seja: uma figura dada, ser matriz de um número infinito de figuras em diferentes escalas, mas assemelhando-se umas às outras. Poderíamos aplicar a muitos quadros do concretismo esta propriedade do espaço, modificando a escala dos quadros sem grandes prejuízos, dado que a apreensão destas obras se dá por via intelectual, e não propriamente por uma percepção sensória das obras.

As telas de Sued dos anos 80 já começam a apresentar proporções bastante inusitadas dentro da arte brasileira. A materialidade da obra, os aspectos

físicos da tinta, da tela, que assinalamos anteriormente, já são indícios de que a experiência plástica não é uma experiência meramente intelectual.

As telas de Sued diferentemente das telas do concretismo paulista, têm uma medida exata. O concretismo paulista se diferencia, em muito, dos procedimentos e objetivos de Sued, tendo em comum apenas um superficial parentesco geométrico. O movimento paulista como uma extensão programática da Bauhaus e da escola de Ulm, defendia a integração dos artistas com a indústria, agindo como um designer superior, investigador da forma, e um pesquisador dos processos de comunicação e informação. O privilégio dos procedimentos artísticos baseados na aplicação de princípios matemático e a serialização são marcas importantes da produção concreta.

O projeto construtivista brasileiro vai tentar aplicar os postulados do concretismo internacional à realidade brasileira. A condição de subdesenvolvimento poderia ser superada, se o artista, aliado a uma indústria ainda incipiente, coordenasse seus esforços buscando otimizar objetivamente os resultados da produção. Os estudos de semiótica e de teoria da forma, a Gestalt, garantiriam maior eficiência nos sistemas de comunicação com a massa. A larga utilização de princípios matemáticos de serialização visava garantir objetividade ao artista. A dimensão da tela era irrelevante, uma vez que superados os entraves da percepção estética, o quadro se transforma em um modelo intelectual aplicável. Portanto a presença física das obras torna-se quase um empecilho a ser ultrapassado e, por conseguinte, suas dimensões físicas, são irrelevantes. Sua materialidade “infelizmente” é necessária como portadora do modelo matemático, que vai dirigir e corrigir os programas e ações da sociedade.

Em Sued, os princípios de formalização são completamente diversos, para não dizer antagônicos. A forma é obtida na relação entre as proporções das superfícies de cor, seus posicionamentos, e no jogo de suas interações mútuas. As próprias dimensões do quadro são partes constitutivas deste processo de construção da forma. Os quadros encontram um ajuste preciso entre o seu tamanho e as relações dos planos que o compõe. Não se pode mudar de escala sem que isto acarrete uma mudança nas relações internas entre os elementos constitutivos da obra. Portanto não é possível alterar as dimensões da tela, mesmo mantendo sua proporcionalidade, sem grande prejuízo para sua conformação. A dimensão é

constitutiva da forma, e possibilita uma experiência que se realiza em ato, e não como deflagrador de um processo intelectual que se realiza mentalmente.

A homoloidia do espaço cartesiano não é uma propriedade aplicável aos quadros de Sued, mesmo nos quadros que indicam uma construção mais idealizada do plano plástico, como os da segunda metade dos anos 80, sua concepção de espaço não coincide com as propriedades do espaço cartesiano. Esta é a razão suas telas não serem nem pequenas demais, o que indicaria um caráter intelectual das obras, nem grandes demais, o que nos levaria a tomá-las como um “*topos*”, a determinação de um lugar através da relação corporal com o fruidor. Seu espaço é uma espaço fenomênico, um espaço em ato. O caráter corporal da obra não advém da construção de um “*topos*”, mas da fisicalidade, da materialidade da obra-objeto.

O caráter isotrópico do espaço cartesiano, o fato de todas as direções do espaço terem as mesmas propriedades, fica também comprometido. Por ser a experiência plástica, nos quadros de Sued, temporal, fruto da interação da obra com o fruidor, do aqui e agora, esta imediaticidade da experiência estética, a necessária interação presencial diante da obra, altera e qualifica o espaço, retirando deste qualquer transcendência possível. O espaço deixa de ser um espaço uniforme e indiferenciado, espacialidade puramente quantitativa e atemporal. Passa a ser este espaço em específico, particularizado, qualitativamente diferenciado, temporalmente delimitado. Ao qualificar assim o espaço, ele rompe com a equanimidade necessária para a isotropia do espaço e, portanto com a concepção cartesiana de espaço racional.

2.11. Escala versus tamanho

Pinturas de grandes dimensões poucas vezes ocorreram na arte brasileira, quase sempre nas pinturas de temas históricos. As telas de Victor Meireles e Pedro Américo, dois expoentes das pinturas deste gênero no século XIX, por seu caráter épico requisitam a participação do observador na cena descrita, mobilizando e evocando seu sentimento pátrio. Há, também, algumas telas de grandes dimensões no período romântico e nos anos subsequentes. A título de exercício vamos examinar o nu de Parreiras a “Dolorida”, a fim de verificar em que medida podemos distinguir entre tamanho e escala nestas pinturas. Neste caso apesar das

grandes dimensões 108 x 224 cm, se trata de um quadro pequeno ampliado. Explica-se: a temática do nu feminino, languidamente estendido sobre um sofá envolto em panejamentos, com uma luz âmbar banhando todo o quadro, cria um ambiente de lubricidade, que nos conduz imediatamente a uma atmosfera de erotismo. Somente um corpo da mulher em escala natural poderia propiciar a sensualidade capaz de despertar estes impulsos. A escala naturalista da figura representada é imprescindível para tornar virtualmente possível um desejo carnal. No entanto, a cena é a de um ambiente fechado, que sugere recolhimento e cumplicidade, uma cena de intimidade que demanda dimensões diminutas, pequenas e que teve de ser ampliada para se tornar verossímil. De modo que este é um quadro íntimo, pequeno, porém ampliado.



Figura 8: Primeira Missa no Brasil – Victor Meirelles – óleo sobre tela – 268 x 356 cm - Museu Nacional de Belas Artes RJ



Figura 9: A Dolorida – Antônio Parreiras – óleo sobre tela – 108 x 224 cm – Museu Antônio Parreiras – Niterói

Em todos estes casos, o que determina a dimensão da tela é a necessidade de um espaço psicológico, no qual o observador possa se inserir virtualmente na obra. As dimensões das pinturas servem para gerar uma experiência de espaço virtual, em escala proporcional ao observador. Poderíamos discorrer sobre os painéis de Portinari, e mais uma série de outras pinturas de grandes dimensões, que foram realizadas no Brasil, mas nosso objetivo não é fazer um escrutínio metódico das pinturas cujas dimensões ultrapassam uma determinada medida, nosso objetivo é demonstrar, a diferença entre tamanho e escala. O tamanho de um quadro é um valor relativo na relação entre os quadros, diz-se que tem grandes dimensões quando é muito maior do que outros quadros. A relação é entre os objetos de mesmo gênero. A ampliação da tela nestes casos busca tornar crível uma virtualidade espacial.

A escala por sua vez não é um valor relativo às outras obras, aos outros quadros, a escala diz respeito à relação entre as proporções da obra e seu fruidor, o modo como determinada obra se relaciona fisicamente com aquele que a experimenta, sua percepção. É perfeitamente possível termos uma obra de proporções medianas e que, no entanto seja uma obra de grande escala, assim como é possível termos uma obra de grandes proporções e pequena escala. Sérgio Camargo dizia:

“você pode ampliar o quanto quiser uma escultura do Mickey, ela sempre vai ser pequena”

Os anos 80 marcam, sem dúvida, a introdução em definitivo, na arte brasileira, de pinturas de grandes escalas com qualidade. Nos anos 70 houve algumas tentativas de ampliar as dimensões das telas por influência do expressionismo abstrato. Podemos citar entre outros, as tentativas de Aguillar, retomando as pesquisas de Pollock. Mas os resultados são sofríveis. Nos 80 as grandes telas de Iberê Camargo, que apesar de suas dimensões avantajadas, ainda se encontram no regime das pinturas de cavalete. Jorge Guinle realiza uma pintura com maior presença física da tela, onde é bastante nítida a influência de De Kooning. Guinle traz pela primeira vez, a escala do expressionismo abstrato americano, para o Brasil, com o entendimento de suas questões e implicações. Guinle é, sem dúvida, o melhor exemplo de telas com escala de boa qualidade do período.

Talvez o ápice da obsessão pelo tamanho tenha acontecido na Bienal de São Paulo de 82. Representantes da transvanguarda italiana, do neo expressionismo alemão e seus congêneres brasileiros, os artistas da casa 7, e do Parque Lage, foram perfilados em um enorme corredor de pinturas sob o pomposo nome de “A Grande Tela”. A própria montagem da exposição tinha suas aspirações à grandiloquência. O importante era ser grande, não sucumbir em meio a todo o ruído produzido pela espetacularização das grandes mostras. A palavra de ordem era o prazer da pintura, e o tamanho da tela era o índice deste prazer. E prazer, como sabemos, nunca é demais. O resultado era a “Grande Monotonia”, em que a falta de contrastes entre as telas as levava a se anularem mutuamente.

A diferença entre tamanho e escala está na relação com o observador. O aumento do tamanho das telas tem o objetivo de gerar um efeito perceptivo no observador, em relação ao objeto percebido, gerando um espaço virtualmente crível. Sua finalidade é produzir um efeito psicológico no espectador.

O problema do tamanho não se restringiu a pintura. A monumentalidade foi fartamente explorada pela escultura, para enfatizar a grandiosidade do representado. Na arquitetura, ligada aos regimes totalitário, de direita ou esquerda, se encontra com facilidade o abuso das formas e proporções avultadas, que não deixavam dúvidas sobre a magnificência do estado, sua força, sua grandeza. Enfatizando a insignificância do indivíduo diante do poderio do estado, massacrando o indivíduo pela quebra de qualquer referencial de proporcionalidade humana. Na pintura o tamanho nas telas visa gerar uma credibilidade para a cena representada,

a vinculação entre tamanho e o tema é determinante, o efeito desejado é sempre o de cooptar o espectador para certo ambiente psicológico. A escultura e a arquitetura, embora não enfrente com tanta gravidade o problema da virtualidade do espaço como na pintura, também se movem neste mesmo espírito psicologizante.

A escala em pintura é um fenômeno distinto. Tudo o que o artista evita é intensificar a distinção entre espectador e obra. Para tanto, deve ser retirada a barreira ilusória-psicológica. A interação entre a obra e o fruidor não pode mais se dar na esfera psicológica, nos domínios mentais. Outro campo de interação deve substituir este processo psíquico que, embora não seja racional, ainda se circunscreve ao mental.

Este novo campo de interação é o corpo, o espectador—observador passa à fruidor-experimentador. A experiência estética, que tinha uma estrutura disjuntiva de sujeito-objeto, é superada. É substituída por uma nova estrutura conjuntiva, fruidor-obra. O corpo físico, em sua interação com a obra, é o lugar do acontecimento estético, desbancando a mente como órgão da sensibilidade plástica. As dimensões da obra têm de estar em estreita sintonia com as proporções do indivíduo. Um só o é pelo outro em uma mútua proporcionalidade. Qualquer desequilíbrio entre os agentes, ou predominância de um dos pólos da experiência estética se sobrepondo ao outro, seja como tamanho desmensurado da tela, ou a imposição intelectual voluntarista do indivíduo, imediatamente faz cessar a fruição e a interação estética.

De um modo geral, a pintura brasileira se desenvolveu em dimensões muito diminutas, muito tímidas. Diversos são os fatores que levaram a este desenvolvimento em dimensões tão reduzidas. Fatores econômicos certamente estão presentes entre eles. A falta de condições de mercado para sustentar ações mais audaciosas e independentes por parte dos artistas, para além das pinturas históricas de encomenda, são dados relevantes, mas não explicam por si só esta vocação ao íntimo, ao diminuto.

Há uma faceta na alma brasileira, algo que encontramos em diversas manifestações culturais, que nos leva ao cantar baixinho, quase sussurrando, ao nosso modo de tratar afetivamente ao outro com os “inhos” para estabelecer proximidade, e de pintar em telas pequenas, privadas, íntimas. Não que esta tendência à in-

timidade seja a única faceta da alma brasileira, mas ela se mostra presente e recorrente em nossas manifestações culturais. Talvez possa-se pensar em um paralelo com a cordialidade do homem brasileiro, tão bem exposta por Sérgio Buarque. Traço de personalidade que nos torna avesso ao confronto direto, aos grandes embates, à estridência das relações, as afirmações categóricas. As proporções íntimas assim se adequariam melhor a nossa alma esquiva, contornante, pouco enfática.

Poucas são as pinturas de qualidade que, na arte brasileira, tem uma escala e uma presença afirmativas, que se impõem ao mundo e não apenas pedem licença para estarem ali. As telas de Sued fazem parte desta categoria de pinturas destemidas.

Na década de 80 as telas de Sued vão ganhar uma escala maior. É preciso notar que a problemática em que estão envolvidas é bastante particular. São decorrentes de um desenvolvimento lógico com a trajetória, anterior e posterior, de sua pesquisa. A escala das telas de Sued obedecem a uma ordem muito diversa das questões abordadas pela maioria das telas de seus contemporâneos.

2.12. Topos em Newman

Muitas vezes vemos referências e associações entre as pinturas de Sued e Barnett Newman, principalmente uma leitura em paralelo de duas obras: *Vir Heroicus Sublimis* e *Vermelho*. O fato comum de possuírem grandes dimensões, com superfícies pintadas em variações de vermelhos. Se examinarmos mais detidamente esta relação se verá que as diferenças, que podem parecer sutis para um olhar apressado, são muito mais significativas do que as e superficiais afinidades.

A tela de Sued de 1981 tem a dimensão total de 136x420cm e se compõe em quatro módulos de 115x90cm. São medidas inusitadas e bastante avantajadas para a arte brasileira, mas quando as compararmos com as medidas do quadro de Newman vemos que, na verdade, estas são relativamente modestas em relação ao que há muito se fazia na América do Norte. O quadro de Newman mede 242.2 x 513.6cm, mais de o dobro da altura, e uma vez e meia, aproximadamente, de largura em relação ao quadro de Sued. Sem aprofundar muito na leitura de Newman, o que não é nossa tarefa aqui, vamos demarcar as diferenças na concepção da tela, e através deste contraste, mostrar novas visadas sobre o trabalho de Sued.

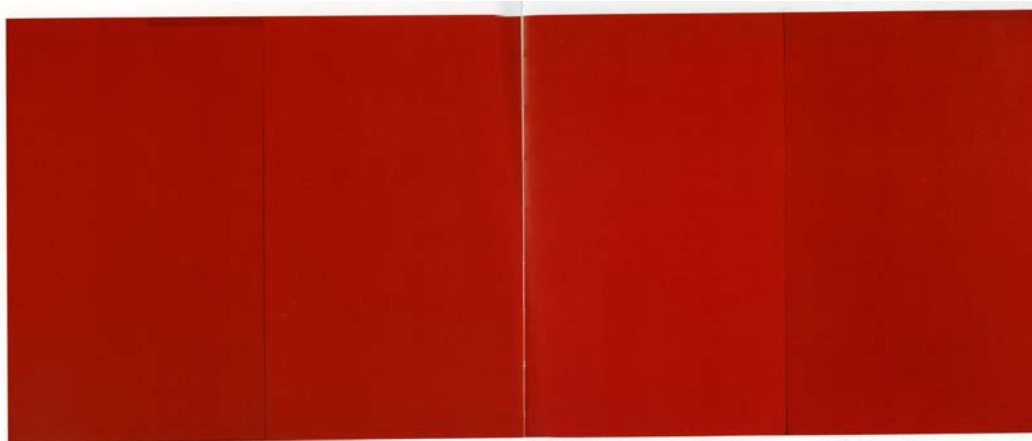


Figura 10: Vermelho – 1981 – óleo sobre tela – 136 x 420 cm – Col. Afonso Henrique Costa.

Nas palavras do próprio Newman em entrevista ao crítico de arte David Sylvester:

“Uma coisa com a qual estou envolvido em pintura é que a pintura deve dar ao homem uma noção de lugar: como se o espectador se sentisse nela e, com isso, tivesse noção de sua própria existência. Nesse sentido, ele se identificaria comigo por eu ser o autor da pintura, Por eu ter estado no mesmo lugar que ele. Uma das coisas mais bacanas que qualquer um já me disse sobre o meu trabalho foi quando você mesmo me disse que ao ficar diante de minhas pinturas você teve a sensação de sua própria escala. É isso o que eu acho que você quis dizer, e é isso que eu tenho tentado fazer: que o espectador, diante da minha pintura, saiba que está lá. Para mim, a noção de lugar tem não somente um mistério, mas também aquela sensação de um fato metafísico. Eu passei a descrever do episódico, e espero que minha pintura tenha o impacto de dar a alguém, como deu a mim, o sentimento de sua própria totalidade, de seu próprio isolamento, de sua própria individualidade, e ao mesmo tempo de sua conexão com os outros, que também são isolados.”¹⁷

Um pouco mais adiante David Sylvester fala sobre sua sensação diante dos quadros de Newman.

“A vibração da pintura alterna entre conter-se – uma superfície totalmente resistente e opaca ainda que luminosa – e avançar para o espaço entre ela e nós, como se estivesse se estendendo até nós – mas somente avançando em nossa direção, não nos engolfando. É imaculadamente plana e ao mesmo tempo se torna tridimensional ao animar o espaço à frente dela.” (...) Não importa quão grande seja a tela, a escala não é sobrepujante. É rigorosamente relacionada com a escala humana. Assim mensuramos mentalmente as distâncias entre as verticais em termos do vão de nosso alcance – esticando nossos braços em imaginação e avaliando o quanto eles têm de ser esticados para abarcar aquele intervalo.¹⁸ mais adiante fala:

¹⁷ Sylvester, David - Sobre a arte moderna - pág 371 – Ed. Cosac & Naify - Barnett Newman Interview with Davis Sylvester (1965)

¹⁸ Sylvester, David - Sobre a arte moderna - pág 371-372 – Ed. Cosac & Naify

A Arte de Newman não tem a ver com as sensações do homem quando ameaçado por algo pairando no ar: tem haver com a noção do homem acerca de si mesmo. Sua pintura nos dá uma noção de estar onde estamos que de alguma forma nos faz rejubilar por estarmos ali. Com a intensidade da presença de suas verticais, reforça nossa noção de estarmos ali em pé. Com sua superfície erma, que de alguma forma misteriosa devolve nosso olhar, defronta-nos de um modo que remete à confrontação com uma figura ereta de Giacometti, aquela presença isolada que nos espelha enquanto insiste em seu isolamento em relação a nós – e com isso santifica nosso isolamento. (...) a presença essencial é aquela do lugar no qual o observador sente sua própria presença¹⁹

Aludindo a passagem da entrevista entre Newman e Sylvester, Danto comenta em um artigo intitulado *Barnett Newman and the Heroic Sublime em Unnatural Wonders*.

“Mas é difícil não invocar a idéia central da filosofia de Martin Heidegger em relação a seu comentário para Sylvester. Heidegger fala dos seres humanos como o Dasein, como “ser-aí”, e são parte da experiência pretendida da pintura de Newman que a nossa presença seja implicada pela escala das próprias pinturas. Em sua exposição de 1950 na galeria de Betty Parsons, ele advertia que apesar de haver uma tendência de se ver pinturas grandes desde certa distância, estes trabalhos tinham a intenção de serem visto de perto. Deve-se sentir a si próprio lá em relação com o trabalho, como alguém de pé em uma cachoeira. O título da pintura significava, ele contou para Sylvester, “que o homem pode ser ou é sublime em sua relação a seu sentido de estar ciente” A pintura, podemos dizer, é sobre nós como seres auto-conscientes.²⁰”

Todas estas declarações e interpretações da obra de Newman convergem para uma leitura da relação entre espaço e individuação. A obra de Newman visa gerar uma espacialidade, não mais virtual, mas real. Diferente das grandes telas da tradição, onde uma espacialidade ilusória era criada, e o espectador, pelo menos virtualmente, poderia entrar tela adentro, a obra de Newman se projeta para fora de si, e cria um espaço real, qualificando o espaço onde o fruidor se encontra. Um “color field”, um “campo de cor”.

¹⁹ Sylvester, David - Sobre a arte moderna - pág 373– Ed. Cosac & Naify

²⁰ Danto, Arthur C. – Unnatural Wonders –pág 195 ed. Farrar, Straus Giroux

“But it is difficult not to invoke the central Idea of Martin Heidegger’s philosophy in connection with his comment Sylvester. Heidegger speaks of human beings as Dasein, as “being there”, and it is part of intended experience of Newman’s painting that our thereness is implied by the scale of the paintings themselves. In his 1950 exhibition at the Betty Parsons Gallery, he put up a notice that while there is a tendency to look at large painting from distance, these works were intended to be seen from close up. One should feel oneself there in relationship to the work, like someone standing by a waterfall. The title of the painting meant, he told Sylvester, “that man can be or is sublime in his relation to his sense of being aware”. The painting, one might say, are about us as self-aware beings.

Na verdade, esta concepção de um espaço qualificado é mais complexa do que em nossa descrição simplória. Esta qualificação do espaço não é uma simples atribuição a um espaço quantitativo já pré-existente. Ela escapa da relação convencional de sujeito e objeto e de uma estrutura linear de causa e efeito. Na medida em que a realidade deve ser um constante e infinito repor-se, a obra de Newman oferece, ao fruidor sensível, a possibilidade de construir, a um só tempo, o que epigonalmente chamamos de espaço, indivíduo e obra.

O agora é a abertura, a clareira do ser, para usar os termos de Heidegger. É a abertura, que nomeia aquilo que está antes da distinção das partes, que permite a existência da obra, entendida em sentido lato. A “obra” engloba tela, sujeito e espaço, a “obra” é a unidade, para além da distinção entre objeto percebido e o sujeito perceptor. Ela incorpora uma unidade primordial, algo que, por uma limitação expressiva, nomeamos como espaço, tela, e observador, viciados que estamos em uma estruturação disjuntiva de sujeito-objeto. É a esta possibilidade que Danto alude no seu paralelo com o Da-sein, o Ser-aí heideggeriano.

A escala da tela, portanto, desempenha um papel fundamental dentro da obra de Newman. O que se busca estabelecer é um “*topos*”, um lugar, um espaço particularizado no tempo, um “*kairos*”, um encontro, e não um espaço racional, indiferenciado, homogêneo, isotrópico, contínuo, homoloidal, ilimitado, tridimensional, como as qualidades do espaço cartesiano. O que particulariza o espaço da obra de Newman é o seu ser em ato. A constituição da humanidade do homem, a construção da espacialidade do mundo, se dá na imediaticidade do “agora”, do “aí”, da junção entre o “*topos*,” o lugar próprio de cada coisa, e do “*kaíros*”, o feliz encontro. O sublime, em seu entendimento convencional, não aponta mais para um além, para uma transcendência, fora da imediaticidade da experiência. Mas como nos falou Paul Klee: para “a transcendência na imanência”, ou evocando as palavras de Newman, no título de um de seus mais importantes escritos, “O sublime é agora”.

Na obra de Newman é fundamental a relação de compatibilidade entre a altura de um homem de pé, a altura do quadro e sua distância para o quadro. É este sentido de verticalidade que se dá a integração entre o quadro e o indivíduo. A mensuração da obra, pelo corpo físico do fruidor, estabelece uma relação de

proporcionalidade, e retorna ao fruidor, o tornando consciente de sua própria dimensão, de seu próprio corpo.

Nos zap, as faixas estreitas de cor que cortam de cima a baixo nos quadro de Barnett Newman, o espaço é articulado. Ao mesmo tempo em que divide, unifica. Cindindo, potencializa. Estabiliza por sua verticalidade, dinamiza pelo tratamento de linha carregada de energia e expressividade plástica.

O artista norte-americano Barnett Newman comentava que quadros de grandes dimensões deveriam ser vistos de perto. Existem alguma distância ideal para ver suas telas? Qual é a distância em que você se posiciona para estudar seus quadros?

A proximidade permite o conhecimento da fatura, das pastas de tinta e dos procedimentos técnicos. Nesse caso, a estrutura própria do quadro e de seus elementos, antes coesos entre si, se tornaria acessória, presença gratuita, e sua leitura se faria somente através de relações decorativas com a forma e a cor. Visto a grande distância, por sua vez, o quadro não seria senão um objetivo de indiferença. O aparecimento da obra pede uma ou várias distâncias: aquelas que tornam possíveis ao espectador se ver a si, vendo-a. No entanto, a resposta mais consistente a essa questão seria dizer que um quadro, independente de suas pequenas ou grandes dimensões, não seria visto nem de perto nem de longe, mas de um lugar ausente. Essa indeterminação das distâncias referenda, sem dúvida, a metáfora segundo a qual “um quadro é para ser visto de costas”²¹

2.13. Objetualidade em Sued

A obra de Sued tem outras preocupações. Literalmente seu objeto é outro.

“Suas grandes telas dos anos 75 e 76 não eram resultado de uma tela única, mas de um conjunto de telas justapostas. Por que e como surgiu a idéia de trabalhar grandes superfícies como módulos?”

Surgiu de uma emergência: como elaborar quadros de grandes dimensões dentro de um atelier de pequenas dimensões? Essa necessidade extra pictórica acabou por gerar soluções plásticas posteriores. As linhas resultantes do contato de uma superfície com a outra, as linhas empíricas, por exemplo, deram origem a linhas pictóricas e gráficas de certos trabalhos futuros. Em outras elas mesmas reapareceram sob a forma de talhos, rasgos ou cortes nas próprias telas. É preciso observar, no entanto, que se a resposta a certas questões de uma outra, não significa que elas não continuem adversas entre si, ou que uma seja receita para a outra: um quadro é ele mesmo, único, independente – um ser autista.”²²

O tamanho na tela de Sued é indício suficiente para demonstrar que ele não busca uma experiência física tal qual aquela amplamente desenvolvida pelos

²¹ PRADILLA, Ileana, CARNEIRO, Lúcia – Eduardo Sued entrevista pág 57 – Lacerda Editora, Rio de Janeiro, Brasil

²² Sued, Eduardo – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla – Lacerda Editores – pág. 50

expressionistas abstratos. Não busca na relação entre corpo e obra, um *topos*, uma interação mediada por uma espacialidade gerada. As dimensões relativamente tímidas da altura da obra de Sued mostram que sua preocupação não visa relacionar um “*topos*” a um corpo, criar um “color field”, um “campo de cor”.

As quatro telas de Sued fazem um todo. Este todo é feito de telas individuais, que se particularizam pelas diferenças de seus vermelhos. Cada uma das telas é estanque, fechadas em si mesmas e autônomas em suas unidades, componentes individuais de um todo, com integridade própria. Mas sua autonomia é limitada. Só ganham significância umas pelas outras, em seu relacionamento. Somente pela diferença entre o vermelho mais intenso de uma e o vermelho mais profundo de outra, que percebemos que são “vermelhos”, e não um único vermelho. Seu pertencimento a um todo fica claro, na medida em que as posições relativas de cada uma das telas não podem ser alteradas ou intercambiadas sem prejuízo para o conjunto.

As divisões das telas de Sued não são por si integrativas como os *zaps* de Newman, pelo contrário, são disjuntivas. Separa as tela em unidades, demarcando as individualidades. Diferem também dos elementos do minimalismo, que, por serem elementos, tem como característica própria, o fato de serem multiplicáveis, operáveis, intercambiáveis, etc... No Trabalho de Sued, cada tela é uma forma em si, específica, individual, diferenciada, um todo interdependente, e que, ao serem relacionadas umas as outras formam uma totalidade. Fazem parte de uma única forma e não atuam como elementos autônomos. São formas que formam e não elementos independentes.

Nas duas telas externas vemos ainda os resquícios da barra inferior, tão presentes em outros trabalhos anteriores. No nosso entender esta é uma alusão às bordas de mesa das pinturas de naturezas mortas. Se nossas suposições não estão equivocadas, então as próprias telas se transformam, tal qual nas pinturas de naturezas mortas, nos objetos de representação, como os objetos que se dispõem por sobre a mesa, para serem retratados. Sued cria assim um magnífico jogo em que o que é o objeto de representação coincide com o próprio suporte pelo qual o vai ser representado, tornando indistintos o objeto portante da representação e a própria coisa representada. Este é um passo decisivo na obra de Sued. A transformação da tela como objeto real ao mesmo tempo em que suporta a representação.

Esta é, sem sombra de dúvidas, uma lição aprendida do cubismo sintético de Braque e Picasso, e levada adiante por Sued. Talvez a maior contribuição do cubismo sintético tenha sido sua capacidade de problematizar o resto de virtualidade, que ainda existia nas telas de cavalete, e transformar a tela em um ente real, passível de receber em si os objetos da realidade. Muito já se escreveu sobre os papéis colados, sendo esta uma matéria razoavelmente consolidada. As aplicações de objetos reais colados na superfície da tela, tais como jornais, linóleo, papéis de parede, anúncios publicitários, ainda produzem uma ambigüidade, devido às alusões miméticas propiciada por estes objetos, que, se é que podemos dizer assim, representavam a si mesmos. O pedaço de papel de parede colado na tela representava este mesmo papel de parede colado em uma hipotética parede. Porém sua realidade material atua na contramão do ilusionismo mimético, criando um jogo entre ilusão e realidade, e deste modo, chama a atenção para esta problemática da representação. A operação cubista ainda tinha um alto grau de intelectualização, e as dimensões diminutas das telas não deixam dúvidas sobre isto.

Sued dá continuidade a estas questões por duas vias: ao tornar suas telas o próprio objeto da representação, retirando de suas pinturas qualquer objeto físico que pudesse ser o motivo da representação, elimina a ambigüidade mimética. Com isto reforça a presença do quadro como realidade material, deflagrando seu caráter de objeto. A segunda, como veremos abaixo, ao ampliar as dimensões, à “objetualidade” da tela - seu caráter de objeto - introduz o corpo físico do fruidor na obra.

Apesar de o tratamento dado a superfície da tela ser totalmente isento de qualquer evidência de materialidade, quer seja como pincelada, massa de tinta, rugosidade da urdidura da tela, ou vestígios da própria tela como em obras anteriores, a solidez da tela produz uma percepção da pintura como um objeto muito concreto. A impenetrabilidade da superfície é conseguida através de vermelhos muito uniformes, com um tipo muito particular de luz e cromaticidade da qual nenhum raio emana. Não há irradiação de cor oriunda do interior da tela para o exterior. Nada indica que há um dentro, um interior o qual possa ser fonte dos raios luminosos, porque não se visa gerar uma atmosfera que permita a intuição de um fundo. Ao contrário, a superfície da tela funciona como um obstáculo intransponível. Ela se comporta como um anteparo que impede a luminosidade de pene-

trar e a rechaça, tal qual um objeto impermeável repele a água, rebatendo e refletindo a luminosidade em uma cor intensa e sem brilho e confere ao quadro solidez e materialidade.

Esta solidez, conseguida através da cor, confere a tela uma presença e “objetualidade”. Dota a pintura com a concretude de um objeto, e não como índice de outra realidade. Neste sentido, por vias muito distintas, reencontra as telas de Newman como entidade concreta. Porém, diferente das telas de Newman que buscam gerar um “*topos*” onde uma unidade entre obra e corpo é gerada, em Sued o que aparece é a concretude da pintura-objeto.

Ao se presentificar, com tamanha solidez, a pintura demanda a pergunta por nossa própria materialidade, e por extensão, pela materialidade do espaço compartilhado entre a pintura-objeto e o fruidor. Se na pintura de Newman “tudo é um”, na pintura de Sued a individuação predomina, mas uma individuação muito particular. De imediato aparece a pergunta: O que é que eu sou que não é espaço, e não é tela? Ao perguntar assim, a pintura de Sued explicita as individualidades. Mas este modo de perguntar pelas individualidades, só é possível através do outro que não sou eu. Retornando, assim. Necessariamente a reunir tudo, novamente, em uma unidade. Aquilo que sou, que não é o outro, eu só o sei através do meu encontro com o outro. Sou através daquilo que não sou. Minha individualidade é inevitavelmente constituída por minha alteridade. Mas esta unidade das individualidades não é fruto de uma intelecção, não é o resultado final de uma conta lógica, é a experiência do meu corpo no mundo, compartilhando este mundo com um objeto-pintura que também habita este mundo.

Trata-se de uma experiência física, insubstituível, que não pode ser alcançada por nenhuma intelecção. Sued introduz nas investigações do cubismo sintético um dado que estava ausente, a presença corpórea do fruidor e a conseqüente materialidade do espaço. Novamente, há entre os dois artistas um ponto de confluência. Assim como em Newman o estar junto à obra é fundamental, algo similar ocorre com Sued. Ao se apresentar como uma presença material no mundo, a tela gera a espacialidade na qual se insere, e evidencia que este espaço também é constituído de matéria. Tal qual Newman, mas por expediente diverso, um espaço físico e atual é gerado pela pintura. A espacialidade destes dois artistas, apesar de suas diferenças, tem em comum o fato de se diferenciarem da concep-

ção espacial idealizada e a priori da tradição. Em ambos os artistas, a fruição estética não pode prescindir do contato físico com a obra, a experiência se dá corporalmente e não em um processamento no intelecto. A necessidade da experiência estética *in locu* é o ponto de intersecção que une as telas de Newman e Sued.

2.14. Geometria

Há uma superação a toda matematização e geometrização pré-existente as telas de Newman e Sued. Porque embora menos evidente do que nas telas de Sued, também nas telas de Newman ainda há um resquício geométrico de proporcionalidades nas divisões dos zaps. Não abdicam da geometria em favor de formas mais orgânicas. Ambos pretendem superá-la por dentro, na mudança dos estatutos da própria geometria. A geometria deixa de ser uma ordenação do espírito, um modo próprio e específico do espírito captar e organizar a realidade exterior, de configurar os dados sensíveis em uma estrutura de forma geométrica. A geometria deixa de ser a forma do espaço, o modo como o espírito dá forma à realidade exterior ou como nos diz Kant, o próprio espaço deixa de ser, “*os dados a priori da sensibilidade*”.

Tanto em Sued como em Newman não há a priori. Tudo se dá em ato. É o experienciar do mundo que doa ao homem sua capacidade de experimentação, não temos faculdades dadas a priori que antecedam os dados por elas facultados. A sensibilidade não antecede a sensibilização, a temporabilidade não antecede a temporalização, a espaciabilidade não antecede a espacialização, a visibilidade não antecede a visualização. Em ambos os artistas, a geometria não é um a priori. Tão pouco um a posteriori, porque desta forma estaríamos nos movendo, de modo inverso, em uma mesma lógica causal de raciocínio, de antecedente e conseqüente. Ambos os artistas se encontram na concepção de mundo como experiência singular, na atualidade do encontro, no *kairos*.

Em Newman a superação da geometria propicia a experiência de uma espacialidade corpórea, uma topologia, a projeção a partir da tela de um “lugar”, como já nos referimos acima. Nas obras de Sued, a superação da geometria se dá como construção de uma linguagem de formas regulares e como “objetualidade” da pintura e materialidade do espaço, como passagem da tela como coisa indife-

renciada no mundo para a pintura como entidade corpórea individualizada e determinada, que levam, pela presença física da tela, a evidência de que o espaço é também ele constituído de matéria.

2.15. Possibilidades da crítica de arte

Toda esta vertente de leitura da tela Vermelho de 81 de Sued somente pôde ser propiciada pelas telas, de explícita influência morandiana, realizadas muito mais tarde em meados dos anos 90. Até então a presença de Morandi na obra de Sued vinha mediada pela influência de Dacosta, porém na produção mais recente, a influência do bolonhês se dá de forma direta, sem intermediações. É nestas telas em que facilmente reconhecemos as mesas com garrafas de Morandi como fonte dos elementos das telas de Sued. Este retorno, re-atualizando as pinturas anteriores, é muito importante para entendermos não só o processo da obra de Sued, mas também a necessidade do historiador estar sempre atualizando suas leituras, reavaliando as obras e produzindo novas significações para as pinturas. A história não se constrói sobre fatos ocorridos, a história se faz pela atualização do passado que se torna presente ao ser resignificado.

Se, desde Kant, o acesso à coisa em si está vedado, se tudo o que podemos dispor é do fenômeno, a pintura, enquanto fenômeno plástico é este misto de objeto e significado. Não há, portanto um quadro em si, que escape de seu caráter de fenômeno e da necessidade de sua constante atualização.

Somos habituados a entender os dados da realidade sempre dentro de uma estrutura relacional de causa e efeito, onde as causas são antecedentes, e seus efeitos são conseqüentes sempre temporalmente posteriores. Mas para lermos as telas de Sued, este modo de estruturação em uma relação de causa e efeito é insuficiente para explicitar a enorme complexidade dos fenômenos da criação e de seus processos. Temos que inverter a sucessão lógica convencional, e pensar as telas contemporâneas como “causas” e as pinturas mais antigas como seus “efeitos”. Partindo do princípio que o fenômeno pictórico é esta junção entre objeto e significação, é inevitável concebermos que o fenômeno plástico só pode ser pensado como uma experiência sistematicamente reposta.

Seria um equívoco pensarmos que há um determinado significado estabelecido para o quadro, e que este foi atualizado pelas novas informações de que dispomos. Os quadros, como todos os fenômenos, só o são a partir de um feixe de significações no qual este se insere. Pensar o quadro como tendo uma pré-existência anterior e estável, é ainda incorrer na crença de uma objetividade absoluta do conhecimento, de uma verdade original da obra, de uma significação primeira e absoluta, na obra de arte em si.

Só há o quadro atual. Portanto a obra é sempre experiência inserida no complexo de relações que o cercam. É visto sempre a partir de nossos preconceitos, como nos alerta Gadamer. A força desta experiência reside justamente nestes preconceitos. São eles que promovem o objeto, retirando-o da massa amorfa e indiferenciada do cotidiano, do esquecimento no tempo, Nossos preconceitos são o elemento positivo que devolve a alma ao inanimado, confere ao objeto seu lugar, que permite o experimentar da experiência.

O papel do historiador da arte é o de atualizar as leituras do quadro, mostrando que o objeto plástico não é um fato histórico temporalmente delimitado, mas uma experiência, que está sempre atualizando seus significados, sob a perspectiva das motivações e preconceitos daquele que a experimenta e que lhe doa sua força e vigor. O papel do historiador da arte é de ler as obras, quer sejam as batalhas de Paulo Ucello ou as esculturas de Richard Serra, através do seu caráter de objeto presente e, portanto inseridos em mundo de significações e motivações presentes, e não se iludir na busca de uma significação última e absoluta, uma quimera já há muito tempo morta.

2.16.

Superfícies de cor, números cromáticos – o fim dos 80

Novamente se reinventando nas telas que abrangem o período que vai aproximadamente de 83 até 87 aparecem no trabalho onde a barra horizontal, indeterminada e irregular, começa a ser substituída por pequenos planos de cor, tratados agora do mesmo modo que o restante da pintura. Os vestígios da tela original desaparecem por completo. A maneira de preparar a tinta sofre uma pequena e sutil modificação, mas bastante significativa. A tinta fica bem menos espessa, a massa cromática se liquefaz e as velaturas mais finas recobrem a tela de uma ma-

neira mais homogênea, sem nenhum vestígio da mão do artista, os últimos rastros do pincel são eliminados e quaisquer traços que pudessem particularizar esta superfície tendem a desaparecer.

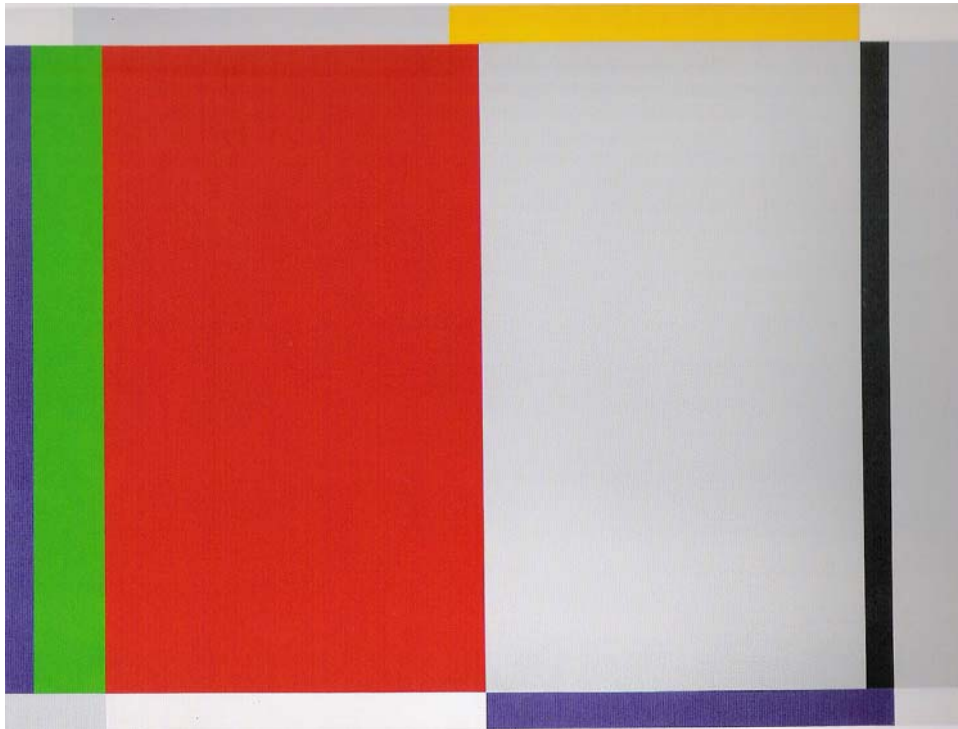


Figura 11: Sem título – 1985 – óleo sobre tela – 130 x 180 cm – Museu de Arte Contemporânea – Niterói, RJ

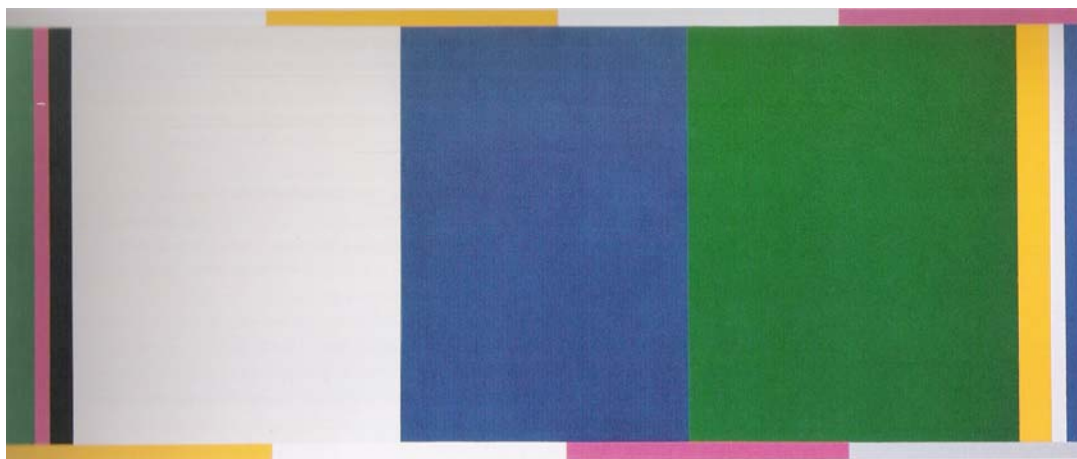


Figura 12: Sem título – 1985 – óleo sobre tela – 90 x 210 cm – Col. Luisa Strina

“Antes o pincel não aparecia, a tela podia até lembrar uma pintura feita a rolo, com rigor nas estruturas e uma superfície sempre lisa. Todo o quadro mostrava um plano liso, com diversas tonalidades de cor, porém liso.”²³

Chamei anteriormente de “extensões de matéria cromática” as superfícies cobertas pela massa de cor em um tom único dos quadros. A herança da influência no modo de tratar a tela por Dacosta, a espessura da tinta, os vestígios dos rastros do pincel, a presença da urdidura da tela, a exibição das diversas camadas de tinta visíveis nas barras irregulares da parte inferior, tudo o que evoca a materialidade do quadro, sua presença física, cede lugar a um tratamento menos substancial. Em contraposição ao que chamei de “*extensões de matéria cromática*” agora me refiro às superfícies cobertas por um mesmo matiz de uma “*superfície de cor*”. Com isto quero ressaltar que houve uma mudança de concepção da natureza do quadro. O que antes era uma superfície material, mais física e concreta agora começa a indicar uma natureza idealizada, abstrata, mais matemática, um número, uma área, quase um ente geométrico. Estas telas do começo dos anos 80 estabelecem um diálogo direto com Mondrian. Este diálogo porém não significa de modo algum aderir à ortodoxia do Neoplasticismo.

As pinturas de Mondrian têm aspectos que não encontramos nas telas de Sued. As dimensões reduzidas das telas de Mondrian indicam que a experiência plástica está destinada a uma apreensão intelectual e não propriamente física, muito embora não se possa abdicar da experiência visual. Nelas há uma dinâmica dos planos de cor que pulsam em constante re-ordenamento, os elementos da tela se equilibram em um constante ir e vir, para traz e para frente, exigindo do olho que os atualizem mutuamente. A tela ganha uma dinâmica intensa sem, no entanto, abdicar dos princípios programáticos do Neoplasticismo, ou seja, de utilizar somente as cores primárias, branco e preto e a vertical e a horizontal, obtém a mobilidade sem utilizar nenhum elemento que esteja imediatamente associado a uma interpretação de movimento como, por exemplo, a diagonal. O movimento é uma derivação dos arranjos das áreas, das linhas e da estrutura espacial das cores.

As telas de Mondrian são sem dúvida um dos momentos da história da arte, onde se demanda do espectador não só uma capacidade de percepção sensível, mas requisita deste uma capacidade de processamento intelectual dos dados

²³ Canoglia, Ligia (org) - Eduardo Sued – Ed Cosac & Naify pág. 150 – Rio de Janeiro, Brasil

apreendidos pela sensibilidade, produzindo um conceito plástico, que, não obstante, de modo algum podem prescindir da experiência visual. Tal qual a ascense platônica que contempla um belo corpo, e dele eleva-se à beleza dos corpos em geral, para subir mais um degrau e contemplar a beleza em si e finalmente as Idéias em geral. Em Mondrian, a experiência visual é a via de acesso para se alcançar e reconhecer no quadro a estrutura primária que constitui a realidade. Uma vez que o entendimento se apossa no quadro, da dinâmica de instauração da realidade em sua estrutura mais fundamental, o intelecto é capaz de modular esta estrutura para fora da obra, e invadir a vida aplicando conhecimento adquirido, possibilitando o reconhecimento da estrutura basal que constitui qualquer instância da realidade. A ordem transborda do quadro para modular a vida. Os vetores de força se dirigem do interior do quadro para fora dele, o movimento é de expansão, de multiplicação, o quadro vaza para fora de si próprio e ganha sua vida no mundo.

O quadros de Sued tendem a ter o movimento inverso, de concentração, como veremos mais adiante. As telas de Sued partem do diálogo com Mondrian, mas seu funcionamento é de outra ordem. A geometria deixa de ser a forma suprema da razão, o modo como o entendimento organiza, configura e gera uma estrutura que permite representar uma ordem transcendente do espaço através de elementos primários, como os feixes de coordenadas cartesianas, símbolos emblemáticos da racionalização do espaço: homogêneo, isotrópico, contínuo, homoloidal, ilimitado, tridimensional.

A geometria é usada por Sued apenas como uma linguagem plástica estabelecida pela tradição e não como expressão visível da razão. Seus elementos são os signos desta linguagem, sua significação depende do arranjo e das configurações que lhe são dadas em cada tela não tendo um significado intrínseco. Sua geometria não é mais uma “geometria metafísica”, mas uma “geometria fenomênica”, na medida em que constrói sua significação pela interação de suas partes e não por um valor transcendente. O interesse de Sued neste tipo de forma é por sua regularidade e, portanto, sua capacidade lingüística como estrutura elementar compartilhada por todos, capaz de sustentar uma linguagem.

Vejamos nas obras como se dá esta passagem. Nas primeiras telas onde se pode perceber esta mutação na pintura de Sued são do final de 82 e começo de 83. O formato é horizontal, mas não se encontra nenhum vestígio ou alusão a pai-

sagem, as áreas são seccionada por verticais e a estrutura linear destas telas obedece quase sempre uma simetria de eixo central. As faixas de cor que cobriam a tela de cima abaixo são substituídas por retângulos e quadrados, em divisões regulares, a barra irregular de baixo recebe um tratamento liso e homogêneo como o restante do quadro. A simetria absoluta é quebrada pela distribuição cromática onde as áreas de cor são cobertas assimetricamente com um número de cores limitado, porém com a ocorrência de matizes inusitados dentro da produção de Sued até então.



Figura 13: Sem Título – 1983 – óleo sobre tela – 19 x 24 cm – Col. Particular

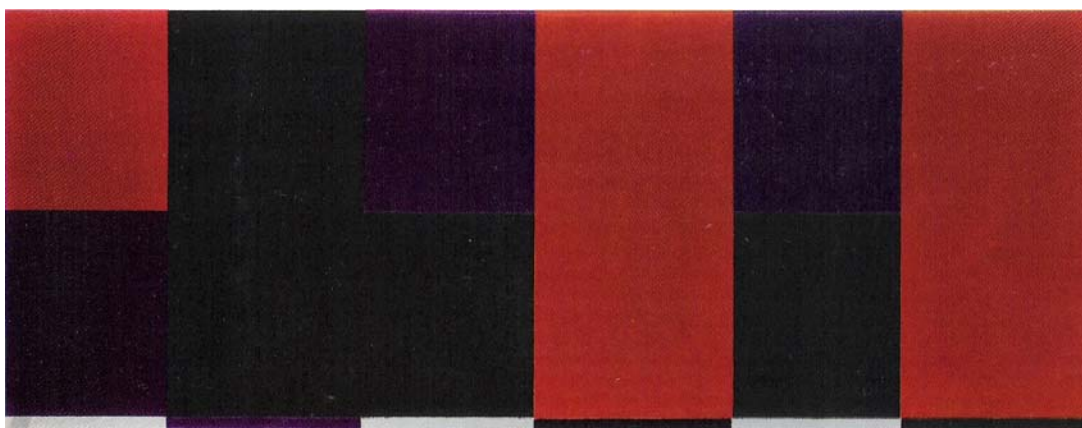


Figura 14: Imagem proveniente do catálogo da exposição do MAM Rj em outubro de 1982

Das pinturas dos anos 70 estão presentes os pretos de marte e marfim, os brancos de titânio e zinco, o terra de Siena queimada, amarelo ocre, os verdes Veronese e viridiana, azul ultramar e cobalto, vermelho cádmio púrpura, magenta, violeta cobalto. Nas pinturas da década de 70 as cores aparecem em grupos de 3 ou 4 em cada quadro. Com o passar do tempo vão sendo adicionadas outras cores. Nas pinturas dos anos 80, os amarelos não terrosos ausentes na década anterior aparecem com força, amarelo cádmio, laranja e limão, os vermelhos mais intensos, vermelho de cádmio claro, os azuis se ampliam também com a adição do turquesa e do azul da Prússia. São excluídos os tons mais terrosos como o amarelo

ocre, os terras-sienas, o verde veronese. A orientação da mudança da palheta é clara. A nova palheta vai se constituir de matizes praticamente puros, sem rebaixamento ou elevação tonal. Excluem-se os marrons, que são constituídos das três primárias, e que variam de acordo com a predominância de uma ou outra destas primárias, e equivalem ao rebaixamento pigmentar do tom, tal como o preto rebaixa luminosamente o tom.

Nos quadros da década de 70 a aproximação cromática das cores - diferentes verdes, ou pretos e Sienas – formavam sutis passagens tonais, flexionando o plano plástico alterando levemente a topologia dos planos. Nas pinturas, de 84 em diante, os matizes se tornam mais explícitos, não há modulações dos planos-cor, os contrastes são frontais, cada cor demarca sua individualidade, e por este confronto adquirem sua determinação, não há transição entre um plano e outro.

Esta independência cromática, nunca tinha sido atingida no Brasil, o pensamento de cor como puramente relacional, é novo por aqui. Volpi e Carvão se aproximaram bastante, mas o primeiro ainda estava preso a uma relação mnemônica da cor e, portanto psicológica, se não afetiva. Carvão trata a cor como matéria cromática, pigmento, substância, mas a cor ainda é um atributo da matéria em seu cubo cor.

2.17.

Matisse + Mondrian

Esta fuga da ortodoxia Neoplástica leva até a independência cromática de Matisse. Sued enxerga a possibilidade da conciliação da sensibilidade cromática de Matisse com a lógica Neoplástica. Abandona as primárias, mas retêm o seu caráter de “algarismo cromático”. A cor torna-se elemento estrutural.



Figura 15: Sem título – 1983 – 125 x 190 cm – óleo sobre tela - Col. Maria Cristina Burlamaqui



Figura 16: Sem título – 1985 – 38 x 25 cm – óleo sobre tela - Col. Ana Gabriela Burlamaqui Viana

Em Matisse, o matiz, a saturação e o valor variam até chegarem à exatidão do tom. A harmonização das cores se dá por reverberações dos tons e subtons em frações tonais, que atuam umas nas outras. As cores variam em todos os seus aspectos constituintes, o matiz, o tom, a saturação, para produzir uma superfície de cor vibrante. Matisse busca o ajuste preciso entre as cores a fim de formar

um acorde perfeito dos tons, uma busca pela harmonia absoluta. Sua poética visa provocar no observador um revigoreamento anímico através do lirismo de suas composições, despertar o sentimento de beleza e elevar o espírito.

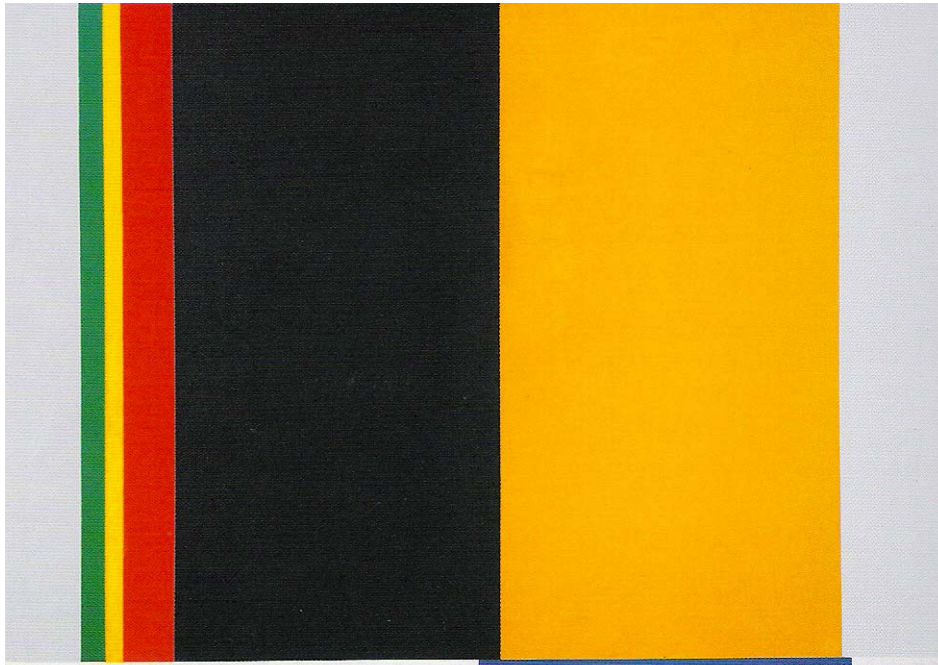


Figura 17: Sem título – 1986 – 38 x 54 cm – óleo sobre tela - Col. Gilberto Chateaubriand

Sued descarta todo o lirismo da pintura de Matisse preservando a lógica estrutural interativa das cores. Para se desvencilhar de tudo o que é sentimento individual na pintura de Matisse, poética personalista, precisa descartar de sua cor as “frações” de unidade cromática. Herda de Mondrian Algarismos, unidades, números inteiros, *quanta* cromáticos. Mas a lógica de obter a harmonização cromática do quadro através da adição de cores até o acorde soar perfeito é legado de Matisse. Cada cor atua como um *quantum* cromático, unidades inteiras que ao serem justapostas ganham sua significação. Tal qual Algarismos que só ganham valor ao se transformarem em números, estes matizes funcionam como Algarismos cromáticos, que a cada cor justaposta, aumenta o número em uma casa decimal. São unidades inteiras, não há frações de cores, mesmo quando uma cor é obtida pela mistura de cores, como os rosas, estes atuam como unidades cromáticas. Estes Algarismos cromáticos se repetem de quadro para quadro mantendo sua identidade de Algarismo.

Os números cromáticos das novas telas, diferente da limitação da década de 70, são constituídos de várias casas decimais, digo: cada quadro pode conter 8 até mesmo 10 matizes diferentes problematizando a equalização dos confrontos das cores. As relações de proximidade entre os campos de cor, não alteram seu valor absoluto, não são, como muito bem o notou Rodrigo Naves, cores interativas.

“Elas estão relacionadas entre si. Nem poderia ser de outra maneira. Mas a comunicação que elas estabelecem é mais uma limitação interna que impregnação mútua (como era o caso do impressionismo). Elas não ecoam umas nas outras. Não se trata de uma reverberação e sim de construir áreas de cor por meio de diferentes relações. Dois retângulos vermelhos de idênticas dimensões são diversos porque suas relações no interior da tela criam diferentes expansões – e não diferentes contaminações. Aqui não vale a interação da cor de Alberts.”²⁴

Este caráter numérico das cores reforça a imaterialidade do plano destas pinturas. Em nenhum outro momento veremos, na pintura de Sued, o plano pictórico tão desprovido de seu caráter substancial, material. As pesadas pastas do passado se tornam muito mais delgadas, a pintura não apresenta mais aquele vestígio de sua existência material. O paradoxo é que, ao mesmo tempo em que abdicam de seu caráter material, no entanto, não assumem plenamente o caráter de plano ideal, de índice de uma espacialidade intelectual. Estendem-se em áreas amplas de cor, tornando-se presentes fisicamente, porém ausentes materialmente. É bem verdade que esta imaterialidade da pintura de Sued tem seu limite. No preparo da tela com grossas bases de gesso, que uniformizam o fundo, e que tem justamente a função de retirar os vestígios de toda urdidura do tecido, por mais lisa e desprovida de marcas que estas superfícies possam ser ainda sentimos a presença da tela como suporte, uma substância pré-existente ao ato pictórico. Se compararmos com as telas realizadas no mesmo período de Ellsworth Kelly, fica evidente como o pintor americano consegue uma leveza e uma desmaterialização da tela muito maior do que o pintor brasileiro, no qual ainda vemos a substancialidade da tela.

O limite com Mondrian é aí instituído, este é o máximo de proximidade que a pintura de Sued vai estabelecer com o mestre holandês. Sua fenomenologia de superfície impede, em sua origem, a idealização do espaço. Este impedimento não se caracteriza por uma pura negação, ao contrário, a “vontade construtiva de

²⁴ NAVES, Rodrigo – O vento e o Moinho ensaios sobre arte moderna e contemporânea pág.128-129 - Companhia das Letras, São Paulo, Brasil

ordem” não é negada, mas tão pouco aceita sem questionamentos. Estas pinturas são justamente o questionamento desta ordem, de sua natureza. Se podemos dizer que há um dogma na pintura de Sued, este é sua rejeição a qualquer dogmatismo, qualquer principio pré estabelecido. Não que a pintura de Mondrian seja em si dogmática, muito pelo contrário, e talvez esta seja sua distinção para os demais artistas neoplásticos. Doesburg por exemplo, entendem os postulados neoplásticos como dogmas, e não como princípios estruturais da forma. O conseqüente aprisionamento gerado por esta inflexibilidade dogmática formal leva Doesburg a se insurgir, reintroduzindo a diagonal e a superposição de planos como forma de se rebelar e contrapor a tal limitação dogmática.

Sued não assume como uma verdade inquestionável os postulados neoplásticos, A aceitação desta ordem sem o questionamento de sua natureza é justamente o que transforma as formulações do holandês em uma estrutura dogmática. Este é o equivoco de Doesburg que Sued sabiamente evita, lição aprendida com o criticismo kantiano, que Sued pictoricamente põe em prática.

“tendo aprendido a lição do mestre holandês, ele no entanto introduz uma dúvida no seu sistema: qual a natureza desta ordem? O caráter intransigente do plano e simplificado do Neoplasticismo, não é razão bastante para validá-lo por meio de uma auto-evidência.”²⁵

A estruturação da tela, que antes tinha um eixo central, e cujas divisões das bordas dão continuidade às divisões das partes mais centrais da tela, instituindo intervalos regulares, começa a ser problematizada. Pouco a pouco a imprevisibilidade vai se imiscuindo dentro da obra. Expectativas vão sutilmente sendo traídas, e a regularidade dos ritmos vai sendo abandonada e se tornando mais complexa. Mas a operação é extremamente calculada. A assimetria é de tal ordem que surpreende o olho. Em um primeiro momento, o olho se engana e pensa encontrar uma estrutura regular e simétrica, só depois percebe que sua confiança e certeza de encontrar uma estrutura facilmente apreensível, não passa de uma simples armadilha. Ao estranhar a irregularidade onde se esperava encontrar regularidade, o olho surpreende a si, olhando. A regularidade negada força o olho a tomar consciência do olhar que se antecipa à visão, que quer enxergar as coisas antes de vê-las, antes que a retina receba seus impulsos luminosos.

²⁵ NAVES, Rodrigo – O vento e o Moinho ensaios sobre arte moderna e contemporânea pág.128-129 – Companhia das Letras, São Paulo, Brasil

O olhar acomodado, “sabido” e pseudo-erudito, constrói um mundo antecipado de respostas prontas. A reversão das expectativas põe o olhar a nu. Força o olhar preguiçoso, preconceituoso a ser visão. Ao ser forçado pela obra a se repositonar, o olhar toma consciência de si, e é forçado a uma reflexão sobre a visão, sobre sua própria natureza.

“a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas”²⁶

O que ele vê não é somente a obra em sua integridade, fora do que de antemão “sabe da obra”, a visão sobretudo se nega a ser construída por um pensamento que lhe é exógeno. Diferente do pensamento que constrói um mundo, que se apossa das coisas transformando-as,

“que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento.”²⁷

Este outro modo de pensar distinto do raciocínio, não força a visão a se construir segundo as regras do sujeito transcendental, não a constrange a se adequar as suas estruturas espaço temporais. A visão habita o mundo, enxerga aquilo que sem ela não existiria, mas que somente junto a um mundo mais antigo do que ela mesma torna-se visão. O perceber não se constitui como um ato preliminar ao conhecimento, um estágio anterior à representação. O perceber já é o próprio pensamento atuando, unindo as coisas do “mundo da vida” ao olho percipiente. O olhar é um modo do pensamento que ao mover-se no “mundo da vida” dá corpo ao espaço e o habita.

“Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnisais, de semelhanças eficazes, de mudas significações”.²⁸

O olhar ao ser assim gerado no seio do mundo é mundo, está

“imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria.”²⁹

²⁶ Merleau-Ponty, Maurice – O olho e o espírito – Editora Abril Cultural – pág. 279

²⁷ Merleau-Ponty, Maurice – O olho e o espírito – Editora Abril Cultural – pág. 279

²⁸ Merleau-Ponty, Maurice – O olho e o espírito – Editora Abril Cultural – pág. 278

²⁹ Merleau-Ponty, Maurice – O olho e o espírito – Editora Abril Cultural – pág. 278

Mas a obra de arte não é mais uma coisa em meio as coisas. A obra não se dobra ao pensamento para ser construída por este, tão pouco tem da coisa a propriedade de ser simples matéria extensa, a obra não se reduz a polaridades, nem projeção subjetiva, nem materialidade objetiva. A obra está em outro lugar.

“Achar-me-ia em grande dificuldade para dizer onde está o quadro que eu olho. Porquanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos limbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo.”³⁰

Nestas telas há um desencontro entre os tempos fortes e fracos, a estruturação se forma no contratempo produzindo sincopes. Há alguma coisa de samba nestas telas, agora um desencontro das expectativas rítmicas. Nas telas tal qual no samba, onde se esperaria encontrar ritmos simples, surge uma profusão de ritmos complexos, gerando a surpresa e a graça destas estruturas. Sincopes que funcionam sempre em favor da totalidade do ritmo. Não há ritmo sem repetição, e há aqui a repetição rítmica das células cromáticas, tal qual nos compassos de uma música, mas estas abandonam qualquer previsibilidade de uma rítmica simples, de um tempo forte ao qual se segue necessariamente um tempo fraco, a síncope, a imprevisibilidade organiza a forma.

A regra agora é subverter a regra. No limite sutil da provocação, Faz crer que há alguma regra oculta da razão, ainda não apreendida, regendo a estrutura. A ilusão de uma ordem sempre possível de ser descoberta ao longe, na virada da próxima curva, logo após o horizonte, na próxima tela. Estas telas desmascaram nossa ânsia pela busca de estrutura, a necessidade inerente de atribuir ordenamento as coisas, nossa tendência a redução esquemática, mesmo que isto signifique o sacrifício da complexidade e da riqueza do real. O vício de reduzir tudo a esquemas codificáveis, que facilitem uma operacionalidade dos dados. A estratégia é eliminar o imprevisível, o inconstante, o variável, em favor de uma simplificação que permita uma maior comunicabilidade, o compartilhamento de uma estrutura básica comum que facilite o convívio humano, a sociabilidade.

A imprevisibilidade destas telas escapa a qualquer possibilidade de redução estrutural, torna inviável a formulação de uma equação plástica que possa servir de modelo construtivo, elimina qualquer projeto. A esquematização da realidade tem um alto custo, cujas telas de Sued expõe: o empobrecimento das rela-

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice – O olho e o espírito – Editora Abril Cultural – pág. 280

ções humanas, o enfraquecimento da experiência da realidade, e a perda da energia vital. Nas telas de Sued a sensibilidade e a intuição se sobrepõem a racionalidade esquemática. Atribuir à experiência intuitiva a capacidade de reger nossas ações não significa mergulhar no caos. A rejeição da ordem racional não implica em desordem, tumulto ou barbárie. Privilegia uma interação com o mundo de outra ordem, não organizada pela razão, mas mediatizada pela percepção. Não se trata de negar a razão, mas destituí-la da primazia e da anterioridade na relação com a realidade, sendo a racionalidade uma decorrência do existir no mundo. A empiria não tem mais o traço negativo. A existência é o próprio fundamento da nova ordem. A razão é submetida a um novo modo de organização da realidade onde se privilegia a interação ativa e sensível com o real. O ordenamento do real se faz na realidade e não mais em uma anterioridade intelectual que prescinde dos próprios dados da realidade.

Mesmo os termos aqui utilizados de intuição e razão são tributários de uma estrutura de pensamento que não é capaz de explicar a complexidade do processo artístico. A cisão cartesiana de corpo e alma, razão e intuição, sujeito e objeto, seus reflexos no idealismo alemão, toma a percepção ainda como uma etapa incompleta e confusa da razão. A síntese na percepção dos dados sensoriais, ainda que necessária é tomados como insuficiente para um juízo adequado. A percepção é apenas um estágio preliminar ao pensamento. A subjetividade, ao analisar e distinguir as etapas do pensamento em percepção, representação e juízo, perde justamente a unidade do pensar que se dá sempre como uma totalidade, que só pode ser dada em um corpo que atua no mundo. A percepção é o próprio pensamento junto ao mundo. O pensar é um atuar no mundo, sem, no entanto se confundir com ele. Este é o papel emblemático do artista, do pintor, ele atua no mundo guardando distância deste.

A tradição plástica baseada na perspectiva linear, habitualmente colocava o tema principal centralizado, ou no máximo deslocado ligeiramente para um dos lados da tela, mas ainda próximo ao centro. As linhas de força geradas pela estrutura linear da perspectiva induzem o olhar a retornar sistematicamente para o centro do quadro. Toda a ação tende a se desenvolver na parte central da tela. Este modo de composição da pintura ajuda o olhar a se aprofundar virtualmente na janela plástica, o que leva o observador a se perder cena adentro.

As telas de Sued de 84-87 se caracterizam por terem grandes áreas centrais planas, cobertas por grandes chapadas de uma única cor. Qualquer tentativa de aprofundamento do olhar é prontamente rechaçada, pela homogeneidade do campo de cor da pintura. O olhar vagueia rapidamente e encontra a ação nas bordas destes grandes campos de cor. Em muitas telas, as bordas dos campos de cor quase coincidem com as bordas da própria tela, em outras a tela é dividida em dois ou três grandes campos e as bordas circundam estes campos. A imprevisível lógica de divisão das faixas que circundam estes campos que, ao avesso da tradição, atrai o olhar para fora do centro, gerando uma dinâmica e situando a ação na periferia da tela. Ao mesmo tempo em que desloca o olhar do centro da tela para suas bordas, estas faixas – tais quais as barras horizontais dos anos 70 – impedem que o olhar escape para fora da tela. A segmentação irregular das faixas leva o olhar, a circular em volta do campo de cor, em uma contínua e ininterrupta seqüência passando de uma faixa para outra.

A ativação das bordas nestas telas tem o sentido oposto a ativação das bordas causada pelas horizontais e verticais das telas de Mondrian. Nas telas do holandês, nosso olhar é levado a virtualmente completar as faixas, e expandir os módulos plásticos, fazendo com que a estrutura do quadro neoplástico ganhe o mundo. Lygia Clark em *Ovo* de 1958 aplica um expediente similar. Ao interromper o filete branco, que circunda quase a totalidade da obra, e que se mescla com a parede, libera o preto da parte central da obra para que este “vaze” para fora da obra. Em ambos os casos a ativação das bordas é justamente para romper com a limitação estabelecida pelo suporte pictórico e fazer com que o dentro e o fora se confundam, que interior e exterior estabeleçam uma relação de continuidade e complementaridade.

A ativação das bordas em Sued funciona quase de maneira avessa. Ao construir a estrutura das bordas em um perímetro fechado, onde as linhas de força retornam a si mesmas, o olhar é capturado em uma armadilha da qual não consegue escapar. O olho retorna sempre a seu ponto de partida, saltando nas seqüências das faixas, em um frenesi visual, que impede que o olhar se disperse para o espaço. Ao enfatizar a concentração do olhar sobre si, a pintura acaba por reforçar o caráter de objeto, de entidade real, que apesar de não apresentar os vestígios da materialidade das pinturas anteriores, não se expande, induzindo uma virtualidade

espacial, para além de seus próprios limites. Esta ênfase no caráter objetual da tela de Sued é um dos traços distintivos de sua obra que no momento apropriado analisarei.

2.18. Modrianescas

Uma pequena série de quadros, que poderíamos chamar de exercícios mondrianescos, pelo seu evidente diálogo com as composições do mestre holandês, se propõe a problematizar as pesquisas neoplásticas. Sued fala sobre sua admiração de Mondrian:

“Em relação a Mondrian, quando penso nele, vem a mim a inscrição na porta de entrada da casa de Platão: “Não entres, se não és geômetra.” A redução e a ordenação clara constituem o fundamento de sua criação. O espaço vazio, (branco e cinza), ativados por áreas retangulares de cores primárias (vermelho, azul, amarelo) e da cor preta, me impressionou pela riqueza e afirmação de sua aparente simplicidade. Inicialmente, cheguei a duvidar que sua proposta de reducionismo pudesse apontar para um resultado válido e consistente. Eu me perguntava se seu trabalho não seria uma ilustração planfetária da redução. Ou, se ao invés disso, constituiria de fato uma nova ordem. Logo percebi que a proposta de Mondrian não era uma extrapolação impensada, mas um grande salto, não para fora, mas para dentro da pintura.

Um quadro de Mondrian está sobre a parede e, no entanto, não constitui uma janela, um furo nela. É como se o quadro fosse inerente a ela, lhe pertencesse. O entorno da tela parece vir a ser a sua própria extensão. Como Mondrian se afirmou mais claramente a pintura como evento de superfície, isto é, como negação da profundidade (tridimensional virtual) em favor do plano (bidimensional real). A verticalidade e a horizontalidade, os retângulos alongados, que sob um olhar formal não seriam tiras de cor, mostram as marcas evidentes de sua presença em meus trabalhos.³¹

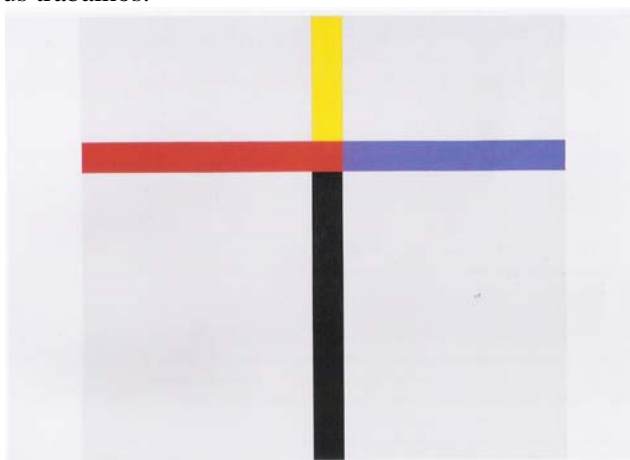


Figura 18: Sem Título – 1987 – óleo sobre tela – 140 x 197 cm – Col. Particular

³¹ Sued, Eduardo – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla – Lacerda Editores – pág.18

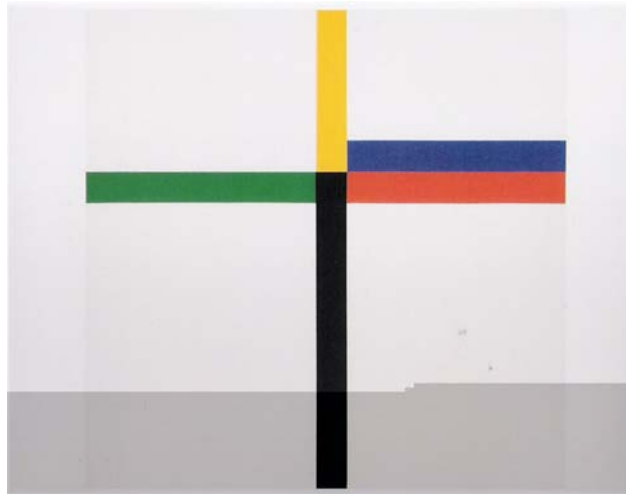


Figura 19: Sem Título – 1987 – óleo sobre tela – 54 x 70 cm – Thomaz Cohn Arte Contemporânea

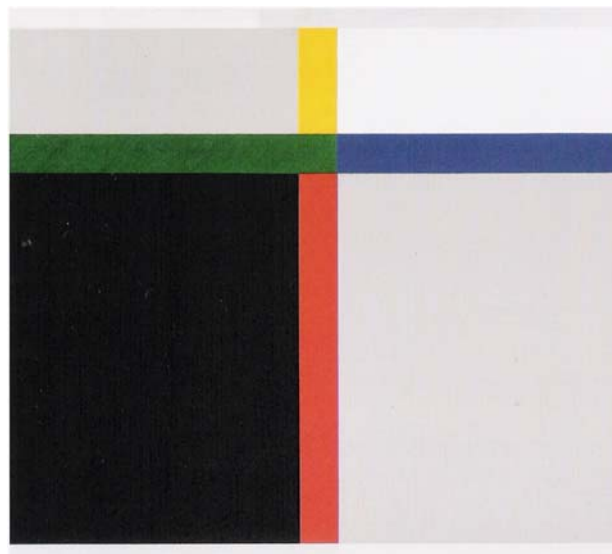


Figura 20: Sem Título – 1986 – óleo sobre tela – 38 x 54 cm – Col. Maria Cristina Burlamaqui

A maestria de Sued mostra, nestas telas que as limitações dos postulados neoplásticos, que pareciam esgotados pelas telas de Mondrian, ainda podem produzir belas telas se utilizados por mãos competentes. Em praticamente todas as obras anteriores de Sued a área central da tela estava sempre ocupada por um campo uniforme de cor. Nestas telas, o ponto nevrálgico, para onde concorrem todas as forças atuantes está muito próximo ao centro da tela. As faixas que normalmente circundavam os campos de cor principais agora se estendem ocupando as áreas centrais da tela formando cruzeiros. A ortodoxia das cores não se atém as primárias, com eventuais entradas de verdes, mas a lógica da cor como número, como já descrevemos anteriormente, continua válida. Os tons dominantes como nas telas de Mondrian são de cinzas claros, e eventualmente branco.

A tela 1987 sintetiza todas as questões desta série de quadros. A estrutura em cruz é formada pelas faixas verticais preta e amarela, e horizontais vermelha e azul. Diferente das telas de Mondrian, onde as faixas de cor vão de um lado ao outro da tela, é introduzida uma descontinuidade cromática nas faixas. A faixa vermelha se sobrepõe as demais no ponto central de entrecruzamento. A tendência da faixa vermelha, por ser o vermelho a cor com menor comprimento de onda, é se adiantar as demais reforçando sua sobreposição. De fato, a faixa vermelha é percebida, por vezes, mais adiantada espacialmente, mas a estrutura da cruz produz um ponto central de tamanha força atrativa, que ata o olhar ao nó central. Este nó górgio visual amarra a faixa vermelha de tal maneira que não a deixa escapar para flutuar por sobre as demais faixas. O resultado é uma ambigüidade da topologia das faixas que repetem o movimento vertical em relação a superfície da tela de mútua acomodação dinâmica que vemos nos planos de cor dos quadros clássicos de Mondrian.

Um cinza claro recobre toda a área do quadro que contém as faixas, e que coincidem seus limites externos com os limites desta área. Duas faixas verticais e simétricas de um cinza ainda mais claro recobrem as laterais direita e esquerda do quadro. Duas finíssimas faixas horizontais se estendem de ponta a ponta, da margem esquerda até a direita no limite inferior e superior do quadro. As faixas verticais têm múltiplas funções. As interrupções das faixas de cor coincidindo com a área de cinza central, e o tom mais claro das faixas laterais criam uma ambigüidade que nos leva a interpretar as laterais como uma moldura, um espaço de transição, uma intermediação do interior do quadro com o exterior. Ela também atua “reduzindo” a horizontalidade do quadro fazendo com que a área central onde se “desenvolve a ação do quadro” tenha proporções mais próximas de altura e largura, estabilizando as forças centralmente. As finas faixas horizontais brancas vão enfatizar a ambigüidade de forma ainda mais radical, ao se confundirem com a própria parede que suporta a tela, colando o quadro à parede. Ao fundir assim a tela na parede, assim como Mondrian, Sued ataca a antiga máxima renascentista que tomava a tela como uma janela para o mundo. Ao colar-se à parede, a tela não abre mais na parede um buraco que permite a visão virtualmente desmaterializar a parede, em favor de uma imagem projetiva possível. Estas tênues linhas brancas

são m prenúncio das fendas que serão abertas nas obras mais recentes de Sued, que incorporam em definitivo a parede à obra.

2.19. Heterodoxia

Sintomaticamente as telas posteriores à série de telas “mondrianescas”, libertas da ortodoxia neoplástica, embora mantenham com estas um parentesco, desenvolvem aspectos muitas vezes antitéticos com as anteriores. No ano de 89, Sued produz uma série de telas, onde um padrão estrutural pode ser facilmente reconhecido. Uma grande superfície de cor cobre quase que completamente a tela, na parte de baixo a barra inferior reaparece dividida em três segmentos desiguais, nas laterais da tela duas finas faixas verticais, de mesmo matiz da área central, mas com variação do tom, limitam o grande campo de cor.

As dimensões destas tela, 130 x 140 cm não indicam uma preocupação com a geração de um campo cromático projetivo, tal qual nas telas do expressionismo abstrato, notadamente Barnett Newman e Rothko. Por diversas vezes em suas entrevistas Sued deixa claro que as pesquisas plásticas realizadas pelos artistas americanos, apesar de reconhecer-lhes a grandeza, não estão no campo de suas preocupações e interesses plásticos.

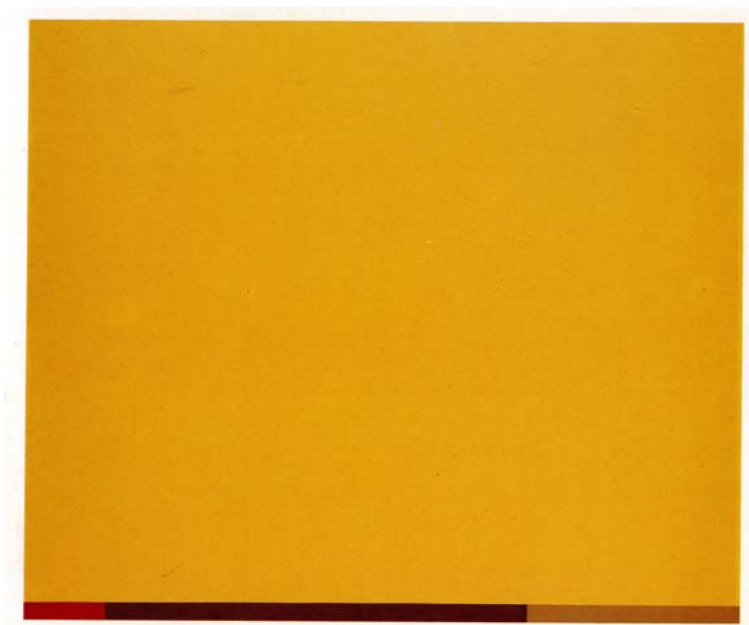


Figura 21: Sem Título – 1989 – óleo sobre tela – 130 x 140 cm – Galeria Luísa Strina

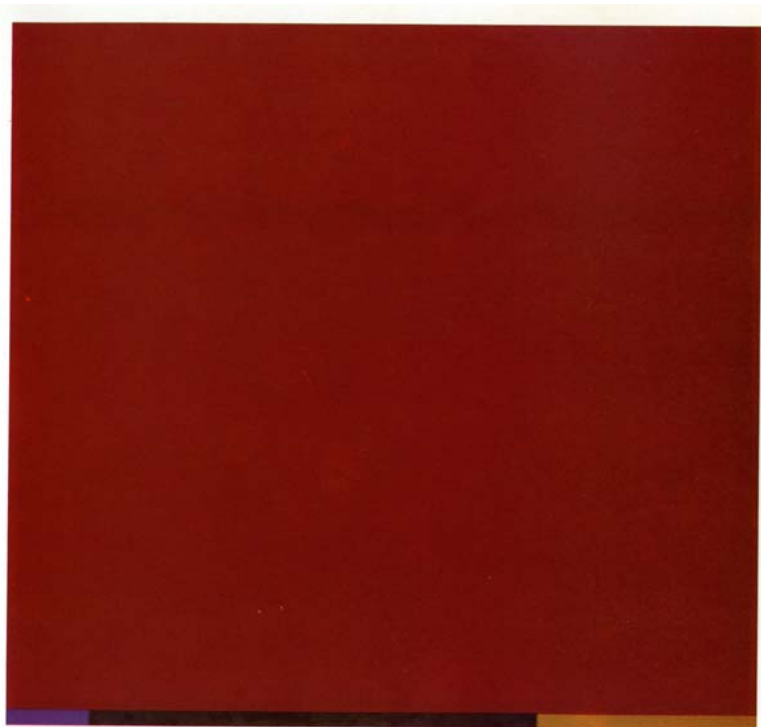


Figura 22: Sem Título – 1989 – óleo sobre tela – 130 x 140 cm – Galeria Luísa Strina

Sem dúvida nestas telas o que temos é uma pesquisa sobre a intensidade cromática, a dissidência entre luminosidade e cor. A luminosidade é a capacidade de irradiação que uma cor possui, determinada tanto por seu matiz, quanto pelas cores vizinhas. Esta diferenciação entre cor e luminosidade gera variados efeitos plásticos, quando a luminosidade se antecipa a cor, e tende em direção aquele que frui a obra, gera uma espacialidade, quando coincidem, enfatizam a superfície da tela, e quando a cor tem sua luminosidade rebaixada, sugere um aumento de gravidade plástica, um peso visual. Estes aspectos foram muito bem descritos no catálogo de Sued, em exposição realizada na galeria Luisa Strina, em SP, no ano de 1989, por Rodrigo Naves. Pouco podemos acrescentar sobre sua análise, portanto transcrevemos a passagem mais relevante.

“Mas intensidades excessivas também são fontes de dúvida. Em sua expansão, essa superfície amarela – ou então azul, grená, ocre, etc. – tende a extravasar os limites físicos da tela, conduzindo os sentidos a uma saturação impotente, rigorosamente simétrica à extrema inervação inicial. E o que a princípio se mostrava como diferenciação e recorte, inclina-se agora a uma indeterminação movediça, capaz de reduzir todas as coisas a um anonimato amarelecido. Assim como o excesso de luz pode cegar, também a impregnação extrema de uma tonalidade é capaz de colocar em cheque a própria noção de cor, como se ambas não pudessem conviver sob nenhuma hipótese – o que seria impensável, não estivesse ali, à nossa frente, a solicitar uma decisão que não podemos tomar.

Nas laterais do quadro, contudo, as faixas de tom mais claro de certo modo, re-têm a expansão aparentemente descontrolada do amarelo. E isso se dá não só por produzirem ocorrências numa superfície que se queira homogênea e constante, ou por servirem de baliza a um transbordamento. Adensado pelas faixas, o amarelo deixa de ser cor dada, para se converter numa interrogação cerrada sobre seu surgimento. Pelo meio de uma sutil diferença tonal a superfície de cor volta a coincidir com os limites da tela e, o que era paralisia dos sentidos passa a solicitar e a possibilitar um refinamento perceptivo extremo, inteiramente voltado aos menores sinais de individualização no interior da área monocromática.”³²

Comentando o texto de Rodrigo Naves, em uma entrevista Sued explica: “Rodrigo, está se referindo, mais precisamente, à relação entre a saturação de uma cor e a evidência mesma dessa cor. Segundo seu ponto de vista, a impregnação, ou seja, a intensidade ou a energia-cor excessiva colocaria em questão a própria noção de cor, adotando, para isso, a ofuscação como fenômeno peculiar, essencial e decorrente de toda luz. O ofuscamento demite a cor por sua densa saturação. É como se a área de cor estivesse se expandindo ao infinito, empurrando assim o nível de sua intensidade para um limite sempre mais alto. Experimentalmente, um centímetro quadrado de um vermelho, por exemplo, é menos vermelho que um metro quadrado desse mesmo vermelho. Aí a analogia entre pintura e música é clara: o aumento da intensidade de um som pode aumentar a altura deste som, tornando-o mais agudo, do mesmo modo que o aumento da intensidade de uma cor aumentaria sua luminosidade. O amarelo – ou azul, o vermelho etc. – ofuscante não seria senão o próprio amarelo que adquiriu, ou a ele se incorporou, o poder irradiante da luz.”³³

Devido a diversidade da produção, fica clara a impossibilidade de utilização de categorias tradicionais como a de fases ou qualquer outra periodização da obra de Sued. As questões plásticas aparecem, desaparecem e reaparecem, sem um desenvolvimento linear da produção. Problemas específicos são tratados em determinadas obras para ressurgirem mais adiante de outra forma. Os grupamentos não podem mais ser estabelecidos pela datação. Só podemos agrupá-los por problemas e soluções plásticas que são compartilhadas em obras de diferentes épocas, criando uma descontinuidade cronológica da produção.

Ainda nos anos de 88-89 Sued pinta várias telas com predominância de cinzas variados, constituindo-se o problema dos cinzas no motor desta produção. Não sendo o cinza teoricamente uma cor, um matiz, mas uma variação de tom é impróprio chamá-lo de cor. Mas ao passar do campo puramente teórico para a presença física como pintura, o cinza adquire o caráter de cor, ao interagir com as demais cores, se tingindo de matizes derivados de suas vizinhanças. A neutralidade do cinza, portanto se apresenta com um desafio plástico altamente instigante

³² Naves, Rodrigo – catálogo galeria Luisa Strina 1989

³³ Sued, Eduardo – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla – Lacerda Editores – pág. 47-48

para uma obra que se caracteriza por um refinamento cromático. Seguiremos, portanto nos referindo aos cinzas como cores, porque seu tratamento é eminentemente cromático.

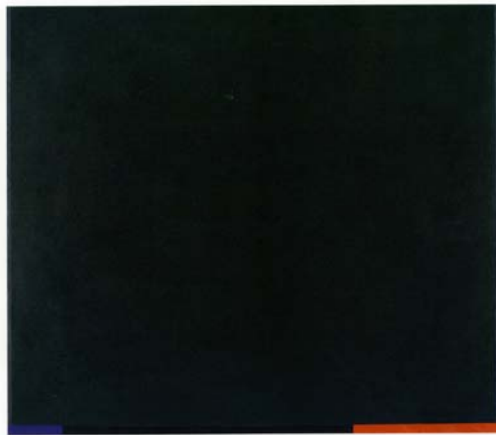


Figura 23: Sem Título – 1989 – óleo sobre tela – 135 x 145 cm – coleção do artista



Figura 24: Sem Título – 1989 – óleo sobre tela – 135 x 145 cm – coleção do artista

Duas telas mantêm uma estrutura bastante semelhante as da exposição de São Paulo, mas diferindo destas na opção cromática. A luminosidade do amarelo, do azul e do vermelhão é substituída por um fechado cinza-chumbo. O efeito do cinza-chumbo é inequívoco, o peso conferido pela cor dá a esta série de quadros uma gravidade e uma presença física de uma ordem diversa daquela conseguida com as pinturas de grande escala, como as das pinturas americana, para citar um exemplo recorrente. Estes quadros, pela cor, tendem a concentrar e adensar a percepção da matéria cromática atraindo a luminosidade para si pela pouca irradiação. A concentração luminosa, ao avesso da irradiação das telas anteriores, impõe a tela como uma presença objetual, concreta, física.

As telas subseqüentes 1989 de dominância de uma cinza médio guardam com as telas do período “mondrianesco” uma relação mais direta do que as telas descritas acima e as da exposição de São Paulo. A superfície predominantemente branca e cinza-claro das telas “mondrianescas” cede lugar a um cinza médio. A propriedade do cinza de introjetar a luz, de absorver como um campo gravitacional a luminosidade transformando-a em peso visual, permite que as “barras de contenção”, as faixas de cor que circundavam as telas anteriores, possam ser removidas sem que a área de cor transborde para fora da tela. As faixas de cor de inequívoca descendência das faixas de Mondrian não se estende de um lado ao outro da tela. Estes segmentos de faixa por sua dimensão reduzida, se fossem deixados livres em meio ao campo de cor cinza ficariam flutuando livremente, introduzindo uma indesejada distinção entre figura e fundo. Para evitar tal efeito Sued amarra estes segmentos a borda superior do quadro evitando assim a livre flutuação dos mesmos.

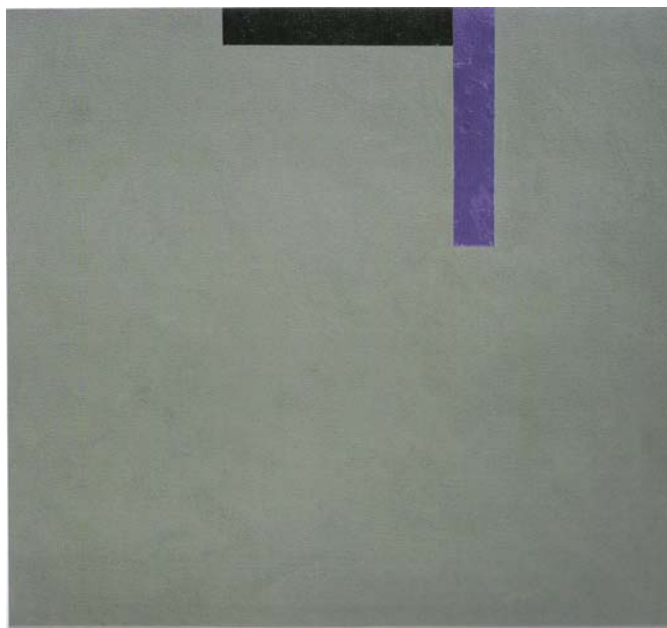


Figura 25: Sem Título – 1989 – óleo sobre tela – 160 x 180 cm – coleção particular

Esta problemática já tinha sido tratada em um quadro anterior de 88. Nele podemos perceber como um segmento de faixa deixado livre em meio à pintura pode agir. A estrutura do quadro é bastante diferente das anteriormente descritas, e a flutuação mais livre do segmento central é contida por estratégia diferente. A verticalidade do segmento, que por si só já induz a uma estabilidade, se reforça pelo paralelismo de duas faixas, que coincidem com as margens laterais da tela. Este paralelismo e a centralidade da composição, aliados ao comprimento maior

do segmento que quase toca as margens, atuando todos em conjunto estancam a fluabilidade do segmento. Travam sua mobilidade, impedindo uma introdução inadequada de figura e fundo.

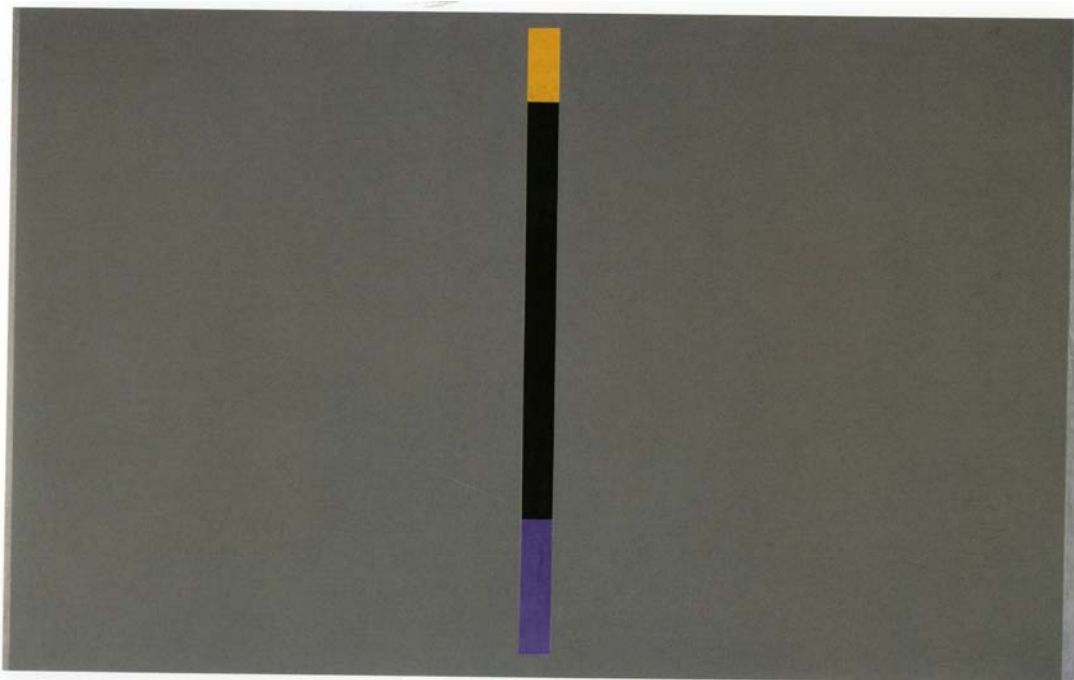


Figura 26: Sem Título – 1988 – óleo sobre tela – 140 x 197 cm – Jorge Czajkowski

Reaparecem as marcas da pincelada, que agora, diferente das pinturas dos anos 80, não se apresentam de maneira organizada, direcionando a luz numa polarização. Os rastros do pincel agora “erizam” a superfície plácida da tela, criando uma conturbação no que até então se apresentava como uma superfície homogênea. Esta ligeira conturbação da superfície, causada pelas ranhuras do pincel, ajuda a dispersar todo o brilho exterior da luz que incide sobre a tela. Reforça a sensação de solidez e peso que a tela adquire, pela indução a que somos levados pelo cinza de uma maior gravidade. É bem verdade que a movimentação dada à superfície pelas marcas do pincel já ocorriam nas pinturas da exposição de São Paulo. Mas nestas ao invés de introjetar e absorver a luz, ajudam a intensificar a cromaticidade da cor, favorecendo o divórcio entre luminosidade e cor.

Ver neste momento, nas pinceladas, qualquer indício de um eu expressivo é equivocado. A função das pinceladas é puramente cromático estrutural, porém também é verdade que o desdobramento das conseqüências deste “erizamento” do plano plástico vai levar a Morandi. Não podemos falar de um “eu” expres-

sivo que não reconhecemos em momento algum na obra de Sued, podemos, entretanto, falar de um existente – que não necessariamente se caracteriza por um “eu” previamente constituído.

A materialidade das pinceladas, que vai se intensificar no decorrer da obra, e que tem sua raiz nesta movimentação da superfície, indica o direcionamento mais concreto da pintura. Abandona-se seu caráter idealizado, em favor de uma presença existencial. A convergência com a obra de Morandi não é fortuita, e somente a capacidade artística de Sued é capaz de fazer com que possamos vislumbrar uma passagem possível e coerente das questões levantadas na análise das obras de Mondrian para o universo quase antitético das obras de Morandi. Mais uma vez, em arte, vemos como antagonismos teóricos podem ser compatibilizados harmonicamente no campo plástico.

2.20. Morandi

Giorgio Morandi é um destes artistas cuja biografia ajuda a lançar luz sobre a obra. Uma vida austera, sem grandes deslocamentos. Foi ao exterior somente uma única vez para duas exposições suas, realizadas na Suíça e Alemanha. Jamais foi a França, centro do mundo artístico na primeira metade do século. Pinta como um monge - apelido pelo qual às vezes era chamado - regularmente, pacientemente, sem grandes temas. Pinta garrafas, jarras, frascos, potes, objetos do cotidiano, conhecidos por qualquer um, desprovidos de qualquer interesse específico, de qualquer grande particularidade. Este total desinteresse cognitivo dos objetos permite-lhe subtraí-los do fluxo cotidiano da vida. Retirando-os da vida mundana, pode mostrar seu momento de erupção no mundo da vida, sua emergência no real.

Morandi investiga o processo de individualização dos entes, o modo como cada coisa vem a ser algo único, distinto e particularizado. O momento em que cada ente se torna um existente, a passagem do não-ser ao ser. Repete incansavelmente os mesmos elementos, pinta as mesmas garrafas, as mesmas jarras, os mesmos potes, porque este momento fundador se repõe constantemente. A constituição de cada ente naquilo que ele é propriamente, sua emergência enquanto existente, deve ser sistematicamente repostas. Morandi não pinta objetos. Os objetos se diferenciam dos existentes justamente por se excluírem desta necessidade de auto-reposição, constante, incessante. O objeto é o já sempre dado. Pretende ter uma

estabilidade, uma permanência, uma constância. Por isso o objeto é próprio da ciência.

A construção da obra é muito anterior ao ato pictórico em si. É próprio dos pintores de naturezas mortas construírem suas cenas, já era assim com os mestres holandeses, e também o era com Chardin. Morandi organiza minuciosamente seu teatro de garrafas e potes sobre o tampo da mesa. Um pequeno teatro, não um grande drama ou uma tragédia, aqui não há lugar para dramas particulares, pulsões individuais, paixões privadas. Tal qual um espetáculo que se encena diariamente, um mesmo texto, com os mesmos personagens e o mesmo cenário. E no entanto, a cada dia é diferente, variado, único. Os personagens deste espetáculo só o são uns pelos outros, na medida em que se enlaçam pelo diálogo, construindo relações de formas e espaço entre eles, estabelecendo elos que os ligam como um todo, em uma unidade formal. Como diria o filósofo “tudo é um”, no ato de emergência da realidade. Pinta-se o mundo antes do tampo da mesa ser tampo, do pote ser pote, da garrafa ser garrafa, do espaço ser espaço. Antes das significações cristalizadas pela cultura, só há a unidade da eclosão da realidade, do vir a ser, do trazer a luz pela pintura.

Morandi pinta o limite impreciso entre as coisas e o mundo, a maneira em que cada coisa é constituída por tudo aquilo que está ao seu redor. Cézanne construía vários contornos do objeto, uma única linha seria falsear a realidade. Em Morandi, a linha é estrangida entre a coisa e o mundo, é limite incerto. A expansão das coisas para o espaço encontra seu limite na compressão do mundo sobre as coisas. Gera uma fronteira móvel, tortuosa, vacilante, uma linha titubeante entre um e outro, sendo ao mesmo tempo um e outro, ou não sendo nem um, nem outro.

A admiração por Morandi foi expressa diversas vezes por Sued:

“Para mim, Morandi é o mestre do ilimitado, do atemporal. A retina, para ele, parece ser apenas o ponto de partida da transformação, da alquimia dos objetos em suas ausências. A opacidade dominante de suas cores e a postura serena, ir-retocável, das pastas de cor sobre a tela surge um pintor que, esquecido de si mesmo, é conduzido por mãos e olhos de um vidente. Ele só lida com as sombras das cores. Seus cinzas coloridos (raramente neutros), seus formatos quase quadrados e sua grandiosa gestualidade, contida na extensão reduzida de suas telas, manifestam a soberania de um ser que tece o elo secreto entre o invisível e o visível. Sobre ele se poderia dizer o mesmo que Stravinsky disse a respeito de Andrés Segovia: “Sua guitarra não soa alto mas soa longe.” Procuo me amarrar à liberação do espírito, ao abandono que suas obras propõem.”³⁴

Se os historiadores ainda não perceberam a real dimensão do artista bolonhês, é porque não lhes ocorreu que Morandi é o correlato, em pintura, a toda investigação fenomenológica, e seu desdobramento existencial, cujas dimensões filosóficas dominaram a cultura européia durante boa parte do século XX. Se a história da arte não lhe fez justiça, a cultura não percebeu sua importância em sua constituição, os artistas o fizeram.

Os processos de penetração da obra de um artista, percorrem caminhos tortuosos e difíceis de serem mapeados. A lógica das imagens é muito diferente da lógica dos manifestos, das análises acadêmicas e das produções teóricas. As afinidades entre artistas não obedecem aos nexos causais da razão. Por vezes, artistas diversos e absolutamente antagônicos do ponto de vista teórico, convivem harmoniosamente como influências formais na obra de terceiros. Contradições teóricas se harmonizam plasticamente dando vigor e vitalidade as obras.

Morandi parece ser um destes artistas capazes de atuar como uma fonte geradora, de produzir descendências. Se pensarmos na diversidade formal das obras criadas a partir de sua influência, mais surpreso ainda ficamos. Atingindo indistintamente, pintores, escultores ou mesmo em artistas que produzem instalações, figurativos ou abstratos, vêem em Morandi uma similitude em seus questionamentos, processos e reflexões. É inequívoca a silenciosa penetração da obra de Morandi na formação plástica de diversos artistas, em vários países do mundo, chegando até os dias atuais.

³⁴ Sued, Eduardo – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla – Lacerda Editores – pág. 22

Muito desta capacidade de influenciar artistas que produzem obras tão diversas entre si, vem da ambigüidade da construção de sua cena, da utilização intencional de objetos totalmente desprovidos de maiores atrativos neles mesmos. A cotidianidade de seus objetos gera um universo simbólico fraco, favorecendo sua percepção não como elementos simbólicos, mas como pretexto para a organização da forma em uma realidade concreta.

(...) não há nada na obra de Morandi que possa ser citado, porque seu trabalho nunca se solidifica num repertório, num patrimônio de signos.³⁵

A falta de uma imagem simbólica forte, de ícones representativos e impactantes, de uma significação imagética, favorece a intensidade das relações formais da obra em uma situação real, concreta.. Daí sua capacidade de gerar descendências, tanto entre figurativos quanto abstratos. É esse aspecto estruturante que mais diretamente vai influenciar as produções de Sued. Ele permite a passagem de Mondrian para Morandi, sem grandes sobressaltos. Se em Mondrian, Sued questionava a sua redutibilidade estrutural, em Morandi, visto desde suas pesquisas sobre Mondrian, ele vai enxergar a possibilidade de construção do espaço não mais como um dado a priori. Vai vislumbrar a chance de encontrar a estrutura do espaço na particularização de uma situação dada.

2.21. Morandianismos

Sued assume a pesquisa de Morandi para levá-la adiante. Como ressaltam Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, entre outros, um dos importantes marcos da pintura de Sued foi deslocar-se da esfera íntima e privada para a esfera pública. A escala, a exposição da obra em superfície sem uma memória de fundo, a declaração aberta da obra, apresentando sua natureza na imediaticidade do agora, sem espaço para alusões emotivas, recordações passionais ou intimismos confessionais, marcas recorrentes de nossa cultura, foram ganhos insubstituíveis que as obras de Sued introduziram e estabeleceram na cultura brasileira. E, diga-se de passagem, ainda não plenamente consolidados. Mas as obras de Morandi levam o mestre carioca em sentido oposto. Oposto, porém não retrógrado. Não se trata de voltar ao intimismo emotivo vigente até então na cultura brasileira,

³⁵ Mammi, Lorenzo – Catálogo da Exposição – Morandi no Brasil

nem de negar ou renunciar ao caráter público de sua obra. O momento é outro, é só o é porque a conquista do espaço público, da autonomia da obra, assim o permitiu. Somente agora é possível ser íntimo sem o ser introspectivo, emotivo, pessoal, ou passional.

Suas telas se reduzem, os quadros repetem “seus formatos quase quadrados” do mestre da Bologna. Não são sinfonias, eles têm a grandeza de um concerto de câmara, um diálogo ao pé do ouvido, porém não com temática pessoal. O retorno à intimidade da pintura não se traduz em intimismo, em um “mundinho” privado de coisinhas particulares. O “íntimo e universal”³⁶. O íntimo aqui se refere a nossa condição de sermos sempre lançados no mundo, todos sempre na particularidade de um momento, e tudo deriva deste estar no mundo como existentes.

Nosso entendimento do mundo advém de estarmos emaranhados a ele, constituídos ambos da mesma matéria. Não há essências prévias ao nosso convívio com o mundo. Não obstante estarmos sempre em uma situação dada, num momento determinado, não somos limitados por ela, não estamos restritos a viver exclusivamente na imediaticidade das contingências. Das contingências conseguimos extrair-lhes suas essências. Buscar aquela estrutura basal que sustenta e possibilita, para além das situações contingentes, sua universalidade. Obtemos a essência das coisas do mundo, através das coisas do mundo. De nossa existência junto ao mundo extraímos o entendimento de sua estrutura, e não através de nosso intelecto como pura racionalidade. Esta é a tarefa a que se propõem estas telas de Sued. Elas buscam aquilo que estrutura mais profundamente a conformação dada, não como um espaço intelectualizado, a priori, dado por antecipação, mas a estrutura que sustenta e dirige esta determinada conformação. Ela faz ver o que há de permanente na transitoriedade deste arranjo específico.

Em Morandi, ainda vemos claramente a cena, a meticulosa arrumação, dos objetos para organizar o espaço sobre o tampo da mesa. Em Sued, não há mais cena, tudo o que era alusivo a ela desapareceu. A mesa cedeu lugar ao campo inferior. O espaço vazio acima da mesa se transformou em campo superior, os potes, frascos e garrafas agora são retângulos e quadrados que se articulam em meio a tela. Planos, retângulos e quadrados são entes geométricos por definição. Mas não há aqui propriamente uma geometria, não são entes abstratos. Poderia-

³⁶ Brito, Ronaldo – Catalogo a exposição de setembro de 1992 no Paço Imperial – Rio de Janeiro

mos dizer que se existe uma geometria, se trata de uma geometria única, uma geometria do particular, de postulados intransferíveis, intransmissíveis, inviáveis enquanto generalizações de um espaço matemático. Como se as regras e as leis desta geometria só fossem aplicáveis a este caso específico, a esta conformação espacial particular, porque estes planos, estes quadrados, não são quadrados, nem planos, em sentido estrito do termo. As figuras não carregam em si a condição de universais, são estruturas espaciais particularizadas, mostram o que há de espaço nas coisas, mostram o que há de espaço nesta coisa. São o espaço encarnado, espacialidade constituída na matéria.

Um traço dominante nestas telas é sua materialidade. A homogeneidade da superfície pictórica, dominante em quase toda a obra anterior de Sued, mesmo nas turbulências que conturbavam a superfície das telas dos anos imediatamente anteriores, é substituída por uma pintura encorpada, mais consistente, de espessura material. Em Morandi, as pinceladas recusam qualquer ordenamento pré-estabelecido, convulsionam a superfície da tela em pinceladas ora longas, ora mais curtas, mostrando o embate das coisas a buscar seu lugar no mundo. A natureza destas pinceladas ainda está submetida a força de eclosão dos objetos. Surge deste embate uma linha imprecisa, tortuosa que traduz a tensão da afirmação das coisas no mundo, declarando sua existência.

Em Sued, não há a tensão da emergência das coisas no mundo como em Morandi, tão pouco nada que indique uma alma conturbada a se expressar através das marcas dos toques do pincel. O sentimento que aí aflora não é o da rejeição expressionista, ou o extremo oposto da linha incorpórea dos projetos construtivos. Pelo contrário, há um parentesco destas pinceladas com a meticulosidade de Cézanne, construindo toque por toque as infinitas nuances da realidade. Todo o impulso é contido, controlado, nada aleatório. As marcas do pincel denunciam a presença do artista no exercício de seu ofício, e pela prática de seu ofício, ele é acolhido pelo mundo. A pincelada se apresenta plenamente evidente, assumindo que em toda obra há um fazer investido, um labor meticuloso, solitário e insubstituível do artista.

“Nesta fase de recolhimento, Sued coloca um acento grave sobre a ética da pintura: em última instância, todo verdadeiro fazer compreende uma auto-realização. Já o ato perceptivo engaja um trabalho de auto-aperfeiçoamento – os quadros só se entregam ao espectador dedicado, ao longo de uma contemplação que seja também uma interrogação, um debate introspectivo.”³⁷

A mescla de matizes vivazes que irrompem de súbito em meio aos tons baixos predominantemente de ocre, cinzas e pretos já denunciam seu parentesco com o impressionismo. Há alguma atmosfera em meio às massas de tinta, na pasta espessa e opaca brilham aqui e ali, laivos intensos de azuis, verdes, violetas, vermelhos. A cor volta a se unir a luz como fenômeno radiante, deixa de ser número cromático como antes para se tornar luminosidade. Uma luminosidade muito específica, não aquela do ar livre dos impressionistas, das variações do sol, matutino, crepuscular ou zenital, da luz outonal, primaveril, invernal. Uma luminosidade que vem de dentro, que brota das sombras internas do vir a ser, e encontra seu caminho para se exteriorizar em imagem. Mas, todavia, ainda sim uma luminosidade, um fenômeno da luz, a *Phós* da *Physis*, aí há um ecoar da presença de Klee. A opção inequívoca de Sued pelos tons baixos, em detrimento aos tons pastéis de Morandi, é testemunha que aquela luminosidade que brota das trevas da indeterminação do vir-a-ser de Klee, está aqui presente. Através de Morandi, Sued reencontra Klee, o mestre suíço “daquele universo mágico” profundo e enigmático, sem, no entanto ser pessoal, particular ou privado. O pintor da origem impalpável das formas, da universalidade do imaginário, fonte de onde as imagens emergem de suas profundezas insondáveis, indetermináveis para se manifestar a luz da vida, da existência, para se tornar presença em forma de pintura.

Porém, a luminosidade destas telas de Sued não advém exclusivamente das profundezas da imaginação, da escuridão interior - e daí sua opção pelos tons baixos e escuros - nem da luminosidade da pintura ao ar livre impressionista, com suas rajadas coloridas, seus veios intensos de luz. A luminosidade não vem nem do interior, nem do exterior, mas da interseção das duas fontes, onde o de fora e o de dentro se encontram: na película fronteira da superfície da tela.

Assim como fizemos nas passagens anteriores, vamos analisar uma tela que possa sintetizar as pesquisas de Sued e representar o momento plástico e suas questões. Um formato “quase quadrado” da tela alude diretamente e nomeada-

³⁷ Brito, Ronaldo – Catálogo a exposição de setembro de 1992 no Paço Imperial – Rio de Janeiro

mente os formatos utilizados por Morandi. Uma divisão da tela de lado a lado em cerca de $\frac{1}{4}$ em sua porção superior institui uma linha do horizonte, gerando uma virtualidade espacial que, por sua vez, é negada pela homogeneidade do tratamento da tela. Quatro blocos quadrados negros são dispostos centralizados, regularmente intervalados. Cada um destes quadrados é dividido por uma faixa superior colorida, três em um negro-azulado e um violeta escuro. Nos três azulados a faixa superior é obstruída por uma faixa vertical lateral negra, que só se distingue da área dominante do quadrado pela textura das pinceladas interrompidas. No quadrado que contém a faixa violeta ela interrompe a faixa vertical lateral.

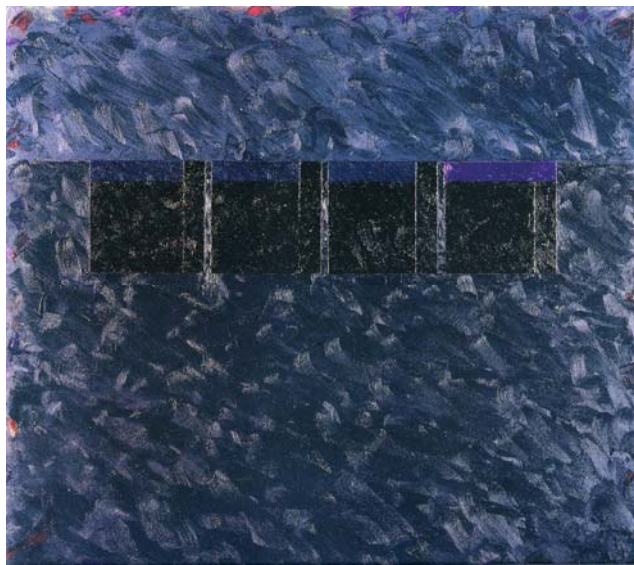


Figura 27: Sem Título – 1992 – esmalte e óleo sobre tela – 84 x 94 cm – Col. particular

Assim o jogo de expectativas de uma regularidade, de um padrão reconhecível, é frustrado. Embora não chegando a pura combinatória dos elementos, Sued organiza as formas operativamente, intercambiando posições e articulando-as entre si, mas introduzindo dados que revertem as expectativas lógico-sequenciais. A lógica das possibilidades combinatórias dos elementos da isenção subjetiva e anti-composicional, a transparência operacional, típicas do minimalismo, não se adéqua ao modo como são construídas estas telas. Estamos no âmbito das formas, e a arbitrariedade da reversão das expectativas lógico-sequenciais é totalmente incongruente, até mesmo antitética, com a lógica dos elementos. Ainda que bastante minimizada, ainda há composição, e não há nisto nenhum juízo de valor entre composição ou combinatória. Apenas são modos operatórios distintos. A reversão das expectativas, entre outras estratégias, reintroduz um sujeito arbitrário, agente da arbitrariedade, que qualifica aquele espaço através de sua interven-

ção. A arbitrariedade é vontade manifesta do indivíduo, é o desafio à impessoalidade das regras lógicas. A presença do sujeito é a marca da existência, e da ação historicamente determinada e localizada. Decorrendo dela conseqüências éticas inerentes a esta intervenção.

De imediato, associamos os quadrados com os potes e caixas de Morandi, e somos induzidos a pensar nas faixas superiores e verticais como tampos e laterais dos volumes morandianos. Mas nada indica profundidade, não há nenhuma diagonal que dê volume a estas figuras. No entanto a sugestão é forte demais para a ignorarmos. Um jogo entre o fato plástico das figuras geométricas e a associação mnemônica dos objetos morandianos se instala, ora predominando um, ora outro. Expõe-se, desta maneira, que todo objeto para além de sua presença física é constituído também por sua história. A tangência entre a faixa divisória horizontal do quadro com a lateral superior das figuras, as amarra ao plano, contrariando nossa tendência a instituir uma profundidade sugerida pela linha do horizonte. Um jogo entre a obra propriamente dita e sua história torna-se constitutivo.

”Naturalmente, tal versão por assim dizer hermenêutica da prática da arte, que prima pela reiteração do diálogo crítico com a história, entregue a tarefa interminável de reinterpretação de suas origens, não poderia resultar num impacto estético direto e contundente, aquele que acabou por impor-se como a marca registrada do artista em nosso meio.”³⁸

As matizes do quadro variam do negro, diversos tons de azul petróleo, violetas e veios vermelhos, todos compreendidos entre uma mesma faixa contínua do espectro cromático. Os tons são todos rebaixados, com exceção dos toque de vermelho, que servem para dinamizar, e energizar a superfície. A tinta, antes totalmente desprovida de brilho, agora recebe cargas variadas para aumentar seu brilho e corporeidade. Não chega a ter a massa que mais tarde veremos, mas já se apresenta fisicamente como componente constitutiva da pintura, revertendo à lógica dos anos anteriores de anulação da presença material da tinta em favor do plano.

A marca do pincel não carrega em si nenhuma tensão expressiva. Ao contrário, mostra a meticulosa construção de uma estrutura plástica que, pacientemente, vai ganhando a cada toque, sua substancialidade. É impossível não nos lembrarmos das construções cezaniannas, e nisto não há nada de surpreendente,

³⁸ Brito, Ronaldo – Catálogo a exposição de setembro de 1992 no Paço Imperial – Rio de Janeiro

uma vez que, esta é também a fonte das construções de Morandi. Mas aqui a angústia é mais contida em favor da estruturação, do controle da luminosidade incidente que modula as diferentes superfícies e junto a cor, vai diferenciar os elementos constitutivos do quadro. É fácil detectar um direcionamento e uma ordenação em diagonal das pinceladas, distintos das pinceladas de Morandi que ainda estão submetidas à ordem da aparição dos objetos.

A concentração das pinceladas, ao chegar às bordas da tela, se rarefaz. Deixando ver, se não o tecido bruto com que a tela foi feita, pelo menos as muitas camadas de tinta que se acumularam, e os diversos matizes que brilham por de baixo e constituem a coloração final da superfície.

Tais quais as barras inferiores dos anos 70, as telas voltam aqui a revelar um pouco de suas entranhas, a mostrar sua constituição, sua ossatura, sempre a nos lembrar de sua natureza material. Este adensamento centralizado confere uma espessura ao espaço, com se a bruma atmosférica, de distante parentesco impressionista, ganhasse subitamente uma solidez material inusitada. O resultado é a evidenciação da materialidade do espaço, como elemento concreto e não abstração geométrica apriorística. As coisas e o espaço são modos diversos da materialização do mundo, a espacialidade “nas” coisas, a “coisidade” do espaço. A solidez que a tinta encorpada confere a estas telas leva-nos a vê-las na ambigüidade entre ser pintura e ser objeto. Ao mesmo tempo em que vemos a tela e sua superfície como um campo de representação, também a vemos como um objeto que coincide com sua própria representação.

O eco entre os quadrados representados, e a tela “quase quadrada”, não é fruto da casualidade. Na verdade este é um tema recorrente dentro da obra de Sued que já apontamos por duas vezes: tanto nas telas a têmpera dos anos 70, quanto nos quadráticos do começo do anos 80. O dentro e o fora. O quadro se apresenta como um *continuum*, onde o que é representado reverbera sua forma, no próprio suporte da representação. A materialidade do espaço representado na tela está em conformidade com a realidade da tela fisicamente presente no mundo. A tela se apresenta esculturalmente como coisa no mundo. A compreensão do cubismo sintético ganha uma nova versão, uma nova forma. Este desdobramento da forma da tela, como sendo ela própria significante, vai adquirir maior relevo nas pinturas mais atuais de Sued, Mas já está aí seu embrião.

2.22. Colagens I

A presença da lógica cubista sintética nas obras desta época vão trazer de volta as colagens que, no começo de sua carreira, chegaram a se insinuar como possibilidade plástica, mas que não se firmaram, naquele momento, como uma poética consistente e estruturada.

“Esse fato está relacionado ao encontro das obras com purpurina prata de Klee. Eu havia recebido, em 1950, de um amigo um aluno de Heidegger, um excelente álbum de reproduções do mestre Klee, no qual me impressionaram as áreas delicadamente cobertas de pigmentos prateados. Encontrei no comércio cartões prateados e daí surgiram as primeiras colagens, sobre fundo de cor. Empolgado com os resultados fiz uma exposição desses trabalhos na Galeria Prisma (Rio de Janeiro 1970)”³⁹

Por diversas vezes Sued nomeia a Klee como aquele que “desamarrou sua cabeça”, ou seja, o livrou de qualquer preconceito de meios técnicos que pudessem, de antemão, restringir suas opções plásticas. Klee, nos anos de formação de Sued tem um papel fundamental na liberação do artista quanto às possibilidades plásticas que meios e suportes não ortodoxos ofereciam, não se restringindo aos procedimentos convencionais das belas artes. Somente quando a disciplina do cubismo sintético está plenamente entronizada, alguns anos mais tarde, que as colagens vão ganhar densidade e significação no corpo da obra de Sued. O reaparecimento das colagens durante o período morandiano é uma decorrência natural da objetualidade destas pinturas. Sendo o quadro também um objeto e não mais um puro campo de projeção, é natural que sobre ele possam-se aplicar colagens ou agregar outros objetos. Esta é, de maneira sucinta, a lógica do cubismo sintético, posta em prática por Sued nestas pinturas.

³⁹ Sued, Eduardo – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla – Lacerda Editores – pág. 37

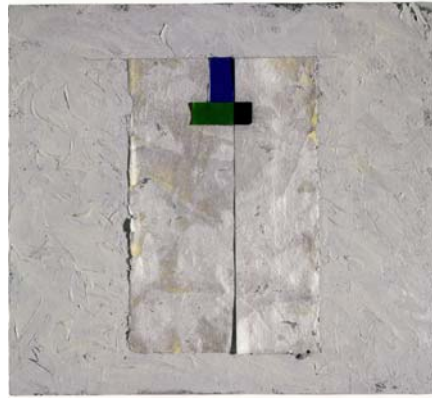


Figura 28: Sem Título – 1989 esmalte alumínico, acrílico e óleo sobre papel e tela – 60x65 cm – Col. particular



Figura 29: Sem Título – 1989 esmalte alumínico, acrílico e óleo sobre papel e tela – 64x58 cm – Col. particular

Dois colagens de 1989 são bastante elucidativas e nos mostram as complexidades envolvidas, antecipando e recuperando questões plásticas que reaparecem ao longo de sua obra. Elas são um bom ensejo para falarmos de como estas questões plásticas são recorrentes. Elas formam um repertório, que interliga os diversos momentos de desenvolvimento da obra, unificando aquilo que poderia parecer dispare, e mostrando como as divisões por fases ou períodos são insuficientes para abarcar a complexidade criativa aqui envolvida. O signo plástico da linha pontilhada de alguns trabalhos dos anos 70 reaparece, agora como uma seqüência perfurada, mostrando a realidade concreta da tela-objeto. O uso das fitas adesivas coloridas que fixam o papel pintado com esmalte alumínico, remetem as telas “mondrianescas” e suas faixas segmentadas. O uso das tintas metalizadas, e seu alto poder de refração luminosa, as relações entre os brancos, os cinzas e os alumínios, os acordes dissonantes das cores metálicas e sua estridência harmônica,

vão ser sistematicamente explorados em uma leva de quadros a partir de 92, assim como os contrastes entre o preto e o negro, o liso e o conturbado, o brilho e o fosco, sua superficialidade e profundidade em superfície nos quadros de 97 em diante. Todas estas questões já se apresentam potencialmente latentes, coexistindo e confrontando suas contradições internas, nestas colagens quase premonitórias de 89.

Na realidade as colagens de 89-92 têm uma tripla origem, a liberação plástica de Klee, a lógica do cubismo sintético, mas não menos importante a organização e as construções de Morandi. Como já falamos anteriormente, Morandi constrói a cena meticulosamente como parte do próprio processo pictórico, ajustando as relações, em seu pequeno teatro, na interação dos personagens entre si e estes com seu cenário. Já emancipado da cena, Sued retêm a organização construtiva de Morandi.

Em um primeiro momento as colagens em sua maioria são pedaços de telas pintadas e coladas por sobre uma tela-suporte. A aplicação dos recortes de tela é mais um recurso que facilita o acabamento do que propriamente uma questão plástica em si, já que resultados bastante parecidos são conseguidos com o mascaramento através de fita adesiva. Paulatinamente o processo vai ganhando vida própria e se transformando em um elemento de linguagem em si, e pouco a pouco as colagens começam a ganhar uma dimensão própria. São introduzidos materiais distintos e exógenos, como placas de metal, e mesmo nas aplicações de papel com diferentes rugosidades e gramaturas e tecidos com urdiduras diversas, enfatizando a distinção material daquele corpo introduzido.

Apesar da composição quase sempre centralizada e simétrica ainda podemos ver a relação da construção morandiana atuando. Esta opção por materiais exógenos ou pouco ortodoxos como dissemos, pertence à lógica do cubismo sintético, mas também corresponde a uma constante dentro da obra de Sued, que embora a longo tempo presente, aqui se manifesta mais uma vez, a saber: a concepção material e objetual das pinturas. As placas e barras de ferro vem responder a uma inclinação do artista pela solidez do objeto pictórico. Solidez enquanto pintura, da materialidade do plano plástico e de sua fisicalidade, que se pronuncia cada vez mais, nas mais variadas maneiras, e que podemos reconhecer seus primeiros momentos no tratamento opaco da tinta nos anos 80, e que ressurgem nas obras

que agora analisamos, nas placas de metal, e em obras mais recentes nas massas de tinta, nos prateados e dourados, nas perfurações, nos sarrafos e nos blocos de madeira. Todas estas variações evidenciam o conteúdo, físico e objetual da obra.

2.23. Prateados

A partir dos anos 90 torna-se bastante óbvio que qualquer divisão por fases da obra de Sued se mostra claramente impossível. Durante muito tempo Sued dialoga com os mestres. Picasso, Klee, Morandi, Matisse, Velásquez, apenas para citar alguns de seus prediletos. Com o passar dos anos e a constância produtiva, a obra apresenta uma trajetória consolidada e dotada de um repertório e um corpo de problemáticas plásticas próprias e definidas.

Dobrando-se sobre si própria a obra indaga-se sobre suas questões. As próprias obras são tomadas como base para o estabelecimento de um diálogo com si mesmas. Digo um diálogo e não um monólogo, porque a distância temporal entre as obras estabelece “Suedes” distintos temporalmente, e que, no entanto se unificam conectados por uma mesma problemática plástica. Vemos seu repertório de questões plásticas retornando, sendo repotencializadas em novas obras.

Por volta de 94 Sued desenvolve uma série de telas com predominância de cores metálicas. A opacidade do tratamento da tinta do começo dos anos 80 retorna agora como refração das cores metálicas, dos prateados, dourados e eventuais cobres. A luminosidade da luz incidente externa é refratada em sua máxima potência por estas telas. Aquilo que já se intuía nas telas dos anos 80, a intransponibilidade do olhar para além da superfície imediata, a impenetrabilidade da visão, atinge aqui seu grau mais elevado. A refração neste nível extremo leva a um paradoxo: se a cor é resultante da absorção e refração de parcelas do espectro luminoso, da refração total do espectro resulta uma não-cor, uma qualidade de cor que não pertence à curva cromática consonante das frequências de onda compreendidas entre o infravermelho e o ultravioleta. É claro que esta refração total se apresenta apenas como uma hipótese teórica uma vez que há sempre alguma absorção luminosa.

A refração leva o objeto-quadro a se mostrar como puro exterior, sem um dentro, contrariando a lógica natural das coisas de terem um interior, um dentro o qual corresponda a um fora. Esta falta de interioridade é a negação total de todo

psicologismo presente em nossa tradição pictórica. Toda a vocação intimista que nutriu a arte moderna brasileira, e que com Sued já havia sido negada pela escala de suas pinturas dos anos 80, recebe agora um novo golpe. Todo o subjetivismo que era inerente ao intimismo, afetivo e psicológico da tradição pictórica brasileira é impedido de se manifestar como interioridade e introspecção. O sujeito moderno se manifesta aqui como pura exterioridade, na imediaticidade do ato pictórico. Pintar é decidir, é pensar em ação.

Nestas telas não há dentro porque este pressupõe um espaço interno que é negado pela reflexividade da superfície, e se não há espaço logo também não há tempo interno, pois este se realiza é na medida em que há deslocamento no espaço, e como fim do espaço, cessa também o tempo como transcurso. O tempo destas pinturas é externo, é o da imediaticidade do pintar. Poucas telas da nossa arte tornaram tão evidentes a imediaticidade da pintura, sua exterioridade.

Via de regra a imediaticidade da ação é reconhecida apenas através do signo da pincelada expressiva, do dripping ou da escala pictórica, mas ela pode ser reconhecível mesmo sem se valer do signos estabelecidos das impulsividades expressivas. Não confundamos a imediaticidade da ação, com uma expressividade gestual da ação de um sujeito manifestando seus impulsos particulares, esta via é apenas um dos possíveis modos da imediaticidade do agir.

Nestas telas não há passado como reminiscência ou afetividade psicológica, nem futuro como projeção e utopia. Só há o ato decidido da ação presente, no embate do artista com a abertura infinita do campo de possibilidades da pintura. O próprio da imediaticidade do agir pictórico destas obras é a coincidência entre o ato plástico e o pensar plástico. É no fazer que se estrutura a obra. Um fazer em ato, nem lembrança, nem projeto, nem dependência do grande gesto expressivo. Faz-se ao se ater às determinações da auto-estruturação da obra. É na indistinção entre fazer e pensar que reside sua “imediaticidade”. Não que a razão seja alheia à pintura, a razão se transforma em entendimento plástico apenas epigonalmente, a posteriori. Não é ela que rege a ação, apenas decorre da estruturação interna do agir, a razão plástica é subproduto da ação plástica.



Figura 30: Sem Título – 1995 esmalte alumínico, óleo sobre tela – 64x58 cm – Col. Vanda Mangia Klabin

Esta retidão no agir confere um caráter ético a pintura, algo até então inexistente em nossas tradições plásticas. Se a pintura se torna a confluência entre o fazer e o pensar, o bem pensar e o bem fazer se tornam um ato contínuo, indistintos. Nisto consiste a ética moderna, uma ética isenta de normatividade ou princípios primeiros. Uma ética para além de qualquer moralidade, que encontra sua normatividade, não na lei previamente estabelecida, mas a correção do agir em seu modo próprio de operar dentro da imersão circunstancial em que se encontra. O caráter ético da arte emerge na evidencia da criação de uma forma estruturada, onde antes só havia puras possibilidades em aberto.

A conturbação da superfície pelas pinceladas é um dado novo nestas pinturas. Não que esta irisação da superfície não tenha acontecido antes, mas nunca com um coeficiente tão alto de conturbação e fragmentação da superfície. A luz é fragmentada, quebrada, direcionando os raios luminosos erráticamente em todas as direções. Aliado aos laivos de cor que, vez por outra, se insurgem em meio ao prata de algumas telas, a conjugação das pinceladas e das cores produzem um efeito contraditório em relação a refração prateada.

Se a refração do prata gerava um efeito de superficialidade absoluta, a quebra do direcionamento da luz, junto com os veios de cor, geram uma espacialidade, uma atmosfera. Já chamávamos atenção para presença atmosférica desde as telas morandianas, das quais estas são o avesso, como um negativo fotográfico é o avesso de uma fotografia. As pinceladas virguladas de Monet se fazem presen-

tes aqui novamente. Há uma espacialidade latente nestas telas, mas esta espacialidade é negada pela refração luminosa. O espaço diáfano típico do impressionismo, francamente aprofundado, que ainda luta por se libertar dos últimos resquícios de perspectiva e de um naturalismo, a bruma luminosa das telas de Monet, é substituída por um espaço conturbado, quase sólido. Se no impressionismo ainda temos muito de uma virtualidade espacial, nestas telas de Sued há uma espacialidade de outra ordem.



Figura 31: Sem Título – 1995 esmalte aluminico, óleo sobre tela – 64x58 cm – Col. particular

O resultado final vem do confronto, do conflito dos elementos, da refração do prata e dos veios coloridos. Surge na superfície uma luminosidade projetada, exteriorizada. O caótico das pinceladas prateadas fragmenta a luz branca tal qual um prisma, e irradia as pequenas partículas desta luz dividida em suas componentes espectrais. Se há um espaço, este se constrói para fora, projetando-se na mesma direção da reflexão fragmentada dos raios luminosos. Um espaço duro, quase sólido, sem a fluidez e a vaporosidade impressionista.

Tomemos a tela de 1995 para análise. Em uma tela com dimensões relativamente reduzidas para os padrões de Sued. Nela estão inscritos dois retângulos cinzas prateados médios, em uma superfície prateada brilhante com pinceladas bastante movimentadas; nas laterais direitas dos retângulos, faixas brancas da mesma dimensão dos retângulos; na parte de baixo, faixas horizontais azuis claras completam a margem inferior. A disposição das formas lembra imediatamente as

fachadas das pinturas de Volpi, com suas compridas portas do casario colonial brasileiro. A comparação com Volpi é oportuna. A tela de Sued, apesar da semelhança formal imediata, é quase a antítese das pinturas de Volpi, sem haver nisso nenhum critério de valor plástico em favor de um ou outro artista.

Em Volpi, a fluidez da matéria liquefeita, a aceitação integral da pincelada por um meio que não oferece resistência, a docilidade da têmpera em acatar os impulsos e as inclinações do pintor, são o reflexo do pertencimento feliz de um sujeito a um mundo que é sempre experimentado ludicamente na pintura. Um estar acomodado em uma ambientação sem confronto, sem agressividade, acolhedora e festiva, lírica em um universo receptivo. O prazer do encontro, o coletivo, a festa.

Nas fachadas de Volpi, há um mínimo de elementos, um mínimo de ordenação na composição, quase uma ordem espontânea das fachadas. Uma construção sutil e delicada que nada impõe, apenas sugere pelas passagens tonais sem transições bruscas. Uma construção feita pelo direcionamento das pinceladas, que encaminhando suaves fluxos de cor, delimitam áreas, estabelecem limites tênues. Há ainda um quê de fugidio, de inconstância da memória que pode se desfazer a qualquer momento, uma fragilidade da imagem sem, contudo, ser uma falta de potência plástica, uma força silenciosa.

As dimensões diminutas das telas de Volpi pretendem a intimidade, e a intimidade leva a uma afetividade, a um universo de empatia, de compartilhamento da alegria. Talvez seja este o segredo de sua aceitação. Se os símbolos populares evocam um universo conhecido, a festa, o jogo, a infância, este se dá como reminiscência, memória, intimidade, experiência própria, intransferível. Dividindo um universo comum, artista e observador se reconhecem mutuamente, um no outro. Eles compartilham a possibilidade de um mesmo tipo de experiência vivida, que identifica, fora de si, uma igualdade, a humanidade do outro. A alegria é não estar só.



Figura 32: Alfredo Volpi – Sem título (fachadas) – final dos anos 50 – têmpera sobre tela 54,5 x 72,5 cm

Quanto menos tinta, mais cor. A luz vem do fundo, emana do branco da tela pela porosidade evidente da urdidura de granulação grossa, que expelle e concentra o pigmento nas reentrâncias da trama do tecido. O branco aparente do fundo da tela emerge por entre o pigmento da camada de cor, introduzindo atmosfera, ar e luz. Resquícios de uma pintura de parentesco distante com o olhar impressionista. Uma cena captada, dependência da cor local já longínqua: apenas um vestígio...

As portas de Volpi são extremamente convidativas, mesmo quando negras incitam ao convívio em seu interior. Passagens para outra dimensão do sujeito, o das reminiscências, do mundo feliz da memória.

Em Sued, o valor não está na evocação mnemônica. Se a felicidade está em jogo, ela está no próprio pintar, no encontro do sujeito com seu campo de possibilidade, que é o próprio existir. Não um existir qualquer, mas um existir em pintura, como pintor. Nenhuma “porta” poderia ser mais intransponível do que os dois retângulos de Sued. Seu cinza pesado é avesso a qualquer intromissão. A solidez de sua cor aliada à viscosidade da tinta é intensificada pela materialidade das pinceladas. Esta matéria densa de pintura adere à superfície da tela formando uma carapaça, um casco, duro, sólido, intransponível, inultrapassável, em nada lembrando a receptividade com que as telas de Volpi aceitam, docilmente, a têmpera sobre elas aplicada.

As marcas do pincel de Sued são as marcas de um labor executado, de um sujeito ao qual não é dada a possibilidade de se refugiar na memória. Tal refúgio seria abdicar da própria existência. Para existir é necessário um empenho, um trabalho, não como punição, mas como esforço para a auto-realização alcançada na labuta. Na medida em que se é grato à vida, se é grato ao trabalho que a propicia.

Em Sued, ao contrário de Volpi, não há festa. A festa pressupõe a coletividade, o compartilhamento das experiências, a comunhão entre os participantes. O trabalho de Sued é uma ode a solidão. A ratificação de que as verdadeiras experiências são intransferíveis e individuais. A radicalidade da experiência da solidão. Somente para aquele que não se nega ao mergulho profundo do fazer plástico é dada a recompensa de uma experiência densa, intensa e verdadeira. Ao espectador é dada a oportunidade de, na contemplação da obra, reconhecer a intensidade e a possibilidade desta experiência, e se decidir refazer uma trajetória semelhante.

Este quadro, quase totalmente prateado, poderia ser confundido com um espelho. Um espelho cego talvez, já que nele nada se reflete. Na verdade, ele é o avesso de um espelho, ou pelo menos do espelho de Alice. A superfície do espelho de Alice é a fronteira entre mundos, o de cá e o de lá. Esta tela nos diz, enfaticamente, sobre a exclusiva existência do lado de cá. Ela aponta que nada há além do agora. Torna evidente a necessidade inexorável da existência se afirmar constantemente, sem subterfúgios ou escapismos para outros mundos, internos, passados ou futuros.

Podemos nos lembrar do brilho dourado dos mosaicos bizantinos e dos resplendores do céu das pinturas medievais. As telas prateadas e douradas de Sued compartilham, embora, longinquamente, algum parentesco com eles. O céu medieval, pelo menos o das pinturas, é uma espécie de não-lugar natural. Algo que não destinado à representação natural, ou pelo menos, não destinado a penetração da visualidade, inalcançável retinidamente. Somente visível aos olhos da fé. Oticamente, sua natureza é negada, restando apenas o valor simbólico celeste. Para a mais excelsa representação do céu, só caberia o ouro, o mais nobre dos materiais.

Os prateados e dourados de Sued não carregam nada deste valor simbólico. Sua cor é atonalmente relacional, mas comunga com o céu medieval esta exte-

rrioridade típica do brilho metálico, como negação a toda possibilidade de intrusão. Ao negar seu interior, mostra a condição de exterioridade que nos encontramos e que neles se reflete. No cosmo medieval a única possibilidade de superação da limitação imposta pela a-naturalidade celeste é a transcendência da fé. Em Sued, a superação da condição de exterioridade é justamente sua afirmação. A construção do exterior e a imediaticidade tornam-se o “*topos*” da existência, não mais a alteridade de um dentro, quer seja como, transcendência, psicologia, memória ou utopia.

2.24.

Entre o preto e o negro

Como pode um preto ser luminoso? Este é o enigma que se apresenta quando contemplamos estas enormes telas de 97, as maiores da arte brasileira. O preto em sua acepção ótica é o extremo tonal. Em teoria, a absoluta ausência de luz. Sendo tom, não é uma cor propriamente, mas a variação de luminosidade de um valor cromático. Portanto como pode a ausência de luz ser luminosa? Mas a física, mais especificamente a ótica, não pinta quadros.

Os pretos e os negros de Sued são cores. Não só pela sua matização, tingidos de profundos azuis, púrpuras, verdes, mas porque, mesmo quando empregados sem misturas, atuam como cores, qualitativamente, e não como uma quantidade variável de luz. Analogamente, a mesma independência que as formas regulares de Sued alcançam ao se emanciparem do caráter abstrato e conceitual da geometria, seus pretos alcançam ao se libertarem das teorias das cores. Esta independência devolve valor cromático ao que a ciência concebe somente como tom. A arte de Sued faz retornar ao âmbito do sensível, à empiria, o que de acordo com a ciência pertence apenas ao reino dos conceitos óticos.

De imediato, reconhecemos na elegância e brilho dos infinitos negros e pretos, o sotaque espanhol de Velásquez. Os jogos de luzes e sombras e a utilização de penumbras, ora mais rasas,oras profundas, foram recursos típicos dos artistas do barroco. Velásquez leva estes recursos ao extremo da maestria.

Em seu “Cristo crucificado”, uma grande superfície negra extremamente movimentada e diferenciada recobre grande parte do quadro. O tema favorece a estruturação do quadro pelo eixo central da cruz e da trave que atravessa, de lado a lado, a tela. Apesar da estrutura geométrica da pintura de Velásquez poder nos

servir para traçar um paralelo com a geometria das obras de Sued, este não é o nosso objeto no momento.

O que nos interessa, no momento, é a incrível luminosidade da obra. A luz é o grande elemento estruturante deste quadro. A iluminação do Cristo tem uma ambivalência única, refletindo a ambigüidade de sua natureza divina e terrena. Uma fonte de luz externa incide diretamente sobre o corpo do Cristo, mas esta não é sua única fonte de luz. Também emana uma luminosidade de seu corpo, que revela sua natureza divina, mesmo após a morte física. O efeito é obtido através dos tons claros de sua pele, em forte contraste com o fundo escuro e indeterminado.



Figura 33: Diego Velásquez - Cristo Crucificado

Além da iluminação direta e da irradiação do corpo do Cristo, há uma terceira fonte de luminosidade, mais sutil, que nos chama a atenção. Um modo muito particular de iluminação que emana do fundo indefinido da tela. O contraste entre a imaterialidade do fundo, com suas diversas variações de negros, se contrapõe à evocação tátil, despertada pelo tratamento pastoso da tinta, que forma o panejamento que recobre a cintura do Cristo. O negro mais profundo e denso, na parte superior da tela, e mais ralo e variado, nas partes inferiores, dotam a tela de uma localização espacial indeterminada, vaga, indefinida, fluida, fugidia. Representação simbólica da morte terrena e do mistério insondável que a envolve. Na parte superior um negro muito denso, sem brechas, absoluta ausência de luz e de vida. Conforme vamos descendo, marcas das pinceladas vão movimentando o

fundo, criando variações, tornando-o terreno. Nesta região mais baixa, pelas fendas deixadas entre uma pincelada e outra, entre as frestas das cerdas do pincel, esquivando-se do negrume absoluto, emana um átimo de luz, um último suspiro de luminosidade que respira como sopro derradeiro de vida.

Os fundos negros representando a vacuidade da vida, sua fugacidade e a inevitabilidade da morte, são temas recorrentemente tratados em vários artistas de forma similar, quer anteriormente em Caravaggio, na “Deposição da Cruz” ou mais tarde no Marat de David. Esta área variada de negros, que por falta de melhor terminologia, chamamos de fundo, por sua extrema movimentação e importância na organização cromática da tela, assume um papel preponderante, e está na raiz das pinturas negras de Sued.

Uma das marcas da pintura do mestre espanhol é o abundante uso da tinta como uma pasta manipulável, grossa e encorpada. Esta pasta de tinta é aplicada de maneira quase crua e direta, em “carimbos”, ou em golpes explícitos de pincel, sobre áreas lisas, de pinceladas “lambidas” e dissimuladas, que criam efeitos que sugerem brocados, panejamentos, golas, apliques de cabelo, bordados, em uma diversidade de texturas, evocando visualmente nosso tato. A profusão de negros matéricos das telas de Sued são devedores diretos dos brocados negros do traje de Felipe IV.

A esta tradição soma-se Manet, atualizando este repertório clássico nas telas que abrem o modernismo. Estes recursos pictóricos foram rapidamente absorvidos por Manet, que enxergou nestes a possibilidade de ratificar a pintura como tal. Os grandes fundos negros ajudavam, por sua indeterminação espacial, a romper com o efeito da perspectiva. A materialidade da tinta aplicada facilitava evidenciar que antes de tudo os quadros são feitos de tinta.

Como se sabe, Manet é um dos pilares sobre o qual se ergueu a chamada “escola de Paris”, tradição na qual, já em seus derradeiros dias, Sued se formou. Esta é a tradição plástica a qual estas telas se alinham. A variação e diversificação dos pretos e dos negros, suas diferentes espacialidades, suas áreas brilhosas e foscas, sua opacidade e transparência, o jogo destas polaridades, fazem parte do repertório que Sued vai utilizar na construção destas telas.

A tradição espanhola que penetra na França é origem mais visível e mais comentada destas telas, mas é igualmente importante, a presença de Klee. Poucas vezes, na obra de Sued, podemos ver, de maneira tão direta, a presença de Klee como nestas telas. Por um lado, reconhecemos nas telas de Velásquez uma profusão de recursos plásticos que, com maestria, Sued vai incorporar. Por outro lado, é o caráter ontológico da pesquisa de Klee que inquieta Sued. O mesmo “*pathos*” que faz luzir as cores em meio à escuridão gigantesca e insondável das pequenas telas de Klee, faz-se presente na infinitude de negros e pretos das grandes telas de Sued.

A afirmação causa estranheza. Como podem escalas opostas manifestarem uma mesma presença? As telas de Klee, em sua maioria pequenas aquarelas, ou óleos com aplicações diversas, montadas sobre cartão, tendem a levar a um intimismo e introspecção. Ao passo que as telas de Sued têm medidas relativamente avantajadas, principalmente em se tratando de arte brasileira. Mas quão grande pode ser o imaginário? E o que há de universal nas interioridades individuais? Como dimensionar o universo interno? O objeto de Klee é o incomensurável, o impalpável, o invisível, e indeterminável que atua como fundamento do mensurável, do palpável, do visível e do determinado. E como podemos dimensionar o indimensionável?

Esta é a razão pela qual as pequenas telas de Klee podem ser gigantescas, infinitas, mesmo sendo diminutas, íntimas e pessoais. Seu objeto, mesmo tratado em pequenos formatos, é imensurável, indeterminável e, portanto pode ser tratado tanto em pequenas dimensões como em Klee, quanto nas grandes telas de Sued. E aqui voltamos a minha afirmação anterior que parecia um tanto deslocada, mas que agora permite seu esclarecimento. Estas são as maiores telas da arte brasileira. A grandeza de uma tela, sua escala, não reside nas suas proporções métricas, mas na dimensão relativa de sua percepção. É na maneira como relacionamos uma determinada obra com nossa própria dimensão física que confere a ela seu tamanho.

Certamente há telas de dimensões maiores, mesmo entre as tela de Sued, há outras com dimensões aproximadas. Estas são as maiores por tratarem do que não pode ser dimensionado. O próprio destes negros, tão diferenciados, é a impossibilidade de sua mensuração, de determinação espacial. A capacidade destes ne-

gros de serem profundos em superfície; de destituírem as superfícies de qualquer métrica dos planos geométricos; de serem, ao mesmo tempo, superfície fisicamente presente e indeterminável; estrutura uma espacialidade aberta, inconclusa, ativa. Gigantescas, porque estes negros e pretos têm uma enigmática capacidade de expansão. Ao se dilatarem, no entanto, não obedecem às leis do espaço cartesiano, não se expandem para dentro, para fora ou para os lados, seguindo as coordenadas vetoriais x , y , ou z . Seus vetores de força atuam em uma dimensão diversa da ordem da mensuração física. Sua ampliação é metafísica, para além de qualquer eixo de coordenadas, para além de qualquer psicologismo. São extensões da expansão da consciência tomando noção de si própria e de seus âmbitos de alcance. A expansão destas telas se dá em direção as entranhas do vir-a-ser, do nada negro que permite a luz do mundo.

Em Sued, a universalidade da imaginação se estrutura na consciência. Por se estruturar na, e pela consciência, em pintura, é possível lhe dar uma forma regular. Uma forma reconhecível da consciência: a forma regular dos retângulos. No entanto, esta regularidade dos retângulos não se identifica como forma geométrica. A forma geométrica é um emblema da razão, a configuração e a visibilidade da racionalidade.

A forma geométrica é em si, autônoma e não-relacional, ela é independente de qualquer outra forma. Desligada de sua situação material e contingente, ela é pura, abstrata. Mas a consciência não se identifica com a racionalidade, é mais ampla que esta. A racionalidade é um dos seus modos, mas não o único de apreensão e construção da realidade. A imaginação é outro destes modos e, portanto, não pode estar submetido às formas da racionalidade, embora com estas interaja.

Mondrian pintou diversas vezes a estrutura da realidade, aquilo que está para além de todo sensível. Ao pintar esta realidade metafísica, retorna-a à realidade física. Ao dar a esta realidade supra sensível, sua realização sensível, viu-se obrigado a repor sistematicamente seu ato de determinação do indeterminável. E não poderia ser de outra maneira, pois se trata de pintura. De pintar em sua configuração determinada e contingente, aquilo que está, por definição, para além de toda e qualquer configuração. Desta forma, foi compelido a repetir seu ato, sem

outra alternativa, a não ser a de, reiteradas vezes, refazer o ato de formalização, particularizando o que é forma em si.

Os retângulos de Sued são de outra natureza. Não existem fora de sua realidade física. Não são independentes uns dos outros, só se realizam na interação mútua e, portanto são contingentes. No entanto, não tem a natureza de “coisa” imaginada, não são entes determinados. Reside aí a diferença para com os personagens do imaginário de Klee. Os retângulos de Sued são formas da visibilidade, a estrutura da imaginação na consciência. Mas, a estrutura da imaginação se mostra em seu próprio elemento, ou seja, na imaginação como imaginado. Decorre daí que os retângulos de Sued são a estrutura imaginada da imaginação presentificada na forma, em pintura. É a imagem da imaginação, sem, no entanto, serem as “coisas imaginadas”.

A tela de 1997 oferece uma organização simétrica, quase regular, não fossem pequenas variações das perfurações entre os retângulos em sua parte superior. Três grandes retângulos verticais negros, de dimensões iguais preenchem simetricamente o centro da tela e suas duas laterais. Sua superfície brilhosa e regular, sem grandes marcas que a movimentem, reflete placidamente a luz. Nada indica que haja alguma profundidade para além ou aquém daquela película. No entanto, não conseguimos localizar onde se encontra aquela superfície, a estabilidade de seu lugar. Os três retângulos negros são margeados em suas laterais e na parte superior por uma “moldura” preta, com empastes de tinta, e pinceladas de intensa movimentação. Lisos e brilhosos, eles contrastam, intensificando suas diferenças, com a “moldura”, margens movimentadas, de tinta pastosa e de superfície fosca. Em baixo, três faixas roxas coincidem com as laterais inferiores dos retângulos. Na junção irregular entre os retângulos verticais e as molduras, surge uma “não-linha”, um fio irregular vermelho, que se forma pela brecha da irregularidade dos perímetros destas figuras. No limite do imperceptível, o fio vermelho tem sua importância inversamente proporcional a sua presença.

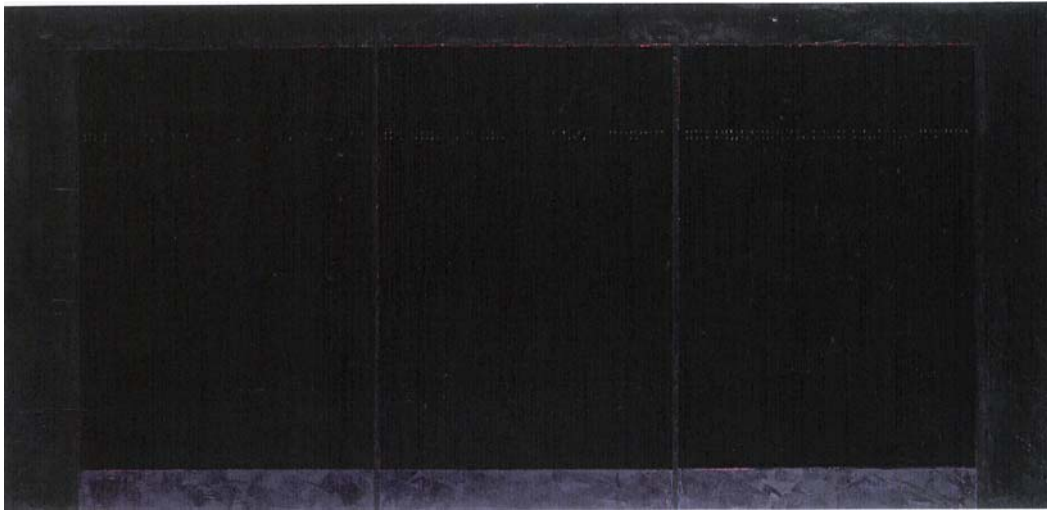


Figura 34: Sem Título – 1997 - esmalte, óleo sobre tela – 90x210 cm – coleção do artista

A vibração inerente ao vermelho se acende na tela. A lição da cor vibrante em meio a uma grande superfície negra foi aprendida com Klee, que a repetiu em seus inúmeros desenhos. O contraste entre o negro e a cor, intensifica a presença do vermelho e acentua a ausência do negro. Este se desmaterializa e se indetermina, tornando-se o fundamento da luminosidade e da vibração da cor.

Luminosas são as obras de Klee, luminosas as obras de Sued. Uma luminosidade latente, um brilho interno, luminantes, e não iluminadas. Sua cromaticidade não vem de fora, não há uma fonte de luz externa que produza raios incidentes sobre as cores. Se há um sol que ilumina estas cores, este não é o sol natural do dia a dia. As cores são banhadas pelo sol da meia-noite, um sol interior. Só internamente, pela imaginação, fonte originária das formas, é possível perceber seus raios. Para Klee, a pintura é o veículo para trazer a tona os habitantes da imaginação, de trazer a luz e fazer presente esta realidade outra que vive em nós. Klee pinta a universalidade do processo da imaginação. Mostrar sua universalidade é cumprir todos os estágios deste processo. É preciso mostrar sua origem, desde o vir-a-ser até seus últimos estágios, sua realização e plenitude ao emergir, no indivíduo, como forma determinada e particularizada, em imagem. A imagem é a individuação da forma na intimidade de um eu.

Neste ponto, Sued se desvia do mestre suíço. Sua pintura apresenta o espaço da estrutura universal do imaginário, e não como em Klee, o vir-a-ser das coisas imaginadas. A regularidade das formas retangulares nestas telas é testemunha da presença estrutural de Mondrian, que incide não somente sobre o mundo natural desvendado sua ordem. Mas agora também mostra a possibilidade desta

mesma ordem regular, orientar e estruturar o mundo interno da imaginação. Uma imaginação desabitada, despovoada de suas imagens. Assim como se pode experimentar, em pintura, a ordenação do espaço físico externo, independente das coisas, também se é capaz de organizar a experiência do espaço da subjetividade, sem ser subjetiva, da individualidade, sem ser individual.

Eis aí a razão da mudança de escalas de Sued em relação a Klee. Como estrutura, a imaginação não é privada, particular e, portanto, pode não ser íntima. A escala, seu dimensionamento, é a decorrência de sua universalidade estrutural, a manifestação da expansividade de uma estrutura que não pode ser reduzida a uma individualidade. Sendo imaginação, é própria de sua natureza a expansão. Ser sempre para além de seus próprios limites. A imaginação se imagina para além de suas limitações, de sua restrição representacional, de sua dimensão física, das suas próprias imagens. O próprio da imaginação é ser ilimitada. Por isto dizemos serem estas as maiores telas da arte brasileira.

2.25.

A pintura de cavalete e o espaço a priori – uma contextualização histórica

Clemente Greenberg abre seu famoso ensaio a respeito da “crise da pintura de cavalete” com as seguintes palavras:

“A pintura de cavalete, a pintura móvel pendurada numa parede, é um produto particular do Ocidente, sem nenhum correspondente verdadeiro em outras partes do mundo. Sua forma é determinada por sua função social, que é precisamente estar dependurada em uma parede. Para apreciar a singularidade de uma pintura de cavalete, basta compara seus modos de unidade com o da miniatura persa ou da pintura de painel chinesa, nenhuma das quais se equipara a ela na independência em relação às exigências da decoração. A pintura de cavalete subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais. Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade, a essência da pintura de cavalete – que não é a mesma coisa que sua qualidade – está a caminho de ser comprometida.”⁴⁰

O surgimento da pintura de cavalete é ligeiramente posterior ao desenvolvimento da perspectiva linear por Brunelleschi. Seu desenvolvimento se dá pelos artistas renascentistas da primeira geração. Há uma relação de interdependência entre os dois eventos. A tela de cavalete é o desdobramento lógico das

⁴⁰ Greenberg, Clement – Arte e Cultura - Ed. Ática – pág. 164

concepções espaciais da perspectiva linear, resultando da idealização do plano plástico.

A perspectiva de Brunelleschi visava buscar os princípios matemáticos fundamentais de representação do espaço, que já haviam sido intuídos pelos artistas desde a antiguidade. Tratava-se, portanto de superar a empiria artística e determinar os axiomas geométricos, para que se pudesse representar de maneira objetiva o espaço, para além de toda sensibilidade artística individual. A construção hierarquizada do espaço medieval vai gradualmente sendo substituída por uma nova concepção de espaço. A reorganização do real impõe o deslocamento do seu centro de interesse de uma concepção de realidade metafísica e transcendental, para uma realidade física e imanente, com a conseqüente revalorização do espaço natural. A ambição dos artistas renascentistas é desenvolver um método capaz de representar o espaço natural de maneira precisa e objetiva, independente das vicissitudes e idiosincrasias artísticas.

Até então a pintura estava submetida, para usarmos os termos de Greenberg, aos efeitos da decoração. Afrescos, retábulos, cúpulas, altares, eram os lugares onde a pintura pré-renascentista se desenvolvia. Era preciso liberar a pintura de todo o conteúdo simbólico inerente ao seu local de destino. A abóbada interna da cúpula de uma igreja é inexoravelmente associada à abóbada celeste. Um afresco na parede de uma igreja induz a temática e mitologia referente ao santo ao qual esta é dedicada. As curvas e reentrância decorativas de um retábulo que emoldura uma pintura, determinam as formas e a composição desta. Em suma, o plano pictórico, no qual as projeções da perspectiva vem a se desenvolver, não podia estar carregados de tantos conteúdos simbólicos prévios. Era preciso uma superfície neutra que melhor se adequasse às demandas da projeção em perspectiva.

Gradualmente os artistas vão criando superfícies plásticas mais adequadas, tornando-as cada vez mais autônomas em relação aos seus locais de inserção. Painéis móveis de madeira já são um grande avanço em relação aos afrescos, mas ainda têm uma materialidade antagônica ao conceito de plano, e uma imobilidade que os vincula a locais pré-determinados. Somente com a chegada das telas de cavalete se conquista a autonomia do plano plástico. A transformação da superfície física empírica em plano idealizado, em entidade matematizada.

Os afrescos de Giotto, ainda pertencem ao universo simbólico de vinculação entre o local de suporte e a representação pictórica. Paolo Ucello, em seu “São Jorge e o Dragão”, já pinta sobre uma tela plenamente autônoma. Não por coincidência, Ucello é um dos principais desenvolvedores do método da perspectiva. Mesmo nos artistas posteriores, que ainda pintam sobre pranchas de madeira, podemos sentir a progressiva liberalização dos pré-requisitos decorativos, tanto na regularidade do formato retangular do suporte, como na maior frequência de pinturas com dimensões medianas, favorecendo sua mobilidade e independência decorativa. Embora espaços carregados de simbolismo, como as cúpulas das igrejas, convivam durante séculos com pinturas feitas sobre um plano plástico autônomo, há uma progressiva predominância da autonomia da pintura de cavalete e de sua lógica.

Esta autonomia do plano plástico reflete, na prática artística, a concepção de espaço formulado por Brunelleschi, que antecipa, em mais de um século e meio, as características do que mais tarde vai se chamar de espaço cartesiano. O espaço idealizado da tela de cavalete é, portanto, o par necessário para que a codificação plástica do espaço perspectivado chegue as suas últimas conseqüências.

É de conhecimento corrente que o espaço perspectivado, formulado pelos mestres renascentistas, vai perdurar inquestionado até o impressionismo. Somente no século XIX, com o questionamento do espaço renascentista pelo impressionismo, e os subseqüentes estudos de Panofsky, no começo do século XX, sobre a perspectiva, é que cai por terra a objetividade do espaço perspectivado, mostrando o quanto ainda havia de simbolismo nesta forma de representação.

A superação e substituição plena do espaço perspectivado se realiza apenas quando o cubismo analítico alcança resultados satisfatórios, concretizando em suas telas uma nova formulação espacial e lingüística. Não obstante esta substituição pelo novo espaço cubista, a tela de cavalete, pelo menos neste primeiro momento, permanece intocada.

O espaço perspectivado e sua virtualidade, vai ser substituída pelo espaço cubista analítico, antiilusório por excelência. As dimensões físicas da tela, sua altura e largura, são os dados a priori que justificam a planaridade espacial formulada pelo cubismo analítico. Para descartar qualquer resquício de virtualidade ilu-

sória, o cubismo sacrifica o terceiro eixo de coordenadas como injustificável, uma vez que à profundidade não encontra correspondência em nenhuma dimensão dada pela tela. A utilização das dimensões da tela como única certeza, sobre a qual vai se fundamentar toda a construção da nova espacialidade, ao invés de questionar a idealidade do plano plástico, a reafirma e enfatiza. Sendo o cubismo uma investigação plástica de cunho racionalista, é bastante compreensível que a idealidade do plano plástico, representado pela tela de cavalete, mantivesse, pelo menos por algum tempo, sua validade.

Quando o cubismo analítico supera a fase de formulação do novo espaço plástico para iniciar sua atuação com seus novos cânones, a idealidade do plano plástico da tela de cavalete começará a ser questionada. Podemos estabelecer esta passagem como uma das diferenças entre o cubismo analítico e o cubismo sintético. O cubismo sintético, já com o plano plástico plenamente estabelecido pelo cubismo analítico, começa a operar com esta nova superfície conquistada. No curso deste processo começará a questioná-lo. A idealidade a priori do cubismo analítico se confronta com o realismo do plano plástico do cubismo sintético, no momento em que este é alçado como realidade possível de receber em si objetos reais.

Ao aplicar, sobre a superfície das telas, objetos cotidianos como jornais, rótulos de garrafas, papel de parede, linóleos, areia e toda sorte materiais já fartamente descritos pela literatura histórica da arte, reconhece-se na tela não mais sua dimensão puramente ideal. Mas uma entidade real, inserida no mundo, tal qual qualquer outro objeto físico. O estatuto da tela é ambíguo, esta mudança de graduação ontológica do plano plástico é de todo modo relativa. A tela ainda se apresenta como um a priori, sobre o qual os objetos vão ser adicionados. Um lugar ainda previamente constituído, um receptáculo.

As conseqüências desta operação, realizada pelas colagens sintéticas vão ser sentidas ao longo do modernismo, suscitando diversas possibilidades interpretativas para a questão, gerando obras e soluções as mais diversas, quando não antagônicas entre si. As telas de Malévitch, ativando o espaço em que se encontram ao serem expostas, em inusitados ângulos de visão; os contra-relevos de Rodchenko; as performances dadaístas; e, porque não dizer, as obras subseqüentes do

próprio Picasso, são decorrências diretas do questionamento do plano plástico, de seu caráter a priori e de sua idealidade.

Nos últimos momentos do cubismo sintético estrito senso, o plano plástico ainda está pré-determinado. Picasso começa a construir relevos por volta dos anos 12, em que já não há mais um plano a priori tão claramente reconhecível. Se as primeiras colagens eram construídas por adição de elementos a tela, nos relevos os elementos são justapostos. A passagem é gradual, libertando-se do plano plástico paulatinamente. Os objetos introduzidos vão ganhando importância e as construções vão tendendo a tridimensionalidade, culminando com a independência do plano a priori da tela. Sua extraordinária guitarra construída em 1912, já está totalmente destituída do suporte da tela. Se ainda vemos algum resquício planar, é na construção do objeto, que se forma pela intersecção dos diversos planos, que vão constituir o próprio objeto e não mais como um plano ideal a priori.

2.26. Colagens II



Figura 35: Sem Título – 1999 –acrílica, esmalte, colagem sobre papel – 130x77cm - coleção do artista

As colagens de Sued pertencem a este universo de questionamento do plano dado. Sua filiação é dupla: são decorrentes das construções cubistas, mas também dialogam com as colagens matissianas. A pintura de Matisse já estava há muito tempo entre as obras mais destituídas de substancialidade da pintura moderna. Quando Matisse inaugura o novo meio, abre-se a possibilidade de trabalhar com a cor de uma maneira completamente inusitada até então. A cor se torna independente de seu suporte, ganha uma realidade plena, eliminando qualquer valor atributivo que, a ela, ainda se pudesse impingir. Quando Matisse recorta suas formas, ele as recorta na cor, invertendo a tradicional lógica atributiva, da cor como qualidade das coisas.

Sued constrói suas colagens por caminhos similares. Organiza as formas coloridas de papéis de diferentes qualidades, aglutinando-os, não sobre um plano dado, uma superfície já pré-existente, mas justapondo, sobrepondo uns sobre os outros, sem hierarquização entre si. Só há um “algo” concreto ao final do processo e, portanto, a obra não se constitui da soma de partes. Se os elementos plásticos de Sued só têm seu valor plástico garantido pela interação que estabelecem entre si, enquanto as relações não estão plenamente estabelecidas, suas realidades como elementos plásticos são inexistentes e nada mais são do que simples papéis coloridos. Não tendo um valor plástico em si, cada um dos elementos das colagens de Sued não pode se constituir como partes de um todo, como elementos plenamente autônomos. Sua condição de valor plástico é relacional. Sua natureza não é simples, embora não sejam autônomos, enquanto decorre o processo de criação, lhes é permitido cambiarem de posição, e ao alterarem suas posições e suas relações, alteram também sua natureza, já que esta é relacional. Não são elementos puros intercambiáveis, em termos estritos, uma vez que suas posições relativas lhes são constitutivas, mas tem uma mobilidade estranha ao conceito tradicional de forma.

2.27. Pinturas Assemblage

Por volta do início dos anos 2000-1 Sued começa uma produção que sintetiza todas as suas realizações anteriores. Ele não parte mais da regularidade da tela única. Transporta a lógica compositiva das colagens para as novas construções. Reúne peças tais como: telas quase sempre monocromáticas, ripas e blocos

de madeira, fendas e reentrâncias, que vão ser intercambiados e articulados, como os papéis das colagens, para formarem as obras propriamente ditas.

A construção destas obras se dá como jogo. Se pelas próprias dimensões físicas das obras a manipulação e o intercâmbio não tem a mesma mobilidade das colagens, sua combinação lúdica ainda obedece à mesma lógica. Se as peças não são autônomas e independentes, elementos propriamente ditos, tão pouco são partes que formam e dependem de um todo. O que define sua natureza é a relação e interação. Esta lógica na verdade não é nova. Podemos pensá-la como do mesmo gênero de interação relacional que Sued já havia entronizado em seu aprendizado cromático como Matisse. Para o francês as cores não têm um valor absoluto e a priori, a cor se dá como relação, como um algarismo cromático. Esta mesma lógica das cores é transportada para a questão formal. Nos grandes quadrípticos dos anos 80, esta problemática já se anunciava, não com a mesma ênfase destas obras, mas já claramente reconhecíveis. Voltaremos mais adianta na relação entre estes dois momentos da obra de Sued.

O livre jogo destas formas, o caráter lúdico destas obras, sua maneira de compor - pois ainda estamos mais próximo ao nível da forma e não do elemento - remete a Morandi. Os pequenos personagens que Morandi dispunha sobre a mesa, organizando suas interações espaciais através de tangências, acumulações, sobreposições e distanciamentos, servem como modelo de atuação para Sued. Usemos a analogia do tabuleiro de xadrez. As peças do tabuleiro carregam um valor: um cavalo não se move como uma dama ou um peão, mas destacados do tabuleiro não tem qualquer significação, não fazem parte do jogo. Somente na ação do jogo, na particularização do momento, na interação entre as peças, e que a peça ganha sua significação, torna válido aquele valor intrínseco, neste caso seu modo de movimentação. Do mesmo modo as garrafas, os potes, as posições em relação ao tampo da mesa, as tangências dos blocos, a concentrações das peças em determinada área, é isto que confere significação nas telas de Morandi. Assim como o limitado número de peças de xadrez é capaz de proporcionar infinitas combinações e situações de jogo, o número restrito de personagens que se repetem nos quadros de Morandi é suficiente para a produção diversificada de uma vida inteira.



Figura 36: Sem Título – 2001 – acrílica , óleo esmalte sobre tela e madeira – 228 x 113 cm – coleção do artista

Sued organiza suas obras de maneira similar, distribui e articula suas peças tal qual um xadrez, criando relações significativas entre si. Uma ripa de madeira pintada, não é igual a uma tela com sua superfície carregada de uma grossa massa de tinta, e tampouco o é de uma fenda entre duas telas que permite ver, através de seu vazio, a parede que a suporta. Cada uma das peças tem um valor próprio. Próprio, porém não absoluto. Este valor só é ativado no momento em que interage com os demais elementos da obra. Assim, as peças têm uma dupla natureza: por um lado têm propriedades que lhe são intrínsecas, identidades determináveis e diferenciadas das demais; por outro lado, estas qualidades e identidades só o são na medida em que interagem entre si, apesar de terem um próprio que limita e define seu espectro significativo.

Os elementos da composição, que assim chamamos, por falta de um termo mais apropriado, uma vez que o conceito de elemento, em certa medida, é antitético a idéia de composição, só adquire seu valor de forma na interação com os demais. Porém, se tem alguma autonomia significativa, esta não é irrestrita, e seu campo de possibilidades é limitado por sua própria natureza. A significação que lhes é atribuída pela interação encontra aí seu limite. Novamente, como nas colagens, estes componentes da obra de Sued são algo entre os conceitos padrões de forma e elemento, mais íntegros e independentes do que as partes de uma forma, menos autônomos e unos do que elementos.

Não podemos dizer que o plano idealizado foi completamente superado, que sua origem na tradição da pintura de cavalete foi descartada sem deixar vestígios nestas obras. O plano ainda permanece. Sua presença é facilmente detectável na superfície ampla dos grandes campos de cor. Nos referimos a eles como planos, mas é justamente este o ponto central da problemática. É este caráter de entidade idealizada e abstrata da matemática, que estas obras abandonam. São superfícies, e como superfícies, efetivam sua materialidade no espaço. Admitimos a nomenclatura de plano, aplicada a estas superfícies, apenas de forma lata, ampliada, se pudermos pensá-las como um plano-fenômeno, sem qualquer existência ideal anterior para além de sua experiência concreta. Embora um plano-fenômeno explicita sua força por sua atualidade, ainda é um índice de uma estruturação, que se faz reconhecível encarnada no objeto. Esta é a graça e a grandeza das contribuições de Sued. Suas obras estão sempre a nos mostrar como, na experimentação do mundo, no contato com as coisas, e somente através desta interação, se pode enxergar a estrutura que sustenta esta experiência da realidade, sem precisar abdicar das coisas em favor de uma abstração racionalizante, que vê na particularização dos entes um empecilho ao conhecimento da realidade. Este é o legado das obras de Sued, fruto de profunda reflexão plástica sobre a obra de Mondrian.

Estas obras declaram francamente seu caráter aberto, inacabado. Inconclusas que são, convocam ao fruidor que as complete. As fendas abertas, a irregularidade de seu perímetro, inserem o mundo na obra. Desfazem os limites entre o dentro e o fora, conteúdo e continente. Uma nova resposta à problemática colocada por Mondrian, da complementação da obra pelo fruidor, anunciada pelas faixas negras que são interrompidas antes de alcançarem as bordas. Esta problemática da

incompletude e da introdução ativa do olhar, já havia se anunciado em formas diversas, na própria obra de Sued, onde nos anos 70 a barra inferior dos trabalhos já apontava para esta inconclusão. As fendas, que agora incorporam o espaço circundante e a parede como constitutivos da obra, são aparentadas daquelas faixas laterais e dos pequenos fios brancos, que atuavam como elemento de transição entre o mundo e as telas, nas pinturas “mondrianescas”. A ausência material, nas fendas, em contraste com a massa da pasta de tinta se potencializam mutuamente. Uma constante na obra de Sued é este uso das polaridades para intensificarem seus valores. O liso e o eriçado, o preto e o negro, o brilho e o fosco, o cheio e o vazio, o dentro e o fora: é através desta radicalização de polaridades que cada uma ganha à máxima intensidade de sua natureza.



Figura 37: Sem Título – 2001 – acrílica, óleo esmalte sobre tela e madeira – 228 x 205 cm – coleção do artista

A massa de tinta que já estava plenamente presente em obras anteriores ganha aqui uma presença preponderante. A pasta confere a estas obras um caráter quase escultural e uma solidez coerente com o desenvolvimento da própria obra. Se não podemos falar em um clímax atingido, uma vez que a obra do artista ainda esta se fazendo, estas obras são certamente um dos picos mais sólidos desta apresentação das pinturas como objeto no mundo. Esta solidez material das telas e das ripas ganha vigor ao ser contraposta às reentrâncias e vacuidades geradas pelas fendas.

A introdução da vacuidade como elemento constitutivo do espaço circundante, como elemento ativo da obra, expressa talvez uma das maiores contribuições de Sued. Ao introduzir o espaço vazio como elemento da obra, iguala, em uma mesma condição, substancial tanto o espaço como o objeto em si. O que está em jogo agora é a própria noção de espaço. Nossa experimentação do espaço não se dá como um elemento a priori da sensibilidade, não se trata das condições para tornar possível a espacialidade. Em nossa experimentação do mundo, na vivência cotidiana, a espacialidade, o vazio, é uma entidade de mesmo grau de substancialidade que as coisas. Se diferenciam pela densidade das coisas no mundo e do espaço que circunda as coisas. O espaço é o lugar onde transita nosso corpo, onde se dá o encontro deste com as coisas. Ele é o desimpedimento que se contrapõe aos obstáculos que os objetos nos impõem.

Mas há um segundo modo concomitante desta experimentação, as coisas ocupam um lugar, uma extensão em um amplo espaço unitário. A uma continuidade do espaço que se “entranha nas coisas”, e as perpassa, se estendendo independente dos obstáculos materiais que a ele se interpõe, sejam as coisas ou nosso corpo. O espaço é, nas obras de Sued, uma articulação entre este espaço vivencial, em que irrefletidamente nos movemos, e a consciência da extensão. Não a extensão como dado racional, mas sim como espaço encarnado, dimensão constitutiva das coisas. O espaço em Sued é a unidade da interação entre espaço e espacialidade, contraposta a tradicional concepção do espaço como receptáculo das coisas, ou como dado a priori da sensibilidade.

Agora se torna mais fácil ressaltarmos a diferença entre Newman e Sued que tratamos na comparação do “Vir Heroicus Sublimis” e o quadríptico vermelho dos anos 80. O espaço em Newman é fruto de uma expansão da tela, que ultrapassa os seus limites físicos e se projeta para fora de si gerando um “*topos*”. Apesar da espessura das telas de Newman e sua presença física, não há propriamente um objeto pictórico, mas sim um lugar fisicamente determinado pela pintura. A espessura da tela é o índice da materialidade e concretude daquele espaço. Sua particularidade, singularidade, atualidade, e imanência dessa experiência, revelam a transcendência da consciência. A obra de Newman é toda espaço como “*topos*”.

Neste sentido a obra de Sued, é o avesso da de Newman, tende a ser toda objeto, e sendo toda objeto gera, por contraste, o espaço do qual este objeto não pode prescindir.

Um traço que unifica a produção de Sued é a materialidade e a fisicalidade de suas obras, que geram a percepção inexorável desta como objeto. A solidez do objeto plástico faz ressaltar a vacuidade do espaço circundante. As barras incompletas das pinturas de faixas verticais, do começo dos anos 80, são o início desta problematização. Os quadrípticos construídos como “blocos impenetráveis” de telas que se auto dispõe no espaço, já são uma elaboração mais sofisticada da mesma questão. Nestas obras, o eriçamento da superfície, a massa de tinta que recobre a superfície das telas, os pequenos blocos, e a aplicação de ripas de madeira, ligeiramente inclinadas, que se projetam para fora da bidimensionalidade, se inserindo no espaço, a inclusão das frestas vazias, como elemento ativo da obra, tudo isto não deixa dúvida sobre a mútua instauração de espaço e objeto. A interação produtora, entre estas duas instância do real, espaço e objeto, somente em sua articulação recíproca emergem como entidades individualizadas e complementares. É pela densidade material do objeto que a rarefação do espaço se faz perceptível, que o espaço se mostra substancializado, reificado e como tal, aceita ser sensivelmente percebido e não intelectualmente concebido.

A irregularidade do perímetro da obra leva a penetração do espaço circundante como constitutivo da obra, criando um grau de instabilidade limítrofe que se confronta com a estabilidade, intuída pela nossa complementação do perímetro regular da obra. Este jogo, recorrente dentro da produção de Sued, de previsibilidade e imprevisibilidade, estabilidade e instabilidade, ganha esta nova faceta nestas obras.

2.28. Elementos entrópicos

Diversos são os elementos entrópicos nas telas de Sued, as pinceladas eriçadas, as frestas que invalidam o perímetro, a quebra seqüencial das expectativas lógicas dos elementos composicionais, todos introduzem um componente de desordem na esperada estabilidade e harmonia da obra.

Sistemas, fechados em si mesmos, tendem à estabilidade. Por estarem voltados para si, os sistemas fechados não perdem energia para fora, e pelas leis

da dinâmica, tendem a se equalizar e caminhar para o equilíbrio total, a absoluta imobilidade. Nos sistemas abertos, por outro lado, perdem ou recebem energia externa e sua tendência, portanto, é por princípio, nunca atingirem plenamente uma ordem totalmente estabelecida.

Tendemos, talvez por vício cultural, a rejeitar a instabilidade dos sistemas em favor da estabilidade harmônica e da regularidade que mais facilmente preenchem nossas expectativas. Esta ordem e harmonia quando plenamente atingidas, este equilíbrio absoluto, leva à imobilidade, e por conseguinte, à “morte” do sistema. O elemento entrópico é, portanto, o elemento vital, que dinamiza a estrutura e a transforma.

A introdução de um elemento entrópico não significa o puro caos, a desordem absoluta, a falta de sentido, a desarmonia. Trata-se de outro modelo de ordenamento, mudança da ordem estática para um ordenamento dinâmico, que jamais se cristaliza em uma forma estável, permanente e estática.

Não poderia ser de outra maneira, a ordenação de Sued pressupõe a interação dinâmica do processo de criação. Este processo é sempre inconcluso, não tendo nem início, nem fim, o seu próprio é a continuidade, e a obra deve refletir a dinâmica de sua constituição.

2.29. Objetos



Figura 38: Sem Título – 2005 – óleo, esmalte negro e acrílica sobre madeira – 60 x 70 x 6 cm – Col. do artista

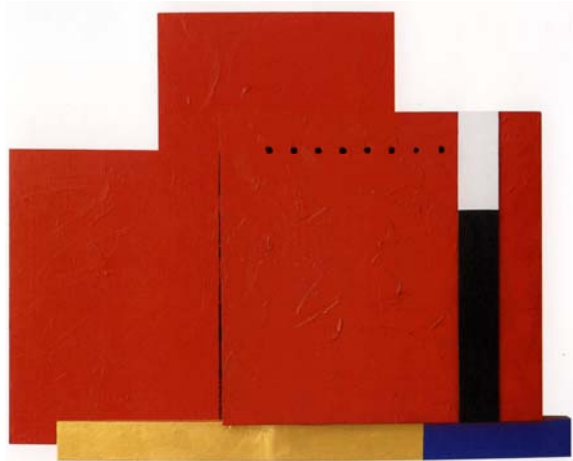


Figura 39: Sem Título – 2005 – óleo, esmalte negro e acrílica sobre madeira – 30 x 60 x 6 cm – Col. do artista

Nos trabalhos de 2005 o desenvolvimento lógico, do longo percurso da materialidade e objetualidade das telas de Sued, ganha nova dimensão. Grossos blocos de madeira vão servir de suporte para uma projeção em relação ao espaço. Algo situado ambigualmente entre categorias tradicionais de pintura, relevo e escultura. O desenvolvimento destes trabalhos representa o ápice deste encaminhamento ao objeto que, desde os anos 80, vem se renunciando dentro da pintura de Sued.

Ligia Canogia no catálogo da exposição propõem uma leitura como a flexão dos planos de suas pinturas:

“Eduardo Sued pronunciou mais uma vez o aspecto protuberante de certas formas, mas com nova articulação. Quase-objetos, ou relevos indecisos, estas pinturas praticadas sobre suportes de madeira, a maioria de superfície lisa, mas acidentadas por recortes e reentrâncias, constituem, na verdade um desdobramento de sua própria visão espacial, realizada antes apenas no plano. Tornando quase “didático” os procedimentos de seu olhar – a construção do espaço por recortes de cor - Sued nos oferece aqui a compreensão total da pintura como uma virtualidade, apta a se transformar num corpo tangível, fora do plano. É como se pegássemos uma de suas pinturas superficiais e, se fossem de papelão, pudéssemos dobrá-las exatamente nas linhas de interseção de cor, montando um objeto. Sued “dobra” a cor; dependendo de sua intensidade, sua luz e sua ação construtiva, ela pode retroceder, avançar, esquivar-se, esconder-se atrás ou dentro de outra cor, em um jogo de profundidades e lateralidades lúdicas.”⁴¹

⁴¹ Canogia, Ligia – Galeria Galeria Artur Fidalgo 2004



Figura 40: Sem Título – 2005 – óleo, esmalte negro e acrílica sobre madeira – 25 x 157 x 6 cm – Col. do artista

Apesar de sua volumetria declarada, suas questões são o desdobramento das questões de pintura e sua frontalidade é declarada. Estas formas apresentam uma junção dos potes e garrafas dispostos sobre a mesa de Morandi, com o ritmo e a serialização dos últimos Mondrian. As telas-relevos desta mesma época 2005 não deixam dúvidas do retorno de Mondrian, ao universo de Sued. Os pequenos elementos de cor, que pontuam estas construções, tem a mesma natureza da rítmica dos quadrados coloridos de Broadway Boogie-Woogie. Os ritmos são intensificados e a proximidade com a serialidade, que se anuncia nos últimos Mondrians, favorecem a maneira de compor e construir destas obras.

Mas a fonte mais original deste modo de construção está em Morandi, na maneira já tantas vezes aludidas aqui de organizar os elementos sobre o tampo da mesa. Os pesados blocos de madeira fazem às vezes dos potes e garrafas de Morandi. O que até então eram motivos pictóricos, potes garrafas, caixas, agora coincide com o próprio suporte pictórico. Não há mais uma cena aludida, e se há ainda uma cena, ela é uma cena presente, e os seus personagens são os elementos da própria pintura. É verdade que na raiz destes trabalhos tanto quanto o próprio modo de organizar os objetos na mesa de Morandi, está o cubismo de Braque e Picasso. Somente a emancipação total da tela, como espaço projetivo, permitiu liberar o pensamento plástico para este tipo de construção.

2.30. Trabalhos recentes 2009

Os trabalhos mais recentes de Sued realizados à poucos dias antes do termino desta dissertação, apontam para uma intensificação do ritmo plástico, com notável influência das últimas telas de Mondrian. Nos trabalhos mais antigos, realizados durante a época das entrevistas, nota-se uma restrição de sua paleta a uma predominância de pretos, cinzas e brancos, aparecendo vez por outra violetas fechados, pequenas superfícies de vermelhos e alguns amarelos que, Sued alega

ter recuperado em seu contato com as esculturas monocromáticas africanas. A ênfase em uma estrutura aberta e não regular, leva a uma espacialização e projeção destes trabalhos, em direção ao espaço circundante. Maiores conclusões demandam uma reflexão mais distanciada temporalmente dos trabalhos, não disponível no momento.