



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Gilton Monteiro dos Santos Junior

Eduardo Sued: Minotauros

Rio de Janeiro
2008

Gilton Monteiro dos Santos Junior

Eduardo Sued: Minotauros

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S944 Santos Junior, Gilton Monteiro dos.
Eduardo Sued: Minotauros / Gilton Monteiro dos Santos
Junior . – 2008.
137 f.

Orientadora: Vera Beatriz Cordeiro Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1 Sued, Eduardo, 1925- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Arte moderna – Séc. XX – Brasil – Teses. 3. Pintores
brasileiros – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz Cordeiro. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 7.071.7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Gilton Monteiro dos Santos Junior

Eduardo Sued: Minotauros

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 19 de março de 2008

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof.^a. Dr.^a. Leila Maria Danziger
Instituto de Artes da UERJ

Prof.^a. Dr.^a. Mônica Zielinsky
Instituto de Artes da UFRGS

Rio de Janeiro
2008

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrado meu débito para com pessoas e instituições que agiriam de forma decisiva na realização deste projeto, de modo que tudo o que há de bom nele pertence a vocês. De resto, assumo como meu o que possa haver ali de menor valor. Assim, à Cris (MAC-USP) devo a paciência e extrema boa vontade em ter separado para mim todo o material referente à Sued. Da parte do próprio Eduardo, aliás, não foi somente a paciência e boa vontade que me foram dedicadas, sua excelência para o *bon vivant*, sua inteligência e vivacidade intelectual agiram nos momentos precisos. A Elena Oneil (pelas ajudas constantes durante o mestrado), Graziely Rezende (que acompanhou ansiosa todo o processo), Leila Danziger (desde sempre amiga), Marcus Mota (pelos incentivos e diálogos constantes), ao Itaú-Cultural, MAM-RJ, MAM-SP, MASP (cujas atenções e boa vontade me pouparam esforços desnecessários), ao PPGArtes (por receber este projeto e financiar minha viagem a São Paulo), a Roberto Conduru cujas dicas e observações foram desde início fundamentais, a Vera Beatriz Siqueira (por me ensinar a ver com olhos contemporâneos as obras de todos os tempos) e aos que de alguma forma participaram. Sou grato.

RESUMO

SANTOS JUNIOR, Gilton Monteiro. *Eduardo Sued sua poética e seu método*. 2008. 140f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A pintura de Eduardo Sued se caracteriza por uma variedade de soluções e um procedimento radicalmente assistemático. Observando o método de ação adotado pelo pintor, propõe-se uma análise crítica e interpretativa de sua produção apoiado em duas noções centrais, logicamente relacionadas: o desvio e o labirinto. Compreendida como estratégia revisionária, o desvio condiz à aspectos estritos à operação da pintura, no tocante à maneira como Sued lida com a tradição e principalmente como conduz a experiência da pintura nos termos de sua atualidade. O segundo conceito, labirinto, confere caráter às conseqüências produzidas por esta experiência, senão à experiência mesma, consistindo aí a unidade da produção. Neste aspecto, o labirinto estará presente tanto naquele momento que concerne às relações intra-poéticas, quanto na possibilidade aberta de se interpretar esta obra, seja em partes, seja em seu conjunto. A idéia de reconstrução deriva desse processo vivo e fragmentado da pintura. Reconstruir é buscar sentidos possíveis para a pintura hoje, algo que legitime seu papel no mundo contemporâneo, sem pretender, evidentemente, encerrar-se em dogmas. Repondo os termos de uma herança construtiva vigente na obra, as noções de desvio/labirinto revelam vínculos com certa tradição moderna, sem deixar de inserir e apontar nesta pintura os dilemas da contemporaneidade, que lhe são próprias.

Palavras-chave: Pintura brasileira contemporânea. História da arte brasileira. Eduardo Sued. Crítica e interpretação.

ABSTRACT

Eduardo Sued's paintings are underlined for kinds of results and a radical unsystematic process. Seeing the painter's action method we propose a critic and interpretative analyses of his production. We use two ideas for it. The first is the *swerve* and the second is the *labyrinth*. The swerve is a strategic revision that suits with the operation of painting, demonstrating the mode as Sued works the tradition and labyrinth's idea ascribe the character to the form of experience, its image, residing there the unit of production. Thus the labyrinth will be present as in intra-poetics relations moment as in possible way to interpret this work. The reconstruction idea comes of its lively and broke process to paint to reconstruct possible meanings to the painting today something that it will do lawful at the contemporaneous world no to intend to reduce it for dogmas. The labyrinths and swerve ideas discover links to the modern tradition through their constructive heritage. And they don't leave to replace and to underline in these paintings contemporaneous dilemmas that are theirs.

Keywords: Contemporaneous Brazilian painting. Brazilian art history. Eduardo Sued. criticism and interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 DESTRUIÇÕES	17
CAPÍTULO 2 MINOTAUROS	33
CAPÍTULO 3 RECONSTRUÇÕES	59
CAPÍTULO 4 CONCLUSÃO	93
BIBLIOGRAFIA	98
ANEXO	107

INTRODUÇÃO

Cada coisa uma encruzilhada, observou o pensador espanhol Ortega y Gasset ao por em foco as insuficiências do cientificismo moderno, ansioso em estender ao infinito suas verdades. Em se tratando da obra de Eduardo Sued, poderíamos nos valer da paráfrase, cada quadro uma encruzilhada, um labirinto com múltiplos caminhos, devolvendo-nos, no percurso, a pintura, sempre viva, atual. Nestes termos, significa dizer que se trata de uma poética do processo, uma obra emancipada de fins, conceitos prévios e artifícios que lhe imprima coordenadas de ação. E é justamente o tom nunca definitivo de sua pintura que nos empurra ao constante desafio de repensarmos insistentemente sua obra, estendendo a nós a rede de galerias de seu interminável labirinto.

Este aspecto iguala Sued não apenas à figura de Dédalus, criador desta vertiginosa arquitetura, mas também à Minotauro, seu incursionista, personificação do desafio. Tudo aquilo que poderia ser pensado como terror psicológico, sob a perspectiva catastrófica de um fim derradeiro, ressurgem para nossos olhos niilistas como processo, não se tratando, evidentemente, de metáforas, mas de realizações, pois é isto que essa obra parece nos oferecer: no tocante ao dramático cenário sob o qual atua, sob os auspícios de uma possível morte, esta pintura parece buscar e afirmar a própria vida.

Por isso, a imagem do labirinto não consiste tão somente em um rol de especulações poéticas, tecidas sob experimentos vários, como que ansioso por meras inovações. Sua perspectiva não é a da recusa histórica, mas investe contra o aplainamento e sistematização de sua prática. Neste sentido, compreendida como método, a poética de Sued coincide e revitaliza a sofisticada crítica de Ortega ao processo de reificação e tecnicização, cujo clímax citamos a pouco – crítica esta, contra o sistema que reduz o homem à mera funcionalidade das coisas, pondo-nos, em totalidade, à mercê das lentes do positivismo científico.

É desta vertiginosa imagem registrada pela obra de Sued, que partiremos, visando extrair dela uma estratégia interpretativa de seu método de trabalho, sua forma de conceber e agir na pintura. Porém, antes de tudo, em respeito à brevidade de uma apresentação, devemos ainda nos perguntar sobre a proveniência e qualidades deste modo de empregar na pintura, de maneira que possamos compreender um pouco melhor sua natureza, não obstante a maneira que sua imagem, o labirinto, repercute na obra do pintor carioca.

Em Sued, a experiência da pintura consiste, antes de tudo, em um processo inacabado e sem fins. Seu método é aberto e não dogmático, indagando e desconfiando constantemente das idéias preestabelecidas. Em sua obra reside o espanto, de modo que, observações sobre seu método inquieto se tornaram lugar comum em sua fortuna crítica. Deixando claro, o pintor parte de um único princípio, destruir, isto é, contrariar seu raciocínio, desviando-se de suas soluções, questionando, insistentemente, seu próprio pensamento. No presente momento, tomei esta marca destrutiva como o ponto central de minhas indagações, ansiando entrever nela a compreensão de parte de sua poética. O labirinto tem aí sua imagem prototípica, emanando de olhos intermináveis, auscultando e escavando a superfície da tela, mantendo em aberto seu sentido construtor.

Destruição, desvio, reconstrução, são, como veremos, ações que se confundem nesta obra. Tomo uma dessas ações pretendendo esclarecer parte desta visão: a noção de desvio. Aqui, ela condiz à insistente ação de contrariar, cara ao pintor. Contrariando suas próprias idéias, pondo a deriva seu próprio sistema, Sued busca, a cada momento, uma outra maneira de trazer a pintura ao mundo, entrevendo para ela outro tipo de comportamento. É verdade que trata-se de uma inquietação do próprio olhar, de mantê-lo vivo e pensante em uma época excessivamente visual, quando a virtude da imagem parece a muito ter sido enterrada. É esta ação de contrariar que devemos melhor compreender, sabendo-a não ingênua, mas sim intencional, colocando à prova seus próprios termos.

Para interpretar esta ação recorri a um conceito extraído da artilharia crítica de Harold Bloom, cuja noção de desvio constitui idéia central para a iluminação dos aspectos, por assim dizer, infra-estruturais desta obra: uma das razões revisionárias adotadas por todo jovem poeta a se ver cara a cara com seu precursor. Sua gênese consiste no ato de desleitura poética, uma espécie de “interpretação errônea” do poema precedente que definirá o perfil criador do jovem poeta. A interpretação ou desleitura consiste, portanto, na própria vigência do ato criador.

Se bem entendido, o ato de desvio, derivado da desleitura, consiste propriamente em uma ação simultaneamente destrutiva e construtiva. E é este efeito dialético que o remete diretamente à obra de Eduardo Sued. No que diz respeito a esta poética, contrariar designa uma ação que visa interpretar a si mesmo. Rendendo débito à Picasso, seu gesto destrutivo põe em revista seu sistema, não permitindo que a sedimentação da prática cristalize seu método. Daí que sua luta se volte contra a compulsão de repetição, termos semelhantes aos conflitos intrapsíquicos corrente em todo poeta forte, e próprias às categorias de Bloom.

Manter a experiência da pintura sempre ativa, desviando-se de si mesmo consiste no princípio lógico da prática artística de nosso pintor, não permitindo em ocasião alguma seu adormecimento, insistindo em sua atenção sobre os meios da pintura e sua forma sempre surpreendente em ocupar lugar no mundo, produzindo aí seu sentido. A rigor, trata-se de um anti-sistema, ou melhor, de um método assistemático.

Contrariar condiz assim em reler a si mesmo. Valendo também, em termos bloomianos “desler” a si mesmo. Ocorre, pois a coincidência entre “desvio” e “contrário”, de modo que as investidas do pintor voltam-se antes para valores próprios que a setores específicos da tradição. Desta forma Sued atualiza o aprendizado, extrai as lições, avança com o método. Encerrado em um monólogo, este duelo afia seu olhar. Executada a manobra, está aberta as portas do labirinto. Claro que podemos compreender este comportamento do pintor como um ato performático, que visa por atual, no mundo, a pintura, atuando nos limites de sua possibilidade. A rigor é a própria busca dessa possibilidade que está em vigência, e, correspondendo os termos do pintor, sob um horizonte desconhecido. Compreender os próprios limites que o mundo atual impõe à prática da pintura e responder à esta demanda sintetiza uma parte de sua poética.

Perscrutando as encruzilhadas da contemporaneidade, a questão do labirinto surge pertinente. E uma das marcas desta imagem vertiginosa é sua aversão ao logocentrismo ocidental. Ora, em Sued, a imagem do labirinto projeta-se sobre diversos níveis ou instâncias, sendo a primeira, sua prática aberta de investigação da pintura, sua insubordinação a ideais preestabelecidos. Dizer isso significa afirmar que a experiência da pintura não consiste tão unicamente no encerramento do meio em seu continente, segregando-o da vida, mas entrevedo-o em sua frágil relação com o espaço vital. Processo contínuo, interminável, sem fins a priori, a experiência da pintura torna possível entrevermos um estado, o da perdição, isto é, de uma compreensão sempre atualizada e um saber construído sucessivamente, livre de quaisquer princípios reguladores. Esta experiência não é, nestes termos, menos existencialista, já sabendo tratar-se de um existencialismo construtivo, afirmativo, firmado sobre verdades imanentes e nunca universais.

Da mesma forma esta experiência consiste na construção simultânea de ambas as partes, o pintor e sua linguagem, de modo que a destruição praticada por Sued não se restringe apenas à eliminação do modelo e reinterpretação dos papéis a serem encenados pela pintura, como se simplesmente valesse a cada instante a estruturação de um novo sentido para este

suporte, mas também diz respeito ao esvaziamento do ego do pintor, inviabilizando a regência de caprichos e toda ordem de predileções subjetivas. É posto assim que o ato de destruir condiz à suspensão de um saber, de modo a permitir que esta experiência proporcione a refiguração de seus esquemas de entendimento. Este aspecto está presente em toda sua produção, em sinal de uma redução constante e, com isso, de um sentido impreciso reservado à obra, como se esse sentido tivesse que ser complementado por sua inserção no mundo-da-vida, no momento de sua recepção. É esta relação antinômica entre a pintura e vida que deverá constituir em conjunto o sentido da obra, de modo que a tríade autor-obra-público encerra uma dinâmica atual, labiríntica, livre de finalismos.

Estas observações evidenciam uma nova situação posta em cena por esta obra. Situação que cumpre os interesses principais de Sued, em exercício desde suas primeiras investidas na pintura, na chamada fase madura de sua produção; um momento que se inicia em fins da década de 60, início de 70. Esses interesses, como viemos observando, dizem respeito à sua preocupação em achar um sentido atual, uma possibilidade de fazer vigente sua legibilidade em um contexto espacial preciso, o brasileiro. Entre outros, dois pontos são levantados pelo pintor nesse tocante – dois pontos distintos, porém imbricados entre si: um referente à inserção da pintura no mundo, e isto primeiramente através da cor; e outro condizente à compreensão do funcionamento do quadro, enquanto objeto dotado de profundas conotações culturais e, mais que isso, tradicionalmente naturalizado como suporte para a linguagem pictórica.

Do primeiro ponto, no que toca a questão de como trazer para a pintura hoje um sentido possível, veremos o pintor se esforçar por colocá-la no mundo, como dado concreto, sobretudo através da cor. Perscrutando os diversos modos de comportamento cromático, em um momento quando revê sua concepção e relação com as coisas e os acontecimentos da vida, Sued faz com que a cor atue de forma inédita na cena da pintura abstrata brasileira de então: sem drama, ceticismo, télos e ideal, estas cores são postas no mundo como um dado concreto, intervindo no nosso espaço corpóreo e produzindo aí um sentido mediato e atual; são dados luminosos com qualidades imanentes e não mais objetos de segunda ordem. E é justamente concebendo-a como um instrumento que o pintor irá interrogar seu suporte o quadro, como elemento sintático, seu caráter orgânico, seu funcionamento e evidentemente sua natureza. Estamos agora adentrando o segundo ponto que havíamos indicado, e neste momento são as conotações do quadro que deverão ser questionadas: o suporte como meio naturalizado para a prática da pintura, e por isso responsável por inserí-la e afastá-la

concomitantemente da vida, pois que em um primeiro momento, será o quadro que encaminhará a pintura ao circuito de arte como produto ou objeto de arte, e em um segundo quando reivindica para ela sua necessária autonomia.

Destes pontos fica fácil entrevermos certas conotações legadas pela herança construtiva. E não haveria como ignorar desde já as energias que o campo experiencial neoconcreto teria transmitido a Eduardo Sued. Tanto o interesse do pintor, quanto o calor da hora, de alguma forma contribuíram para isso. A própria investigação e transtorno que o imperativo da forma teria sofrido junto às colocações de seus experimentos proviriam daí. No entanto, no que toca a Sued, seu construtivismo seria já atravessado por forte decantação e despojamento de uma série de elementos. Tratar-se-ia talvez de um pós-construtivismo, mas para melhor designar este sistema preferi o uso de um termo caro ao próprio pintor, Reconstitutivismo, consciente das implicações profundas sobre sua poética, como venho tentando expor.

A caminhada fragmentada, o processo descontínuo de produção, a série de desvios exercidos pelo pintor deixa claro o aspecto anárquico de sua investida na pintura, sem, no entanto, transgredir seus termos, ao contrário, tentando aprofundá-los. Impregnado por ares existencialistas seu construtivismo deixou para trás tanto o tólos sociológico formal do movimento europeu, presente na primeira fase de sua repercussão brasileira, a arte concreta, quanto também ultrapassa a investida iconoclasta presente em seu último instante poético, o paroxismo neoconcreto. Sob o signo de Dioniso, Sued atravessa as camadas da pintura sem perder de vista o princípio apolíneo da plenitude estrutural (o ascetismo da ordem, ou do paradoxo, eu digo).

No entanto, as coisas não param por aí. De maneira que este aspecto construtivo da pintura e o concomitante anseio do pintor em lançá-la no mundo, fazendo-a rebentar no espaço, estará mais presente, de forma completamente díspar, em telas datadas dos últimos quinze anos, pelo menos. É desde então que a cor assumirá conotações, por assim dizer, mais densa, matérica, de maneira que sua presença luminosa terá sua força assomada pela fisicalidade do sistema. Eis o momento quando o gesto do pintor virá registrado na superfície da tela, evidenciando seu caráter manufaturado, sua feitura, por assim dizer. A superfície não apresentará a partir de agora uma feição exclusivamente cromático-luminosa, mas estalará no espaço sob o intenso alumiar de sua matéria.

Vemos no gesto desinibido do pintor, seu método destrutivo desalojar do interior do quadro, sob as camadas do suporte novos sinais sensíveis, novas vozes comunicando mensagens inéditas em seu horizonte. Em obras mais recentes, esta desinibição revelará ainda inéditas formas de comportamento do quadro e da cor no espaço, agregando materiais diversos como ripas de madeiras, metais, produtos sintéticos etc., além de expandir seu método de feitura através de perfurações, justaposições e superposições, evidenciando um forte caráter de montagem e construção do quadro, como se a investigação acerca de seus limites e de sua natureza, iniciada já nos primeiros experimentos da década de 70, tivesse transgredido das análises estritamente oculares para as fabris, fazendo do ato de pintar, portanto, uma experiência aberta e indeterminada sob todos os pontos de vista, voltando-se constantemente aos termos do quadro, investindo contra sua passividade, contrariando, ou em outras palavras, agindo contra seu estado natural.

É desta forma que veremos a experiência do enquadramento revelando os limites da integridade do sistema quadro, de modo que, em última instância, este meio conduzirá sua questão entre o dentro e o fora de seu sistema. Neste momento estou tentando expor a maneira como a dialética da pintura será travada nas produções datadas dos últimos anos, quando determinados detalhes como fissura, relevos e outros artifícios permitirão um sutil embate com a estrutura arquitetônica, mobilizando domínios extra-pintura. Este diálogo um tanto mais acirrado com o espaço vital nos mostra o alcance das investidas de Sued, a maneira como sua prática revela novas questões, pondo em revista seu próprio sistema, e isto a partir dos desvios, das contrariedades ou destruições que iremos observar. Teremos aqui uma pintura agindo de forma, eu diria, um tanto mais rebelde, como que ativando o espaço, intervindo nele de maneira concreta, efetiva: a pintura veiculando de obra a obra um tipo específico de comportamento, manifestando modos singulares de investir no espaço.

No que toca o terceiro ponto relativo ao método, a reconstrução será interpretada por mim em sintonia fina à própria idéia de labirinto exposta nos primeiros momentos de minha análise. Ora, o que devemos entender por reconstrução é esta ação constante do pintor em reanimar seu ofício, em conservar viva sua questão sobre a pintura, ou melhor, sobre sua possibilidade. Reconstruir é a outra face do destruir. Reconstruir é, pois, fazer advir o contrário; é perfazer um itinerário ainda não existente. E por si mesma a idéia do reconstruir expõe uma parcela de seu débito com a herança construtiva, tanto a brasileira quanto a européia. E já tendo dito isso acrescentemos uma última observação, ainda que tautológica: reconstruir é viger o labirinto.

Sabendo-se distante das determinantes construtivas, a ação de Sued extrai, deste legado a positividade em relação às transformações do homem no espaço vital; sua crença em afirmar a ação artística, só que, no pintor, entrevendo nela um gesto que efetiva a realidade, e não uma espécie de ato de segunda ordem, sem vínculo com a vida. Mas reconstruir diz também de outros aspectos – diz de formas nunca definitivas de atribuir sentido à pintura e à tradição; diz ainda de realizar na tela uma ação afinada com certa concepção de espaço como fenômeno em processo; reconstruir, por fim, fala de um método que age diretamente sobre a percepção, enrascando-a entre o reconhecimento e a perplexidade (gerada pela criação).

Este reconstrutivismo passa então a agir em determinantes afastados dos princípios cartesianos, sem vistas à questionar seu conhecimento, mas sim auscultar o mistério, a margem ignota, cara a esta pintura. O horizonte de ação sobre o qual instala o princípio reconstrutor é o nada: o Nada existencial, de modo que somente suspendendo todos os critérios, o pintor parece vislumbrar um campo aberto de ação. Mas acontece que partir do mistério, não significa dispor necessariamente de um campo tão aberto assim. Diríamos até que se trata de um campo reduzido, circunscrito a um ponto, sem no entanto coincidir com a onda relativista contemporânea, o niilismo que desestabiliza critérios críticos e juízos de valor, isto é, o comprimento de onda da verdade, sua oscilação, desestabilizando as certezas modernas. Daí resta observar que o nada vigente na paisagem suediana pressupõe a suspensão da sistematização de um saber, e a rigor, a própria eliminação de critérios que balizam nossas práticas culturais. Seu vazio, em um mundo tecido pela serventia e falsos hedonismos, age contra as leis e valores duráveis, instituídos como verdade. Seu espaço trabalhando as qualidades (quase sempre paradoxais) das determinantes físicas e imaginárias na pintura se abre ao abismo dos corpos, evidenciando a dual proximidade, e distância constante, presente nas matérias e cores.

Aliás, são destas cores tecendo o sistema plástico em suas telas, que veremos uma força e presença particular. São nelas que nossos olhos deverão ter que operar; sobre elas veremos mover o mundo, de modo que suas qualidades, a partir de sua construção em acordes e complementações, fazem estalar diante aos nossos olhos a tela, presente por inteira. Não há como negar a presença viva, atual destas cores, a maneira como repercutem no espaço.

A atualidade das telas de Sued, portanto, não deixa margem para uma aparência vigorada por repercussões fantasmagóricas. Mesmo em obras da década de 80, onde a ausência da fatura tendia a acelerar a repercussão interna do conjunto, sua qualidade

cromática agia no espaço, apelando a uma percepção imanente à sua luminosidade, inviabilizando a ação virtual no rebatimento dos planos de cor. Esta pintura faz jus às verdades essenciais, provindas diretamente de sentidos construídos na experiência. Sua poética trata de realizações, no senso estrito do termo. Sua lógica não se produz sobre os incorpóreos, mas flexiona entre estes e os corporais.

Tamanha presença de cor não vem acompanhada sem seu caráter hedonista. E sua força, a maneira como repercute no espaço, torna este hedonismo um tanto monumental. Tem-se, por fim, esta forma de comportamento no espaço, impondo a seu observador uma relação conflituosa, na medida em que vigora uma tensa relação, hesitando entre a distância e proximidade com o mundo.

Falar de labirinto pode, por fim, até sugerir uma visão extravagante por sua extensividade, no entanto, trata-se tão simplesmente de um processo. Sou levado inclusive a crer que o gesto de desenvoltura de Sued encontra amparo aí, no momento em que as ações contrárias vão ampliando sua escala, livre de termos e referências impostas. O que não deixa de ser uma forma de responder à nossa tímida rede artístico-institucional. Daí isso que chamo de força monumental dos planos de cor, sua aceitação em assomar em seu corpo a energia necessária em fazer da pintura um fenômeno concreto e atual. O desafio do Minotauro não pode ser outra coisa senão isso: menos a imagem necrotípica do fim que a vontade constante de fazer viver.

CAPITULO 1 - DESTRUIÇÕES

A desinibição dos planos já é nota comentada em relação à obra de Sued, e isto não se restringe ao tratamento cromático, há tempos resolvido pela palheta austera e não-ortodoxa, comum à sua chamada fase madura: aquela mesma palheta que se tornará, a partir da década de 80, aberta, viva, eloqüente. De um lado, o próprio pintor situa em seu muito admirado precursor a fonte de tal aprendizado – Matisse; de outro uma particularidade de seu método de trabalho, senão de seu peculiar temperamento artístico, nos informa acerca daquela desenvoltura plástica-cromática. Em ambos os casos, tanto se considerado o método, quanto se enfatizada a tradição em que se mantém filiado, Sued não se permite perfilar por uma luneta crítica peremptória, tecida em replicações simplistas com o passado.

A estrutura ascética que se manifesta a partir dos anos 70 (fig. V) parece, de fato, nada dizer daquela conturbada superfície presente em seus desenhos e gravuras datados de alguns anos antes (fig. I), onde uma agressiva gestualidade, a estruturação pós-cubista, a caótica atmosfera gráfica etc. afasta a comedida composição da produção ulterior. A falta de unidade marcante no conjunto das obras que se estendem dos derradeiros anos da década de 40 até meados de 60, parece querer nos dizer algo não apenas do método de trabalho inquieto manifesto atualmente, mas também esclarece como o sentido da tradição foi amadurecendo a seus olhos, nas camadas mais íntimas de sua pintura. Credora e não apenas otimista, a imagem do passado desempenha um papel especial nesta obra. Antes como fator positivo de recepção e atualização de determinados princípios e tratamentos, que como sugestão formal para o sistema. Fato é que as replicações entre o nosso artista e os europeus, parecem, por algum motivo, não terem sido abaladas pela sensação de crise, tão comum, por exemplo, entre os norte-americanos, com sua ânsia por um modelo de modernidade particular.

O construtivismo brasileiro tal qual se manifestou entre meados e fins de 50 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, apesar da forte ligação com os dogmas da Bauhaus, isto principalmente em sua primeira fase, viu-se tão cedo liberto daquela cartilha, adotando caminho um tanto irrestrito e experimental com relação àquilo que condiria à política da forma¹, comum a todo movimento. Entre os americanos, assim parece, a crise do logocentrismo positivista moderno alcançou o seu auge na arte que se estende de Pollock a Judd, o que, em adjunto ao acossamento político macarthista, parece não ter viabilizado

¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Ed. CosacNaif. 1999

qualquer que fosse o ímpeto socialista da forma construtiva. Já no Brasil, o frescor aberto com os impasses concreto e neo-concreto só fez potencializar e explodir os valores e parâmetros de então.

Recém chegado da Europa em 1953, realizando, de imediato, estudos de gravura em metal com Iberê Camargo, Sued dá início a uma série de produções nesta técnica, paralelo ainda às investidas nos desenhos e aquarelas. Estes “ensaios” se estenderiam por mais de uma década, até seu mergulho máximo na pintura, nos fins de 60. É acima de tudo na gravura e pintura que Sued trava seu diálogo com os europeus, ampliando e amadurecendo um vocabulário particular. As convulsões em torno das questões construtivas na série de experimentos correntes parecem não dizer-lhe respeito. Mergulhado em uma pesquisa da figura, o pintor atravessa as trincheiras adotando percurso particular. Seu temperamento o mantém afinado ao diapasão da Escola de Paris, que se manifestará em sintonia com um tratamento cromático inaugural na palheta brasileira. É fundindo a pesquisa visual à comedida atenção no emprego dos meios, que o artista testemunha o surgimento de cores e estrutura interna peculiares. O enigma da visualidade, afastado do código figurativo, é então perscrutado através da construção de um sistema cromático denso, sóbrio, fortemente relacionado. É assim que recuado totalmente da ordem do referencial, e entregue ao domínio das cores, Sued se mostrará atento às particularidades da pintura, à sua forma de se relacionar e produzir sentidos para o olhar, às dificuldades em exercer um papel cultural em nossos dias, demonstrando uma preocupação de evidente natureza (re)construtiva – a investigação da essência e, por assim dizer, da possibilidade de funcionamento do quadro, seu desafio em inserir a pintura e legitimar sua performance no atual cenário artístico brasileiro, de encontrar para ela uma margem de legibilidade em um ambiente razoavelmente precário para sua atuação.

Uma estratégia de simplificação, comum também a alguns de seus contemporâneos, como Frank Stella, por exemplo, vai impregnar as telas a partir de então. O encerramento tácito da estrutura, manifestada na obra através de elementos pouco familiares, conciliadas com um uso de cores ascéticas, revela uma nova sintaxe em sua produção. E é esta mobilização de componentes plásticos que irá legá-lo uma plataforma de novas questões, com relação não apenas à visualidade, mas também ao corpo, espaço, materiais etc. enfim, tudo o que corresponde à competência da linguagem pictórica em nossos dias.

A partir de então, aquele temperamento inquieto, exigente, irá escavar incessantemente a superfície da tela, de modo a revolver-lhes os componentes mais íntimos; o pintor, como um minucioso cirurgião, examina as vísceras da pintura, se valendo primeiramente do elemento cromático, indagando seu uso, a sua função e seu comportamento sobre um suporte historicamente saturado. O resultado será no mínimo intrigante. Aos olhos de Sued, não haveria fórmula que desse conta de sistematizar os valores cromáticos no interior do quadro, uma vez que tal valor é indissociável de todo mecanismo. O *all over* manifesto desde então, demonstra o processo de conquista e “corporificação” da superfície, o aprofundamento do plano (evidentemente através das cores). A articulação destes elementos destrói a distribuição de níveis, ou diria, a organização hierárquica dos elementos sobre o quadro, isto principalmente na telas de fins de 70 e início de 80, onde a organização das cores tecendo a superfície relativiza a tensão entre avanço e recuo das áreas. É certo que aqui todo circuito é composto de paradoxos, e não será equívoco afirmar que tais antinomias conduzem a uma redução do sistema. Sombra e luz não são, por exemplo, mais oponentes, e sequer coadjuvantes. Esta superfície elimina tanto o maniqueísmo quanto a hierarquia estrutural entre seus componentes.

Se em algumas pinturas da década de 70, um enquadramento interno parece sugerir uma abertura, algo avançando e como que insinuando uma janela, isto não se dá mais por metáfora que pela ressonância do quadro, digo, de seu formato e função, encerrando uma questão sobre a natureza da operação de pintar, através do ato de recortar, dividir e subdividir a tela. De minha parte, tendo a crer que neste momento, ainda permanece forte resquício daquela sondagem do estatuto da visualidade, ainda comum nas gravuras e aquarelas das décadas anteriores, quando se valendo do figurativo, o pintor perscruta as dobras do mecanismo visual, o aspecto histórico que atravessa e ampara todo fenômeno da figuração, solvendo-lhe a energia manancial e caráter abismal. Não à toa seu observador parece sofrer um estalo quando confrontado àquelas telas – não à toa algo resiste em advir daquele custoso e econômico sistema cromático. É que as cores recebem ali tal virtude que, ao olho, sequer uma fresta de corrupção lhe serve de aderência. O quadro, a partir de então, é isso: nada dentro, nada fora. Um fato que deve ser abordado ali, naquelas mediações, apreciado no espaço, e cuja energia reveladora não se pretende em nada sublimada.

Mas as coisas não se dão como se o pintor se visse segregado de qualquer passado. Antes o que se tem é uma linhagem histórica da pintura ocidental repercutindo diretamente sobre estas telas. Como já foi dito, a École de Paris é o norte do pintor, e com ela a própria

cultura material típica do advento de uma burguesia moderna. Há Monets e Mondrians aqui e acolá. Matisse e Picassos ecoando entre as cores, repercutindo nos contrastes, ressoando na ação. Mas também há Velásquez, Rembrandt e Goya. O passado, neste caso, parece não pesar como um fardo sobre a palheta de Sued. Antes vemos que lhe serve de “instrumento”, um caleidoscópio. Uma espécie de luz, melhor dizer – a luz necessária à criação de novos olhos. E é evidente que tudo isto age aqui com uma fineza pouco comum, uma inteligência peculiar que se vale de uma estratégia dialógica com resultados ricos e inusitados.

A produção que se estende pelos anos 80 e 90 nos permitem rever e compreender aspectos já manifestos na década anterior, quando apresentam soluções plásticas contrastantes e paradoxais entre as obras. É assim que a soma de diferenças, vista no conjunto, não dispersa suas soluções centrais. Antes as reafirmam constantemente, e de maneira imprevisível. Ora, tanto a tomada austera das cores, quanto o recorte interno da tela são elementos centrais na obra. Uma sutil diferença de tons torna-se suficiente para arrebatar a tela. Resolvido no perímetro do quadro, a relação entre os elementos não apresenta a escala expansiva que irá marcar a fase posterior: tanto com o uso de uma reduzida economia cromática, quanto com recortes simétricos, repousados, o pintor tende a enfatizar a superfície sem atacá-la com o ímpeto dos contrastes e acordes futuros (fig. IV)².

Um labirinto de gestos, articulações, movimentos delinea o percurso de uma atividade intensa, incansável. É agindo incessantemente sobre as camadas da pintura que o pintor faz revelar a cada ação um instante único. Revolvendo e intensificando sua prática, Sued repõe de maneira sempre surpreendente uma nova faceta da técnica. Seu agir reproduz a própria condição do corpo humano no espaço, absorvendo as impressões, vivendo as experiências, tendo a cada movimento uma nova visão acerca do todo, tornando-o incompleto, parcial. A cada gesto é a prática que ressurge, se atualiza, se revigora, promovendo uma inauguração conjunta no próprio corpo da obra, o que significa dizer, nos “sentidos” que ela provoca. Desde sempre Sued mantém-se afastado de um saber historicamente consolidado. Prefere o questionamento, a atualização, a investigação inquieta, revolvendo o conhecimento, de forma a mantê-lo vivo. É o próprio princípio do saber que deve ser repostado, escapando à estratégia de validação positivista, mais próximo a um modo de ação anárquico e existencialista. Ao pintor não interessa a especialidade, mas o gesto especial: aquele que revela e, a um só

² Em relação aos acordes mais recentes ver fig. X e XIV entre outras.

movimento, destrói. Esta circularidade, a natureza contrariada do proceder do pintor, estende uma rede de caminhos os mais diversos. Refazê-los não lhe interessa. Ao movimento seguinte, o próprio rastro deve ser apagado, destruído, já lembrando que este empreendimento coincide com a própria construção dos sentidos, ou sua reconstrução, que seja.

Ora, se de um lado as telas nos permitem relacioná-las a uma série de outras obras espalhadas no arco histórico da pintura clássica e moderna, estendendo-se ainda às mais recônditas produções árabes e bizantinas, e isto sem se deixar resumir em vagas citações – de outro, o sistema interno apresenta uma variada gama de soluções, fazendo do conjunto um tecido complexo de resultados os mais diversos. Assim como as telas permitem ao seu observador estender uma linha de extensas filiações, não só formais, é claro, elas também proporcionam ao mesmo vidente perfazer, no conjunto da obra, um caminho particular, lançando-o em uma encruzilhada de lógicas e de sentidos. A trama labiríntica de resultados depõe a favor de um método que não se satisfaz com a adoção de paradigmas, e neste caso é o método mesmo que está posto a prova, na medida em que o desafio é mantê-lo em processo.

Tendo a crer que compreender primeiramente a força e natureza deste labirinto como aspecto imanente ao método de ação do pintor constitui um grande auxílio para desdobrarmos as conseqüências históricas e formais, incidentes dentro e fora da produção. Isto porque, em sua atualidade esta pintura é capaz de costurar densas malhas poéticas, aproximando obras de orientações diversas. Assim, o labirinto de Sued, ao ser percorrido em infinitas direções, ilumina-nos dois movimentos simultâneos: um tocante a seu proceder, ou como já dito, o método de trabalho, propriamente; outro advindo com este modo de empregar, expondo-nos dados específicos de qualidades imanentes à obra, tanto no que toca as conseqüências concretas do fato artístico, quanto das distintas posturas com relação ao meio, notáveis entre este e outros artistas.

Não se trata, aqui, tão simplesmente de uma hermenêutica do método que estamos propondo, mas antes de um esforço de compreensão acerca do caráter desta obra, de seu desenvolvimento e sua constante atualização no terreno da arte brasileira. Devo dizer que compreendo Sued como um neófilo, um homem desejoso por “reconstrução”, por um fazer que se torne original, constantemente interpretado, um indivíduo cujo esforço artístico impele contra a totalidade, a generalização e mesmo sistematização das idéias. Não poderia ser menos a natureza, senão as propriedades desta inquietude um inalienável suporte para se pensar sua produção.

O percurso fragmentado de Sued torna constantemente frágil suas análises e interpretações, mas isso se o tomarmos em uma perspectiva holística. Mas se vista nas particularidades, a obra nos revela um outro aspecto: o labirinto, cuja virtuosa arquitetura a preserva de armadilhas racionalistas. Assim, se de um lado a obra tende, a partir da perspectiva do desvio, à constante revisão do gesto artístico, de outro, a imagem do labirinto permiti-nos afastar a perspectiva linear, e mesmo sistemática, desta produção. No entanto, a imagem do labirinto, tal qual nos é sugerido pela obra, não corresponde a livres experimentações poéticas, mas à orientação de paradigmas fixos; uma experiência de natureza insubordinada, circunscrita no campo da pintura. As análises de algumas obras nos permitirão, a todo o momento, desvelarmos aspectos que nos levem a compreendermos pouco mais da natureza de parte deste processo, bem como as conseqüências que ele gera para si mesmo.

As bifurcações de sentidos abertas entre as telas, afirmam o gesto ascendente do pintor, mantendo-o afastado de uma perspectiva declinante da experiência da pintura. Não se trata de uma sublimação deste gesto, mas de sua virtude, e até mesmo sua ética, na medida em que conduz essencialmente a pergunta pela possibilidade de pintar.

A força plástica do empastamento em algumas obras, assomado ao gesto inquieto, revolvendo a massa pictórica, expõe uma ação que nos permite aproximar esta pintura tanto da atmosfera célere de Monet quanto da paisagem dramática de Iberê. De Giacometti ao pintor irlandês Sean Scully, forma, espaço e fisicalidade permitem aproximações e distinções da postura e qualidade no emprego pictórico do artista brasileiro.

Contrários

“Contrariar uma situação... O negócio é contrariar.”

É o que afirma Sued em relação ao seu método de trabalho. Apesar de parecer, este não é tão simples quanto se pensa. Como o ato de olhar é quase sempre envolvido por uma aura enigmática, um véu de mistério, principalmente se relativo às artes, as observações emprestam sentido àquilo que fisicamente parece querer desfazê-lo: trata-se tão somente de ações contrárias. Nas telas as idas e vindas, os dribles, os aparentes retornos, os desvios, o gesto que se revolve, atualiza para o seu observador o desafio do ver, dissolvendo o continuísmo sistemático da prática do olhar. De um lado a outro, a obra apresenta uma série de soluções, os mais variados resultados, diversas respostas alcançadas pelo pintor, que, longe

de satisfazerem o apetite de sua angústia cézanniana pelo ofício, repõem isto sim, o desafio corrente do ato de pintar.

No entanto, se o caso é contrariar, devemos observar que as diferenças geradas pelos resultados são produtos de uma essencial divergência, de uma discordância interna do sistema. E isto não se restringe apenas a uma inversão dos valores e qualidades alcançados entre uma e outra obra. Até porque inverter simplesmente tais valores não garantiria ao conjunto sua unidade essencial. Antes, o que se emprega é uma espécie de auscultação, de certa atenção às exigências internas do fazer, de modo que, a cada embate com os meios da pintura, o gesto articule um sentido através das mediações, livre, é claro, dos automatismos de um intento a priori. Aqui, a noção de desvio nos ajuda a compreendermos a natureza dialética desse processo.

Ao pintor compete atender à pintura, no instante indeterminado do fazer – restituindo à matéria e às cores sua polissemia natural, ao mesmo tempo em que se volta contra suas próprias conquistas, destruindo ou desviando-se de suas soluções –, fazendo coincidir dois momentos no ato de pintar: destruição e construção de sentidos. Nestes termos, se destruir está implicado com a própria ação, o ato de pintar, o construir vem comprometido com uma espécie de “revelação”.

É isso, por exemplo, que vemos em tela sua datada de fins da década de 80 (fig. IV) apresentando faixas de cor organizadas de modo a compor uma estrutura circular, cuja estabilidade interna, natural à distribuição do formato, é rompida graças à mobilização de um poderoso acorde cromático. Ali, cada uma das faixas localizadas à margem é preenchida com cores de modo a tornar dissonante o conjunto, fazendo-o pulsar, num rebatimento sucessivo entre as partes, proporcionando um movimento circular de modo a inviabilizar o seu repouso simétrico. É justamente através desta dinâmica interna que o mecanismo do quadro parece ser atacado. A celeridade estendida entre os eixos horizontais e verticais do sistema estruturado no canto da tela, envolvendo uma área retangular de dimensão menor que o perímetro do quadro repercutindo entre as bordas e seu centro, problematiza, de imediato o formato retangular. O pintor parece já demonstrar que o artefato quadro, o suporte mesmo, deve ser questionado. Ora, aquele produto advindo das mãos de um marceneiro e já tradicionalmente naturalizado como o meio através do qual a prática pictórica deverá ser legitimada, não pode continuar a atender naturalmente seu interesse, pois que nestes termos, algo de cultural e sistemático, ou diria ainda de alienação, estaria adulterando seus critérios.

Desde então, o ato de destruir é posto em prática, manifestando-se de imediato contra o silêncio reservado pelo suporte, a tela branca homogênea situada defronte ao pintor. E é exatamente a inquietação que vemos manifestar destas telas que em certo sentido justificaria seu percurso solitário na experiência da arte.

Se a pergunta, senão a própria busca pela possibilidade de pintura deve ser insistentemente posta à prova através da investigação, e porque não dizer destruição das soluções, isto exige que o próprio meio deva ser tomado como problema. Está claro que a questão não se satisfaz com a busca por novos suportes. Ao contrário, o que se investiga são seus elementos historicamente condensados. Parte-se, portanto, não de um trauma negativo da tradição, mas da adoção de alguns de seus valores, agora evidentemente despidos tanto de seus princípios utópicos, quanto dos termos apocalípticos canonizados em algumas estratégias fatalistas da modernidade. Vale observar o sentido que o desvio assume no interior do sistema pictórico de Sued, indagando através das obras mesmas o modo de sua operação. Compreende-se aqui o que chamamos de desvio como um gesto consecutivo ao ato destrutivo. Problema que trataremos à frente.

O que vimos como uma organização assimétrica, não voltará a se manifestar mais tarde. Em obra datada do início anos 90 (fig. VI), o jogo de contrastes que tendia a acionar a dinâmica célere do circuito cromático é afastado e substituído por uma paleta mais econômica e rebaixada. O pintor parece partir, aqui, do interior do quadro, através de um simples elemento, uma estrutura compacta, onde o retângulo interno repousando em sua base silencia todo sistema. Toda série de divisões organizadas no centro da tela restringe o bloco cromático, anulando o efeito expansivo presente no sistema visto anteriormente. O agrupamento dos elementos centrais, comprimidos pelo entorno, tende a favorecer este efeito. Além disso, acrescentemos outras características estranhas a sua pintura até então: a marca do pincel, o gesto do pintor registrado na superfície da tela, anulando aquele anonimato dos sistemas anteriores, a leve sensação de profundidade proporcionada pelas áreas chapadas, bem como a ignição do movimento circular do arranjo. Neste caso, o que prevalece é a evidencia material da tinta, da colagem, a solidez física de todo suporte, sua aparência escultórica. Assim, o que antes se resolvia em uma projeção centrífuga, mobilizando todo perímetro do quadro, elevando sua escala interna, agora se ajusta e repousa em seu interior.

A leveza gerada pelo movimento da tela de 86 é agora substituída por uma densidade máterica. Aqui, a escala parece não mais dizer respeito a dimensões ou distâncias, mas ao

peso da massa cromática. Se antes o pintor, valendo-se de uma paleta mais aberta e contrastante, advinda de seu aprendizado com Van Gogh e Matisse, destrói a amarra crucial instalando um circuito indeterminado de livres projeções, agora, ele parece investigar aspectos velados pelo próprio resultado de suas realizações, perscrutando os vestígios silenciosos, ou pelo menos inaudíveis, das ruínas de seu agir.

Da comparação entre essas duas obras, algo essencial do método de Sued parece evidenciar-se: a possibilidade de uma pintura que surge a cada momento de uma investigação determinada pelos meios, veiculando as questões de espaço, vazio, suporte, trabalho etc. É sob o conflito de um saber construído, revelado e sedimentado, que a prática deve ser norteada por uma revisão interna das soluções alcançadas, da técnica conquistada e de tudo o mais que vai se tornando, com o tempo, disponível ao pintor, de maneira que se mantenham vivas as tensões em torno da possibilidade desse ofício. Mas, a rigor, a revisão só seria válida sob um preceito: não reconhecer, e sim destruir ou contrariar: assim, se o dilema da pintura passa pela urgência de seu fazer, naturalizando na prática a condição de sua possibilidade, se suas próprias soluções são, para o pintor, um fardo a ser despojado, então, desviar-se de si mesmo torna-se imprescindível, a própria exigência *sine qua non* para essa possibilidade.

Desvios

Uma importante noção de desvio nos é transmitida pelo crítico Harold Bloom, em uma obra³ onde avalia na literatura, o papel da tradição e da influência a partir do período romântico. De Lucrécio, Bloom toma emprestado o conceito de Clinamen, termo que na fonte, “De Natura Rerum”, designa o desvio dos átomos ocorrido no interior de um sistema elementar, tornando possível uma mudança radical em algum momento do universo. O friso conceitual assume lugar e sentido preciso no centro dos estudos da influência poética, tal qual exposta em seu ensaio. Apoiando a história da poesia moderna no confronto entre o poeta efebo e seu precursor, o crítico esquadrinha os termos e as propriedades da tradição. O drama se inicia com o momento da “Queda”, quando, para fora de si, o jovem poeta se precipita rumo à consciência de si mesmo. Esta “queda” consiste tão somente na “leitura”, e através dela Adão, ou poeta efebo, expulso de seu paraíso, deverá, prostrado no inferno, se autobatizar, intentando esquivar-se à sombra de seu precursor ou pai, Deus, agora Querubim-Cobridor.

³ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Ed. Imago. RJ. 1991.

É no conceito de Clinamen que estará baseada, no sistema crítico de Bloom, a sua caracterização da desleitura poética (misreading): um ato de interpretação equivocada, ocasionando, de resto, uma espécie de “desvio”, ou, em outros termos, uma forma de leitura que ocasionará, por fim, um afastamento progressivo em relação à obra do precursor. Ajustando a criação ao poder de interpretação, confiado por Bloom a todo poeta forte, está traçado o diagnóstico da angústia como modalidade da melancolia, definida nos termos da influência; um marco de uma consciência artística moderna construída a partir do iluminismo.

A noção de desleitura poética condiz a uma destas estratégias labirínticas desenvolvidas pelo jovem poeta em sua ânsia emancipatória. Seu gesto consiste basicamente em uma tentativa de “correção criativa”, um ajustamento intencional cujo significado reside no equívoco interpretativo desenvolvido aos olhos do jovem leitor-poeta.

A engenhosidade do desvio, proporcionado pelo ato interpretativo, revela a quantidade e poder imaginativo deste jovem poeta ao receber a tradição. Por isso, para uma melhor exposição do problema, vale observar que o gesto de desleitura executa um duplo movimento em relação à obra precursora: de um lado a abertura proporcionada pelo procedimento decodificador da leitura, de outro o afastamento da obra, registrado através do ato de interpretação. É assim que o movimento dialético da desleitura evidencia uma complexidade radical do seu sistema. Poder-se-ia dizer que a essência desta complexidade consiste no ato de criação propriamente dito. Assim posto, Adão deverá condizer ao estado ontológico caracterizado pelo limite de contração do poeta, isto é, o momento de abertura imediatamente anterior à ação criadora, enquanto o anjo rebelde encarna a categoria arquetípica do “desleitor” *par excellence*.

Alegria do Novo

Fiz-me valer do cenário arquetípico de Bloom com vista a extrair-lhe as premissas, essenciais à elaboração de sua concepção de desvio (swerve). Resta agora entrevermos como tudo isso estaria dizendo respeito às estratégias de ação poética do pintor carioca. Começamos pelo fato de que a noção de desvio, tal qual viemos procurando evidenciar na obra de Sued, manifesta uma ordem de angústia, digamos, menos negativa, uma vez que para Bloom, a origem do movimento estaria na opressão exercida pela tradição sobre o jovem poeta (leia-se artista), em relação àqueles seus precursores. Como estamos tentando expor, para o pintor, o

dilema do preceptor vem enraizado em outros termos; o método destrutivo diz respeito à atualização e urgência constante de um saber e proceder. Se em Bloom, o que vemos é a tradição agindo como um fantasma, efetuando um trauma, ao mesmo tempo opressor e libertário, sobre a consciência do jovem artista, potencializando sua atividade criadora – aos olhos de nosso artista a tradição parece desempenhar outro papel. No lugar de figurar uma imagem tirânica de modo a impor obstáculos à criação, a repercussão desta tradição mostra-se um tanto mais aberta e, porque não dizer, alegre. E nesse ínterim, não apenas a tradição como também o próprio caminho percorrido pelo pintor é que deve ser deslido.

O ato de desapropriação (*misprision*), que consiste em valer-se de um elemento que antes fora alheio, dando-lhe um sentido particular, fazendo da leitura um mecanismo de proteção contra as compulsões de repetição, em Sued adquire novo aspecto. Aqui, o fato artístico estaria sintonizado a uma lógica do prazer gerado pelo ato criador, segundo um princípio de satisfação hedonista devinda de uma energia alegre, um calor comum à obra de arte em seu movimento de fazer cumprir sua “promessa de felicidade”⁴. Desta maneira a retaliação contra seus próprios meios, suas próprias soluções, antes de uma patologia paranóica, exprime isto sim, a alegria proporcionada pela *repetição inaugural* (o paradoxo é proposital, tanto em Deleuze quanto em Sued) do mesmo: o ato de pintar: uma espécie de autodestruição, para se devolver novamente aos demais, seus precursores, e a si mesmo, sem o peso negativo do complexo paterno. Ora, de certa maneira não há como negar nesta empresa o forte desejo de fazer de si um primitivo, como se o pintor buscasse se manter em um estado pré-civilizado, sem esquecer, evidentemente que tal desejo de uma pré-história é também apelar por uma outra civilização⁵. O pintor fere seu próprio olhar; contraria o caminho que ele

⁴ Examinando os signos presentes na obra máxima de Marcel Proust, *Les Recherches du Temps Perdu*, Gilles Deleuze propõe a idéia de um sentimento alegre a ser veiculado pelo movimento ascendente da repetição em uma situação instaurada junto aos termos da Diferença, que sendo inato a uma experiência, acaba por corresponder à Essência (“a essência é sempre diferença” pág.71), fazendo viger a Verdade em uma obra de arte. A força deste sentimento alegre, expresso pelos signos do amor, só se faria plenamente evidente através do signo artístico, estando aí concentrado o movimento máximo da inteligência, cuja a função seria, aos olhos do filósofo, “transmutar nosso sofrimento em alegria”. Ver DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. RJ: Forense Universitária, 2006. pág. 70

⁵ “A rigor, um sentido prospectivo de renovação social é o horizonte histórico final desta pintura, que deixou para trás a referência ao horizonte natural”, observa Ronaldo Brito em seu *O pensamento contemporâneo da cor*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 1998.

próprio perfeit. Se considerada em seu conjunto, a obra revela um panorama denso e fragmentado, uma soma de imagens específicas, “circunstanciais”, independentes.

Ao agir nas imediações da pintura, Sued destrói o referente para instalar o aferente. Sua obra parece tanger menos a designação de um caminho que o próprio caminho. Como em Borges, o ato de caminhar devolve ao corpo sua espacialidade original, tornando cada passo uma encruzilhada de múltiplas veredas.

Em tela recente (fig. XI), por exemplo, rapidamente observamos os volumosos tocos de madeira impregnados de cor projetarem no espaço, avançando e ativando o seu plano, intensificando corporeamente sua presença, evidenciando sua inserção material e cromática. Por si só, o peso da matéria torna o quadro uma espécie de obstáculo espacial. Toda estrutura lateja na superfície da parede. Os sucessivos deslocamentos, os relevos gerados pelas fissuras dos planos tendem a explodir com o sistema, colocando em tensão a integridade da obra sem relativizar sua unidade, apenas problematizando-a de forma inteligente, fazendo o quadro mobilizar todo o entorno, incitando uma tensão entre autonomia e heteronomia do objeto. Ao contrário do que era comum em obras anteriores, onde as cores tendiam a se manifestar através de uma sensação meramente óptica, esta tela conduz uma outra ordem de qualidades plásticas. A imensa zona negra que se estende no centro do quadro tecida por um vigoroso trabalho de empastamento e densa fatura, reforça sua virtude cromática não em termos imateriais, através de qualidades estritamente luminosas, antes sim como um objeto, uma massa habitada de tensão, ativando a parede, enfatizando o tempo inteiro sua presença, fazendo nosso olhar atravessar lentamente os obstáculos, hesitando na irregularidade do relevo, oscilando na espessura de sua fatura, exigindo por uma apreciação desacelerada, um olhar lentamente formado, constituindo-se ao abrigo de cada detalhe, de cada propriedade. É esta fisicalidade o elemento que afeta óptica e corporeamente o espectador, fazendo colidir nossas sensações táteis e visuais, provocando uma sinestesia incomum aos sentidos. Doravante, o caráter de construtividade, da presença de uma matéria trabalhada, esvazia o sistema plástico até o mínimo aspecto de idealidade do plano.

Uma pintura que se faz com a experiência do corpo, tomando-o como constructo incessante, um elemento que só pode ser apreendido na urgência espacial, na atualidade de um fenômeno incompleto e interminável, deverá considerar a sua influência no interior da própria obra, e não a partir de uma perspectiva exógena. A endogênese crítica do artista deverá voltar-se contra as instâncias alienantes de seu próprio sistema, isto é, às

determinações de um saber consolidado e aprofundado pelo fazer. A prática pictórica torna-se, nesse sentido, um trabalho vivo, e não desgastado, não mortificado. Cada solução repõe o desafio para o próximo gesto. E o caráter da experiência está registrado na unidade pintor-pintura.

Trata-se, a rigor, de uma luta contra as determinações lógicas do olhar; impedir que o saber revelado com a prática não se formalize em um sistema; inviabilizar a condução arbitrária da prática pelo conhecimento. Contra o imperativo tecnocrático da sociedade contemporânea e seu fisiologismo exacerbado, onde o conhecimento especializado expande seu valor a escalas estratosféricas, a pintura de Sued apela a uma verdade imanente e não universal, uma operação que busca nas determinações dos meios afirmar os limites do conhecimento, explorando sua natureza e seus elementos –atualizando a técnica. Pois se sabe que de um lado a outro, no interior de um sistema de produção, o continuum cartesiano do tempo está presente em cada segmento do processo: as etapas são urdidas homogeneamente, ligando o início ao fim do circuito.

Contra esta linearidade, vemos uma obra se erguer à luz de uma estratégia um tanto dionisíaca, isto porque, labiríntica. Concebendo a pintura como um campo experiencial, Sued empreende à sua maneira uma forma de lidar com a tradição. A insatisfação que lhe é tão comum com os modelos, não fornece uma visão negativa do passado, mas sim uma força positiva para a atualização de seu saber. Na trajetória de sua obra, vemos registros que denunciam a maneira como faz dos modernos uma arena aberta e inquieta. Os valores transmitidos pela tradição não são fixados em normas técnicas, poéticas e ou conceituais. A imagem do passado não vem encerrada em esquemas interpretativos holísticos. Mas é a própria impossibilidade de totalização que parece ser discutida e enfrentada por esta obra. Se afirmo que aspectos da tradição são atualizados em suas telas, é antes porque ela mais lhe vale como instrumento de análise e auscultação da pintura – das substâncias que a constituem – que como matriz definitiva de conceitos e conhecimentos.

Algumas obras anteriores a sua fase abstrata, por exemplo, conferem, no tratamento, certo ar de kandinsky (fig. II), enquanto outras, na qualidade dos traços, mais se aproximam de aspectos de Picasso (fig. I). Perscrutando de modo heterodoxo as diversas soluções alcançadas pelos pintores que mais lhe atraíam, Sued afia seu olhar e aparelha seu conhecimento sobre a pintura sem passar pela ânsia de transtorno em vigor nos experimentos artísticos brasileiros da década de 60. As investigações que vinham conduzindo os

experimentos de Lygia Clark em torno dos limites do suporte quadro, e a conseqüente passividade frutiva do espectador diante dele, em nada afligiram seu temperamento. A força de sedução das manobras neoconcretas parece ter surtido efeito somente mais tarde, já em início dos anos 70, quando a adoção de um tratamento sóbrio do campo pictórico se manifesta, evidenciando uma preocupação de ordem estrutural e física com a tela. Nesse momento, o próprio condicionamento do quadro como um suporte assume outro aspecto analítico. Tudo parece ter sido deslocado de uma pesquisa estritamente visual para uma investigação de ordem físico-perceptiva. Não há, é verdade, como negar que mesmo nestas telas haveria ainda a repercussão de uma análise dos esquemas da visão. A questão, porém, é que sua sintaxe não mais viria agora amparada pela arbitrariedade figurativa da forma. Sobre estas telas de forte austeridade formal e reduzida economia de meios, nenhum vestígio de uma paisagem natural parece estar presente – um corpo plástico-cromático e nada mais é o que se projeta aos olhos de seu espectador. Mas não há como fugir do mais marcante nestas telas: a crise com a superfície, a exaustão da planaridade, o cansaço orgânico do suporte. No caso, todos estes dilemas deixam registros.

O que surpreende é que, para encará-los, Sued não irá perfazer o caminho que foi tão caro a certa pesquisa plástica efetuada não apenas no Brasil. A fragilidade com que a pintura passa a sobreviver numa época em que diversas investidas foram feitas com intuito de extingui-la é conduzida por suas mãos através de um diálogo mais empírico que idealístico com a modernidade. A experiência que primeiramente se restringia quase que exclusivamente ao olhar, estende-se posteriormente ao corpo em seu embate físico com a tela, dando voz à tangibilidade da matéria. Antes, através do aspecto semiológico do quadro – sua crise cultural, a capacidade de ainda conduzir um significado, de desempenhar um papel histórico –, doravante por meio da concepção do suporte, confrontando e escavando-o exaustivamente. O pintor parece recuperar para o olhar a densidade e a presença perdidas na virtualidade desencadeada pelo vórtice do consumo, que faz da imagem uma fantasmagoria dessubstancializada, prescindida de qualquer significante, uma aparição de efeito psicomotor redundante e destarte inativo, confinando-se em uma circularidade auto-referencial infinita.

A série de deslocamentos visíveis no conjunto da obra de Sued nos diz muito mais de um dilema inerente a sua poética, que especificamente de orientações oriundas de motivações alheias ao sistema. Os deslocamentos ocorridos no interior de sua obra seriam orientados por conflitos provenientes dos impasses contemporâneos e naturais, portanto, ao pintor. A busca de um lugar para o sujeito e para a pintura; a precária condição de viver e experienciar

positivamente o espaço; os limites de uma razão desgastada e pouco crédula; a possibilidade da vigência dos sentidos, enfim, são elementos que podem ser destacados à compreensão de partes deste conflito. Sua relação com o passado artístico orienta uma energia catalisadora, positiva, segundo uma busca por aprendizado que poucos em sua geração estimaram.

E neste processo, não apenas a produção moderna interessa ao pintor. Em seus comentários ele deixa registrado, em diversas passagens, créditos a Rembrandt, Velásquez, Paolo Uccello e outros mais. Um amplo arco da tradição é mobilizado entusiasticamente por seus olhos, na ânsia por compreender profundamente a semântica da linguagem pictórica. Aquilo que diagnosticamos como positivo em Bloom, a saber, sua forma de conceber o desenvolvimento histórico a partir da visão descontínua sustentada em suas chamadas razões revisionárias, donde a idéia central, o ato de desvio, procuramos ressaltar, parece igualmente repercutir no processo poético de Sued. É como se a possibilidade de pintar passasse inteiramente pela necessidade de conduzir consigo um saber profundamente acumulado. Seria de se supor que a falta de uma tradição artística densa entre nós, exigiria isso do pintor: extrair um amplo conjunto de conhecimentos sedimentados no solo histórico da pintura ocidental. Mas não é menos cabível a idéia de que isso só seria possível graças a certo otimismo construtivo, fazendo por arregimentar uma postura positiva frente à história e às possibilidades que esta lhe reservaria.

Se há uma angústia a perseguir o pintor, ela mais se assemelharia àquela manifesta em um seu muito admirado precursor, Cézanne, cuja relação com a pintura já é sabida ser de ordem dilemática. Todo aquele embate incansável com a pintura, a exacerbada desconfiança com relação aos avanços na pesquisa, que iria provocar um talho profundo no seio do esquema de representação espacial em vigor por mais de cinco séculos – a fissura que viria a romper com a carcaça perspéctica antropocêntrica, desmembrando a distribuição linear e progressiva dos corpos e superfícies no interior do cubo cênico –, são as fontes de uma obra cujos termos têm sua origem em uma vida envolta a assombros de violentas paranóias.⁶

Está claro que em Sued, a angústia advém menos de tais assombros que de um profundo senso de precariedade de terreno (brasileiro, digo), o que o leva à necessidade de escavar incessantemente o perímetro do quadro revolvendo-lhe as vísceras, sob pena, do

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Editions Gallimard, 1964, e também *A dúvida de Cézanne*. Em: Coleção Os Pensadores. Ed. Abril Cultural. SP, 1977.

contrário, deste extinguir-se por completo. O campo da pintura torna-se para ele um terreno experimental, e como tal, constituído por resultados singulares, por via da vigência profunda dos sentidos, canalizados através de contatos perceptivos inaugurais, advindos de uma soma de diversas qualidades sensitivas. Esta experiência conta de antemão com a própria experiência do espaço, através da articulação dos elementos cromáticos e dos materiais. Ora, a experiência da pintura deverá ser plena na medida em que o próprio espaço for concebido como um constructo constante, um fenómeno virtuoso e interminável. Nestes termos as proposições da obra não se alteram, valendo mudança apenas para a maneira de responder aos seus dilemas. A vertiginosa soma de situações físicas vividas pelo corpo deverá ser extensiva à tela. E neste sentido pintar deixa de ser a pura encenação de uma idéia, para tornar-se um pensamento vivo, ou seja, um ato de intervenção, um modo de atualização de um mundo, de construção da realidade. Aquilo que seria seu ideal cede lugar a uma existência em sintonia, na pintura, com os meios que a afirma, mediante as próprias articulações da intencionalidade⁷ do pintor.

É sobre os limites que se lhe impõem que o pintor deverá uma vez mais reformular uma saída à iminente morte do plano, estimulando uma verdadeira possibilidade de sentido. Doravante, a obra acusa em profundidade a total crise de significantes reinando sob o império do consumo, de uma época radicalmente imediata.

Não saber para onde a pintura irá conduzi-lo, o que será dado na próxima esquina, o que se revelará na pincelada seguinte. Não haver um telos que o oriente nas sucessivas investidas sobre a superfície da tela. Flexionar a existência nos domínios de seu presente, nas circunstâncias imediatas do fazer, afirmando com o ato de pintar, um gesto histórico e atual, eis o corpus frágil e legitimador desta obra.

⁷ Aqui como em demais passagens do texto, o sentido de *intencionalidade* trabalhado por nós deverá ser entendido dentro da perspectiva fenomenológica, tal qual nos é apresentada pelo filósofo Mikel Dufrenne, esclarecendo que o princípio da consciência é *intencional* na medida em que toda consciência é consciência de algo...; uma consciência voltada para...; aberta a alguma coisa. Este movimento imediato da consciência suprime por completo a tradicional dualidade sujeito-objeto, que nos concebia como que fechados ao mundo e ilesos a qualquer experiência interpelada nos arredores de nosso corpo. Nesta perspectiva, a relação operada pela intencionalidade suspende a intervenção de conceitos, concebendo as imagens de nossas experiências como um produto imanente ao processo, e não uma idéia privada do intelecto. A experiência da arte, segundo esta noção, supõe, portanto, um “encontro”, uma *comunicação original*, que escapa às rédeas da idealidade para lançar-me imediatamente em uma situação concreta, isto é, em um espaço vital. Para isso ver *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: PUF, 1967. Ver ainda do mesmo autor, *Estética e Filosofia*. SP: Perspectiva, Coleção Debates.

CAPÍTULO 2 – MINOTAUROS

Elogio ao Labirinto

“A solução do mistério é sempre inferior ao mistério. O mistério faz parte do sobrenatural e até mesmo do divino; a solução, da arte de fazer truques.”

Jorge Luís Borges.

Em um de seus mais famosos contos, Borges trata da saga de Pierre Menard⁸ em produzir sua monumental obra literária, *Dom Quixote*, segundo a mesma estrutura sintática já manifesta naquela concebida por seu predecessor, Miguel de Cervantes. Rigidamente construída nos moldes da narrativa seiscentista homônima, Menard assumiria o desafio de tornar-se autor de uma “obra outra” da já escrita, e que deveria, portanto, figurar de forma inédita no círculo do romance ocidental. Se considerarmos as distintas circunstâncias que estariam envolvendo ambas as produções, veremos todo arco de questões ser conduzido e apresentado de maneira completamente singular nos respectivos casos, tanto em Menard quanto em Cervantes.

A estrutura labiríntica comum a toda literatura de Borges se apóia na perda dos pontos fixos, nos forçando a uma experiência de tempo, espaço, história etc., completamente vertiginosa, beirando mesmo a loucura. O labirinto, um complexo incomensurável de possibilidades, mas também ele, como previu kafkianamente Borges, uma soma de impossibilidades; é a fuga da média e da medida, da escala do regular e irregular, confundindo o centro e as margens. Sua natureza não é a do maniqueísmo. Ele abomina a redução dos contrários, e o que há de contrário nele é sua capacidade em fazer do mesmo, uma outra coisa; de fugir e estar, na fuga, no mesmo lugar: esta é a misteriosa vida dos labirintos. E é através deste elogio dos paradoxos que reportamos à pintura de Eduardo Sued.

Os sucessivos desvios como vimos no capítulo anterior, fazem destas pinturas uma obra escorregadia aos olhos do mais apurado e aderente observador. O pintor parece nos convidar a um desafio: ver Sued é uma forma de aperfeiçoarmos nossa capacidade em desconhecer, ou diríamos ainda, de estranhar (até mesmo o conhecido). Em suas telas, cores, formas, formatos, materiais parecem reverenciar o mistério, através de uma astúcia que escapa às rédeas de qualquer diagnose, e isto mesmo nos momentos em que identificamos uma imagem de um ou outro pintor, uma ou outra obra perdidas nas galerias de nosso museu imaginário. Aliás, a diagnose, a clínica é tudo o que esta pintura parece querer pôr em suspensão, e é neste sentido que falar de um labirinto em Sued, não é caracterizá-lo como labiríntico; o labirinto é o próprio movimento que realizamos em seu interior. Mas ele é também, e em primeira mão, o movimento realizado pelo pintor. Manifestam-se, pois, níveis de labirintos evidenciando parte deste complexo sistema poético.

⁸ Ver BORGES, Jorge Luiz. *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Em: *Fictions*. Paris: Gallimard, 1967.

O estranhamento que a obra nos impõe corresponde à própria consciência de seu misterioso fato. Aqui a noção de estranho não deverá ser entendida estritamente em seu sentido freudiano, o retorno do reprimido, aquela tendência íntima em adotar um padrão específico de comportamento mediante ao desconhecido, uma espécie de “quebra” que anula no homem o princípio de prazer. Tudo leva a crer que em Sued tal noção mais se aproximaria do mistério de Borges, ou seja, aquilo que subverte as referências e põe em xeque todas as certezas. Enquanto em Freud a sensação de estranheza é ainda uma referência a uma situação específica – o advento do não-familiar – que tende a reproduzir inversa e compulsivamente uma lacerada (e familiar) resposta psicológica, em Sued o estranho é uma espécie de recuo, a manifestação de uma distância aparentemente intransponível pelos nossos códigos mentais, uma revelação que exige a mobilização de nossos sentidos, de maneiras múltiplas de perceber a obra, que implica, e nós veremos, uma experiência simultaneamente corpórea e espacial, íntima e externa restituindo o quiasma essencial de nosso estar no mundo. Nesse sentido, o estranho seria uma espécie de modalidade do mistério.

As diversas soluções apresentadas pelas telas nos impõem modos diferentes de recepção. Sensações ópticas, corpóreas e mesmo táteis são proporcionadas, mas sempre se processando em termos complexos. A rigor poderia tratar-se de uma sinestesia. Porém, não podemos ignorar a predominância de uma sensação sobre a outra mediante a especificidade de cada pintura, ocorrendo, inclusive a supressão de algumas dessas sensações, ou pelos menos sua repressão. E mesmo que um positivista empedernido quisesse tecer sobre a obra uma análise cronológica, ver-se-ia impossibilitado pela irregularidade do caminho e insuficiência das conexões – ocasionando de resto um estrabismo ocular. Seria, aliás, um dos maiores desafios a ser proposto pelo conjunto em seu conjunto: no máximo este desafio permitiria a realização da mais vertiginosa metáfora borgiana do labirinto, cuja estrutura, em sua complexidade e elegância, se faria erguida sobre uma única linha reta.

Acompanhar as etapas desta produção acentua sua *démarche*; evidencia as rupturas, os desníveis, toda série de desvios efetuados pelo pintor, fornecendo uma visão ainda mais complexa de seu sistema. Reduzi-la, porém, a uma leitura de natureza simétrica seria no mínimo deselegante. O fato de ela parecer desenvolver-se de si mesma torna-se mais grave a partir de uma panorâmica geral e linear da produção. Através desta perspectiva analítica ficamos exposta a progressão deste sistema plástico, como se tivéssemos uma topografia de seu

conjunto. Não é preciso dizer que a concepção de progresso não é operada aqui em termos darwinistas; trata-se de um desenvolvimento⁹ interno, um movimento operado na essência da pintura. Na série de etapas de sua produção, o que percebemos é a maneira como uma linguagem parece germinar a partir de um simples balbucio. É como se o pintor necessitasse da gagueira para manter-se na possibilidade constante e iminente de fala. Daí o fato de Sued parecer estar engasgado na pintura.

Em obras datadas respectivamente de 1974 e 2001 sistemas completamente dispares evidenciam parte de como o incômodo da natureza da linguagem pictórica constitui certo estímulo ao artista. Comum ao momento, a tela da década de 70 (fig. V) se assegura por um vigoroso e contido sistema, cuja redução de elementos cromáticos e austeridade de sua construção mobilizam por completo todo o conjunto. Sua estrutura é constituída de um retângulo central de certa tonalidade verde, envolvido por uma margem de tom mais escuro separada deste retângulo por um fino traço de cor branca de modo que ambos os campos, a moldura escura e bloco central, não se tocam. Uma estreita faixa amarela estende-se horizontalmente na base do retângulo, sem tocar sua margem, sendo a diferença restante completada com cor de mesmo tom da “moldura”. Tudo isso ainda envolvido pelo traço de cor branca, não permitindo o toque das áreas entre si. Aqui, o processo do quadro está em andamento. Uma investigação do formato e natureza deste meio parece se manifestar. O leve deslocamento entre as áreas de cor, faz com que cada uma funcione como um corpo propriamente dito: um dado autônomo que em conjunto tece uma espécie de organismo. Não saberia dizer se este caráter orgânico deviria somente do uso da cor verde. De qualquer forma o quadro em sua natureza parece ser aqui o tempo inteiro retomado, e isto, claro, pelas cores. O pintor questiona o modo-quadro começando por sua estrutura. Um cuidadoso problema de sua forma sucede com austera distribuição de cores e variações de tom. Acho especialmente difícil visualizar neste amplo campo verde uma espécie de “fundo”. A meu ver a unidade desta tela está no equilíbrio entre avanço e recuo das áreas. Podemos ver ali a moldura, em tom mais escuro, enquadrar um espaço recuado – a grande área verde mais clara. Mas nada impediria o oposto: esta área verde posta como se sobrepondo uma área ainda maior de verde mais escuro. A luminosidade do sistema é que conduzirá a autópsia do quadro, tornando-o atual. E por mais que queiramos, não há como ir ou recuar ante a esta evidência primeira.

⁹ Deleuze diz que desenvolver é interpretar.

Na tela de 2002 (fig.XI) o problema expõe-se de outro modo. O imenso bloco central de cor preto tecido em tons de azul, verde e vermelho enegrecidos, construído por uma vigorosa pincelada, o quadro irá impor uma espécie de movimento centrífugo através das hastes localizadas nas margens superior, inferior e laterais, cada qual preenchida de uma cor e um semitom, respectivamente dourada e azul nas margens esquerda e direita; um semitom azul na parte superior (o mesmo que teria sido enegrecido na imensa área central) e uma pequena porção violeta ladeada com um negro rebaixado na margem inferior.

Aqui o movimento centrífugo do sistema irá contar com fissuras ocasionadas na aproximação ou afastamento de algumas régua de madeira, veremos em todas as arestas um ligeiro avanço de suas extensões ultrapassarem os limites exatos do retângulo quadro, tornando seu formato irregular. O diálogo com a parede torna-se nessas circunstâncias sugestivo, e suas conseqüências mediatas. A instabilidade, o giro consumado pelo rebatimento das arestas laterais, a fissura gerada pelo deslocamento de uma das hastes, tudo isso nos encaminha aos limites do quadro, à sua persistência. E é através da saturação que o pintor evidencia sua potência e precariedade. É como se ele (o quadro) estivesse sendo conduzido às últimas conseqüências. A idéia de montagem tende a fortalecer esta fissura do quadro, ressaltando o caráter de sua integridade. O quadro persiste sem deixar de ressaltar seu limite, a parede, ou por assim dizer, o mundo.¹⁰

Mas em Sued, sobram sutilezas. A precariedade do quadro designa também sua potência e monumentalidade. É como se o pintor soubesse que a margem frágil de sua existência fosse a única maneira de habitar o mundo para essa linguagem. E de toda forma, neste caso, o frágil é uma espécie de núcleo central de um sistema nervoso. Nessa pintura fragilizar é pôr-se à margem de um evento, no poder de um acontecimento. Por isso, tudo aqui tende a se dar em sua pele, em sua superfície. É através dela que espaço e corpo, corpo e espírito tencionam uma energia elástica, onde, no acontecer, um é dado ao outro, sem intermediários: sobre esta chair é o abismo que se instala, na profundidade de sua superfície. Faz valer, portanto, a bela tirada de Paul Valéry entrevendo que no mundo “o mais profundo é a pele”¹¹.

¹⁰ Os usos da palavra “quadro” e as implicações que ela opera em sua atuação, para não dizer de sua *insistência* histórico-cultural, nos dias de hoje estão em DAMISCH, Hubert. *A Astúcia do Quadro*. Em: Gávea v.1 n.10 RJ, 1994.

¹¹ Citado por Gilles Deleuze em seu *Lógica do Sentido*. SP: Perspectiva, 2003.

Cada qual a seu modo, estas telas sugerem formas de se perscrutar o quadro. A situação que elas operam na parede compreende diferenças e, portanto, conseqüências particulares. Se na tela datada de 1974 a simetria tende a dominar o aparelho cromático, ao mesmo tempo em que justifica um comportamento menos provocativo em relação à parede, na posterior o assimétrico conserva a inquietude necessária à transposição dos limites-quadro, isto é, sua autonomia em relação ao mundo. Não que esta autonomia seja de todo superada – o pintor é consciente da situação. Antes ela vem trabalhada nas margens que separam um fenômeno do outro, o fato vital do fato estético, fazendo vibrar uma heteronomia paradoxal deste (a obra) para com aquele (a vida), e isto sob uma tênue camada que preserva na fragilidade de seu estar no mundo, à diferença e integridade essenciais. É a moral do quadro, mas também sua ética, que estaria em ambos os sistemas preocupando o pintor.

É claro que as coisas não se reduzem a tamanha simplificação. Em meio a estas formas de intervenção na pintura, em sua maneira e condições de desenvolver um papel histórico cultural, inúmeras outras demandas e impasses são apresentados pelas obras. Discorreremos sobre alguns deles no desenvolvimento do trabalho.

No entanto, vale dizer que, no conjunto, tais dilemas e obstruções designarão, segundo creio, a própria idéia genérica que está sendo apresentada aqui, refiro-me à natureza labiríntica, atuante em diversos níveis desta obra. E a própria consciência de uma performance epidérmica expõe sobre quais parâmetros estas questões se apresentam – a prática que o pintor desenvolve, escavando incessantemente a superfície da pintura, e mais especificamente as implicações deste escavar.

Agir na superfície designa uma ação de revolver os limites de uma área – é o próprio evidenciar de sua margem. Este gesto (escavar, destruir, contrariar, desviar) expõe a consciência de um fim, mas não deixa de entrever seu horizonte de possibilidade. Mas que acontece quando a névoa faz turvo o horizonte? Perscrutar a pintura seria atirar-se contra este espaço, sabendo de suas condições, mesmo que sem restringir-se a elas.

É mediante a imposição deste tipo, que, de repente, através de um único gesto, Sued parece fazer desmoronar todas as leis, com a persistência de apenas uma: desviar-se. É também nestes termos, que o ato de desviar torna-se um ato moral posto que exponha um princípio: “destruir”. E isto quer dizer que a redução, encaminhada com a destruição, consiste também em uma espécie de desapropriação, de uma despersonalização que faz falar o meio. Por isso, somente através de seu destruir, o pintor designa para a pintura uma origem, fazendo

com que o fato pictórico devesse por completo e, portanto, de um íntimo próprio a seu ser. Assim a moral do pintar subverte os princípios do Pathos, configurando, em seu lugar, uma ética, pois afinal de contas, mesmo Dioniso precisa de Apolo, como condição de que a transformação (leia-se, labirinto) permaneça, uma vez que sem o devido equilíbrio a destruição levar-nos-ia, irresolutamente, à perdição final, à própria morte. E nestes termos, Minotauro cumpre parte de seu destino quando percebe que é preciso manter-se no labirinto, pois que desviar é viver.

Peregrino Minotauro

De Picasso, Sued herda o gesto destrutivo como método de trabalho, gesto que consiste, na verdade, em uma redução do ato de pintar. Neste momento a suspensão do juízo restitui a realidade da pintura, instalando o pintor em seu interior. Sua consequência é um processo de dessubjetivação, contribuindo para um aprendizado, propriamente dito. E como todo aprendizado, este não deixaria de vir pareado por um constante véu de desconhecimento. Presume-se daí que seu processo de fala e balbúcio encaminha uma lenta construção de sentidos – que jamais se darão por completo aos olhos do pintor – e isso porque a experiência da pintura estaria sendo processada com os despojos de seu super-ego.

Desde suas origens esta produção apresenta forte tendência anárquica, uma insubordinação e irregularidade constante. A destruição, ato fundamental para a atualização de um desafio a ser repostado no interior da pintura, longe de suscitar ou afirmar um sentido “negativo” nas determinações de sua poética, restitui e afirma o pintar como campo de investigação do enigma da visualidade e materialidade do mundo.

Destruir, desviar, contrariar são atitudes que tendem a produzir, no mínimo, uma imagem desarticulada e fragmentada de uma produção. Uma imagem que possibilita, enfim, diversas passagens, portas de entrada, estratégias de leitura, relações dialógicas etc. E é justamente este aspecto indeterminável da obra, que parece mantê-la para nós em uma constante inauguração, mas que também instala um paradoxo, ou diríamos até uma dialética entre certo “continuismo” e um não-continuismo, ou mesmo um “descontinuismo” do processo. Afinal, apesar de tudo é possível se falar de uma continuidade, ou à toa, teria sido observado por um de seus mais perspicazes críticos se tratar de uma espécie de work in progress, um trabalho cujo desafio seria a permanente construção de seu sentido, mantendo viva a atualidade de sua possibilidade.

No entanto em que medida tratar-se-ia de uma obra contínua, de um progress propriamente dito; e em que medida o oposto seria verdadeiro? Em muitos aspectos esta pergunta pareceria abominável, eu sei, uma vez que levantar, a esta altura do campeonato, a noção de progresso nos moldes do positivismo moderno, seria no mínimo um escândalo. Mas se insistirmos com cuidado na questão, veremos que, longe de qualquer polêmica, o que ela pode, é nos revelar uma forma de entendermos, pelo menos em parte, um aspecto importante desta produção.

Como se sabe o impulso de investigação do pintor insere-se em uma tradição específica, a construtiva, donde extrai grande parte dos dilemas que iriam determinar os desdobramentos de sua pintura, e isto principalmente a partir de década de 70. A seu modo Sued explora aspectos relativos à estrutura da percepção, aspectos da visualidade, do espaço e do comportamento do quadro, sua condição de coisa e a precária situação que lhe estaria sendo imposta em um contexto bem avançado de nosso modernismo etc. Custa a crer que a inquietude manifesta neste momento tenha sido subitamente revelada. A tendência do pintor em percorrer solitariamente o caminho da pintura, longe da adesão a qualquer prática de grupo, talvez explique em parte esta inquietude. Seu apreço à livre investigação conserva em seu íntimo o senso de aventura poética dos modernos. Está claro que em Sued, este senso será moldado às exigências contemporâneas impostas. Como veremos a seguir, as poucas produções restantes dos anos anteriores à década de 70, nos revela seu gosto e estima pelos modernos. Sem obedecer critérios definidos, seu olhar parece desde sempre desejar radiografar seus precursores, auscultar as obras dos mestres de modo a compreender o processamento interno de seus mecanismos, as leis de sua constituição.

Como tentei expor, a idéia de descontinuidade está relacionada à propriedade do desvio, próprio da ação destrutiva tão estimada pelo pintor. Porém, a própria destruição, funcionando como princípio ou partida estratégica, tende a instalar no horizonte da pintura o seu oposto, o “retorno do mesmo”, a extensão do contínuo, a Repetição. Agir sucessivamente nos limites de seu conhecimento, assumindo a margem do estranhamento como medida final para sua atuação, faz com que a imprevisibilidade do percurso se torne ela mesma um ato previsível. E neste momento, quando se instala uma margem de previsibilidade, o entusiasmo pelo devir, e com ele a apresentação do original, destitui o sentimento de comodismo estabelecido pelo mesmo, e sua aflita busca pelo novo, para vislumbrar o júbilo do ato criador. De um lado, em seu espaço de vigência, a obra tende a apresentar sua Lei, uma espécie de princípio regulador, o mecanismo interno que a “assegura”, como própria condição

de sua unidade. De outro essa própria unidade é legitimada pela sua virtude inaugural, pelo seu constante vir-a-ser, através do processamento original da pintura. Em certo momento as telas revelam neutralidade, simetria, justeza, introspecção, em outros não cansam de exhibir-se pulsante, veemente, interventora, centrífuga, grande-eloqüente. De um lado a outro o movimento de imprevisibilidade é acompanhado pelo seu oposto antitético, o prospectivo.

Tudo bem, é verdade que o pintor, movido mais pelos ventos dos instantes que pela bússola da razão, age como um alquimista existencial, sem saber o que virá da química de suas operações. Isto porque, em seu itinerário, a dobra do vértice não vem acompanhada sem a radicalização do contrário, sem sua ruptura. Porém, a cortina do mistério que envolve o ato de pintar aparelha o lance vertiginoso da criação à obra-em-si. Determinada pela ação destruidora, podemos supor que, de algum modo, este “aparelhar” faz com que a obra-por-vir se sub-escreva em sua precursora¹². O movimento do signo plástico-cromático instaurado na obra-em-si lança para seu interior o precipício de sentidos que conduz ao próprio Pensar do pintor, ou seja, ao ato de criação propriamente dito, e isto, está claro, não separado do momento mesmo em que pinta: “a criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento”¹³. E é neste sentido que o incomensurável, a margem do estranhamento própria à experiência do pintar, ladeia certa dimensão comensurável do signo pictórico. Uma dimensão é bem verdade, indescritível, inenarrável, ou se quisermos para sempre própria e indeterminável. Daí a atividade do pintor: perscrutar e interpretar os signos na iminência de sua aparição: “traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura”¹⁴. Lição de Sued? Poderia ser descrita assim: o incomensurável habita o comensurável, e um não pode sequer ser pensado sem o outro.

A vida dos paradoxos é a natureza irremediável, inerente a esta obra, pois como já foi dito, seu estoicismo é “fazer da pele sua profundidade”. Se contra a compulsão de repetição, ou, em outros termos, a angústia da influência propriamente dita, a tática da desleitura oferece

¹² Como observou Deleuze, “... se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar.”. Ver DELEUZE,. Op. Cit. Pág. 91.

¹³ Id. Ibid.,

¹⁴ Id. Ibid.,

uma curva autoral – o desvio criador – na perspectiva dialética da repetição como vigência da diferença, o gesto suediano, posto que criativo instala-se alegremente¹⁵.

O Continuum Anárquico

Sobre a questão “por que se tratar de um work in progress?” Podemos arriscar uma resposta: pela pintura, sua continuação, não menos. A forma para isso é destruir, restituir a margem de possibilidade. Eis o (des)continuum. E neste momento, ao persistir, ou melhor, ao insistir no desafio seminal da pintura, é que Sued acaba por afastar-se da heterodoxia experimental comum, por exemplo, a alguns artistas neoconcretos, quando se atiram investigando meios e suportes diversos em suas “proposições”. Sem deixar de receber as lições de um construtivismo enviesado pelo espírito anárquico deste movimento, Sued faz de si um realizador, um agente e guardião da pintura, o responsável por sua essencialização. E são os sinais de um anarquismo muito peculiar que talvez se manifestem em sua maneira de adentrar as camadas desta linguagem. Seus quadros nos fornecem uma melhor visualização de como esta anarquia se processa.

Tomemos mais uma vez a obra do início dos anos noventa (fig. VI) constituída basicamente por três tonalidades cromáticas consonantais. Ali, nosso olhar é literalmente paralisado pela quieta estabilidade do sistema. A tela de formato retangular concentra na extensão de sua superfície um retângulo de dimensões inferiores ao seu perímetro: uma espessa área de cor preta repousa na base do quadro, porém distante menos nas laterais que na porção superior. Este retângulo central sofre, por sua vez, a interferência de dois outros segmentos; duas faixas de madeira paralelas atravessando horizontalmente de uma margem a outra sua extensão, sendo a superior de cor azul, e a inferior de tonalidade preta. Ao contrário do que ocorre com o tratamento do retângulo central, composto por pinceladas pesadas, com estocadas de pincéis e espátulas sobre a tela, causando certa interferência na tinta e na cor, estas faixas apresentam uma pincelada esticada de forma homogênea, chapada, linear. Toda área restante da tela, envolvendo parte do retângulo central, é tecida por uma fatura leve, igualada em sua extensão, sem a vibração e presença física da tinta e do pincel. Esta diferença entre ambos os tratamentos de áreas vizinhas, corrobora uma espécie de afastamento, ou de desnível entre elas, de modo que nosso olho é levado a deslocar as áreas, ao mesmo tempo em

¹⁵ Como já citado, sobre a “alegria do pensamento” e o pensamento *como* criação ver DELEUZE, op. Cit., 2006.

que as integra. Não há como ignorar a maneira que o azul aciona com sua luz fria, distanciada, porém, não menos viva, todo o sistema. Sued sabe como ninguém, conjugar cores. Não estou dizendo que se trata apenas de adotar cores, mas sim de criá-las (o que não quer dizer necessariamente misturar cores, bem entendido). Ao lado uma das outras estas cores se refazem, adquirem qualidades específicas, ora mais matéricas, ora mais luminosa. E medindo e trabalhando sua energia, avaliando suas propriedades mais intrínsecas e por isso mais ocultas, o pintor parece agir apenas nas profundidades, no interior do fenômeno cromático. Não sei se isso é uma qualidade de todos os pintores: auscultar as vozes subterrâneas da cor, ainda que, neste momento, através de uma experiência devinda de aspectos mais concretos, porém não menos compositivo e, por isso, “estruturais”, tal como concebia, por exemplo, um Matisse.

Em Sued o processo de fazer vir à cor ao mundo, de revelar sua virtude, constitui a excelência do ato de pintar. O “espírito” da cor, somente ele, poderia designar uma nova semiose, o signo necessário à elevação e manutenção da pintura, legitimando, uma vez mais, o ato de olhar um quadro, a possibilidade de advir dele uma imagem.

A estabilidade radical deste quadro só é em parte aliviada com a agitação da superfície crespa. Quanto mais tentamos nos aproximar, mais este tenso sistema plástico parece se impor e evitar um avanço. A escala cromática, sempre ampla, é assegurada pela tarja azul, fazendo com que mesmo se vista de longe o bloco mantenha-se, digamos, aceso. Em todo caso, trata-se ainda de uma cromaticidade física, digamos assim. A maneira como esta cor interfere em nosso campo de visão confere ainda a resplandecência de sua massa. Se distantes do quadro, ficamos tocados com a luminosidade emitida pela faixa azul; quando próximos, é a força física de cor e matéria que tende a se impor. Sua escala, portanto, está sempre regulada por esta tensão entre o aqui e o acolá. O intrigante é que apesar de tudo isso, de toda esta mobilização efetuada pela tela, não podemos deixar de perceber certo ar de solidão exalar de sua superfície. Uma solidão que é consequência do recaimento da cor sobre ela mesma, da distância intransponível que esta tela parece conservar diante de nós. Sua atualidade vem concentrada neste ser-em-si, nesta situação. O silêncio gerado pela estabilidade estrutural é na verdade resultado do repouso da cor sobre a massa, o que faz com que a tela estabeleça uma relação única com seu lugar de destino, a parede. Cada qual a seu modo, a pintura de Sued pretende exercer uma intervenção no espaço, através de um comportamento específico. Em hipótese alguma, elas abrem mão de sua evidência física. Os blocos de cores armados, o tom rebaixado, circunscrevem seu corpo, sua presença e estado em-si-mesmo. Ainda que o feixe

de cor azul evidencie qualidades mais luminosas que matéricas, a física do conjunto prevalece.

A tela faz das cores uma pulsão material nela mesma, sem referência e sem destino. Estas cores se relacionam de modo a formar blocos inanimados que fazem do quadro um platô, um nível: coisa própria e simultaneamente esquivada ao mundo. É através dessa revelação da cor nela mesma, neste trabalho com a anatomia da cor (um aprendizado de Matisse, é bem provável) que o pintor faz do pintar um esculpir. O silêncio desta tela é o silêncio da cor devolvida a seu corpo. Não é se projetando, mas, ao contrário, é recuando que elas ali se “comportam”. Em Sued a analítica do espaço operada por sua pintura, não está endereçada à espacialidade, mas à espacialização. Não é a constância espacial que interessa ao pintor, mas seus percalços, suas dobras, seu mistério, o fenômeno em seu processo (“ele [o espaço] é muito passivo, eu tenho que intervir”¹⁶). Seu impulso na construção da tela diz de uma necessidade: buscar por formas de ativar o espaço. E o instrumento do pintor é um: a cor com suas qualidades físicas e luminosas. A maneira como a espessura do retângulo central dialoga com a área em torno, causa um efeito escultórico do quadro, e isso não apenas porque o bloco maciço reflete o peso das cores, mas também produz ali dentro um desnível, uma espécie de profundidade (sem distanciamento). O que apreendemos desta tela, de sua qualidade imanente, é que a cor é a imagem (imagem da unidade, o que equivale dizer, do paradoxo): tudo sustenta uma densa relação de nível e desnível, avanço e recuo, luz e materialidade, só que neste último caso, ambos os elementos já não mais se distinguem – trata-se já de uma materialidade luminosa.

Mas nem sempre foi assim, nem sempre “cor-matéria” constituiu essência desta pintura. E é exatamente este aspecto que podemos ressaltar se tomarmos emprestada uma outra tela sua. Agora recuando aos idos dos anos 80, correspondente a certo momento áureo de sua carreira, quando se valendo de um esquema de arranjo de cores fortes e dissonantes, constituído basicamente pelas primárias além do cinza, do branco e do preto, foi muito associado ao período neoplástico de Mondrian. Associação de fato inequívoca, apesar de que aqui, em Sued, o nível de contaminação mútua das cores escapa por completo à doutrina ascética do mestre holandês. Além disso, o que prevalece no pintor carioca não é o imperativo impessoal da estrutura geométrica organizando e compondo matematicamente o espaço, mas

¹⁶ Em depoimento ao autor.

justamente, como visto acima, a maneira como fazem correspondê-lo, provocá-lo, contagiá-lo sem perder, contudo, sua integridade e margem de autonomia. Apesar da visível retidão estrutural, esta tela tende já a manifestar uma inquietude essencial com seu sistema, tende a indagar os aspectos e qualidades profundas da cor, sem aspirações de definir padrões arquetípicos de espaço (que em última instância diz respeito ao cumprimento de um papel social). A rigor, sequer existiria ali uma grade assegurando o cálculo do sistema. Em Sued o circuito cromático promove uma instabilidade questionadora: seu lance não é resolver o espaço, mas problematizá-lo, ativá-lo, inquietá-lo.

Em um desses sistemas (fig.IV) o perímetro se divide em dez retângulos desiguais, preenchidos cada um por cores dispares e dissonantes, sendo o cinza a única repetida, em um tom levemente mais claro nas pontas extremas da tela. No centro uma imensa área de tom cinza mais escuro regula o sistema, sendo nas extremidades laterais preenchidas por cores primárias e secundária, respectivamente, azul-amarelo à esquerda, sendo $\frac{1}{4}$ de azul e $\frac{3}{4}$ de amarelo; e verde à direita. Uma faixa de cor vermelha e outra de preta se estendem no extremo respectivamente superior e inferior da tela. No conjunto o campo cinza central rebaixa a superfície evitando certo grau de rebatimento que seria propiciado, por exemplo, pelo branco, fortalecendo a repercussão das cores vivas, de modo que imediatamente nossos olhos são forçados a percorrer o circuito compondo-o, apreendendo-o em unidade. Ou melhor, tentando apreendê-lo. As cores situadas nos extremos superiores e inferiores, respectivamente vermelho e preto, constituem na mesma ordem, alta e baixa refração. Inteligência que não é poupada também nas laterais, onde a margem verde situada à direita do observador corresponde diretamente em espessura e altura à faixa amarela situada à esquerda. Esta, porém, como havíamos observado, vem acompanhada de uma estreita faixa azul de mesma altura e correspondente em $\frac{1}{4}$ à sua espessura, equivalendo, deste modo, ambos os acordes, posto que o verde consiste em uma cor secundária derivada da mistura do azul e amarelo.

A questão é que apesar de tudo, o arranjo de cores e tons vem orquestrado de modo a manter vivaz o rebatimento do circuito. Nada aqui parece repousar, de modo que a instabilidade que consome o sistema precipita-se em um movimento circular ascendente, ou melhor, centrífugo. O sistema não se fecha, ele não se encerra – o que é propiciado pelos sutis encontros das cores, de modo que tudo permaneça respirando. O movimento realizado pelo conjunto frisa a múltipla correspondência entre as cores, ao passo que seus valores autônomos são simultaneamente afirmados. Este mesmo princípio veremos muito mais tarde repercutir em telas do pintor onde o contraste cromático será acompanhado de outros recursos plásticos.

Não há como ignorar a natureza mecânica, porém alógica, engendrada por este sistema. Uma espécie de quadro anti-quadro de arraigada natureza crítica, investigando, os princípios de seu funcionamento. É claro que não há nesta investida, um desejo de astúcia irônica a ser recuperada pelo pintor. Nem tampouco esta crítica é tecida em uma perspectiva cética – uma dúvida da linguagem. Antes, assim creio, ela se faz através de um sofisma.

Os contrastes cromáticos enfatizam um rebatimento sucessivo das cores. Sua conseqüência é a dificuldade do conjunto assentar-se, ou mesmo sua inviabilidade, acabando por desafiar a integridade do formato. Se de um lado o tom cinza impede que sua regularidade esteja preservada, de outro a circulação das faixas garante a instabilidade. O “enquadramento do quadro”¹⁷, o processo de criação a partir de um objeto prévio, o chassi, faz do ser-em-si do quadro (o objeto que veicula um “signo”, a pintura) um dilema: abre-se uma questão ontológica sobre seu funcionamento. A dinâmica do sistema contribui para que a cor repercute em sua luminosidade – efeito possibilitado pelo chapado da superfície, pela ausência de marcas de pincéis – com vistas a afetar, questionar e romper com uma materialidade específica (o suporte). No conjunto o circuito-quadro prevalece, de modo a fazer com que a carcaça seja consumida pela ignição das cores em seu rebatimento simultâneo. O quadro (suporte) é usurpado pelo quadro (pintura); ambos passam agora coincidir em um sistema total, onde a idealidade (a busca por uma essência-quadro¹⁸) elevada pelo sistema, acaba por consumi-lo.

Esta tela, ainda que se propondo a uma espécie de autópsia, um tipo de exame de seus próprios elementos, não abre mão, assim penso, de comportar-se como um aparelho intervindo no espaço, numa dialética. E isto porque creio haver ali um desejo por problematizar, em primeira mão, o próprio espaço que a recebe. Sued não a entrega facilmente ao seu observador. Não é valendo-se gratuitamente do espaço que ela virá recepcionar-nos com seus elementos. O próprio senso de monumentalidade, da qual trataremos à frente, parece querer se colocar nestes termos de desigualdade, onde o desnível entre a pintura e nós indica, ou melhor, apela a uma espécie de formalidade do espaço, senão antes, à precariedade desta formalização.

¹⁷ Termo que me é caro a Roberto Condurú, a quem agradeço a observação. Sobre isso ver seu *Corpo-Lugar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2004.

¹⁸ Sobre Essência e Verdade na obra de arte, ver de HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2001. O problema da essência veiculada pelo signo da arte é também retomada por Deleuze em seu *Proust e os Signos*. RJ: Forense Universitária, 2006.

De formas peculiares as obras revelam diversas condições perceptivas que colocam o espectador em seu lugar¹⁹. E é dessa maneira que elas parecem pretender não apenas dispor de modos espaciais, mas sim engendrá-los. A tela em questão, como tantas outras mais, produz uma forma de ação/reação, uma tensão que reage à relação linear entre o corpo e o espaço. Já a anterior exprime uma experiência física mais intensa, um comportamento profundamente díspar da expansividade desta última. Aqui ascensão, lá retenção. Ora simetria, ora assimétrico. Em certas ocasiões cores dissonantes, em outros tons rebaixados. Movendo-se pelos paradoxos da pintura, através de uma caminhada longa e não cacofônica, o olhar do pintor se constrói, de acordo com o ritmo e sinuosidade de seu trajeto, segundo os acidentes do pensamento.

A força anárquica do sistema devém da natureza labiríntica, desviante, destruidora desta pintura. Ela está associada a uma experiência que retoma o pintar em termos primeiros, e por isso, únicos, verdadeiros. Como bem disse seu principal crítico, trata-se evidentemente de um realizador²⁰, cujo desafio, posto nestes termos, é afirmar, ou seja, tornar real uma obra.

Isso porque, aliado a um elenco de problemas, a pintura encontrar-se-ia em um constante porvir, sendo a cada momento, a cada movimento de sua investida, revelada aos sentidos do pintor, prescrevendo, senão abolindo, em última instância, até mesmo a adoção sedimentada de um saber. É próprio ao pintor destruir as marcas e diretrizes que venham a conduzir previamente sua ação, o estabelecimento de coordenadas que possam organizar em torno de sua prática um sistema, preservando as indeterminações e inquietude do percurso.

Ora, ao que viemos ressaltando, este destruir responde pela própria atualidade e legitimidade do gesto, do ato mesmo de pintar, e resiste a uma prática que se organize em torno de um sistema: tudo aquilo que é recolhido pelo conhecimento deve uma vez mais ser posto a prova e inevitavelmente desfeito. As soluções não deverão apenas ser vistas ao avesso, mas contrariadas em seu direto. Desfazer-se de qualquer sistema que lhe possa servir como coordenada prévia para o agir; saber ouvir unicamente as exigências lançadas pelo instante. É neste sentido que a prática da pintura, em Sued, deve ser entendida como uma espécie de anti-prática. A destruição, somente ela, repõe e regula o sentido e destino do pintar: peregrino minotauro nas infindáveis veredas que se bifurcam.

¹⁹ Ver Condurú. Op. Cit., 2004.

²⁰ BRITO, Ronaldo. *O pensamento contemporâneo da cor*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 1998.

O significado do perder-se não estaria, nestes termos, sendo empregado em desacordo a um fazer afinado a um destino preciso. No entanto, tal como se vem tentando expor, o único destino desta pintura parece residir na força dos instantes em que é produzida, exigindo ao pintor uma atenção aos apelos interiores, orientando-se pelas vibrações latentes, na espreita de um sentido iminente e verdadeiro, decisivo e vital. O ato de contrariar ou destruir as marcas de um caminhar é se esforçar para conservar vivo o caminho. Perdição, destruição, desvio são ações que tendem a empurrar-nos para uma imagem no mínimo angustiante de uma experiência, seja lá onde ela for operada. Ao contrário do que se queira imaginar, não é o passado atualizado em paranóicas perseguições mentais que faria de Sued um angustiado. O velho trauma romântico do continuum devindo de um passado edipianamente opressor, é agora conduzida em termos não apenas mais empíricos, porém, diria, mais restritos, na medida em que, no limite, tratar-se-ia de uma possibilidade, ou por assim dizer, de uma experiência do possível. A angústia suediana, que no limite expõe até mesmo as qualidades de seu construtivismo (as margens que talvez o confira um traço mais contemporâneo), é diagnosticada como um sintoma de sua investida aberta e espontânea na experiência de tornar atualizada a pintura.

Minotauro Errante

Esse proceder aberto, investigativo, reduz constantemente a zero todos os critérios e juízos de valor, inviabilizando qualquer princípio impositivo que venha definir papéis a priori ao seu trabalho. A produção constante e originária da experiência da pintura, a partir de uma soma incessante e nunca perfeitamente determinável das circunstâncias e dos acontecimentos que nela ocorrem, é o horizonte de ação do pintor. Nestes termos temos uma realidade da pintura, não menos labiríntica que a da vida, tal como propôs Borges, e este labirinto é o do pensamento, da criação, da construção, pois ao pintar é reposta a margem do insondável, necessária à manutenção da continuidade de seu exercício. A mobilização de cada um dos componentes da pintura tende a vitalizar e engrossar a margem do insondável, corroborando para edificar uma imagem única e precisa obtida diretamente na experiência, em moldes mais largos, talvez, porém, não menos cézannianos. Ou imagem esta, senão, da experiência mesma, mas, atente-se bem, de uma experiência interior à pintura²¹.

²¹ Como bem colocou T. J. Clark: Cézanne “investe tudo na possibilidade de recriar a estrutura da experiência a partir de unidades desta experiência. [...] Ela (sua pintura) nos mostra um modo de criar um mundo em que a própria idéia de “mundo” [...] não se origina de uma textura prévia de unidades de sensações que estão “lá

No entanto, é necessário dizer que o destruir não restitui o mínimo de ceticismo em relação à possibilidade do ato de pintar, antes, nos deparamos com um gesto intensamente afirmativo, que se crê dentro de um horizonte não mais compartilhado pelo niilismo e negativismo legados pela crise da arte como ciência européia²². É neste sentido que o horizonte dessa pintura, realizada às margens de seu ostracismo, senão de sua morte, deve ser traçado não pelas imposições advindas de alguns setores da arte, mas das arestas de sua realidade, perscrutando as possibilidades ocultas de seu fazer.

O percurso lento e fragmentado desenhado por esta obra denuncia a irregularidade de suas veredas, uma virtuosa caminhada. E se tomarmos emprestado as determinantes borgianas entrevemos uma busca pela constante e escorregadia imagem da realidade (realidade da pintura), sendo comum, inclusive, a afirmação de que a estrutura do labirinto e sua concepção de não-linearidade do tempo. E neste momento as narrativas de Borges iluminam aspectos fundamentais acerca deste dado. De fato, entre todas as imagens possibilitadas pela leitura dos contos do ficcionista argentino, nenhuma, talvez, seja mais efetiva que a do labirinto. A paisagem gerada pelo ambiente “onírico” de Borges reproduz uma experiência deslizante do tempo, desfazendo os pontos fixos e as determinantes cronológicas e espaciais.

Como se sabe a concepção labiríntica da leitura e, conseqüentemente, da tradição para Borges, não veio expressa subscrita em seus contos e poemas. Apesar de haver ali um extenso panorama de estrutura claramente labiríntica, o escritor não deixou de manifestar diretamente sua concepção teórica acerca desta questão, afinando-a a uma não menos sofisticada concepção de leitura e criação²³.

O ato da leitura permitiria um confronto renovado com a história, na medida em que tecesse, entre as obras de arte, uma rede de bifurcações, possibilitando, a cada instante, a abertura de novos horizontes de entendimentos. Nestes termos, a tradição, entendida como algo em processo contínuo, ininterrupto, sempre atualizado, desfaz a imagem de um passado sólido, monolítico, imutável, permanentemente recuado e inatingível, irrevogável segundo as leis da cronologia dos fatos, fazendo advir uma densa e indescritível paisagem histórica.

fora”, e que, por conseguinte, estão (potencialmente) “aqui dentro”. CLARK, T. J. *Fenomenalidade e Materialidade em Cézanne*. Em: *Modernismos*. Sonia Salzstein (org.) SP: CosacNaify, 2007.

²² Agradeço a Ronaldo Brito, pela crucial observação.

²³ Sobre este aspecto em Borges ver *Kafka y sus precursores*. Em: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Ed. Emece Argentina, 1999.

Mas esta leitura é, sobretudo, um construir, um erguer constante delineando a cada etapa um novo aspecto do conjunto. A torre se ergue e o desafio é mantê-la em processo. Aliás, ela é o processo, e a realidade da torre condiz à realidade da Obra, pois uma é a imagem e reflexo da outra. Daí que quando se tratando de Sued só seja possível falar de algo em movimento, de uma espécie de fantasma que escapa o tempo inteiro às definições. Mas o fantasma de Sued é exatamente a sua verdade: enxergá-lo é entrever a sua essência. E por isso, ao contrário do que se pensa, em seu labirinto o Minotauro reina tranqüilamente. Quer dizer: mais ou menos. Afinal falta ainda o próximo passo; a frágil ultrapassagem, e isso é passar, em sua pintura, da pele à profundidade; uma fina película; um universo inteiro.

Infinito Minotauro

Borges nos parece prezar por uma espécie de imagem indeterminada do mundo. E a tradição que para ele não passaria de uma ampla projeção virtual, cujo fundo anacrônico tenderia não apenas a dissolver e reduzir a espessura histórica sob a qual se envolve a arte encontra em Sued termos, eu diria convergentes – ainda que mais empíricos. Ademais, em Borges tal elaboração labiríntica do tempo viria acompanhada pela sua quase anárquica concepção de realidade. Nesta moção labiríntica da experiência humana, o que vem sendo posto em questão é uma espécie de transgressão da moral, da lógica etc.

A realidade da pintura, para Sued, não seria menos desviante e transgressiva. E a energia natural das experiências do pintor, voltando-se contra os imperativos da razão, abrangeria, neste caso, uma região no mínimo estranha ao entendimento, nada comum, portanto, àquela projetada por ações concretas inscritas sobre um sistema previamente configurado. O ato de pintar põe em revista até mesmo seus princípios. É construção (e destruição) de sentidos, que estaria acompanhando o percurso de Sued.

O labirinto de Sued reside na atualização constante do contato com o mundo, e no seu caso, através da pintura. O gesto do pintar amparado no confronto aberto com o instante, perscrutando simultaneamente a particularidade dos meios junto às exigências do self²⁴, repõe para o pintor o desafio de articular e até mesmo construir os sentidos.

A relação que essa obra estabelece com o espaço e a matéria não vêm amparadas por determinantes oriundas de regiões idealísticas ou racionalistas. A estrutura labiríntica que

²⁴ Ver CANONGIA. OP. CIT., 2005.

circunscreve esse agir está caracterizado no princípio aberto de sua investigação, na urgência imposta pelos meios. Articular os sentidos parece estar afim com a mobilização do íntimo do pintor, ou como afirma, com o ato de ouvir os apelos provindos de suas profundezas, na circunstância imediata do agir, revitalizado no contato imanente com a pintura.

Salvo as diferenças, a imagem do mistério fornece o ponto de convergência entre ambas as poéticas. Ali compreendemos que a verdade proveniente de todas as coisas vem envolvida por um véu de enigma que a torna, a um só tempo, reluzente e latente, próxima e recuada, semelhante e diferente. É essa paradoxal condição de opressão e fragilidade proporcionada pelos objetos em seu estar no mundo que faz da realidade uma camada plástica, por vezes sufocante, mas que, quando arejada por fissuras permite ao artista entrever novos significados, perceber novas conjugações de formas e notar no íntimo desta realidade à reserva de novos signos.

Mas o íntimo desta realidade é aquilo que se opera em sua superfície. E o trabalho do pintor o mantém fixo nessa pele das coisas exaurindo delas seu caráter de uso. Sued vê o espaço contido nas cores, na maneira como elas repercutem, ativando, mobilizando sensações.

Se nas telas da década de oitenta (fig. IV) os espaços do quadro são examinados de modo a levar ao cabo sua situação ainda sob um forte friso de idealidade cromática, posteriormente (fig. XI) a materialidade da cor adquirida com a fatura da tinta, abrirá um novo momento semântico nesta obra. A maneira como o adensamento da superfície irá se manifestar desde então contraria os termos que estavam vigentes por conta, talvez, da exigência de certo rigor estrutural mais objetivo, derivado de sua leitura do construtivismo brasileiro; uma tentativa de compreensão do mecanismo da pintura, de seu funcionamento, enviesando, à sua maneira, o conhecimento adquirido nas décadas anteriores, no contato com a tradição. Resultaria daí sua concentração na cor especificamente. Aperfeiçoando sua experiência com a relação cromática, Sued processa no início de sua fase abstrata a construção de uma sintaxe que, apesar de constantemente refeita, ou, melhor diria, originada, o acompanhará durante toda sua vida.

É por isso que na tela de 1986, o rebatimento das cores através dos contrastes, tornando o sistema inquieto, senão acabando por destruir completamente com sua simetria, exerce, na mesma medida, uma ação de constituição do quadro. O movimento circular das faixas agride as margens da tela evidenciando sua concentração. O quadro se mantém entre abertura e contenção, propiciada pelo rebaixamento do tom cinza central. Sua repercussão

está contida em um enquadramento centralizado no interior do sistema. Novamente é dado o enquadramento do enquadramento como se a natureza da pintura tivesse que ser persistentemente questionada. Até aí tudo bem, pois lidar com os limites da pintura é o horizonte natural desta obra. Os resultados do que virá deste confronto é que lutamos por apreender. Nesta tela os domínios do espaço concreto são preservados pela centralização do espaço plástico. Apesar de centrífugo, não ocorre aqui uma projeção e mesmo um transtorno do quadro, estabelecendo um conflito com a parede, como vista em algumas de suas produções recentes. O enquadramento, imediatamente problematizado, assume aqui uma outra conotação. Somos levados o tempo inteiro a percorrer com nossos olhos as margens da tela, como se a um só tempo o pintor quisesse nos chamar a atenção para este confinamento (gerado pelo enquadramento), e, com isso, tocar-nos para os próprios limites da pintura, evidenciando esta margem aparentemente intransponível, situando nossa percepção menos distante do mundo, na medida em que o toma como problema: a integridade do sistema cromático, ao manter-se próxima das margens instala uma tensão com a “vida”, apelando-a neste distar. Neste sentido o pintor vai revolvendo nas camadas da pintura aspectos ontológicos, sem deixar de conotar certas implicações culturais, na medida em que demonstra, a partir do confinamento (o enquadramento do quadro) que o gesto de enquadrar é já manter-se distante do mundo, é estabelecer entre um e outro (circunstância da obra e circunstância da vida) um recorte de precária nitidez. E se a condição para esta pintura compreende um distar – essa situação implacável entre uma realidade e um pensar – então esta propriedade deverá ser afirmada a um só tempo, dentro e fora da pintura, isto é, em sua idéia e em seu fato concomitantemente, pois que assim seria a própria realidade da pintura que estaria sendo afirmada. O que, em parte, a obra de Sued procura realizar a partir deste momento não é simplesmente sua autonomia, mas o desnível que a mantém a um só tempo dentro e fora do mundo. A pintura participa da construção da realidade na medida em que evidencia este acordo tácito entre a realidade de uma obra e a realidade de uma vida, encontrando-se aí a manutenção de um princípio estético fundamental à arte, assim creio.

Em situações diversas o pintor retornará a este problema. E se mais tarde a questão for encaminhada para limites ainda mais críticos são porque a fragilidade do labirinto alcançou níveis paroxísticos. É como se sua poética soubesse das dificuldades em residir neste mundo. E de fato, tal como a vejo, ela não demonstra ser completamente alheia ou negligente a isso. Ora, não é mais ou menos o problema de vigência de pintura que tende a denotar esta tela? Não seria uma espécie da verdade de uma situação, que ela tende a nos informar? Diante a

ela, não há como escapar à constatação de que, sobretudo, trata-se de um fato pictórico. E é justamente esta constatação que nos faz questionar esta situação. É claro que ali, nosso olho não escapa do vórtice visual produzido pelo arranjo cromático. Mas é também esse arranjo inquieto que nos convida a sair dele, a entreve-lo nesta frágil mobilidade. A força desta pintura advém de um espanto, e neste momento ela flagra-se nos limites da linguagem, e vê-se na incumbência de assumir para si o dever de afirmar esta linguagem como seu limite.

Seria diferente nas telas posteriores? Ora, de certa maneira tendo a crer que não, ainda que a idealidade do quadro, que parece acompanhar e processar a situação da tela de 1987 já não mais esteja presente nestas produções, onde o mesmo sistema de contrastes cromáticos, ativando a superfície, será arrebatada por uma destacada força corpórea.

Não é minha intenção neste estudo levantar este dilema, mas de qualquer forma, acima de todas as diferenças presentes ao longo da produção das décadas posteriores, em especial às dos últimos vinte anos, tendo a ver a persistência de uma fina consciência de suas “condições de possibilidades” arregimentarem estas experiências. Assim, a tela do ano de 1992 (fig. VI) parece também desenvolver (em seu repouso) este problema (foi um pouco isso que tentei demonstrar quando a analisei), e isto para não adentrarmos algumas obras de datas mais recentes, onde a explosão dos acordes em relevos e deslocamentos de áreas, na adoção de materiais diversos e infinitas propriedades cromáticas, intensificam a milésima parte este processo. É neste sentido que os sistemas posteriores, como o de 2001 (fig. XIV), deveriam ser vistos. As duas grandes áreas centrais, os campos dourado e preto, situados este à esquerda, aquele à direita, mobilizam um rebatimento através do brilho e da opacidade, o que é assegurado com a interferência da estaca central mediando ambas as superfícies, garantindo a integridade mútua das áreas. Defronte a ela, a certa distância, somos tentados incondicionalmente a percebermos a maneira como Sued inverte as qualidades naturais das cores, ou melhor, as evidencia através de um ríspido gesto. Ali aquilo que deveria ser uma sensação de vazio, normalmente veiculada pela cor preta, torna-se presença; e fisicalidade sublime, o dourado, comporta-se interferindo, com a própria reflexão da luz, no espaço.

Como são comuns, duas formas de ascense se apresentam no sistema: da cor e da matéria. A régua lateral azul situada à direita do quadro, media a expansão do dourado, e não fosse às três vergas da base de cores cobre violeta e preto, a tela decolaria na vertical, e sua unidade com ela. Tudo está magicamente contido neste sistema, de modo que a vibração das áreas centrais articula duas qualidades: a densa fatura da matéria cromática da área preta

situada à esquerda, pontuada de suaves pinceladas vermelhas, azuis e verdes mantém-se consideravelmente contida em relação à sua vizinha área dourada, cujo reflexo fortemente mortificado pela textura, recebe e rebate de maneira variada a luminosidade ambiente. Se a área preta tende de um lado a conter e fortalecer sua evidencia material, de outro o dourado, assegurado pela faixa azul e a base preta opera um recorte luminoso valendo-se da atmosfera local. Estamos irrevogavelmente situados ao lado de fora deste sistema. Ali as condições de espacialidade e a própria situação da pintura mediante a elas, expõe um desejo intenso de afirmação do fenômeno espacial e as variantes, cor, matéria, corpo, movimento etc. É a partir de então que sua realidade será reposta, e agora pelas forças do “fazer”: basta para isso sentirmos o peso de matéria-cor sobre os nossos olhos.

Mediante a esta tela, não creio ser possível ignorarmos a maneira como ela deseja ocupar o espaço, inserir-se no campo físico do mundo, situar-se nos arredores da realidade. Aspecto construtivo, de fato, que diz respeito à nossa herança de espaço informalizado, de um terreno em construção, e cuja experiência com a arte sofre todos os tipos de percalços e precariedades típicas de um país subdesenvolvido. Neste momento, tanto esta como demais outras telas de Sued, parecerão desenvolver uma espécie de presença ou situação concreta, manifestando-se como um fato físico operando em uma instância do mundo. E para isso não será preciso ao pintor ver-se integrado a qualquer movimento, ou vinculado à ideologias de grupo. É a própria pintura *per se* que lhe garantirá esta adesão ou conquista de uma maneira de ocupar o mundo, participando de sua construção. Escavando a superfície da pintura, para restituir-lhe uma nova pele, uma nova feição, uma nova camada, afirmando-lhe a realidade.

O ato de destruição, portanto, não poderia advir senão como um gesto de desvio em relação ao apreendido; uma forma de anular as mortificações de um hábito alcançado a cada solução, convertendo-as em fórmulas apazíveis. Agir sobre a condição de possibilidade para a pintura, empregar sob o regime de atualização o saber adquirido com o fazer, respondendo à urgência desta linguagem (mediante a exacerbada, e por isso frágil, visualidade do mundo contemporâneo), tudo isso é reposto pela ação destrutiva do pintor, que parece desejar-se inauguradora, autêntica: a verdade dos instantes, portanto, revelando-se desmesurada e imprevista, apreendida somente nas insubordinações de sua vigência.

O mundo, tal qual visto através da obra de Sued, é também um mundo de uma iminente revelação, uma vida envolta a considerada soma de mistérios, que não se permite reduzir à esfera de eficiência e do descarte. Esse mundo pelo qual a experiência concreta

serve de solo à construção dos sentidos e articulação das idéias, é, portanto, uma ponta iluminada de uma extensa massa obscura. E nos termos do pintor, a dialética entre latência e revelação deverá ser resolvida nas mediações do fazer, e nunca antes, sob prerrogativas de categorias a priori. Somente ali, no exame imanente dos meios, poderia ser encontrada a fonte de energia catalisadora do viver (da pintura, pelo menos).

Não se trata, porém, de uma indisposição com a épica. Quando confrontadas, essas telas ventilam ares de Velásquez e Monet, Matisse e Rembrandt, o que evidencia um aprendizado e aproximação de toda uma tradição, firmando-a, contudo, não como modelo para encenação de suas questões, como tampouco lhe serve de alegoria para um questionamento a uma atual crise dos signos. Tratar-se-ia, talvez, de um mito, o da origem, da criação, a experiência do tempo etc.

Unidade e Profundidade

Daí que de um lado não apenas a ação do desvio leva a uma indeterminação genérica da produção. Ela também manifesta suas conseqüências nas especificidades de certas obras. Pois, a rigor, este desvio – a destruição que garante a vitalidade do processo, como estamos tentando mostrar – conduz para dois efeitos simultâneos: de um lado a elaboração de novos mecanismos plástico-cromáticos sugerindo condições perceptivas apropriadas, chegando até mesmo a exigir novas condições de recepção para as obras; de outro temos a conseqüente fragilidade comum à pintura, tanto no que diz respeito à sua inserção no terreno contemporâneo, e mais do que isso, o brasileiro, quanto à integridade do sistema-quadro em algumas obras. O primeiro diz de novas condições perceptivas inauguradas pela obra; o segundo aponta para o esforço destas investidas continuar assegurando a unidade das telas, em especial naqueles momentos onde o embate decorre de forma mais desinibida com o espaço.

A busca pela unidade da tela através da contraposição e dissonância dos elementos plástico-cromáticos assegura um perfeito equilíbrio do conjunto, tendendo muitas vezes à adoção de métodos aparentemente desagregadores, pondo a tela à beira da arruína. Alias é este o desafio desta pintura: conseguir sua unidade pelo contrário. Tanto os contrastes obtidos com a utilização de cores fortes – comum nas telas de oitenta (fig. IV), onde o circuito produz

um movimento através dos rebatimentos sucessivos das áreas, quanto nas “construções” dos anos posteriores (ver como exemplo fig. IX), onde a reunião de materiais tende a produzir efeitos paradoxais, de modo a obter certo equilíbrio entre as partes, ativando a superfície do quadro – demonstram esta problemática unidade das telas.

Tentemos primeiramente compreender melhor a maneira como se dá esta unidade em um circuito encerrado com movimento serial, tal como visto na obra datada de 1994 (fig. VIII). Trata-se de uma tela de formato regular, de escala antropomórfica, medindo cerca de 215x 190 cm, com suas áreas internas divididas na vertical, contendo apenas duas faixas horizontais repousadas na base. De início, me vejo forçado a apreender o conjunto através de uma leve sensação de profundidade, ocasionada, sobretudo, pelas duas faixas pretas verticais intercaladas por três outras faixas de tons cinza, de modo que a relação passa a ser sustentada por arranjos de contrastes entre as áreas de cor. A extensão horizontal tecendo o circuito estabelece códigos minimalistas de repetição que são imediatamente anulados por uma simples alteração de cor, nas respectivas faixas horizontais: vermelho no campo à esquerda e amarelo à direita. A olhadela, por mais rápida que seja não sofre a mínima sensação de desequilíbrio. A verticalidade do conjunto predomina, ainda que haja o rebatimento serial das faixas cromáticas. São quase duas breves notas de cor produzidas em acordes sucessivos. Neste sistema a sensação de profundidade parece provocar a tela. Aqui, uma leve sugestão do pintor – uma sugestão irônica, é verdade – vem exposta nesta sensação de profundidade. O vazio transmitido pelas faixas de cor preta projeta algo entre o metafísico e a realidade. O tratamento chapado de todo quadro tende a acelerar o sistema. A inteligência está em tratar as faixas de cor preta extirpando dela seu natural “afastamento”. É sério, não há qualquer espécie de distância nesta tela. As duas áreas negras, ao mesmo tempo em que sugerem um vazio, certa sensação de profundidade faz vibrar todo sistema, congelando o movimento entre as áreas. São para elas que nossos olhos se encaminham quando deparamos à tela. E sua intensidade só é equilibrada pelas faixas horizontais localizadas em sua base. A ousadia do pintor nesta breve sugestão de janela, não tem limites. Está claro que aqui não ocorre qualquer ordem de projeção perspéctica dispondo os elementos do conjunto. A profundidade de que viemos tratando diz respeito a aspectos de ordem estritamente cromática. Até onde vejo o movimento sucessivo, a variação, a leve disparidade entre o cinza mais escuro ladeando os negros, e o mais claro disposto no centro e nas margens lateral esquerda e direita, produz uma espécie de dobra: dobras cromáticas, tencionando nosso olhar.

De modo completamente inverso a tela de 2001 (fig. XI) empreende uma luta pela unidade e contra o desmembramento, através da estrutura física das cores e materiais agregados – tais como os tocos de madeira impregnados de cor – aponto de, como vimos, lançar para o redor as centelhas de seu fragmento. Na tela de 1994, o “vão” aberto pelo vazio das faixas pretas faz com que o próprio sistema se estabeleça em dois níveis de profundidade (sensação facilitada pelo tratamento cromático): o que “avança” (as cores claras) e o que “recua” (escuras), ou seja, é a própria tensão gerada entre as faixas, que preserva a pele desta pintura em sua imaterialidade, em sua profundidade, ou como muito bem viu Deleuze, “é seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporeal”²⁵.

Este problema da profundidade faz com que, no caso de Sued, a obra conserve sua unidade no próprio movimento que percorre da pele à profundidade. Um outro muito importante realizador brasileiro, o escultor Amílcar de Castro investe num semelhante desafio em suas obras. Nelas percebemos que o escultor obtém a unidade de sua peça no próprio gesto executado. Valendo-nos de uma escultura sem título e data, poderemos talvez visualizar melhor este aspecto (fig. XVI). Ali a precisão de sua “abertura” faz com a peça arrebate o momento máximo de revelação, quando romper torna-se, simultaneamente, separar e fundir. A fissura e a dobra do ferro, encaminhando a estrutura para a dilaceração, tornam-se elas mesmas as ações de sua concreção, ou realização, de modo que o corte encaminha, na peça, o “dentro” para o fora da escultura. E é este exato movimento que irá conectar dimensões diametralmente opostas da ação escultórica, isto é, a externalidade do ferro com a internalidade da forma, e ainda a internalidade do ferro com a externalidade da forma.

O continuum problemático que vemos em Eduardo parece também manifestar-se em Amílcar: neste a extensão que liga o interno ao externo, a pele e a profundidade da pele, engendrado pelos cortes e dobras, pela execução de um gesto que, sob ameaça de distender-se, contribui isto sim, por sintetizar o sistema; realiza-se ali um ato que remove do ferro seu caráter não-orgânico, sua mera coisalidade, para atribuir à sua natureza um “pulso”, tornando-o simultaneamente uma fonte e reproduzidor de espacialidade: é produzindo estes níveis de espacialidade, é indo do material ao imaterial, que a peça realiza espaço. E podemos até dizer que níveis de espacialidade produzem na mesma proporção níveis de temporalidade. Basta

²⁵ DELEUZE, Op. Cit., 2003. p.11.

por hora visualizarmos seu desenvolvimento concreto e percebermos que a energia de seu movimento fazendo com que a matéria adquira suavidade, denuncia sua inteligência plástica.

É esta unidade que vejo em Amílcar, próxima a de Sued. Unidade que no pintor corresponde o tempo inteiro à fragilidade. Aqui se instala a zona limite, e porque não dizer, a ética que o conduz. Desta situação advém como resposta muita ação; um exercício de construção que reage e afirma o fenômeno da pintura, nos termos sempre desviantes de sua existência – a obra-em-si.

Abri este capítulo recorrendo à, para lá de citada, narrativa de Pierre Menard. E porque isto? Ora, não podemos nos esquecer que o paradoxo da continuidade, e seu labirinto, têm um mestre – Menard, revelando sobre a pele de sua proposição a profundidade de seu gesto: ali está o Quixote, segundo a métrica e a sintaxe precedentes, contudo, sem um traço sequer de semelhança. Ou melhor, com um ou dois traços apenas. Mas mesmo ali, onde tais traços se manifestam, a semelhança é diferença. O Quixote de Menard, com certeza não existe, e sua aparição só poderia ser inédita na história da literatura universal. Suas feições, expressões, os movimentos da narrativa, tudo restituiria uma imagem vertiginosa do tempo, e talvez não houvesse exemplo mais direto como este para demonstrar as complexas imbricações e dependência que a arte assume com a realidade da vida material. É claro que se trata de uma armadilha, e Borges neste caso, não pouparia sua fantástica perversidade. Porém, não valeria negligencia-lo sob o auspício de um racionalismo empedernido, ou seja lá o que for, pois, de qualquer forma, o “outro” de Menard, construiria em essência, antes de uma narrativa, a imagem do próprio paradoxo... Labirinto.

CAPÍTULO 3 – RECONSTRUÇÕES

Em suas telas mais recentes, Sued articula complexas variedades de relações cromáticas expandindo o arranjo, ampliando sua escala, além de intensificar a superfície através de uma vigorosa materialidade. As cores agora já não são apenas apreendidas em seu aspecto estritamente luminoso; suas qualidades cromáticas não repercutem em detrimento da evidência física do meio, reduzindo o circuito a um feixe de sensações. A maneira como essas telas rebentam no espaço advém da virtude de sua “matéria-cromática”. A ausência de fatura que antes fazia do quadro uma entidade anônima, injetando na pintura um outro dilema com relação a sua inserção no espaço, garantindo à tela certa dose de impessoalidade, cede lugar à marca autográfica do gesto, uma forma de comportamento menos linear na parede, eu diria.

Se as superfícies chapadas das décadas de 70 e 80 tendiam a enfatizar a qualidade cromática em detrimento dos aspectos materiais do meio, na fase atual, a densidade corpórea, a força física dos elementos plásticos irá projetar o quadro no espaço, tornando-o um fato concreto no mundo. A tela, desde então, passa a agir intervindo diretamente no entorno, até mesmo sobre os códigos arquitetônicos, afetando diretamente as margens que a mantinham

protegidas do decréscimo mundano. A energia construtiva manifestada nas obras contrapõe, com a rigidez e plenitude do arranjo cromático, o desgastado espaço de intercâmbio social. Contra o círculo vicioso do vórtice cultural, as energias centrípetas que condicionam sobre a base econômica os movimentos da cultura, as telas operam um curto-circuito perceptivo, apelando a formas de atenção sempre inaugurais.

Está claro que esse “construtivismo” tardio, ou “pós-construtivismo” (ou ainda, segundo os termos do próprio pintor, “reconstrutivismo”), vem despido do funcionalismo formal e dogmas pedagógicos de fundo democrático-liberal comuns à cartilha do movimento europeu. Também mantém distância das imposições e estratégias estabelecidas pelos movimentos concreto e neoconcreto – este último, encarnando a crise do projeto, em especial de sua incapacidade de afirmação estética em um ambiente de profundos contrastes, dilemas e dicotomias como o brasileiro²⁶, manifestaria ainda uma influência tácita sobre as estratégias do pintor.

A necessidade de uma estrutura rígida, de um gesto contundente, austero, uma espécie de “marca do cartesiano”²⁷ que repercute em boa parte de sua produção e que, segundo Sued, advém talvez de seu temperamento²⁸, parece abrir um paradoxo no interior de seu sistema poético: de um lado há a necessidade de um corte preciso, de um gesto reto, decisivo, severo; de outro um processo investigativo constante, incessante, dinâmico, incontrolável, incorporando uma mobilidade e insubordinação próxima a da natureza²⁹. É como se o que ocorresse dentro do ateliê fosse simultaneamente afirmação e ultrapassagem da cultura: algo explorado entre o conhecido e o desconhecido, transpondo as margens de uma legibilidade da prática, para afirmar a técnica como procedimento aberto e independente, uma resposta própria à urgência do ato de pintar.

²⁶ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Ed. Cosac&Naif. 1999.

²⁷ Tal como afirma em uma sua entrevista. Ver SUED, Eduardo. *Superfícies em distúrbio* (entrevista). Rio de Janeiro: Arte e Ensaio. UFRJ, ano x. n.10. 2003.

²⁸ Em depoimento cedido ao autor, Sued afirma que essa “grade”, comumente presente nas telas a partir da década de 80, talvez viesse de antes de sua aproximação às questões cromáticas e estruturais que lhe teria aproximado de Mondrian, por exemplo: “talvez isso já estivesse presente em mim desde meus estudos de engenharia, eu acho”.

²⁹ Ver SUED, Eduardo: 2003.

É reduzindo esse ato ao seu grau zero – concebendo-o como um campo experiencial incógnito, vivenciado longe das tutelas de um saber assegurado por leis e métodos logicamente organizados como que visando a cumprir as etapas imprescindíveis de uma produção – que o pintor faz da técnica uma investigação aberta, labiríntica, indeterminada, uma ação que se debate nos limites do quadro, afirmando o espaço e a matéria como fenômenos vivos, mutuamente urdidos. Próximo ao vazio substancial do gesto, na margem ilegível do agir, não confinando a operação à função de uma solução, a técnica parece buscar pela amplificação do processo. A técnica, neste sentido, buscando ela mesma pela “virtude da técnica”.

No centro das determinações niilistas de um mundo exaurido de significações e mesmo de significantes positivos, atraídos pelo vórtice gravitacional do sistema de produção capitalista contemporâneo, sua pintura clama pela potência do sentido, pela possibilidade de uma “experiência”, por mais frágil que ela se apresente.

Se considerarmos o ímpeto positivo e catalisador, profundamente ávido por novas experiências plásticas tal qual manifestado pelas investidas neoconcretas, será possível identificar aí o otimismo revigorado também presente no conjunto da obra de Sued. As radicais reivindicações apresentadas por aqueles artistas, seus esforços em promover uma obra que dilacerasse a superfície asséptica da cartilha estética concreta, tanto foi responsável pelo fato do movimento infringir suas próprias fronteiras, quanto situou os limites dialógicos com as bases européias, definindo as condições de sua recepção. Desde o início, nossa vanguarda construtiva manteve uma espécie de relação afirmativa com a arte daquele continente, em parte pelo estado de espírito favorecido pelo clima de desenvolvimento e modernização de nosso quadro industrial. À parte as profundas diferenças existentes entre, por exemplo, as reivindicações apresentadas pela Bauhaus de um lado, e as questões encenadas pelo construtivismo soviético de outro, não é demais observar que a marca comum em ambos os projetos foi seu senso positivo de “reforma” do quadro social europeu. E é exatamente este senso positivo que veremos substanciar parte das iniciativas de nossas vanguardas construtivas.

Assim, o otimismo construtivo retira suas forças do desejo de transformação da esfera social e cultural, valendo-se de recortes epistemológicos e da virtude técnica que orientavam sua ação no campo estético e político, racionalizando de ponta a ponta sua estratégia de intervenção, devendo valer-se de critérios inéditos, circunstanciais, em contato direto com a

demanda industrial, passando a integrar a ordem dos saberes práticos e do conhecimento científico³⁰. A ruptura exercida pelos neoconcretos ocorria diretamente sobre a rigidez deste programa, visando abarcar uma escala mais ampla da experiência sensível e restituir a parcela contingencial do vivido, isto é, a parte ainda não contabilizada pela razão, propondo uma reconstrução da sintaxe plástica a partir do fundo raso da redução fenomenológica, agora matizada por certo existencialismo³¹. Transtornando as margens seguras do projeto construtivo, tal gesto imanta para seu interior os percalços anárquicos do ato criador, expandindo as possibilidades de ação para além das determinantes políticas e sociais.

No que diz respeito aos movimentos brasileiros, concreto e neoconcreto exercem ações positivas, em forte sintonia com o tólos moderno, uma vez que conservavam ambos, sob o foco de suas lentes, um resíduo de “promessa”, o alo de devoção comum à causa construtiva: o vinco progressista que talha a marcha utópica de seus programas e conteúdos – ainda que em certos casos isso ocorresse nos limites extremos de sua aceitação, como é visto no neoconcretismo.

Evidente que, ao enfatizarmos a semelhança e repercussão deste caráter positivo na obra a que viemos analisando, ultrapassamos o quadro sobre o qual se delineiam aquelas atitudes construtivas. No entanto, não há como recusar de todo (e nem em partes, talvez) as influências que este movimento teria legado aos olhos de Sued. Fato é que, perscrutando solitariamente as estratégias legadas pela modernidade construtiva (e não só ela, evidentemente) dentro e fora do país, Sued acumula um corpo de questões que vão decantando em suas reflexões, para posteriormente ser novamente agitadas pelo ato criador, dando forma e alcançando soluções que, a cada momento, parecem estimular no observador, novas e novas interpretações acerca de sua obra. É durante essas investidas que o pintor parece dar sentido a sua forma de perceber o passado e de reorientar suas idéias. É nesse momento que o teor existencialista da obra se mostra com força maior, e o dado “pré-histórico” do agir se faz então histórico e, por assim dizer, ontológico.

Se o sentimento de crise vivido por alguns movimentos contemporâneos ao pintor, tal como o minimalismo, passa ao largo de seu horizonte de questões, isto nos revela uma faceta

³⁰ BRITO. OP. CIT., 1997.

³¹ Id. Ibid.

de sua produção, e mesmo uma marca de sua formação, importante talvez para compreendermos os desdobramentos mais recentes de sua obra. De fato, é comum vermos em suas produções da década de 60, e mesmo em obras anteriores a esta fase, gravuras e aquarelas denunciarem investigações afinadas ao espectro moderno. O tom expressivo das gravuras (fig. I), por exemplo, compondo uma atmosfera caótica e saturada, de um grafismo violento e certa estrutura pós-cubista, em nada nos remete aos aspectos austeros e silenciosos planos da fase posterior (fig. V). A violenta economia de elementos presente, sobretudo, a partir de sua fase abstrata, parece demasiado estranha àquele sistema plástico. Verdade, no entanto, que algo do grafismo picassiano vez por outra parece sobressair em meio à gestualidade dos traços. Algo vindo da busca de um signo, de um sentido ainda não mortificado de uma paisagem interna, íntima, procura lugar na densidade do gesto, uma espécie de afirmação que faça legitimar um sentido. A começar pelo próprio título, “Infância”. A eliminação de uma estrutura lógica, a repercussão fragmentada das figuras, compondo o espaço ao lado de traços que parece não veicular menos signo sensível, faz com que a própria manifestação mental da lembrança seja restituída e atualizada com a materialidade dos gestos, no traçado dramático e visceral. É neste aspecto também que o arranjo dos elementos poderia estar cedendo espaço ao anárquico campo do inconsciente, conduzindo algo do não-senso surreal, ladeando as cifradas marcas do eu expressivo, os excessos da individualidade, o pulso subjetivo do gesto, com a mecânica involuntária do sonho. Tratando-se, no entanto, de Sued, eu manteria, em partes, algumas reservas com relação a ambas as aproximações. A força e vigor de gestos que possam emergir de suas mãos, pouco teriam a ver com os desejos de um ego exacerbado. Antes arriscaria que tais marcas e qualidades estariam relacionadas a uma investigação de ordem estritamente plástico-sintática, uma perscrutação da forma figurativa com vistas a aprofundar a compreensão da vigência de seu sistema.

A própria variedade de soluções anteriores à fase abstrata, poderia nos servir de mote a adoção de tais cuidados e à defesa de uma experiência investigativa menos subjetiva por parte do pintor, uma vez que ele próprio confessa sua forte admiração ao legado de Picasso, Kandinsky e Klee, bem como a atenção a que se dedica aos sistemas desses artistas no período anterior à sua fase abstrata. Isto, evidentemente, não quer dizer que tal atenção tenha sido suspensa a partir de então, apenas que ela mudou de diapasão. De fato, o que talvez seja mais dificultoso para um artista é a conquista de uma sintaxe particular, bem como a renovação constante desta sintaxe. Isto principalmente em um contexto periférico como o

nosso, onde a problemática institucionalização e a dificuldade de alcance público da arte dificultam o contato e a repercussão das obras em escala mais ampla, bem como a própria sedimentação de uma consciência histórica e atualização de nossas experiências através de sua fruição. Em Sued, o itinerário fragmentado, os sucessivos desvios manifestos mesmo na primeira fase de sua produção, ainda que distante de sua estratégia em contrariar seus próprios resultados, tão comum no segundo momento, o conduz ao adensamento e amadurecimento de seu olhar sobre a pintura, permitindo sua penetração neste espesso e saturado campo, proporcionando-o o alcance de águas profundas, na mesma medida em que adquire distanciamento histórico de seus precursores. É como se intensificando o nível de sua experiência, fosse possível ao pintor filtrar toda a soma de problemas historicamente condensados pelo meio, compreendendo os impasses e dificuldades impostas ao processamento desta linguagem. Em um grau adequado lhe é possível entrever a fissura provocada pelas próprias pressões do campo contemporâneo, para então agir incansavelmente neste interstício, atravessando as camadas, revolvendo sua matéria, fazendo do pintar um ato vivo e interminável.

Desde então, o patrimônio histórico, a malha da tradição, antes de lhe servir como um bloqueio traumático lhe proporciona, ainda que a duras penas, caminhos possíveis. No entanto, o que temos é um labirinto de quebras e desvios e não uma soma infinita de possibilidades, como se a experiência da pintura não comportasse no limite um horizonte dramático, estando o pintor livre de toda uma ordem de demandas sem ter que responder a exigências e urgências factuais incontornáveis. Dando ignição ao pulso inaugural da pintura, revelando a cada obra a vitalidade de sua investida, Sued expõe a vontade iniciática que o conduz ao ato destruidor, canalizando a energia semântica de forma a transformar o corpo de sua linguagem plástica.

Como já afirmamos suas telas estalam, rebentam no espaço, semelhante a um acontecimento resultado da ação de moléculas que se relacionam produzindo um novo composto orgânico. Elas exalam de sua superfície uma grande dose de otimismo; mediante a estes sistemas não é possível escapar aos nossos olhos a intensidade com que se manifestam, a sua ânsia em ocupar, ou mesmo de produzir espaço. A maneira como o conjunto é tecido, a força e grande sobriedade com que se vale das cores e dos materiais mostram como o pintor, para “descrever” o abismo incessante e indeterminável do espaço, afasta de suas telas a crise moral do signo pictórico responsável por encaminhar parte dos diagnósticos necrológicos que envolveram, e velam como um sudário o, para lá de autopsiado, corpo da pintura.

Considerando todas as divergentes soluções alcançadas em suas investidas, a maneira como, a cada quadro, um novo raciocínio lhe é revelado, a peculiaridade com que um pensamento *hic et nunc* vem retorquir a um desafio, a uma exigência imediatamente imposta a sua investigação, não suspende o caráter hedonista dessas obras, ou ainda, não anula a profunda otimização da matéria pictórica: a vontade afirmativa com que examina e escava incessantemente a superfície do quadro, percorrendo o íntimo da pintura, antes com o espírito do explorador de outros mares que com a mirada do horizonte cético do desditoso, confirmam a reserva de integridade com que busca construir seu sistema. Um rápido giro sobre esta produção nos revela, independente das inúmeras e díspares soluções, um anseio, orientado evidentemente não pelo novo, mas pelo possível: no conjunto da obra, percebemos de um lado a outro a matéria pictórica encarnar valores desejosos de vigor e potencialidade, indispensáveis para um ato positivo de espacialização³² na contemporaneidade.

Dessa sua inquieta busca em atravessar uma a uma as camadas do corpo pictórico, agindo no perímetro do quadro como espaço naturalizado e historicamente determinado pela tradição moderna, é notória certa ânsia semelhante a que vinha amparado o ímpeto neoconcreto, não com relação à superação do suporte quadro, evidentemente, mas principalmente no que diz respeito à maneira como estes artistas se esforçavam em fazer da obra um fato concreto positivo, isto é, um fenômeno material em ação na vida³³. É através de uma mesma ansiedade pela atualidade física do sistema quadro que Sued parece superar a idealidade deste meio, tornando-o um ato concreto intervindo solidamente nas circunstâncias materiais da vida. Fazer da pintura produto em contato com o mundo, repercutindo nas determinações empíricas da experiência sensível de seu espectador, é situá-la no ponto axial da problemática extensão arte-vida, sem querer, é claro, resolver tal dilema.

Aliás, não seria também de todo absurdo entrevermos na intencionalidade e vigor da materialidade e dos gestos suedianos, algo febril comparado ao de Iberê Camargo: uma profunda ânsia de sentidos fazendo explodir admiráveis “ademanos”, movimentos cortando a

³² A respeito da noção de “ato de espacialização” ver o texto de Ronaldo Brito sobre a exposição de Richard Serra publicada em sua coletânea de ensaios críticos. Em: BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Ed. Cosac&Naíf. 2005. E também na análise relativa à obra de Hércules Barsotti, ver do mesmo autor, *O espaço pela cor*. SP: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1984.

³³ Ainda que nos neoconcretos a superação da idealidade do quadro fosse paradoxalmente contrabalançada, em última instância, com o idealismo expressivo de seus gestos criadores, na maneira como concebiam e articulavam seus experimentos. Ver BRITO, OP. CIT.: 1999

massa de tinta sem, no entanto, feri-la, e sim revolvendo de suas profundezas a máxima virtude. Ainda que no pintor gaúcho esse lance seja operado no horizonte pessimista e amargo construído sobre a mirada de inutilidade advinda das coisas, uma inutilidade que só poderia ser revertida com a moral dos gestos e da matéria.

A relação de Iberê com a tela, escavando, movimentando e intervindo incansavelmente a massa pictórica, perscrutando as vísceras do quadro de modo a extrair de sua superfície, da construção de uma profunda e dramática paisagem, a frágil e quase impossível articulação do sentido, parecia buscar o domínio holístico da forma, visando afastar dela sua corrupção, e para isso tornara-se incondicional abrir mão da integridade do formato (das figuras), cristalizando o sentido na explosão de todas as partículas e espaços. Seu gesto, agora equiparado com o do incendiário, habita cada centímetro da tela, fazendo-a latejar tragicamente na superfície do mundo. Esse gesto é agora um ato inscrito no espaço. Ele irrompe na tela cindindo-lhe a idealidade, para circunscrever-se nesse limite em que lhe é tolerado: provocando o mundo, senão a própria vida, o quadro evidencia essa camada precária onde se manifestam os sentidos, onde o eu se reveste e se faz consciente, onde os sentimentos tornam-se históricos e a memória adquire valor.

A maneira como em Sued os planos de cor investem no espaço, está, segundo suponho, em sentido diverso desse desejo negativo de inserção. Nas suas telas, o que ocorre é uma mobilização do entorno, uma presença e ação concreta fazendo do meio um lócus constantemente inacabado. É em um ambiente aonde as práticas espaciais vão sendo arregimentadas pela lógica do consumo, onde o imperativo da produção agencia os modos de comportamento eliminando até mesmo a mínima possibilidade de vigência ontológica de todos os afazeres, é quando o fenômeno dromológico³⁴ passa a reger nossa maneira de ocupar o espaço reduzindo a escala de nossas experiências com os eventos cotidianos não menos que com as obras de arte, que a inserção do ato artístico deverá questionar em primeira mão seus próprios princípios.

³⁴ Sobre a manifestação e consequência ocasionadas pelo fenômeno da velocidade ver os estudos do arquiteto e ensaísta francês Paul Virilio, em especial o seu *"Espaço Crítico"*. SP: Editora 34, 1998. Considerando ainda as influências exercidas pelas tecnologias de imagens sobre a forma de percepção ver ainda do mesmo autor *"L'Esthétique de la Disparition"* e *"A Máquina de Visão"*. SP: José Olímpio Editora, 2001. Seguem-se estudos sobre a forma da experiência moderna do espaço sob o fenômeno da aceleração em Hans Ulrich Gumbrecht. *Modernização dos Sentidos*, em especial no quinto capítulo, *"Alta Modernidade / Pós-Modernidade"*. SP: Editora 34, 1998.

A atualidade do gesto faz da superfície das telas de Iberê o espaço de evento e vigência do ato, onde a matéria encarna a vida e a urgência dos movimentos do pintor. As sucessivas camadas de tinta marcam uma temporalidade anárquica investida de uma negativa projeção do gesto, esburacando o positivismo cronológico tão comum ao processo construtivo da elaboração do plano. A anacronia expressa nas séries de interferências executadas sobre as camadas de tinta, a impetuosa ação executada pelo pintor, exaure a integridade e otimismo comuns à sincronia ascética da elaboração plástica construtivista. É neste sentido que a série de interferências e revolvimentos que corroboram a estrutura dramática nestas telas não apenas registra o gesto, mas o torna um evento vivo impregnando a materialidade do plano.

Como já foi observada, uma das virtudes resguardadas pelo meio pictórico na contemporaneidade seria sua capacidade em oferecer uma experiência desacelerada do olhar³⁵, isso quando todo o complexo tecnológico informacional gera, entre os homens e os eventos, uma forma de relação efêmera e desacreditada, quando até mesmo tais eventos adquirem uma espécie de autonomia em relação a vivência humana. E nesse sentido, essa materialidade viva, encarnada pelo gesto em seus *Ciclistas*, por exemplo, apresenta um aspecto positivo em época caracterizada pela desmaterialização das relações sociais agora subsumidas na lógica centrípeta do sistema de consumo e reprodução do capital³⁶.

Se, no entanto, não vemos manifestar-se em Iberê o otimismo visceral comum às obras dos artistas construtivos, devemos ainda observar que muito deste ímpeto plástico, do vigor e urgência do gesto vêm manifestar-se nas telas de Sued. Porém, o que no primeiro é pulsão destacada no espaço através da expansão holística dos valores cromáticos, da força plástica e a conseqüente eliminação da hierarquia do sistema, no segundo é vontade de espacialização, busca que reclama o espaço como local de vigência de nossa experiência física, no qual a organização de acordes e a vibração dos gestos, principalmente em suas telas recentes, ao mesmo tempo em que assegura a necessária distância entre o quadro e seu observador, faz com que ele rebente na superfície do mundo. Em Sued, a tela não se restringe à nossa provocação física, mas também se estende ao entorno, aderindo a ele e negando-o, dialeticamente. A tela avança no espaço, mobilizando a parede e o nosso corpo, agindo na

³⁵ ZIELINSKY, Mônica. *A Pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado*. Em: *Diálogos com Iberê Camargo*. Sônia Salztein (org.). SP: Cosac & Naify. 2003.

³⁶ JAMESON, Fredric. *Cultura e Capital Financeiro*. Em: *A VIRADA CULTURAL reflexões sobre o pós-moderno*. RJ: Civilização Brasileira, 2006.

superfície do mundo, abordando essa camada de vivência numa perspectiva existencial e fenomenológica. E é assim que somos levados a ver a evidência e o valor físico-cromático de seu sistema repercutir de forma positiva e otimista.

Grosso modo, arriscaríamos dizer: Iberê é o “arqueólogo” dos sentidos, Sued, seu “construtor”. As diferenças poéticas que separam ambas as obras conservam, no entanto, algumas proximidades, pelo menos no que diz respeito ao ímpeto em buscar meios de adesão afirmativa da pintura em época saturada de experimentos performáticos e tecnologias de imagens, fazendo emanar da superfície da tela um sentido que afirme e legitime sua atuação no febril panorama artístico contemporâneo. Do contrário, seria negligenciar a relação imanente estabelecida entre o ato criador e as condições que o cercam. Se de um lado a força comum à obra de arte reside em sua autonomia essencial, devemos, contudo, lembrar, com Adorno, que essa autonomia não deve ser de todo alienada do círculo humanístico em que está inserida, posto que nestes termos ela estaria correndo o sério risco de reduzir-se a um fetiche, um produto “absoluto, por demais ciente de si e por isso relativizado”³⁷.

A maneira como Sued emprega suas energias criativas de modo a manter vivo o pensamento pictórico, contradiz o sistema prático composto por critérios intelectivos e programáticos apriorísticos. Neste sentido a própria idéia de uma pintura geométrica acaba por ser contraditória, uma vez que somente uma experiência viva, indeterminada poderia pressupor a auscultação dos elementos materiais e cromáticos, uma pesquisa aberta pela fisionomia das cores e dos materiais, explorando suas qualidades de modo a alcançar uma situação específica na tela. Assim podemos especular que ocorrem nestes quadros uma espécie de combinação ou solução alquímica, semelhante àquela “álgebra mágica”, de que falava Guimarães Rosa quando tratando das estruturas de suas narrativas. Em algumas telas de datas recentes, a soma de qualidades plásticas como o brilho de certas superfícies conjugadas com a opacidade de outras, a compactação da cor impregnada na madeira, a fatura produzida por pincéis e espátulas pareando áreas lisas e silenciosas, tecem um poderoso conjunto pictórico, muito menos apoiado em uma armada divisão geométrica do sistema que nas repercussões internas daquelas qualidades.

Orquestrando instrumentos de valores diversos, Sued alcança uma unidade potente e pouco serena do conjunto. A heterogeneidade de valores cuidadosamente equilibrados faz

³⁷ ADORNO, Theodor W. *Funcionalismo Hoje*. Em: Revista Gávea, RJ: Puc-Rio, nº 15, Julho de 1997.

com que a simultânea repercussão e estaticidade do aparelho plástico-cromático dissolvam a rigidez do sistema geométrico, operando um circuito mais flexível, e por assim dizer, orgânico. É desta maneira que o funcionalismo neoplástico de Mondrian parece conviver senão ceder lugar à vibrante estrutura pictórica de Monet, sem abrir mão das saturações e contrastes de Matisse. Acotovelados entre si, o legado moderno denuncia de imediato a problemática e independente recorrência feita à tradição, a maneira livre como o pintor rearticula a seu gosto e interesse toda uma série de questões herdadas de seu panteão particular.

Ministrando suas propostas e curiosidades, Sued opera uma mistura fina, um coquetel variado de signos historicamente condensados, que deverão encontrar um lugar e definir uma “situação plástica” única. E neste momento, o ato destrutivo, responsável por reintroduzir insistentemente a questão sobre a possibilidade de pintura, que no pintor mantém viva a força mágica da criação, dispersa a organização sistemática do fazer, tornando sua busca errante, confinando-a no labirinto da imaginação.

Não podemos, no entanto, compreender aqui a imaginação como um ato deliberado de construção idealística de formas, uma “trivialidade psicológica” ou produção fantasmagórica de reflexos mentais, mas sim como a respiração de sentidos historicamente acumulados e veiculados pelo elemento formal e material do qual se vale o pintor, seguindo a orientação precisa de que nem materiais nem formas são fatos lançados aleatoriamente pela natureza, mas sim o fruto de uma tensão histórica neles concentrada³⁸. E é nesse sentido que entrevemos cada obra responder a uma demanda específica, fazendo advir a imagem circunscrita de seu sistema, ainda que sua revelação não se restrinja as determinações absolutas: “o que eles [materiais e formas] contêm não é uma lei positiva; ainda assim, o seu conteúdo emerge como uma figura nitidamente destacada do problema”³⁹.

Porém, a noção de um caráter orgânico permite-nos antever certo aspecto de “naturalidade” repercutir nestas obras, ainda que menos de um ponto de vista mimético morfológico, que especificamente das condições nunca estática, sempre inquieta apresentadas pelos “meios da natureza”, reproduzindo dentro do ateliê, as insubordinações dos “eventos naturais”, no mesmo instante em que almeja uma espécie de “sensação do orgânico”, isto é, a

³⁸ Id. Ibid., pág.669

³⁹ Id. Ibid., pág.669

idéia de um sentido mediatizado, através das telas, pela lenta repercussão do expediente físico do mundo, afastando-se da clareza e transparência comum à idealidade formal do sistema geométrico. Está aí expressa uma de-geometrização de seu gesto⁴⁰, um processo que talvez seja iniciado com as imposições do formato quadro, a regularidade de seu sistema, as insuficiências de seu papel, os limites de seu funcionamento, enfim, o que encaminha o pintor ao questionamento constante da maneira como este canal natural da forma pictórica deverá repercutir, e mesmo a possibilidade dele cumprir um papel cultural, respondendo e lidando com a demasiada precariedade de sua atuação em nossos dias: é o próprio sistema-quadro que deverá aqui ser questionado, ao mesmo tempo em que assume o desafio em veicular um sentido que responda a tais impasses. Também esta mesma insubordinação das energias da natureza, comum ao impulso artístico de Sued, mantendo deslocado o norte de suas investigações para situar sua coordenada sobre a verdade dos instantes, o faz falar uma linguagem anárquica, conservando forte autonomia em relação à própria cultura artística de sua época, imune em relação às armadilhas e chantagens ideológicas sempre comuns ao circuito das artes.

Quando o crítico Lorenzo Mammi aponta perspicazmente a mudança de prumo ocorrida no interior da obra do artista carioca, diagnosticando, através da manifestação de alguns aspectos até então inéditos em sua pintura, a ênfase dada à natureza do fazer⁴¹, ele não estava apenas delineando suas qualidades circunstanciais, mas sim revelando um dado crucial de seu método, qual seja o questionamento do modo de empregar os meios na pintura, a adoção de propriedades manifestas durante a experiência do pintar.

É diante desses aspectos novos, como a fatura densa manifesta na superfície da tela, evidenciando uma materialidade advinda de um gestualismo distribuído sobre partes consideráveis do quadro, que o crítico irá manifestar seu espanto com as novas soluções: aspectos responsáveis por afastar o anonimato das áreas lisas anteriores, a ausência de um fazer que encerrava a tela sob um feixe cromático quase virtual, isso principalmente nos resultados manifestos pelo acelerado circuito de cores, tecida através de poderosos acordes cromáticos (fig. IV), posto que nas obras onde predominavam a violenta economia de elementos, tal anonimato oferecia certa lentidão ao nosso campo de percepção (fig. VI) – o

⁴⁰ É a Vera Beatriz quem devo esta feliz observação.

⁴¹ Ver MAMMÍ, Lorenzo. *Sued*. São Paulo: Guia das Artes, ano 8. dez. 1993.

chapado das superfícies, quase sempre vibrantes, intensos, parecia inviabilizar a mínima possibilidade de penetração de nossos olhos, nenhum reconhecimento que não fosse estrito aos códigos dispostos pelo pintor na estruturação do continente quadro, fazendo com que, imantados, permanecemos travados ali, na superfície da tela, perscrutando as sutis diferenças de tons distribuídos sobre o plano.

No entanto, as mudanças diagnosticadas por Mammi, apesar de profundamente radicais, posto que revelam uma nova ordem de operação sobre a tela, alterando, evidentemente, seu resultado final, condiz a certo aspecto que não deveria ser visto como inédito na produção tomada em seu conjunto. Na própria passagem da década de 70 para os anos 80, é notória a maneira como o aparelho plástico-cromático irá sofrer uma substancial transformação, fazendo com que o sistema recuado dos anos anteriores, as cores rebaixadas, a economia cromática e a constante simetria dos planos fosse alterada por um circuito aberto, expansivo, de cores dissonantes, compondo um mecanismo assimétrico, móbil, veloz. E se a ordem do agir ainda não veio revelar os elementos materiais, a fisicalidade do meio, não é porque ela não estivesse subsumida nas qualidades cromáticas, mas talvez porque o emprego das virtudes dos acordes fosse orientado para a problematização de um elemento primeiro, ou seja, o suporte da tela.

Mammi ao observar que a estratégia do pintor teria sofrido um deslocamento essencial, permitindo o advento de novos atributos, prontos a lhes redefinir a natureza poética da obra, está plenamente consciente do caráter descontínuo da trajetória de Eduardo Sued. Sua atenção, no entanto, mantinha-se afinada com aspectos mais ligados a ordem da percepção, que as obras ofereceriam e sobre a qual elas estariam sendo trabalhadas, acabando por reduzir sua poética a esses aspectos. Afirmar que o pintor, através de descobertas alcançadas pela prática da pintura, teria passado de uma fenomenologia do olhar para uma fenomenologia do fazer, evidencia a maneira como, para o crítico, a investida do artista sobre a tela estaria restrita a inquietações que o conduziam a investigação sobre os modos de percepção stricto sensu. Uma das idéias que o percurso deste trabalho veio nos sugerindo é que os aspectos da ordem do fazer, a “vontade construtora”, mais fortemente manifesta nas obras nos últimos 20 anos, consistiu desde sempre uma das questões centrais desta produção.

Do simples gesto de agregar tinta sobre uma superfície plana aos mais ousados cortes e rupturas, junções e perfurações, sobreposições e deslocamentos efetuados nas telas, Sued parece desde já comprometido com o ato de questionar as possibilidades de intervir sobre o

suporte em branco, manifestando certa ânsia em escavar e extrair ou mesmo em realizar uma ação que seja ainda capaz de conduzir um “sentido” atual para o ato de pintar. De uma ponta a outra nessa produção está clara a inquietude do artista em sua “busca pelo quadro”; a reto e verso o gesto de atirar-se contra o suporte, ainda que mais reservado no início, é notório. Se a contenção de forças nos primeiros anos foi marcante, eu não acredito que tenha sido por timidez. Como acima havíamos tentado notar, seu temperamento anárquico, examinando os votos e contrariedades de seu gosto, estaria selecionando, avaliando, atravessando lentamente as camadas do denso terreno da pintura, permitindo que os resíduos decantassem, para que seu gesto pudesse novamente suspendê-los: um trabalho lento e laborioso é responsável pelas contrariedades sugeridas ao pintor; e o duro esforço em fazer da pintura uma fonte em manancial é seu desafio.

O telos construtivo que já havia sido, em grande parte, destruído pelo neoconcretismo, é em sua obra superado. O tom existencialista que substancia a doutrina anárquica de Sued faz de seu método de ação uma especulação aberta, porém, paradoxalmente austera e concentrada. E é essa margem especulativa que permite os virtuosos desvios, as quebras que fazem da obra, em seu conjunto, um mosaico de soluções, uma extensa rede labiríntica – fruto dos procedimentos comuns ao seu método. Essa maneira de agir o aproxima de trajetórias comuns a artistas como Dacosta, Volpi e o próprio Iberê. A verve gestual, o ímpeto com que o pintor se projeta sobre seu meio, a animosidade construtiva, caracteriza grande parte de sua ação. Por outro lado é perceptível o reflexo de Picasso e Klee endossando a outra porção desse juízo metodológico.

Insistir em outros diálogos é tarefa que escapa aos interesses deste trabalho. Em todo caso, vale ter em mente que a maneira com que o pintor submete a critérios pessoais à avaliação e decisão de seus projetos, pode ser grande responsável por certa extemporaneidade de sua trajetória. Em diversos momentos de suas entrevistas, quando questionado acerca de seu envolvimento com os grupos e movimentos de sua geração, ele nunca deixa de enfatizar seu gosto à peregrinação solitária no mundo da arte⁴².

Se neste processo é atraído pelo seu raio gravitacional toda uma complexa rede de aprendizagem com a tradição, essa, no entanto, não é computada por vias conceituais,

⁴² Ver, por exemplo, SUED, Eduardo. *Superfícies em distúrbio*. Rio de Janeiro: Arte e Ensaios. UFRJ, ano X. n.10. 2003. e também PRADILLA, Ileana e CARNEIRO, Lúcia. *Eduardo Sued*. Ed. Lacerda SP. 1998

categoriais ou idealísticas. Mas só quando mobiliza um conjunto de valores, nem sempre perceptíveis, em outras obras, sobretudo naquelas com as quais o pintor se identifica, é que seu agir parece então levantar poeira, atualizando a cada investida, no confronto com o quadro, o vigor desse seu aprendizado.

É evidente que parte dos rumos da pintura hoje não podem ser pensados sem que sejam considerados os dilemas cruciais de nossa época, muitos dos quais contribuíram por estimular a suposição de sua então propalada morte. Nesse sentido, a ação destrutiva comum a seu método, ao fazer do campo pictórico uma área, a cada momento insondável, descreve uma faceta desses dilemas, ao explicitar o problema da individualidade formal que é exaurida pela amplificação das chamadas artes aplicadas, pois a tecnocracia atual, ao invés de produzir soluções que viabilizassem a perspectiva individual da vida, contribui para a vulgarização do sistema de valores, deformando e invertendo os critérios de julgamentos adotados pelo homem⁴³.

Os dilemas que envolvem, no campo das artes, o problema da forma e da matéria, mostram que as qualidades imanentes de veículos expressivos como a pintura, a escultura, a arquitetura etc., retêm sua pertinência frente a um panorama pouco vistoso. Resolvendo boa parte das contradições presentes no funcionalismo arquitetônico de Adolf Loos, Adorno procura revelar as circunstâncias históricas produzidas pelo sistema de vida da sociedade moderna responsáveis por proporcionar tais dicotomias. É nos domínios da técnica e da tecnologia, na própria estruturação utilitária da cultura moderna e conseqüente degradação geral dos valores, que o filósofo entrevê, no vórtice imperativo do lucro, ser uma a uma dissolvidas as qualidades de vida, desdobrada em um bárbaro processo de reificação, consumindo o homem até o último fôlego⁴⁴.

Mediante os fatores desta ordem fica claro que a essa altura da caminhada, não são poucas as dificuldades impostas à pintura. A estratégia de reabilitá-la através de uma inserção contundente de sua matéria, presente, por exemplo, na obra do irlandês Sean Scully, e no Brasil em artistas como Iberê e no próprio Sued, no esforço em fazer do gesto concretizado sobre a tela uma afirmação positiva da realidade, enfrentando os impasses e anacronias de uma possível restituição da ascensão sublime da ação pictórica, esclarece em partes o desafio

⁴³ ADORNO, Op. cit: 1997.

⁴⁴ Id. Ibid.

contemporâneo imposto ao pintor. Diante a um decréscimo tanto dos valores como das idéias, e em um ambiente onde tal degenerescência torna-se extensiva às experiências sensíveis do homem, somente a virtude do fato concreto vigorado na obra, em cada gesto depositado sobre sua superfície, poderia firmar valores menos relativizados, correspondendo a seus apelos.

A própria marca do esforço em Scully (fig. XVII), esticando a pasta de tinta sobre o quadro, ocupando all over toda sua extensão, através de módulos compostos de cores contrastantes, expõe a urgência dos valores empíricos somatizados por esta pintura. Emprestando a força lírica de seu olhar aos instantes informados da vida, o pintor recupera e enobrece nossa cultura visual, dando corpo a sua obra. Incapazes de um mínimo ato de desmaterialização somos convidados à decodificação de um sentido do espaço e da visão a ser articulado ali, nas determinações físicas da tela. Evidente que uma forte cultura empírica de recorte anglo-saxônico vem estimular a adoção de uma estratégia que responda em primeira mão aos embates simultâneos dos foros subjetivos e objetivos, no platô da realidade, isto mesmo que as raias de suas vinculações poéticas estivessem mais próximas do ímpeto sublime do expressionismo abstrato que dos movimentos estéticos de seus vizinhos europeus, fazendo o atlântico parecer um curto intervalo geográfico: ali não se admite nem a absorção da crise semântica expirada pela arte pop, de um lado, nem a sublimação do gesto, tão cara às telas de Pollock e Newman, por outro ⁴⁵.

No esforço de suas mais recentes investigações, Sued busca, nos códigos empíricos de seu sistema, uma forma de experiência óptico-espacial através de uma estratégia mais aberta de investigação. É por isso que quando o pintor recupera dados biográficos, com vistas a entender as fontes de certas qualidades plástico-cromáticas presentes em suas obras, ele está fazendo mais que apontar a origem de uma sensação transfigurada no decurso de suas criações, ele está revelando a maneira de como fatores decorrentes de uma experiência empírica emprestam a sua sensibilidade artística à força de sua impressão. “Eu pegava jacaré no arpoador”, ele observa, “pegava onda, surfava. Via o plano do mar, diante da linha do horizonte, e outro plano, o do céu. Isso deve ter mexido comigo.” E conclui, “durante anos esses planos ficaram dentro de mim.”⁴⁶ Se em seu itinerário artístico as pinturas de Sued adquirem uma escala de alcance cada vez mais público – e isto não apenas do ponto de vista

⁴⁵ Sobre isso ver de Ronaldo Brito seu, *Contrária Geometria*. BRITO. Op. Cit. 2005.

⁴⁶ Ver ENTREVISTA COM EDUARDO SUED, em CANONGIA, Ligia. *Eduardo Sued*. Ed. Cosac & Naify. SP, 2005.

da conquista de uma linguagem inédita que se faz desinibida e reveladora nos termos de uma tradição abstrata brasileira, mas também de aspectos imanentes à dimensão física das telas, tornando-as inadequadas ao confinamento do ambiente doméstico – isto não é menos por motivos de uma vivência concreta com amplas escalas espaciais. Ora, não há como negar que os imensos planos e intensos contrastes suedianos só poderiam devir de uma experiência espacial de escala evidentemente geográfica, e não antropocêntrica. Ao contrário do que poderia parecer, não é nenhuma megalomania que reveste os gestos do pintor quando recobre extensas áreas de suas telas com um único tom vermelho, turquesa ou preto, mas sim uma experiência espaço-visual aberta, expansiva, dilatada e não comprimida, ou mesmo intimista. Sinceramente, eu não estranharia nem um pouco se em lugar de alguns outdoors do Rio de Janeiro fossem instaladas obras suas especificamente recomendadas. A visualidade de Sued tem a ver com a escala e proporções da espacialidade carioca.

A pintura estaria, agora, apta a repor uma experiência aberta a uma fruição devinda da materialização encarnada de nossas ações. Como observa Adorno, os materiais canalizam em si algo mais que eles mesmos e sua forma, trazendo consigo uma grande parcela de história acumulada, uma reserva de imaginação apta a canalizar sentidos “silenciosos” e “elementares”. E é nesse aspecto que a pintura, como outras formas de linguagens plásticas, estaria apta a intervir com seus códigos e valores imanentes. E é nesse sentido que aquilo que o filósofo observou acerca da virtude da arquitetura, a saber, que ela só é “digna de seres humanos” quando conduz “uma opinião mais elevada dos homens do que eles de fato são”⁴⁷, não é algo menos estimado por nosso pintor.

Não ter ordem é dizer: o quadro pode começar em qualquer lugar, inclusive fora do quadro: um toco de madeira, uma lamina de ferro, uma cor etc. Mas não ter ordem é também ter uma ordem.

Modos de Atualidades

O que chamamos de atualidade em pintura, não vai muito além das conseqüências legadas pela quebra da grade perspéctica e a eliminação de referências do que está sendo encenado sobre a tela com um motivo externo. De Cézanne à Malevich e Mondrian, e destes aos neoconcretos, a profunda transformação ocorrida no interior do sistema quadro o inseriu

⁴⁷ Id. Ibid. pág.671

em uma delicada situação histórica, a ponto de se ver sob constante ameaça de extinção – isso mais fortemente nos últimos trinta anos, quando uma euforia experimental problematizou e expandiu as regiões de alcance da arte, estimulando a adoção de suportes até então incomuns. E de lá para cá as transformações morfológicas não cessaram, fazendo adensar o campo epistemológico desta linguagem.

Em Mondrian, por exemplo, o sistema quadro passa a desempenhar o papel prospectivo de renovação social, devendo funcionar como uma espécie de arquétipo da espacialidade moderna. Fato é que tais telas evocavam uma ordem de presença, uma imediaticidade súbita, revolvendo a hierarquia do arranjo plástico tradicional, para em seu lugar fazer vigorar uma inédita equivalência de elementos, mantendo estável a energia do sistema: o quadro, agora, está ali, todo de imediato, repercutindo a partir de seu vigor físico imanente, de modo que todos os problemas evocados pelo meio encontram início e fim nos limites de sua superfície.

Isso, no entanto, só tornou-se possível com a conquista de uma linguagem abstrata, que veio acompanhada de uma profunda evidência dos domínios do quadro como campo dado à percepção. Em síntese podemos dizer que o achatamento do cubo cênico circunscreveu os limites e a especificidade da linguagem pictórica transformando e enfatizando sua semântica. A racionalidade que conduzia a articulação dos meios cumprindo o crivo de sua positividade científica reivindicava a nova demanda para as artes em uma sociedade essencialmente industrial. De fato, ainda que seu observador conseguisse projetar os antigos valores de profundidade expandindo-se para além da superfície plana da tela, não há como ignorar que, nas do mestre holandês pelo menos, o que prevalece é o caráter imediato do arranjo plástico, apresentando de uma só vez tudo o que ali está contido. Este esvaziamento dos códigos tradicionais de reconhecimento, exigindo uma interpretação imanente ao meio, impõe uma leitura deslocada da mundanidade, descrevendo um aspecto concreto de sua inserção no mundo.

Em síntese a atualidade nos diz deste signo imanente, ou por assim dizer, autônomo. Trata-se, portanto, de uma presença, mas que é antecedida por uma apresentação. Na pintura de Eduardo Sued, a atualidade não condiz mais ao anseio moderno por autonomia, ou qualquer ordem teleológica que a torne vigente no mundo. De um lado, poderíamos dizer que esta atualidade presente em suas obras concentra um vazio, um vazio do tipo zen até – como aquele que restitui às coisas sua inominável presença: “o caminho que é caminho não é

caminho. O nome que é nome, não pode ser pronunciado”⁴⁸. Mas também há ocasiões de uma atualidade intensa, compartilhada e mesmo repleta, diríamos: repleta de cores, de matérias, de luz, de gestos e virtudes. Tratar-se-á, portanto, de modos de atualidade, o que corresponde ao seu vertiginoso mergulho na pintura.

Aqui a atualidade diz das diversas maneiras de construção da tela, ou ainda de atualização dos sentidos. Em Sued, os sutis recuos, a leve sensação de profundidade administrada pela diferença entre as cores ou tons, só tendiam a intensificar a presença desses elementos. O grau zero da estrutura e a redução drástica dessas telas deixam claro, ali, a exigência imposta a seu observador. Seu poder de imantação, ao mesmo tempo em que atrai incondicionalmente, impõe uma barreira à penetrabilidade do olhar. A partir da contundência dessas superfícies somos de fato forçados a desenvolver uma visão, uma imagem, propriamente dito. Não há como fugir do profundo reducionismo visual com que tais estruturas são erguidas: a sensação de vazio que os códigos das estruturas insistem em indispor o sistema de qualquer veículo remissivo que lhe substancie, que virtualize o contato, a relação com seu espectador. Neste sentido é possível certa aproximação com as vigorosas estruturas dos minimalistas, apesar de haver nas telas de nosso pintor uma dupla problematização que transgride o escopo daquelas idéias: de um lado uma inquietação com o suporte quadro (que será radicalizada com avanços sucessivos de áreas e deslocamentos da superfície), sua condição de coisa feita, de um campo naturalizado à operação da pintura; de outro o concomitante questionamento do olhar, de sua experiência, sua força ou caráter cultural, a busca pela manutenção de sua virtude, por manter viva sua atualidade (de coisa construída).

Tomemos como exemplo um quadro correspondente à fase minimalista, do pintor norte-americano Frank Stella (fig.XVI), intitulada “Die Fahne hoch!” Datada de 1959, a tela parece apresentar as questões centrais que viemos expondo acerca dos dogmas daquele “movimento”. De partida percebemos que sua atualidade advém da evidência e encadeamento interno do circuito pictórico. Ali, duas linhas perpendiculares entre si atravessam o quadro de uma margem à outra em seu plano médio, tanto no eixo horizontal quanto no vertical, formando uma estrutura cruciforme no centro da tela. Uma série de outras linhas interrompidas em um ângulo de 90° equidistantes destas preencherá cada quadrante, variando

⁴⁸ Citação do pintor de um hayku chinês em PRADILLA, Ileana e CARNEIRO, Lúcia. *Eduardo Sued*. Ed. Lacerda SP. 1998

regularmente do centro para as margens do quadro. Já o desenvolvimento simétrico do sistema expandindo-se all over, parece proceder no sentido inverso, isso em virtude da atração das faixas interrompidas em ângulo reto apontando para ele. Na verdade, todo sistema parece escoar para este centro, de modo a reduzir o quadro à zero. E não é errado afirmar que não se trata de uma operação de ordem negativa que está ali sendo operada. A tela assegura sua totalidade e atualidade com esta espécie de redução ao grau zero. Aliás, esta sensação é justamente fortalecida com o tom enegrecido de toda a tela, sofrendo apenas a interferência das linhas: o quadro é por inteiro determinado pela relação interna que amarra o conjunto. Sua redução ao zero absoluto garante à entropia do sistema, e mediante a ele nada mais parece restar: nem um antes nem um depois, redução completa, extensiva a toda história e cultura. A unidade está salvaguardada pela temporalidade analógica do circuito, e não há como, mediante a ela, ignorar ou até mesmo escapar de sua clareza física. É nestes termos que a atualidade do quadro tem início e fim no interior do seu perímetro. O olho de seu observador é forçado a percorrê-lo sem se deixar atropelar ou distrair-se de tudo o que não pertença a seu sistema, e ali dentro, no continente da pintura, ultrapassamos cada nível de observação até seu término, no ponto central.

Já para a Sued as coisas evidentemente não são assim. Frente à austera paleta da década de 70 (fig. V) nossos olhos parecem não tardar em nos empurrar para trás, devolvendo-nos a nós mesmos, como se estas cores não nos dissessem respeito, apenas estivessem ali, impessoalmente, e exigindo por serem vistas nesta situação: a cor como coisa posta no mundo, ocupando um lugar e, nestas condições, intervindo, nada mais. A própria maneira como elas repousam sobre a tela com certa autonomia e imparcialidade parece reforçar este comportamento. O sistema encerra uma preocupação de ordem, mas não só, perceptiva, orientado em seu anseio por uma Gestalt, que anos mais tarde o pintor irá apontar como sendo uma marca⁴⁹ da obra. Apesar de estar claro que em sua carreira este período concentra uma atenta leitura da Escola de Paris, não há como evitar uma aproximação, com evidentes ressalvas, às contundentes estruturas dos minimalistas norte-americanos. O encerramento da tela através de uma margem lateral, a grande extensão verde consumindo toda área central, a estreita linha branca percorrendo cada divisória do sistema, toda a economia e rigor visualizam as mesmas reduções empíricas da arte minimal. No entanto, elementos como uma série de pontos estendendo-se na parte superior do quadro e a linha

⁴⁹ SUED. Op. cit.: 2003.

amarelada horizontal na parte inferior, seguida a uma outra de tom marrom escuro tendem a sugerir uma espécie de “desnível” entre ambas as extremidades, acabando por romper com a relação de equivalências estruturais, sem, contudo, destruir a sua literalidade, reafirmando-a, até. Aqui, insisto mais uma vez no fato de que tudo leva a crer que Sued toma o próprio sistema-quadro como ponto de partida.

O enquadramento gera sobre a tela uma pergunta, mas também poderia ser uma incisão, de modo que ela não se entrega por completo, fazendo evoluir, com toda a sua austeridade, qualquer coisa de impreciso, inquietude e até mesmo tensão: com sua estabilidade exacerbada, movimentos de flexão se manifestam, como se estivesse sendo posta uma investigação não apenas sobre os limites do quadro, mas também acerca da operação perceptual que ele produz. A relação desta imensa área verde com as estreitas faixas envolvendo a tela poderia de fato sugerir algo de sobreposição, como que folhas superpostas: uma folha de cor verde superposta à uma amarela seguida de uma marrom e por fim a superfície negra de dimensões maiores, recuando para o fundo. Mas também é possível inversamente visualizarmos um desnível entre esta mesma área verde central e a margem negra, de modo que aquela recuasse e passasse a funcionar como uma espécie de fundo. Ora, ali estão os pontos brancos percorrendo a margem superior desta área verde, de modo a evidenciar sua fisicalidade, sua porção de tela, e ali estão também as linhas preservando equidistâncias fundamentais, que asseguram um não-suborno do sistema.

Mas é claro que nada disso nos convence; reside neste ponto a força deste quadro, em sua complexa relação de espacialidade resolvida unicamente pelas cores. O que chamamos de profundidade nesta tela é exclusivamente esta tensão, vista na estranha capacidade de espacialização da cor ao relacionar-se. Uma espacialização que diz respeito à natureza de fazer-ver do quadro, algo entre o material e o imaterial escapando e repousando diante de nós.

A livre estruturação de Sued, as peripécias de seus desvios estão presentes nesta fase através de seu ímpeto em adentrar o mecanismo do quadro, e aqui, através das cores; donde que sua pergunta primeira recairá incondicionalmente sobre a forma-quadro, partindo é claro de seu formato. E esta investigação será operada dentro do quadro, através de uma operação essencialmente semântica, destruindo-a para reconstruí-la. E neste caso, ainda que aspectos autográficos estejam ausentes da obra (sua superfície lisa, chapada, sem qualquer marca artesanal etc.), tal idéia de reconstrução que o ato de enquadramento transmite – esta operação mental do quadro, a de-geometria que o pintor opera através do rebatimento dos elementos

cromáticos (a medida imaterial das cores) – me parece manter a pintura nesta tensão entre um em-si (dos elementos) e um por-vir (suas relações), que afasta a auto-suficiência radical do objeto minimal (sua analogia estendida sobre todo o sistema).

Sim, podemos dizer que em Sued a inibição do sistema ainda diz respeito a aspectos um tanto restritos ao quadro, devemos notar que ele não é por isso menos problemático. A idéia de montagem, ou construção propriamente dita que virá manifesta só mais tarde, no início dos anos oitenta, cede lugar aqui para uma investigação com cores. Além disso, não vejo ausência de apelo público explodindo destas cores, e tampouco ela se entrega à ambientes domésticos, deixando escapar com sua força um desejo de inserção positiva no mundo, almejando status de fato concreto.

Não é de minha intenção aqui traçar observações genéricas acerca de Sued, e muito menos ao movimento minimal. Mas as qualidades atribuídas à obra do pintor, apesar das evidentes semelhanças, não deixam de conservar alguma distância das imposições defendidas por aqueles artistas. A maneira como esta arte abole toda ordem de sublimação, passando a exigir uma operação receptiva imanente a seus elementos físicos, inviabilizando qualquer possibilidade de uma decolagem intelectual, afirmando-se através de um sistema atual e não-dialógico, dando o tom de sua crítica aos procedimentos que reduzem os objetos a meros apetrechos designativos de uma malha de idéias ou conceitos – em grande medida creio que o horizonte do pintor carioca são outros. Podemos supor que é natural a seu espírito de aventura a manutenção de uma investigação mais aberta das questões da pintura. É bem provável, inclusive, que neste aspecto, com seu ímpeto em fazer da pintura coisa posta no mundo, Sued estivesse mais próximo das ações neoconcretas, com seu amplo arco de investigação, sobretudo ao fazer da obra um dado concreto maculado, operando nas estrias da realidade brasileira.

No que toca especificamente um Hércules Barsotti, por exemplo, percebemos que a vontade construtiva que afirma a atualidade de planos irônicos e inquietos em suas pinturas (fig. XVII), se situa em um nível mais idealista que as superfícies em distúrbio de Eduardo, ainda que pretendesse, em última instância, conflitar e superar tal idealidade. Nas telas do pintor neoconcreto, a mobilização operada pelos recortes internos do quadro afirma sistematicamente a repercussão da cor no espaço. A maneira como as sutis seções estabelecem a leve sensação de deslocamento do plano e ruptura do formato denota o valor

com que a superfície é afirmada: um local de operação mais sensível do que efetivamente racional, apesar do grande teor crítico que acompanha essas telas.

É possível que parte do ímpeto suediano em aventurar-se na pintura tenha sido contaminada pelo ambiente insubordinado do agir, caro aos neoconcretos. Inclusive, a própria ânsia desses artistas em eliminar os interstícios que garantiam a incômoda autonomia da arte e sua remota relação com a vida, recorrendo a uma intensa e positiva presença de suas obras em relação ao homem e aos demais objetos – de alguma maneira condiz ao empenho do pintor em fazer com que as cores ocupassem, através da pintura, lugar no mundo, fosse através da cor-luz, muito comum nas décadas de 70 e 80, fosse na matéria-cor, presente a partir dos anos 90.

O advento do empaste na pintura de Eduardo Sued condiz a este “segundo momento” o qual acabamos de nos referir. Lá o peso da matéria, sua visceralidade manifestará um tipo de atualidade pouco comum no conjunto das produções de caráter geométrico. Uma obra de data recente (fig. XI) pode nos auxiliar a visualizar a maneira como se produz a ruptura do formato em suas telas. Pouparei-me aqui de detalhes específicos à sua estrutura e tratarei de aspectos gerais do quadro. Nele o movimento centrífugo produzido pelo rebatimento dos contrastes dos acordes cromáticos expande-se sem deixar de manter com a área central uma relação de mútua reciprocidade. O avanço das régua em relação à sua largura e altura gera a quebra da regularidade do formato, mas ali esta quebra não vem sem o acompanhamento de uma séria repercussão do quadro sobre a parede. Através de avanços e deslocamentos destas hastes laterais e os contrastes cromáticos entre elas, a tela sofre uma variação de sua rítmica, fazendo com que aja no espaço de forma variada, não-progressiva, contando ainda com detalhes da parede intervindo em sua construção final. Além disso não somos de maneira alguma ignorados pela imensa área central de cor preta, cuja densa fatura, modelando a intensidade luminosa, faz nosso olho paulatinamente convergir para o sistema; não conseguimos deslizar pelo quadro sem nos vermos por vezes retidos pelos desníveis das reentrâncias e densa fatura da área central. O tipo de atualidade que se veicula aqui, expansiva em sua série de rebatimentos e força circular do sistema, conduz ao limite a própria condição de ser do quadro: algo entre o que ele é e o que ele mostra. Desta pintura, sua montagem, seu fazer, seu aspecto construtivo, a gestualidade, a cor alcançada, ou por assim dizer esculpida, transmite uma operação de ordem construtora, como se tudo ali tivesse que ser produzido para concorrer no mundo como algo concreto produzindo sentidos, afirmando-se em uma dimensão empírico-existencial. As áreas exercem uma intervenção no espaço a partir de sua

carga matérica, tornando-se irredutível aos elementos cromáticos. E mesmo que haja um rebatimento constante dos campos de cores, a aceleração do sistema é reduzido graças a essa densa fatura da superfície.

A sintaxe abstrata de Sued torna o quadro um objeto agindo no espaço, oferecendo resistência à penetrabilidade do olhar. O que se desdobra em termos de pesquisa visual a partir da década de 70, em sintonia com certa redução do meio, alcança agora valores espaciais inéditos. Desde o início, entretanto, estas telas pareciam investir no espaço. Seja nas soluções serenas, tecida com poucos contrastes de cor e com forte economia de elementos, seja ainda nos acordes expansivos da fase posterior, elas acionavam uma relação tensa e nada acomodada com o entorno, o que não significa que estivessem operando qualquer ordem de negatividade espacial. Nas telas mais recentes (fig. VII) onde superfícies em relevo e outras refletoras (as prateadas, sobretudo) irrompem sua integridade plana, a repercussão do sistema evoca mais concretude e verdade, que dissimulação e efemeridade. Contra a própria tendência de desaparecimento espacial em ambiente virtualmente acelerado, tais planos de cor entusiasmam-se sob a lentidão. A tela torna-se uma arena de qualidades potencializadas.

Investigar o funcionamento da tela, adentrar o seu sistema, exige uma concepção “aberta” de espaço, e requer na mesma medida uma experiência desinibida com o quadro. De diversas maneiras, o complexo espacial interfere na recepção desta obra, seja através da luminosidade, seja das distâncias: longínquos ou próximos somos levados, por diversas vias a níveis infinitos de percepções. Sued apela pela inteligência sensível de seu observador, o que implica, evidentemente, uma inteligência “corpóreo-espacial”.

E destes movimentos advirão à própria construção da visualidade. De um olhar que não apenas devem absorver o espaço, os corpos, as coisas, mas um olhar que agora espacializa. Trata-se de uma consciência fundamental, a ser veiculada por toda pintura, é verdade, mas que está sendo conduzida aqui às últimas conseqüências (basta vermos as telas dos últimos anos), ou talvez as primeiras, pois que são radicais. Daí sua força, ou diria, sua vocação para espacializar, mantendo afastada toda ordem de idealidade platônica do quadro, para agir nele como um sinal, concreto e atual, sempre.

Alegria Monumental

Na consagrada obra-prima, “2001 uma Odisséia no espaço”, do cineasta americano Stanley Kubric, uma cena intriga o espectador. Reportando a tempos remotos da pré-história do homem, a passagem mostra cerca de uma dúzia de primatas agitados em torno de uma peça monolítica, de arestas precisas medindo cerca de 200 cm de altura. Lá os homínídeos, completamente assombrados com a situação, confinados entre a exuberância e o receio, apresentam exatamente a postura humana mediante ao estranho, para não dizer ao mistério: um movimento de avanço e recuo; ansiedade e hesitação, uma tensão que força a mente operar através de um ato de violência contra as coisas. Em outros momentos da película a mesma estrutura monolítica, de aspectos bem próximos a um paralelepípedo minimalista, reaparece, sempre exalando seu ar de mistério. E não é só isso. Ali, de alguma maneira, aquela estrutura, com sua simples forma manifestando um além da inteligência humana, parece não deixar de reverenciar esse mistério, como se fosse até uma espécie de monumento erguido em seu nome. Em todas as ocasiões em que ressurgue, aquele bloco denota na narrativa uma margem, um limite, e este limite é sua pele, pois que sobre ela nada há de restar além de especulações intergalácticas.

Toda vez que me deparo a uma obra específica de Sued, eu me lembro desta cena. Trata-se de uma tela datada de 1997 (fig. XIII), cuja ascensão vertical totêmica avança imponente sobre nós. Não é necessariamente seu aspecto formal que me remete às incógnitas do filme de Kubric, mas a sensação de um impasse instalado. Diversos outros sistemas semelhantes a este foram produzidos pelo pintor sofrendo, cada um deles, as mais diferentes alterações em seu tratamento plástico-cromático, manifestando uma forma única de espacialização: ora contida, ora em tensão etc. Observemos que sua área central, a faixa negra ascendente, é preenchida de um tom mais escuro que o utilizado na parte restante do quadro, a margem envolta, mantendo-se ainda equidistantes, uma da outra, por uma estreita faixa de cor azul em tom escuro. Este retângulo central repousa ainda sobre uma outra pequena faixa situada na base, estando ligeiramente ressaltado em relação às margens da tela. O aspecto noturno que absorve toda a estrutura emite um silêncio sepulcral. Nem por isso o poderoso sistema plástico deixa de rebentar à nossa frente, parecendo sugerir um desafio. Com toda a sua força e exuberância ele vigora uma espécie de ascese da presença, sua superfície exala um ar de mistério e o silêncio concreto que ele impõe diz desta atualidade de sua apresentação.

Apesar deste teor incógnito rondando a tela, o sistema não tende a operar um desvio de ordem metafísica. Isto, em virtude da grande concentração de massa pictórica trabalhada sobre sua superfície, tornando-a ativa no mundo. No entanto, a área central da pintura concentra certo ar “sombrio” na medida em que se torna mais penetrável ou talvez profundo que as demais áreas. A própria margem azul envolvendo esta parte do quadro tende a fortalecer tal sensação. É como se algo estivesse secretamente sendo operado ali, nas suas redondezas, na margem do impensável. Trata-se, talvez, de uma espécie de complô, uma conspiração do quadro contra nossas aspirações intelectuais, uma espécie de proteção contra as restrições epistemológicas. Esta tela deixa entrever um mundo tecido entre o mistério e a revelação, demarcando ali a zona sobre a qual deseja operar. E por isso que diante a ela, tendo a me sentir como aquele antológico primata de Kubric: perplexo com um bloco de cor, que avança sobre mim, como o breu do universo engolindo as estrelas.

Mas estou dizendo isso porque também vejo aqui algo de monumental, se projetando sobre a superfície da parede. Imponente, como disse, esta tela reserva certa distância do mundo, mas uma distância apropriada, contudo. Evidente que não me refiro a uma espécie de monumetalidade histórica, algo que remetesse e reverenciasse um passado distante, que estivesse querendo atualizar para nós sua memória, fosse como símbolo fosse como documentação de sua grandeza⁵⁰. Se existe uma espécie de monumento aqui, e digo isso, é claro, de forma não peremptória, ele refere-se ao presente, ao momento atual, senão a um outro tempo qualquer (talvez da pintura), mas um tempo que sustenta sua verdade na superfície desta tela.

O “monumental” em Sued parece designar um esplendor, certa diferença, algo incomum, diremos assim, e não, como se pode pensar, uma referência a feitos, mas a um fato: a pintura e sua verdade. Mas mesmo sabendo das intenções do pintor, a questão sobre, o que significa ainda o soberbo nesta obra continua viva. O que estaria estimulando Sued a fazer de sua pintura, ou melhor, a operar nela uma espécie qualquer de “monumental”?

Esta não seria a única tela sua a apresentar esta qualidade. Em diversos outros momentos de sua produção ele tende a alcançar este aspecto, ou força monumental. De um lado tendo a crer que este caráter é fruto da própria desinibição do sistema, o que começa a ocorrer por volta da década de 80, quando a “abertura” ocasionada pela paleta oferece uma

⁵⁰ LE GOFF, Jacques. Monumento/Documento. Em: História e Memória. Lisboa: Edições 70, 2001.

ampliação das escalas nesta pintura. A projeção pública que virá estar presente a partir de então, estabelece uma nova situação para a obra do pintor no contexto da história da arte brasileira. Até então nenhuma outra produção abstrata (em pintura) tinha apresentado, no país, tamanho nível de desembaraço com sua sintaxe. Assim, Sued não apenas ultrapassa as margens da escala doméstica, lançando vôos às regiões mais amplas de nossa sobrevida artística, mas também deixa para trás restrições auto-impostas pelos pintores brasileiros, exorcizando parte de certa dificuldade formal então comum entre nós.

Em uma obra recente, datada de 2004 (fig. X), estes níveis de “diferença” que viemos explorando fica evidente. Aqui, aquele aprendizado exposto na obra anteriormente analisada – me refiro ao uso de empaste, de tinta acumulada sobre a tela e o crispado gerado pela ação do pintor – é completamente transtornado. Neste momento a vibração das cores que age ao redor do quadro, ao mesmo tempo em que assegura sua unidade através do rebatimento sucessivo das áreas, preserva certo diálogo com a estrutura arquitetônica entorno. O sistema preenchido por um inquieto e arrojado acorde de cores, explora a estruturação do quadro de forma peculiar: foi numa tarde de abril de 2007, ao visitar o pintor, que tive minha primeira experiência com esta obra. Entrando em seu ateliê visualizei logo, na parede ao fundo, a tela, que havia me chamado à atenção em virtude seu vibrante vermelho. Atentei para seu formato levemente irregular, estendendo uma sutil relação com a parede. Aos poucos, entretanto, percebi que na verdade não se tratava de uma irregularidade, mas sim de uma quebra, gerada pela cor branca presente em uma das áreas do quadro, sua parte superior, fazendo com que nosso olho fosse iludido em relação à repercussão do conjunto. Quando próximo à obra, percebi que ela impunha aos meus olhos a tensão física do sistema, a energia de sua cor e materialidade: ali, a poucos metros da tela, o vermelhão completamente agitado por investidas de pincéis, espátulas e toda uma ordem de instrumentos, avançava com sua matéria-cor em direção aos meus olhos; ali estava evidente que o diálogo com a parede era dado indiretamente, através da astúcia plástico-cromática do pintor, um subterfúgio sutil que acaba por apelar a uma tensa forma de recepção da tela. O que quero dizer é que a certa distância da obra, meu olhar tendia a apreender o conjunto como um todo, supondo-o irregular, como que “fundido” à parede; se próximo, ao contrário, as cores cediam, em parte, lugar à corporeidade do sistema: a evidencia física da cor e seu brilho, a densa fatura, os blocos de madeira agregados etc., tudo ocupava o seu lugar. Ora, a maneira que esta tela tende a provocar seu espectador exige por uma recepção que considera todo o corpo em conjunto, agindo no espaço, à curta, média e mesmo longa distância. E a própria obra mostra que distância não

corresponde mais a um caráter de afastamento (dela, “afastado” sempre estaremos), mas sim um nível de contato com as coisas, uma forma específica de tateá-la (com os olhos, que seja), corroborando uma precisa observação de Merleau-Ponty, quando afirma que ver é possuir na distância.

A monumentalidade, como em outros momentos também está presente. E como não estaria? Só que, desta vez através de um leve hedonismo, como se uma espécie de sensação arrebatada contaminasse o espaço. Não há como negar o prazer com que esta obra nos convida a apreciá-la. Não há mesmo como nos esquivarmos à maneira como ela estala no espaço, mantendo uma incomum e, diga-se de passagem, paradoxal relação para com o ele: contaminando-o com sua intensidade, ou porque não dizer, com sua pele, no mesmo movimento em que recusa certo nível de “contato”, conservando-se “afastada”. Algo ali está agindo além das condições normais de humor: certo “joie de vivre”, parece querer nos seduzir com sua abertura, com sua calculada expansão.

Ambas as telas que analisamos, de fato, são de grandes formatos. E é certo que, em parte, foram elas as responsáveis por veicular a ampliação de sua escala, a abertura de seu sistema. Mas isto não quer dizer que não haja escalas elevadas em suas telas de dimensões menores, ou mesmo que não tenham sido estas as responsáveis por proporcionar tal amplitude, pois em Sued o grau da escala não vem necessariamente associado às dimensões do quadro, mas à sua repercussão no espaço, à maneira como ela (a pintura) reage no ambiente, sem ignorá-lo, como impele a uma experiência concreta de espacialização, (espero que a descrita por mim logo acima, tenha deixado isso claro) comprometendo, inclusive, as condições de sua recepção. Estas pinturas almejam sutilmente denunciar a forma como o corpo do espectador está inscrito no espaço; como o espaço, por não ser um constructo permanentemente formalizado pode tornar a percepção aberta, mas também fazendo-nos compreender que esta percepção está circunscrita em um determinado horizonte de espacialidade: um espaço de vida, um espaço de cultura, um espaço geográfico, histórico etc.

Devemos sempre ter em mente que a pintura de Sued nunca obedeceu a um formato preciso. Estes variam como a vontade de sua paleta. É que seu labirinto, como viemos expondo, obedece à demanda do processo, às “exigências profundas” como gosta de salientar. A dimensão de suas telas tende, é verdade, a apresentar medidas elevadas. Porém, como a própria irregularidade seu percurso, ora obedecem, ora transpõem a dimensão de cavalete. Nunca se acomodam de vez. E esta irregularidade torna ainda mais instigante a visualização

do conjunto, senão de parte dele, pelo menos. É este vai e vem do formato que causa, por vezes, incômodos na maneira de receber esta obra. Não há dúvidas que nas telas mais recentes, suas dimensões estranham e muito a escala tradicional. E é bem certo que isso trará conseqüências profundas para sua pintura, tanto do ponto de vista de uma recepção (não mais administrável em uma escala doméstica, por exemplo), quanto da demanda histórica (pelo menos no que diz respeito à pintura brasileira).

Se já no início dos anos 80 o pintor parecia disposto a enfrentar com mais ousadia o espaço, o ambiente em que a tela se encontra se lá certa transposição às restritas dimensões do cavalete parece exibirem-se, isto deverá ser compreendido como uma emergência do sistema, como um impulso exercido do interior da tela, mas ainda sem a necessidade de intervenção, como a que será operada posteriormente, a partir do início deste século, onde as áreas de cor avançam no espaço, tanto à frente, com relevos, quanto nas laterais, contando ainda de um potente acorde cromático. Não há mais como entrevermos uma dessas obras confinadas na parede de um ambiente privado, isso se quiser que elas realmente funcionem. De fato, e não apenas pela dimensão física, estas telas apelam à escala pública: elas não dizem mais de uma experiência de ordem afetiva, de um subjetivismo monadológico, mas apelam a estruturas mais profundas de um eu universal. Estas cores desejam ocupar lugar no mundo, relacionando-se com a existência material da vida. E daí, talvez, provenha seu aspecto monumental.

O grupo monocromático de início dos anos 80 (fig. XV), por exemplo, pode esclarecer melhor o que venho afirmando. Exibindo dimensões que escapam as restrições do confinamento doméstico (suas medidas são de 92x336 cm), a tela parece mais aproxima da escala muralista. Aliás, bem poderia tratar-se de um mural. Um muro de cor rebaixada impondo, pela sisudez, seu silêncio. Não há como ignorar sua presença plena, fazendo frente ao vazio do mundo, mas também (e o que dá no mesmo) o vazio da tela contra a demasiada aglomeração de utilidades. Composta de quatro módulos de mesma dimensão todos, a tela é preenchida de três tonalidades de cinza, sendo duas mais escuras repousadas no canto esquerdo da base de cada um dos módulos localizados nas extremidades esquerda e direita do conjunto; um tom médio revestindo estes mesmos módulos, e um outro tom mais claro preenchendo ambos os painéis centrais. A segmentação do sistema permite a percepção da diferença de tons compondo o conjunto, o que afasta em partes a predominância do serialismo minimal. E é a própria diferença dos tons que ocasionará uma suave pulsão entre os pares de módulos, justapostos na seqüência ABBA. Aqui Sued novamente expõe de forma notável a

manifestação da cor na distância, pois as diferenças entre os módulos só são melhores apreendidas quando se afastando consideravelmente da tela. Há, segundo vejo dois níveis de tensão então veiculados neste painel: um entre as estreitas faixas justapostas horizontalmente nas bases dos módulos extremos; e outro entre estes módulos e o par central.

Trata-se de um monumento cromático tensionado na parede. A sutileza de percepção exigida pelo quadro apelando a um olhar desacelerado, restitui a nós esta doce capacidade que temos em produzir espacialidades. Atualizando o ensinamento cézanniano de que distância e profundidade são fenômenos autônomos, correspondentes, porém, não necessariamente equivalentes, Sued interfere na nossa forma de ver e perceber o mundo. Fica difícil de respondermos quais dos pares de módulos teria mais profundidade: o mais escuro ou o mais claro? Nosso olhar oscila entre um e outro, sem de fato obter resposta. Sabemos que há uma diferença de profundidade, mas não sabemos dizer de que ordem ela estaria sendo processada. É como se cada um dos painéis, cada um dos tons, tivesse a sua expansão natural, sem que ela pudesse ser medida, afinal o que está passível de uma métrica talvez já tenha a muito perdido esta tensão entre o corpo e o incorpóreo. Desta forma, ela de algum modo, mostra que a diferença de profundidade é também equivalência. Sob essa superfície podemos, é certo, realizar um movimento, mas este movimento só nos revelaria que cada coisa dispõe de seu lugar, assim como possui em si uma “pele natural” e, com ela, sua expansão imanente. É nestes termos que Sued faz mais uma vez entrever o mundo como fenômeno de equivalências, ou, por assim dizer, desierarquizado. E não seria por outros motivos que também Borges, o velho bibliotecário de babel, buscava lucidamente tratar com a mesma elegância assuntos completamente dispares entre si como o Tango e o Eterno Retorno, percebendo ser essencial a ambos a camada que os tornam equivalentes em suas respectivas profundidades⁵¹. E por isso tendo a ver que em ambos os casos, sabendo-se das peculiaridades, tanto em Sued quanto em Borges, a profundidade que as coisas mantêm em relação a nós condiz à qualidade imanente que havíamos apontado acima, me refiro especificamente àquele atributo ou dádiva, que no viger da essência restitui às coisas o seu ser.

O dado contemporâneo de Sued estaria justamente em se valer de um regime mais aberto de olhar, um olhar não totalizante, processando, ainda que inconscientemente, o espaço. Neste sentido a tela é uma experiência espacial concreta, e não apenas óptico-

⁵¹ “Para ele (Borges), tudo se equivale, já que ele é o centro de tudo”, observou Cioran em seus *Exercícios de Admiração*. RJ: Rocco, 2001.

sensorial. Sua monumentalidade reside talvez, na maneira como se conserva neste espaço atual, ao abrigo dele, mas ao mesmo tempo sob o conflito e expectativa de seu porvir: não é menos uma experiência própria de espacialização que se faz ali cumprir. Isso porque nela a cor, tanto quanto nossos corpos, espacializam. É claro que aqui também o enquadramento é levado em conta: função e mesmo possibilidades do quadro são investigados. Sua estrutura, sua corporeidade, sua luminosidade, tudo está lá. E se estes cinzas são mais luminosos que físicos eles não se pretendem menos corporificados.

Mas o motivo de todas essas observações é que, o caráter monumental de Sued não pode ser entendido sem o forte pulso de construtividade que acompanha essa obra. Trata-se, tanto aqui quanto em outros momentos, de uma obra que se constrói, que busca abertamente pela construção de seu sentido, compreendendo sua tarefa sem termos fixos.

No caso mais recente, como o visto por nós no início deste tópico, tendemos a remeter suas grandes dimensões a algumas telas de Iberê, onde não apenas a escala as tornam semelhantes, mas também a grande concentração de massa pictórica revestindo o perímetro da tela. Em Iberê, como vimos nos tópicos acima deste capítulo, o ato pictórico que se faz ação máxima, concentrando forte massa e densa gestualidade torna a pintura um fato, repondo-a encarnada no mundo, expandindo o drama que consome a tela em sua totalidade, visceralizando o gesto cuja grandeza faz projetar daqueles planos, daquela quantidade de cor, da quantidade de tinta e de ação apelos reconhecidamente monumentais.

O caráter construtor das telas de Sued, ex-forçando toda a matéria, não concentra menos empenho neste sentido. Aqui também cores, matérias e gestos se projetam às escalas grandiosas. A eloqüente obra do pintor carioca, contabilizando infinitas referências e labirínticos sentidos parece querer explodir no curto terreno da arte brasileira, e seu gesto monumental contribui em grande parte para que isso proceda. Ato de afirmação que em ambos os pintores (Iberê e Sued) não se cansam em buscar pela ascensão desta linguagem. No entanto, cabe notar que no pintor carioca este gesto afirmativo, embanhado de forte teor construtivo, fará essa busca de outras maneiras, porém.

Como ocorre nas pinturas dos últimos anos, esta monumentalidade veiculada através de toda esta vontade positiva de espacialização que ela veicula assomada a um rigoroso método de montagem, expõe as qualidades imanentes desse sistema. Não é novidade para ninguém que o ato de pintar em Sued é fortemente amparado de uma lúcida alegria, de um sentimento expansivo e vital que torna possível ao pintor abarcar sem cerimônias toda ordem

de elementos para a articulação de seu sistema plástico, de maneira que, mesmo nas telas noturnas ares desta alegria não deixam de se manifestar. E é esta mesma alegria que é capaz de provocar sistemas como estes, onde a serenidade, a concentração intensa se sobrepõe às virtudes hedonistas. E devemos observar que este “decorativismo”, a soma de prazer e alegria veiculados pelas telas, se destacando em diversos momentos desta obra, são virtudes que talvez tendem a expor a ânsia afirmativa do pintor em ralação ao próprio meio de arte brasileiro, quando uma série de percalços obstruindo e distorcendo os caminhos da arte entre nós, impelem para uma ação mais impetuosa e vivaz, cifrada na própria superfície do objeto.

É assim que, aparentemente, estas telas terão que responder à completa precariedade, vigente em todos os níveis de nosso sistema de artes. Desde a falta de uma tradição arraigada à insuficiências críticas, curatoriais, teóricas, institucionais, museológicas etc., essas telas parecem reagir, ainda que surdamente, contra estas situações. Se no Brasil o destino da obra é o nada⁵², o lugar nenhum, se a vida pública da obra tem seu ser no completo vazio que a circunda (o que não é melhor que um esquecimento), então a pintura terá que responder com a soma sempre crescente de sua monumentalidade, de sua alegria, de um hedonismo que parece apelar para uma reforma cultural. É claro que tudo isso é um manifesto de segunda ordem, na medida em que, no horizonte de ação de Sued, não se apresenta, em princípio, qualquer que seja o dispositivo teleológico. Ao contrário, nesta obra o que é visto em sua constância, em seu caminhar fragmentado, labiríntico, no processo lento e ininterrupto de sua construção, é uma abertura e infinitude permanente; uma ação envolvente e atual concentrada entre o ser e o nada, entre o em-si da arte e o possível dela, em sua serena espera. Aspecto existencialista capaz de abarcar com sua força e precisão um ímpeto contra toda a defasagem do sistema de arte nacional.

É como se a ação do pintor de alguma forma tivesse que incorporar parte destes dilemas próprios da arte brasileira, e desenvolvesse, segundo suas intuições um modo de se lidar com isso. Podemos pensar que a sobriedade de seu método, a maneira como busca decantar toda ordem de impressões do self – advindo daí, talvez, seu gosto pela sobriedade e sua forma desapegada de lidar com tudo, inclusive a tradição – fizesse com que o pintor fosse paulatinamente absorvendo os conflitos internos de nossa arte, pelo menos no que diz respeito à precariedade de seu desempenho em nossa vida cultural, à maneira débil e epidérmica como

⁵² VENANCIO, Paulo. Lugar. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. Em: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

é recebida e popularizada, e isto em um momento quando, no chamado capitalismo tardio, os super-eventos, as mega-exposições e toda uma demanda de mercado penetra e interfere radicalmente em cada nível do complexo do sistema de arte; é como se executando gestos intencionais, o pintor estivesse, em sua obra, somando esforços através de seu agir.

É verdade que de algum modo esta superfície monumentalizada desempenha uma espécie de luta com e contra um espaço: com a experiência do espaço; contra sua cacofonia. Mas também não é menos verídico que o pintor não assume o sentido passional, ou melhor, dizendo, dramático desta investida. Seu agir orientado radicalmente na pintura faz entrever de seu interior as margens de suas possibilidades. E em um país onde a tradição se articula aos trancos e barrancos, sobre inconsistentes redes conceituais e um sincopado processo cultural, forçando-o a uma constante revisão de sua “questão moderna”⁵³, esta amadurecida pintura parece superar as deficiências de uma “filtragem negociada”.

As telas que viemos analisando tendem de alguma maneira se posicionar mediante a uma ordem de fatores correspondentes à nossa atualidade artística, e o que viemos tentando ressaltar acerca de certo caráter monumental ali manifesto diz, em parte, respeito a tais dilemas.

E mais: eu afirmaria que as telas de Sued, de modo geral, tanto nas irregulares, quanto nas pinturas simétricas muito presente na década de 90 (fig. VI) são bons antídotos para o frenesi generalizado de nosso sistema de arte contemporâneo, contra, de um lado, o espírito turismológico que ronda os museus e bienais atuais, e de outro uma cuidadosa atenção frente à tão aclamada diluição arte-vida.

No que toca especificamente o hedonismo exacerbado em alguns momentos como expostos em alguns sistemas da década de 80 (fig. IV) e posteriormente retomado no novo século (fig. XI), devemos dizer que dele devém uma forma de tratamento cromático-material completamente inédito na pintura brasileira. A lenta filtragem de que havíamos falado deixando advir sensações inaugurais de sua experiência da pintura parece alavancar soluções plásticas inusitadas e com isso superar o policiamento de seu superego e toda uma ordem de complexos que tenderia a inibir seus horizontes, ou torná-lo demasiadamente anárquico, passíveis de afastá-lo de uma experiência desse porte com a pintura.

⁵³ SALZSTEIN, Sonia. *Sentido do Moderno na Arte Brasileira*. V Semana de Arte de Londrina, Paraná, 1998.

É necessário deixar claro que esta monumentalidade não corresponde ao conjunto de sua obra. Sou levado a crer que este fator é fruto de questões específicas de sua poética. Se em alguns momentos (fig. VII) as telas apresentam certa preocupação com o sistema quadro, perscrutando com as cores seu funcionamento, em outros o pintor parece simplesmente querer fazer este mecanismo recuar para seus confins (fig. XIII), abrigando-se em sua materialidade e cores, de modo a conservar sobre a sua frágil pele uma espessa solidão. O monumento corresponde a um desses momentos, quando o pintor parece querer evidenciar a necessidade de um desnível, de um distar. Pois o comum aos monumentos é esta distância que ele guarda de nós; é este pertencer à distância que nos atualiza o passado na condição de fazermos falá-lo.

Está claro que em Sued, no entanto, não se trata de nenhum gesto ventríloquo de dar voz ao passado⁵⁴, mas sim deste distar, deste falar à distância, ou melhor, de um estar à distância. É aí, neste desnível, que suas obras parecem habitar; numa situação soberba que não designa nada de superior, mas de diferencial. Neste soberbo reside algo de potência, que por sua vez é a evidência de uma precariedade: a precariedade da pintura, de seu estar no mundo, de um lugar para recebê-la. E contra este fato essa obra parece tirar bom proveito de sua alegria, de um método aberto, catalisando criatividade, investindo incessantemente contra as acomodações do espírito. Um gesto que, afirmativo, busca, por suas necessidades próprias, sempre assomar: assomar a verdade da pintura, do seu fazer, de seu sentido e legitimidade. Uma pintura, portanto, constituída de acréscimos – mas, de acréscimos que leve a uma qualificação e não a uma quantificação. Até onde posso ver, o hedonismo destas telas vem associada a esse caráter estratificado, uma forma de condensar suas camadas, propiciando sua qualidade concreta, imanente, uma presença virtuosa no mundo, devindo daí os paroxismos ascéticos de suas cores, a extrema condensação de suas qualidades, preservando esta tensão entre tela e mundo, a mesma tensão que evidencia um tipo específico de pertencimento que ela deseja afirmar. Somente concentrando na tela toda ordem de qualidades – a extrema qualidade de azuis e vermelhos, de pretos e cinzas, de amarelos e pratas – é que o pintor parece obter dela algo destacado no mundo. Não se trata, portanto e a rigor, de quantidade de cor, mas de qualidade, de saturá-la à virtude de sua excrescência, (ex)forçando-a alegremente em ocupar um lugar no mundo. Eis o que pensamos de seu caráter monumental e, porque não

⁵⁴ LE GOFF. Op. Cti.: 2001

dizer, público; de cores que ao se desejarem intensas manifestam-se em si mesmas, sobre a pele da realidade.

CAPÍTULO 4 – CONCLUSÃO

A pintura de Sued apresenta diversas modalidades de comportamento. Mediante ao desafio de repor e legitimar a pintura, de encontrar para ela um lugar onde possa operar uma legibilidade contemporânea, o pintor confronta o vazio. Mas não se trata aqui de um vazio apenas institucional, cultural e mesmo social. Estamos falando de um vazio que é na verdade uma redução, um estado, ou diria ainda, uma espécie de camada envolvendo o gesto de desvio, uma consequência do ato destrutivo. Uma camada que deverá ser preenchida com trabalho, um sereno entusiasmo pelo por vir, que torne positivo o pensamento e o agir na pintura; escavando, auscultando laboriosamente a tela, destruindo-a, reconstruindo-a exaustivamente.

Abordagem fenomenológica esta, que não repõe menos a verdade da pintura. Nestes termos, o método, através da destruição, ou do desvio expõe um questionamento interior à linguagem: a abertura do método revela o etos da pintura, não havendo como manter sua experiência menos viva e atual, agindo no limite natural entre arte e vida.

Os caminhos que se bifurcam, o labirinto, desestabilizando os critérios da razão, preservam da experiência esta energia, alimentando a progressão da linguagem. Um avanço contínuo e indeterminado, redefinido constantemente o horizonte para esta pintura. Eliminando ideais, suspendendo os modelos, o pintor acaba redefinindo para si todos os valores e critérios de sua prática, apontando para uma moral. Mas não é só isso. Um método vivo e assistemático como o de Sued se desenha sobre um horizonte ativo, afirmativo e desafetado. Considerando a virtude de suas pinturas, podemos dizer que se trata de um elogio à visualidade.

Tudo aquilo que poderia parecer precário, com o ato de agregar, perfurar, juntar, colar, justapondo ripas de madeira, régua de metal etc., adquire uma elevação ascética, uma moral positiva e virtuosa. A sinuosidade que vemos no percurso das telas condiz, em partes, à tensão entre organização e desorganização, buscando sempre o equilíbrio das relações, avançando da

agitação ao silêncio.⁵⁵ A tela é o lugar onde os contrários se harmonizam, onde o conflito se equilibra. Como diz o pintor, trata-se de uma briga, mas também de uma dança⁵⁶.

Diante destes intensos planos de cor, um desejo em espacializar é vital. A atualidade da tela é atualidade de coisa feita, de um produto do pensamento para o mundo, materializado em sua superfície, com vontade não apenas de ocupá-lo, mas de impregná-lo com a virtude de seus paradoxos. Uma virtude, como tentei mostrar, que é elevada a estatuto de monumentalidade. Monumentalidade e atualidade são, a meu ver duas, entre outras, formas de comportar esta pintura no mundo, de fazê-la instaurar sobre sua superfície um lugar, de ativar o espaço com sua presença. Modalidades de comportamento que se apresentam por diversas qualidades, através de incontáveis soluções. A bem da verdade trata-se de uma persistência, elevada até mesmo à condição de poética. Uma poética da persistência empenhada em extrair do nada a obra-por-vir. O existencialismo reconstrutivo de Sued esclarece parte de seus arroubos: o gesto do pintor positiva a realidade através de uma qualificação, um aprimoramento. A fenomenologia do fazer, o ato de reconstrução propriamente dito, opera esta qualidade através de climatizações diversas. Ora silenciosa, ora grande-eloqüente, estas telas não hesitam em ocupar lugar, em apresentar-se na vida.

A experiência labiríntica da pintura, nestes termos, só poderia ser conduzida sobre certa dose de progresso, dessa crença em manter-se na constante atualização de um saber. Os desvios, o ato incessante de plasmar e fazer advir a obra, se legitima sobre uma camada de positivismo construtivo, já afastado, evidentemente, de um horizonte final. Em Sued, como apontei, o único horizonte é a pele, sobre a qual está em vigência a anamórfica imagem do real. É este aspecto positivo que o distingue tanto de um Iberê, quanto da materialidade traumática de Giacometti, cuja deformação me parece desejar manter acesa a própria forma da figura. As reentrâncias presentes em sua estatuária, por exemplo, revelam e denunciam a figura em sua precariedade, em sua súbita (des)aparição. A opressão do espaço sobre o corpo, o vazio aniquilando o Ser, vige o decréscimo de uma existência completamente retirada na matéria, conduzindo à ruína da figuração. Ali lugar e coisa se envolvem sob ameaça de desaparecerem. Tudo o que resta é esta frágil camada entre o ser e o não-ser, de um ao outro,

⁵⁵ SEBASTIÃO, Walter. Ele respira cor. Em: Estado de Minas. Belo Horizonte, 13 de junho de 2007.

⁵⁶ Id. Ibid.

em uma tensão paroxística: a fragilidade e constância que faz do mundo o que ele é. A cultura de Giacometti é uma cultura em queda, envolta em um vazio, em um nada.

O ato de esculpir a cor em Sued, mantém-se em uma não menos tensão entre vazio e corporeidade. Sua investida fará, no entanto, do nada a margem de possibilidade. A materialidade da cor, ou mesmo sua presença luminosa, investe na imagem de uma cultura inaugural, é certo. Mas esse desejo pelo diverso não vem acompanhado do friso de rancor contra o logocentrismo clássico, caro a muitos modernos. Até onde consigo enxergar, o afastamento do imperativo do logos, em Sued é também uma resposta à sua seqüência histórica, o niilismo contemporâneo. E entre outros elementos, a positivação do fazer, o ato de re-construir, ao manter acesa a experiência da pintura, faz o gesto retornar constantemente ao primitivo, escapando da história, esvaziando sua previsibilidade.

O gesto catalisador impregnando a matéria, no pintor, não corrobora a contração material, fisiológica do escultor suíço. A crise do espaço vivida por Sued não repercuti em um revolvimento negativo da matéria. Ao contrário, sua investida é viva e insubordinada, entrevendo ali, na superfície do mundo, o lugar natural de ação do homem, e mesmo de reação contra, de um lado, a extenuada experiência do corpo, e de outro a conseqüente sedução das idéias (a priori, pelo menos). Não se trata, é evidente, de deformação, mas de reforma, constante, do íntimo e do mundo, ou melhor, do íntimo no mundo, através do trabalho.

É este potencial do gesto que, como vimos o aproxima da virtude plástica de Iberê Camargo, quando este se lança sobre a superfície da tela, escavando ali os simultâneos veios de matéria e espaço: o gesto conduzindo à superfície da vida o sentido, a imagem, afirmando a circunstância do pintor no mundo, sua existência, a um só tempo dentro e fora da tela. E é assim que os quadros de Iberê nos devolvem a nós mesmos, com sua espessura cromática e material, no drama destes gestos, das cores e matérias, processando-se historicamente. Essas telas exacerbam virtudes, devorando a forma para fazer advir “pura ação”, inseparável do espaço e da figura. A dramática sintaxe de Iberê faz a tela rebentar positivamente no espaço, evidenciando a precariedade de sua situação, debatendo-se contra a sufocante reificação da vida.

As pinturas de Sued não respiram áreas mais amplas, mas sua investida é menos transtornada que a de Iberê. A tensão existente nas obras de Sued, não exaspera dramaticamente a situação vivida pelo quadro no espaço contemporâneo. No fundo de sua

ação não vemos qualquer que seja a sensação de pessimismo com relação ao mundo. No fim, talvez seja a própria idéia de mundo contra a qual o pintor quer lutar, pois afinal, a idéia de mundo é ainda, e antes de tudo, uma idéia. De diversas maneiras suas telas propõem um embate com a existência. Em todas elas, no entanto, as cores, estejam elas recuadas ou não, são elementos efetivos, atuantes, afirmam de fato uma construção, uma ação exercida sobre a realidade.

Nas telas de Iberê, as reentrâncias da massa pictórica, o gesto encarnado na tinta concretiza e ajusta a pintura na atualidade, através de uma soma de qualidades que, no conjunto, intensificam sua própria realidade. Essas telas justapõem seu observador no mundo, designam para nós, não apenas um dado efetivo, mas uma ação concreta, materializada, modelada na massa de tinta, na soma infinita de cores tecendo o campo pictórico.

Em ambos os casos, a atividade da pintura mostra-se empenhada com o gesto afirmativo de inserir-la no espaço concreto da vida. Ainda que trágico, o ímpeto afirmativo de Iberê talvez não se deseje menos construtivo que o do pintor carioca. Sued, no entanto, expõe um apelo público menos maculado. Seus acordes de cores, o conjunto de relações plástico-cromáticas tecidas sobre o plano não remetem a instâncias recônditas do íntimo; estas cores se pretendem no mundo, sua excrescência faz delas um dado mais físico e orgânico que psicologizante e metafísico. Mediante suas telas somos levados a nos atermos à maneira como elas se comportam, como se constroem publicamente, agindo na presença de nossos corpos, testemunhando nossas ações.

Nas telas recentes, a montagem do quadro, que remete às precárias arquiteturas de favela, por conta do ajuste de madeiras e telas entre si, evidenciam este aspecto mais corpóreo do sistema. Por vezes, inclusive, dá-se a sensação de que tratam-se de madeiras azuis, violetas e negras. Ali a cor está, de fato, materializada. Os volumes, adensados pelos relevos, explodindo no espaço com as placas de tábuas cromáticas, descartam pela cor o apelo escultórico. Fissuras e sobreposições intensificam o aspecto arquitetônico do sistema. Sua estrutura plástico-cromática não polpa a condição de coisa material posta no mundo. Temos aqui uma experiência aberta da cor, atenta aos aspectos de ordem exclusivamente plástico-cromática. Mediante aos seus olhos tudo se põe em suspensão, de modo que as velhas verdades devem ceder lugar a outras novas.

Acredito, inclusive, que a ação labiríntica da experiência da pintura nele devém em grande parte desta vontade construtiva, um desejo em otimizar o fazer, em (re)construir, e

tornar real. E por isso, não será nas raias de uma estrita operação mental que o pintor conduzirá seu projeto. Ali, em sua pintura, a ordem entre o fazer e o pensar deverá subverter os domínios do logocentrismo, e mesmo do télos ocidental, aonde o arco da ação vem governado sob o leme das idéias. Isto seria dizer que em Sued, a ininterrupta construção dos sentidos, adquire sua autenticidade revolvendo, na prática, os diversos níveis de possibilidade do real. É como se o pintor tivesse que pintar para pensar, e não o oposto, pensar para pintar. Daí que sou levado a crer que seu reconstrutivismo apela a uma realidade constantemente inaugural, onde a experiência do fazer escapa constantemente à lógica da cultura. Eis o momento quando o movimento da natureza (*physis*) coincide com a lógica do plasmar (pintura), uma ação aberta, um movimento indeterminado, que de um lado permite uma visão não limitada do próprio sentido que a tradição assume para o pintor, e de outro, reconstruindo este passado, Sued repõe um sentido para sua pintura. Não se trata apenas de um relativismo histórico, mas de entrever na prática, através da experiência da tradição, seu ensinamento.

Está claro, portanto, que aqui, não é por metáfora ou metafísica, ou sequer por força do hábito, que falamos de energia nas cores e nos materiais. Trata-se do mesmo sentido em que a empregamos em nossa vida concreta; são eles elementos dos quais não podemos nos abstrair jamais; cores e materiais são dados sensíveis que nos mantém em contato com o mundo, e Sued fará com este contato se dê em níveis diferenciados, agindo sobre o decréscimo da vida. Daí a carga de energia cromática, explodindo na atualidade, é assim que seja nas poderosas telas douradas, seja ainda nos mais reservados negros verticais, cor e matéria se expandem, tornando-se extraordinariamente monumentais.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia sobre Eduardo Sued:

ABREU, Gilberto de. *Todas as cores de Eduardo Sued*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. 4 de julho. 2004.

AGUILLAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

ALMEIDA, Iracema Barbosa. *Eduardo Sued: uma geometria inquieta*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Departamento de História. Puc, março de 2001.

ARESTIZÁBAL, Irma. *Precisão: Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

AYALA, Walmir. *Eduardo Sued*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1968.

_____,. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BRITO, Ronaldo. *Íntimo Universal*. Paço Imperial. RJ. 1992.

_____,. *Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar*. Em: Arte Hoje. Ano 1 n.2. São Paulo, 27 ago. 1977.

_____,. *Um mínimo valor: o mundo*. Em: São Paulo: CosacNaify. 2005.

_____,. *A pintura pensante*. Em: São Paulo : CosacNaify. 2005.

_____,. *O pensamento contemporâneo da cor*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 1998.

_____,. *O nada pleno*. Em: Precisão. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

_____,. *Evidencia e dissolução*. Em: Precisão. Rio de Janeiro: CCBB, 1994

_____,. *Possibilidades de Pintura: dois exemplos*. Gávea n.2. Puc-Rio, 1995.

_____,. *O colorismo de Sued*. Rio de Janeiro: O Globo, 22 nov. 1987.

BRITO, Ronaldo e KLABIN, Vanda Mangia (orgs.). *Eduardo Sued: A experiência da Pintura*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

CANONGIA, Ligia. *Eduardo Sued*. Ed. Cosac & Naify. SP, 2005. nacional do Livro – MEC, 1980.

CARVALHO, Helio. *Galeria de Arte da UFF – 10 anos: exposição comemorativa*. Niterói: Galeria de Arte/ UFF, 1992.

CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto

CONDURU, Roberto. *Corpo-Lugar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2004.

COUTINHO, Wilson. *O filósofo das cores*. Rio de Janeiro: Revista de Domingo – Jornal do Brasil, 27 set. 1992.

_____,. *Telas ao sol do mediterrâneo*. Rio de Janeiro: O Globo. 5 dez. 1994.

_____,. *Eduardo Sued: o olho e o espírito da pintura*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1983.

_____,. *Uma pintura em pequenos escândalos*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 07 out. 1982.

DOCTORS, Marcio. *Eduardo Sued: A geometria da fuga*. São Paulo: Galeria. N.13, 1989.

DUARTE, Paulo Sérgio. *A cena dos acordes inteligentes*. Centro de Arte Hélio Oiticica. RJ. 1998.

_____,. *Ato de pintura e potência cromática*. Centro Cultural Banco do Brasil. RJ. 2004.

_____,. *Cores como vetores de força*. São Paulo: Galeria São Paulo, 1999.

_____,. *Novas obras de Sued exibem a própria história de seu método*. São Paulo: Estado de São Paulo, 10 dez. 1994.

_____,. *Lição de pintura*. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2000.

FIDELIS, Gaudêncio. *Desdobramentos do moderno no contemporâneo*. Em: A Persistência da Pintura. São Paulo: CosacNaify. 2005.

FORAVANTE, Celso. *Eduardo Sued coloca as cores no lugar*. São Paulo: Folha de São Paulo, 21 out. 1999.

HENRIQUE, Jonathan Gomes. *Eduardo Sued – A experiência da pintura*. Em: Concinnitas, nº7. RJ: UERJ – Instituto de Artes, 2004.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (org.). *Acervo Museu Nacional de Belas-Artes*. São Paulo: Museu Nacional de Belas-Artes/Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MAMMÍ, Lorenzo. *Sued*. São Paulo: Guia das Artes, ano 8. dez. 1993.

MARIA, Cleusa. *Como ouvir as pinturas de tom cinza*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. 12 out. 1990.

MIGUEZ, Fabio. *Vinte anos de Sued*. São Paulo: Folha de São Paulo, 13 jun. 1998

MIRANDA, Claudia. *Transformações cromáticas: Eduardo Sued exhibe sua paixão pelas cores em nova exposição*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. 23 abr. 1998.

_____,. *Eduardo Sued dialoga com cores*. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa. 1994.

MORAES, Angélica. *Novo caminhos de Sued*. São Paulo: Jornal da Tarde, 11 mai. 1993.

NAVES, Rodrigo. *O pensamento d olhar*. Rio de Janeiro: Módulo n.73, 1981.

_____,. *Evidencia e Dissolução*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1989.

_____,. *Cores contemporâneas*. Em: Eduardo Sued. Ed. Cosac & Naify. SP, 2005.

OSORIO, Luiz Camillo. *Vida e obra unidas sobre papel*. Rio de Janeiro: O Globo, 25 dez. 1999.

_____,. *Eduardo Sued – Pinturas 1980-1998: obra exemplar*. Rio de Janeiro: O Globo. 26 abr. 1998.

_____,. *História de uma coleção. Arte brasileira entre os anos 1960 e 1980 no acervo do Banco JP Morgan Chase*. São Paulo: 2003.

PIETROBELLI, Paloma. Registros de uma memória. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 22 abr. 1998.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____,. *Entre dois séculos: arte brasileira no século XX na Coleção Assis Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: geometria sensível. Rio de Janeiro: Editora JB/GMB, 1978.

PRADILLA, Ileana e CARNEIRO, Lúcia. *Eduardo Sued*. Ed. Lacerda SP. 1998

SEBASTIÃO, Walter. *Ele respira cor*. Em: Estado de Minas. Belo Horizonte, 13 de junho de 2007.

_____,. *Eduardo Sued*. Belo Horizonte: Manoel Macedo Galeria de Arte, 2001.

SUED, Eduardo. *Eduardo Sued*. Centro de Arte Hélio Oiticica. RJ. s/ data.

_____,. *Superfícies em distúrbio (entrevista)*. Rio de Janeiro: Arte e Ensaios. UFRJ, ano x. n.10. 2003.

_____,. *Eduardo Sued troca o cerebral pelo intimista*. São Paulo: Estado de São Paulo, 11 maio. 1993.

TASSINARI, Alberto. *Obra de Sued desloca a visão e expõe a lógica do conflito*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.

_____,. *Novos Caminhos*. São Paulo: Guia das Artes, ano 3, .13, 1989.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

VENANCIO, Paulo. *Traços*. Rio de Janeiro: Galeria GB Arte, 1990.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães. 1983.

“*A dialética das cores*”. Rio de Janeiro: Visão 15 out. 1984.

“*A vibração das cores*”. Rio de Janeiro: Revista de Domingo – Jornal do Brasil, 15 nov. 1987.

“*Passagem para o amanhã*”. Rio de Janeiro: Isto É, 2 dez. 1987.

“*O grafismo de Sued*”. São Paulo: Gazeta Mercantil, 11 jan. 2000.

Vídeo:

OMAR, Arthur (dir. e rot.). *Palavras no ateliê: Uma tarde com Eduard Sued*. Série Rio Vídeo/ Arte Contemporânea. 58m., Rio de Janeiro, 2002.

Outras referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Ed.70, Lisboa, 2000

_____,. *Funcionalismo Hoje*. Em: Revista Gávea, RJ: Puc-Rio, nº 15, Julho de 1997.

ARGAN, G. C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990.

_____,. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras. 1999.

BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Ed. Imago. RJ. 1991.

BORGES, Jorge Luiz. *El Hacerdor*. Em: Otras Inquisiciones. Buenos Aires: Ed. Emece Argentina, 1999.

_____,. *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Em: Fictions. Paris: Gallimard, 1967.

_____, *Kafka y sus precursores*. Em: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Ed. Emece Argentina, 1999.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Massachussets: MIT Press, 1995.

_____, *Matisse e Picasso*. São Paulo: Melhoramentos. 1999.

_____, *Cubístico, cúbico e cubista*. Em: *Concinnitas*. Ano 7 vol. 1 n. 9, RJ, julho de 2006.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Ed. Cosac & Naïf. 2005.

_____, *Neoconcretismo*. São Paulo: Ed. Cosac e Naif. 1999.

_____, *Sergio Camargo*. São Paulo: CosacNaify. 1999.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

CLARK, Lygia. *A morte do plano (catálogo)*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

_____, *Da supressão do objeto*. Em: *Escritos de Artistas*. Glória Ferreira e Cecília Cotrin (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2002

DAMISCH, Hubert. *A Astúcia do Quadro*. Em: *Gávea* v.1 n .10 RJ, 1994.

_____, *Oito teses pró (ou contra) uma semiologia da pintura*. Em: *Gávea* n . RJ,

_____, *O Autodidata*. Em: *O Debate Crítico*. São Paulo: Ed. Jorge Zahar, 1997.

DANTO, Arthur C. *Arte sem paradigmas*. Em: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA, UFRJ, 2000.

_____, *L'idée de chef-d'oeuvre dans l'art contemporain*. Em: *Qu'est-ce qu'un chef-oeuvre?* Paris. Gallimard. 2002

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. RJ: Forense Universitária, 2006.

DEWEY, John. *Experiência e Natureza*. Em: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____, *Art as Experience*. New York: Perigee The Berkley Publishing. 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Ed. 34. RJ, 2005.

_____,. *O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein*. Em: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Ed. UFRGS, Porto Alegre, 2003.

EINSTEIN, Carl. *La sculpture nègre*. Em: Qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

FIDELIS, Gaudêncio (et. al.). *A Persistência da Pintura*. São Paulo: CosacNaify. 2005.

FOSTER, Hall. *Arschives of modern art*. Em: October, Winter, MIT Press. 2002.

_____,. *The Crux of Minimalists*. Em: The Return of the Real. MIT Press, Cambridge, 1996.

GLASER, Bruce. *Questions a Stella et Judd*. Em: Regards sur l'art americain des anées soixante, Paris, Territoires, 1964.

GREENBERG, Clement. *A Pintura Modernista*. (1960). Em: Clement Greenberg e o Debate Crítico. Glória Ferreira e Cecília Contrin (org.). Rio de Janeiro: 1997.

_____,. *Arte e Cultura*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GUENANCIA, Pierre. *Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1986.

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta*. Em: Etapas da Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: ed. Rivan, 1985.

_____,. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Rivan, 2003.

HUSSERL, Edmund. *Crise des Sciences Europeennes et la Phenomenologie Transcendentale*. Paris: Gallimard, 1984.

JAMESON, Fredric. *Imanência e nominalismo no discurso teórico pós-moderno*. Em: Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. SP: Ed. Ática, 2000.

KLEE. Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Ed. Jorge Zahar. RJ. 2001.

KRAUSS, Rosalind. *Grilles*. Em: L'Origine de l'Avant Garde et Autres Mythes Modernistes. Paris:Macula, 1993.

_____,. *Notes sur L'Index*. Em: L'Origine de l'Avant Garde et Autres Mythes Modernistes. Paris:Macula, 1993.

KUDIELKA, Robert. *A Abstração como Antítese*. Em: Novos Estudos. Cebrap, 1998.

LEGÉR, Ferdinand. *A Cor e o Espaço*. Em: Funções da Pintura. São Paulo: Nobel, 1989.

LYOTARD, Jean-Francois. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. 1999.

MAMMI, Lorenzo. *Mortes recentes na arte*. Em: Novos Estudos. Cebrap. SP. 2001

_____,. *Volpi*. São Paulo: CoascNaify, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____,. *A dúvida de Cézanne*. Em: Coleção Os Pensadores. Ed. Abril Cultural. SP, 1997.

_____,. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Editions Gallimard, 1964.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ática, 1998.

_____,. *O Vento e o Moinho*. SP: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. W. *El crepusculo de los idolos*. Ed. Alianza. Madrid. 1998

_____,. *Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*. Em: Escritos sobre Historia. São Paulo: Edições Loyola. 2005.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. São Paulo: Ed. Rocco 1996.

PEDROSA, Mário. *Modernidade Cá e Lá*. ARANTES, Otilia (org.), São Paulo: Edusp. 2000.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. SP: Cosac & Naify. 2003.

SARTRE, Jean Paul. *A Imaginação*. Edições Difel. SP, 1967.

SCHAPIRO, Mayer. *Mondrian a dimensão humana da pintura abstrata*. SP: CosacNaify. 2001.

SHWARZ, Roberto. *Nota sobre vanguarda e conformismo*. Em: O Pai de Família e outros ensaios. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____,. *Nacional por Subtração*. Em: Que Horas São? São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: CosacNaify. 1999.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZÍLIO, Carlos. *O Centro na Margem*. Em: Gávea. Rio de Janeiro: Puc-Rio.10, Março de 1993.

ANEXO



FIG. I
Sued
Infância - Gravura em Metal – 1964

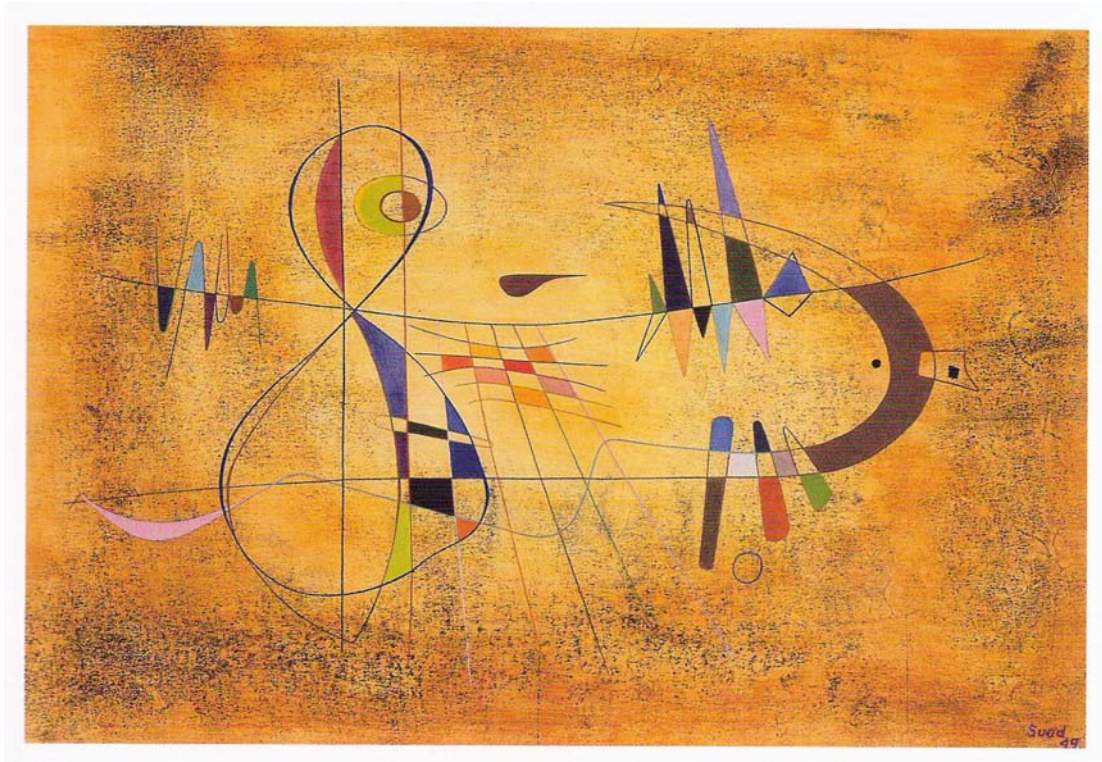


Fig. II
Sued
Sem Título - Guache - 1949.

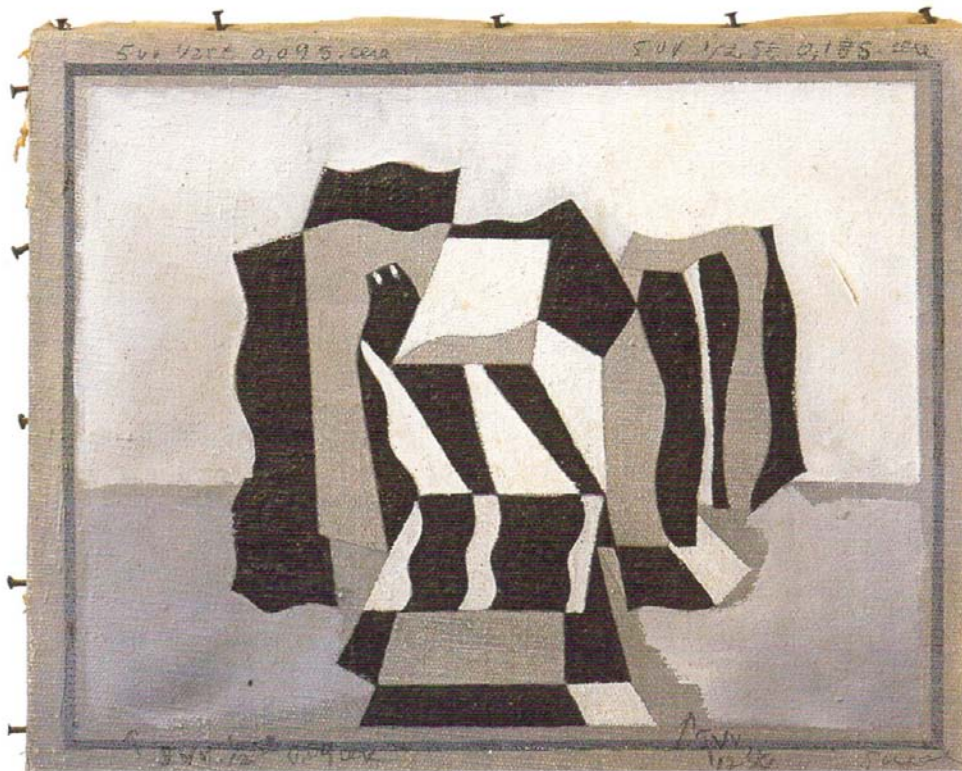


Fig. III
Sued,
Sem Título - Óleo sobre Tela – 1965

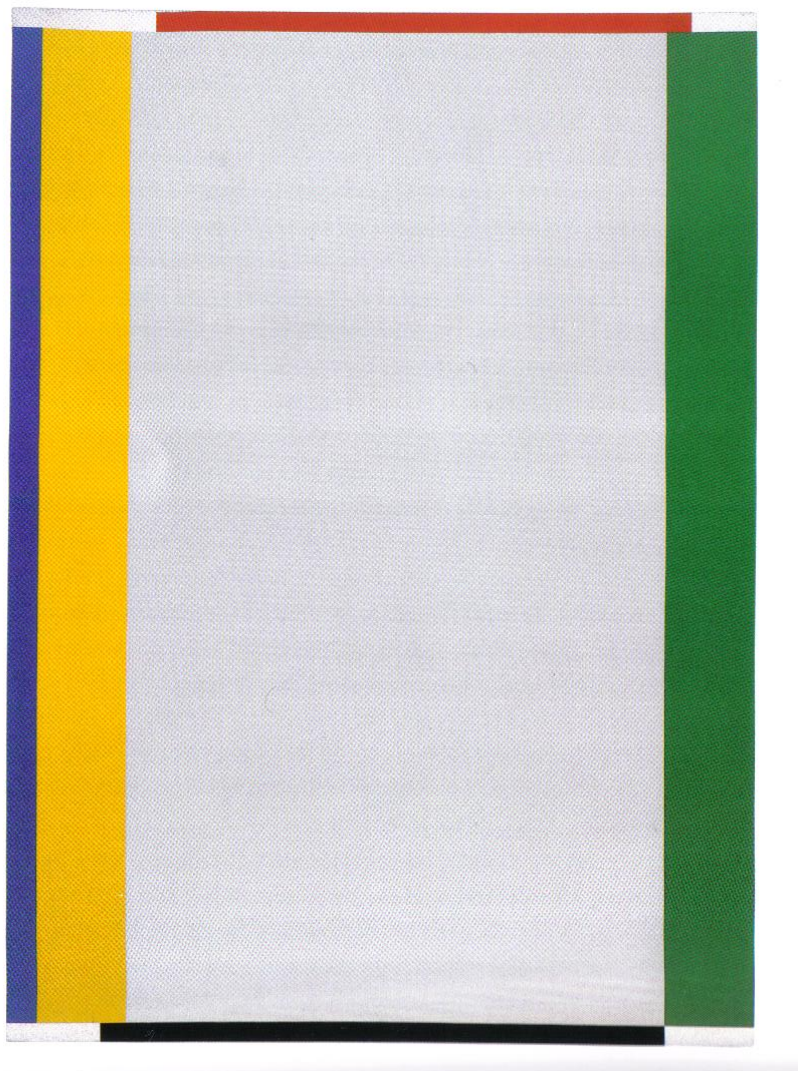


Fig. IV
Sued
sem título, óleo sobre tela, 198x140cm, 1986.

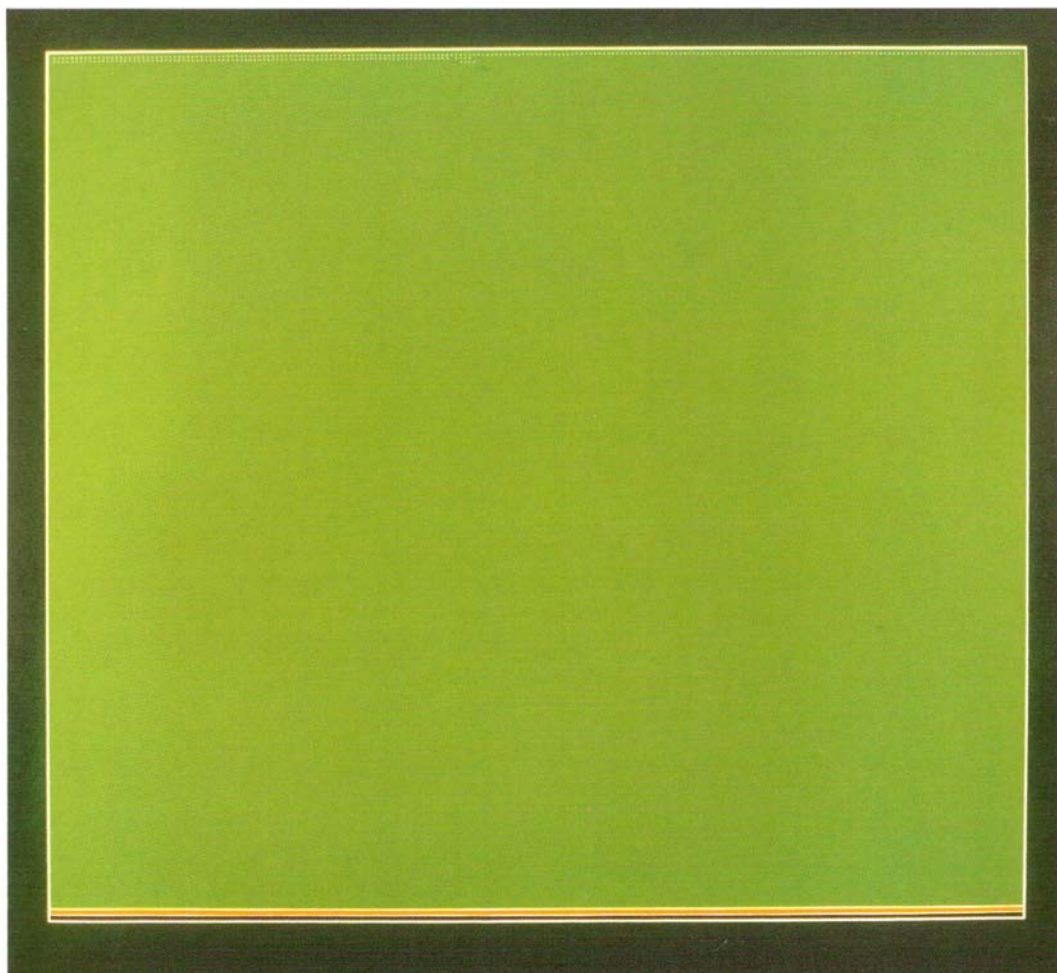


Fig. V

Sued

Sem título - óleo sobre tela - 1974. 130x144cm.



Fig. VI
Sued

Sem título, óleo sobre tela e madeira, 190x215cm, 1992.



Fig. VII
Sued

sem título - óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela e madeira, 2001

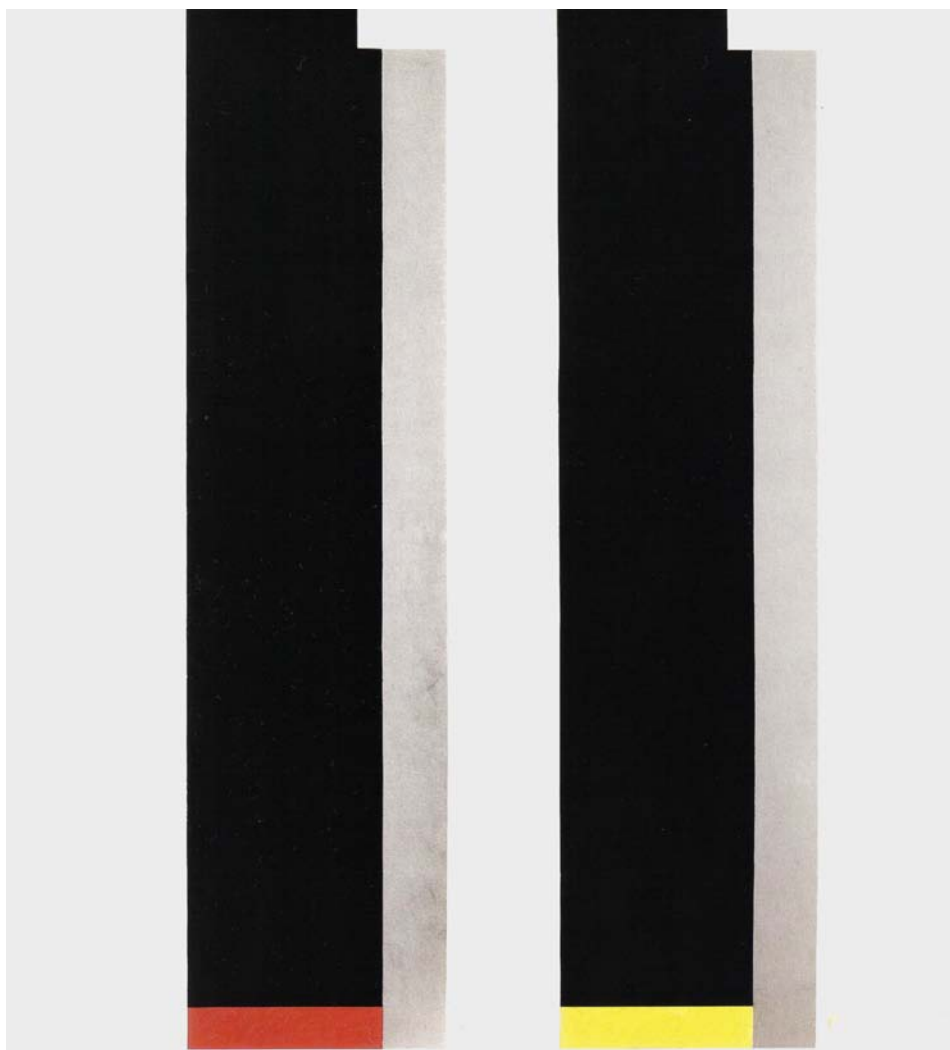


Fig. VIII
Sued

19/1994, esmalte sintético, tinta de alumínio e óleo sobre tela, 215x190cm, 1994.



Fig. IX
Sued

Sem título, óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela, 230x101cm, 2001.

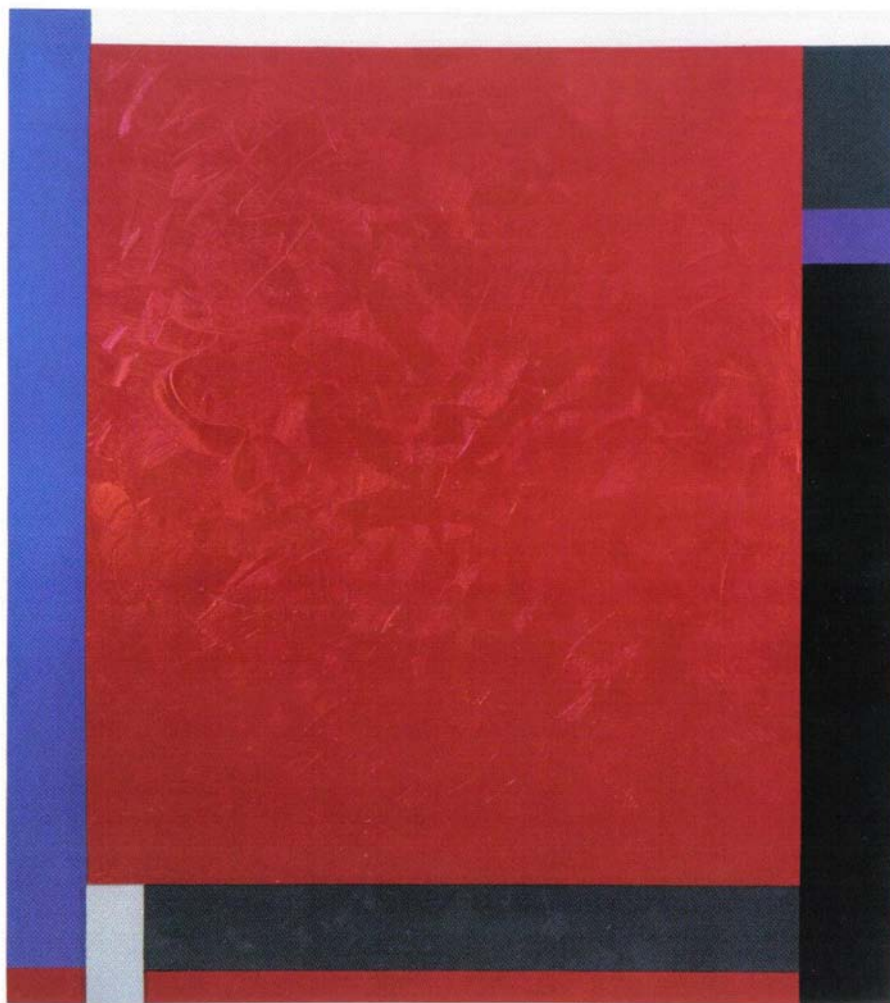


Fig. X
Sued

Sem título, 2004, óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela e madeira



Fig. XI

Sued

Sem título, óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela, 230x101cm, 2001.



Fig. XII
Sued

Sem título, óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela e madeira, 2004.



Fig. XIII
Sued

20/1997, Esmalte sintético, emulsão óleo - acrílico sobre tela, 210x90cm, 1997.



Fig. XIV
Sued
Sem título, 2001



Fig. XV
Sued
Sem título, óleo sobre tela, 1981

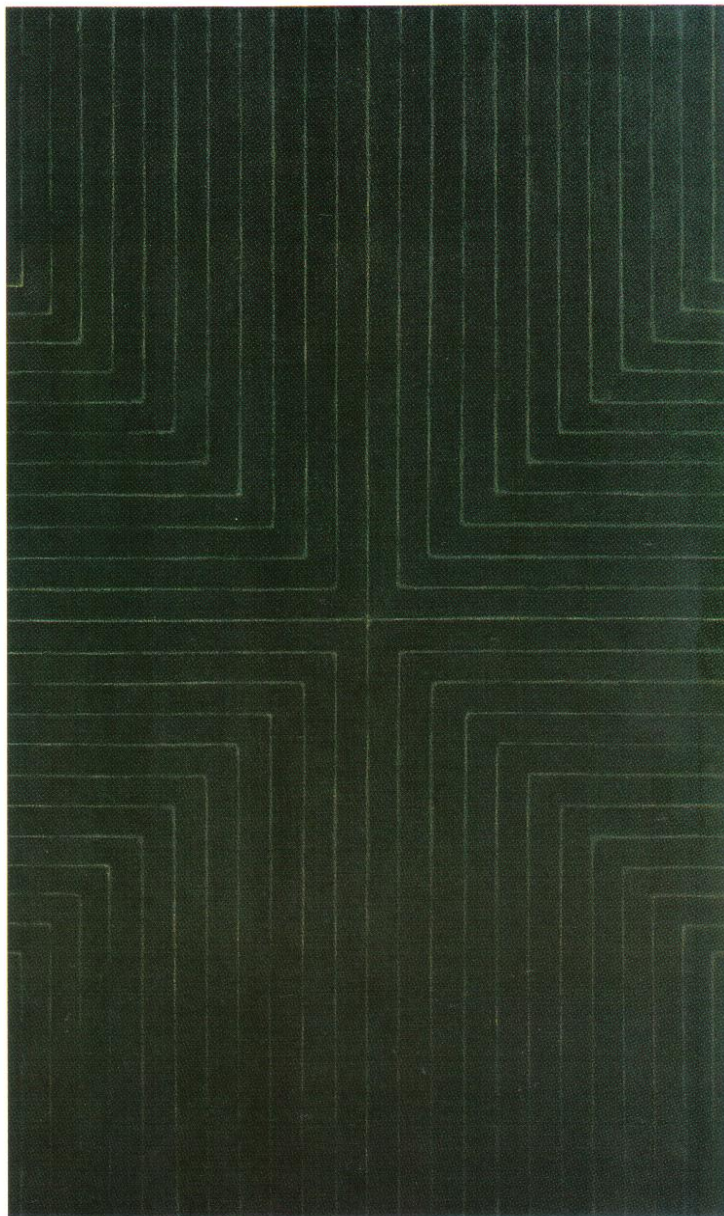


Fig. XVI
(Frank Stella)
“Die Fahne hoch”, 1959
óleo sobre tela, 308x185cm



Fig. XVII
(Sean Scully)
“A happy land”, 1987, óleo sobre tela

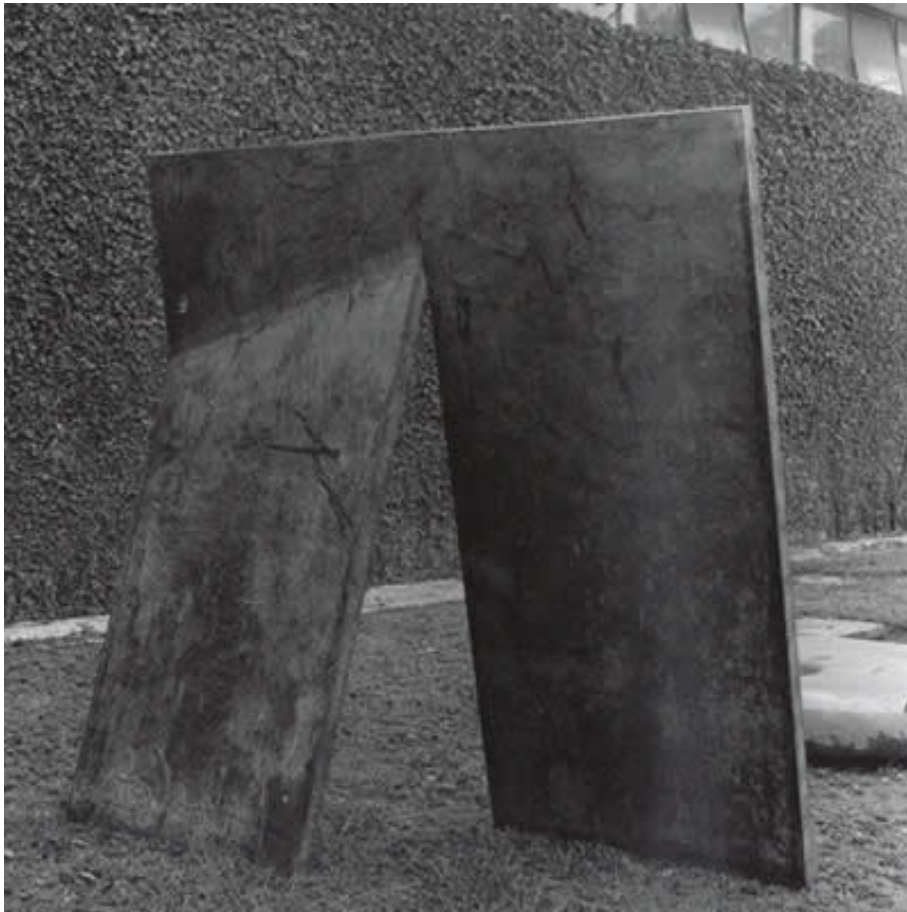


Fig. XVIII
(Amilcar de Castro)
S/ data, s/ título, Ferro



Fig. XIX
(Alberto Giacometti)
"Cabeça" (Busto de Diego), 1957.



Fig. XX
(Iberê Camargo)
"Ciclista", óleo sobre tela, 1988.



Fig. XXI
(Hércules Barsotti)
Preto/Branco, 1961.
Óleo sobre tela.

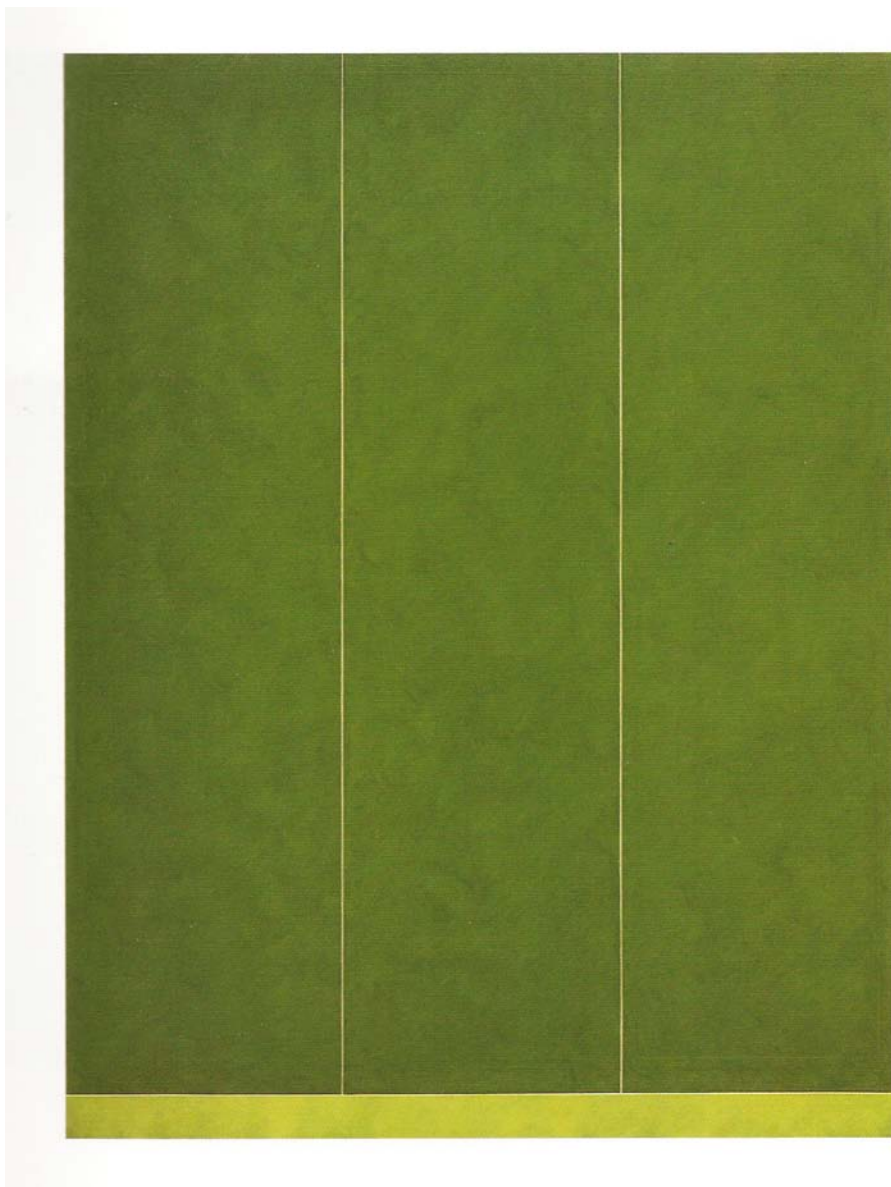


Fig. XXII
Sued
S/ título, óleo sobre tela, 136x105cm, 1976.



Fig. XXIII

Sued

S/ título, óleo sobre tela, 105x115cm, 1982.

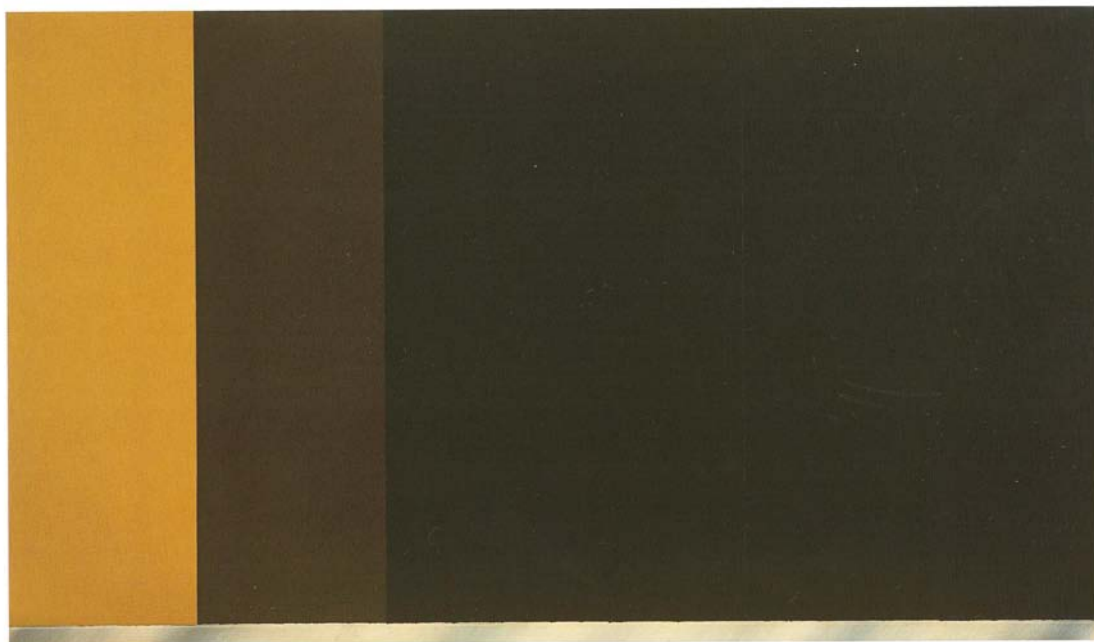


Fig. XXIV

Sued

S/ título, óleo sobre tela, 100x170cm, 1981.

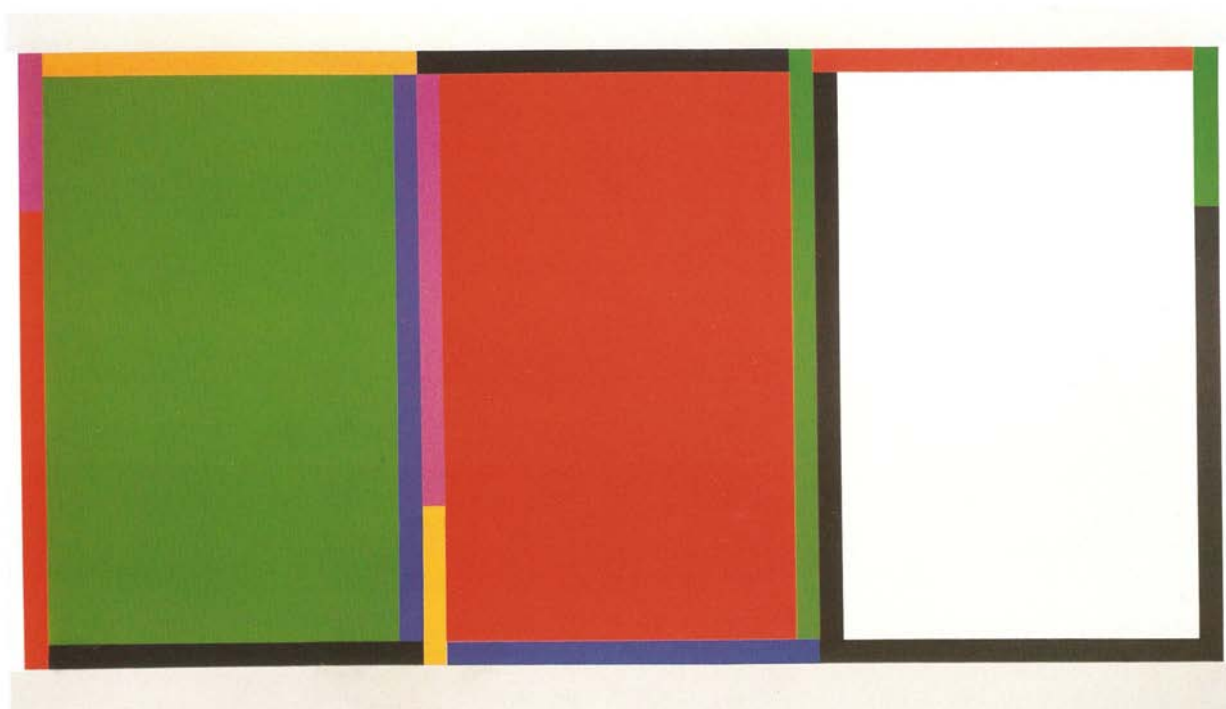


Fig. XXV
Sued
s/ título, óleo sobre tela, 90 x 155cm, 1987.

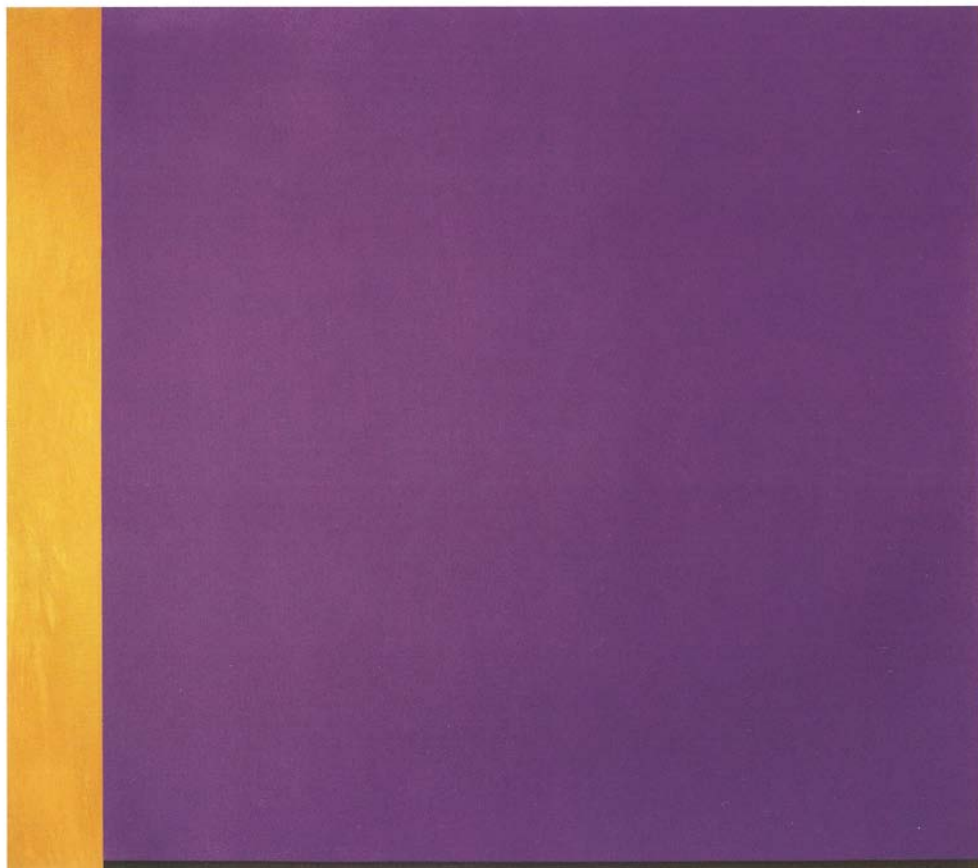


Fig. XXVI
Sued
S/ título óleo sobre tela, 160x180cm, 1989.

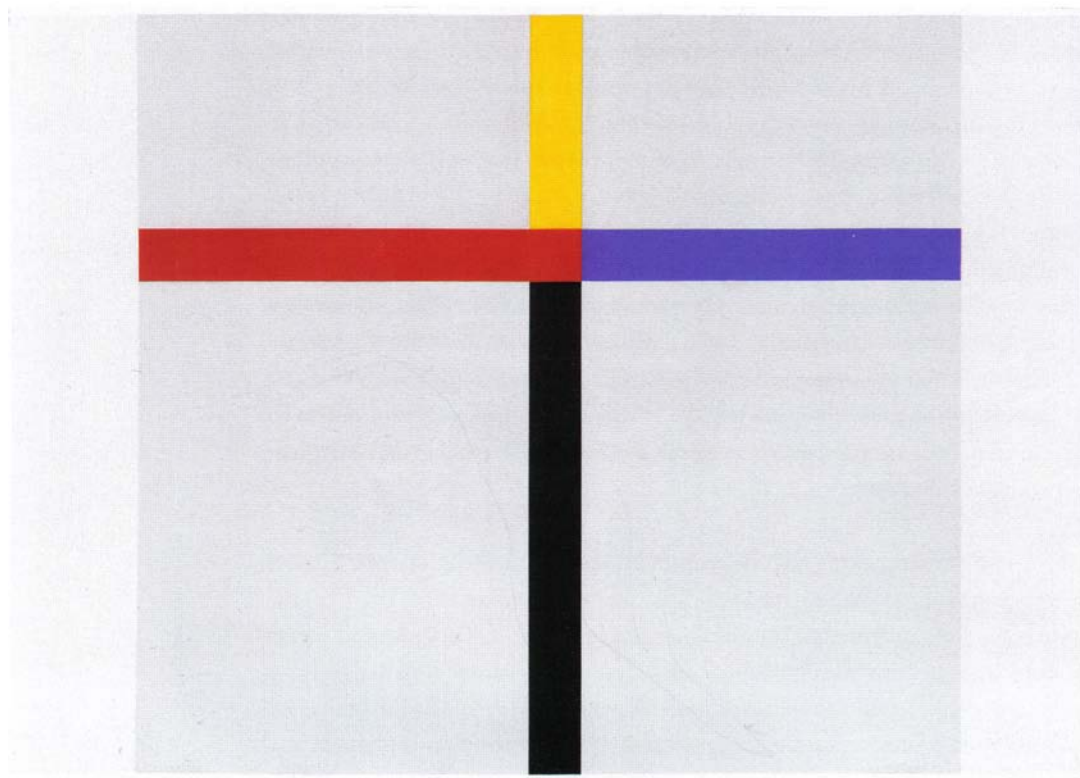


Fig. XXVII

Sued

S/ título, óleo sobre tela, 140x197cm, 1987.

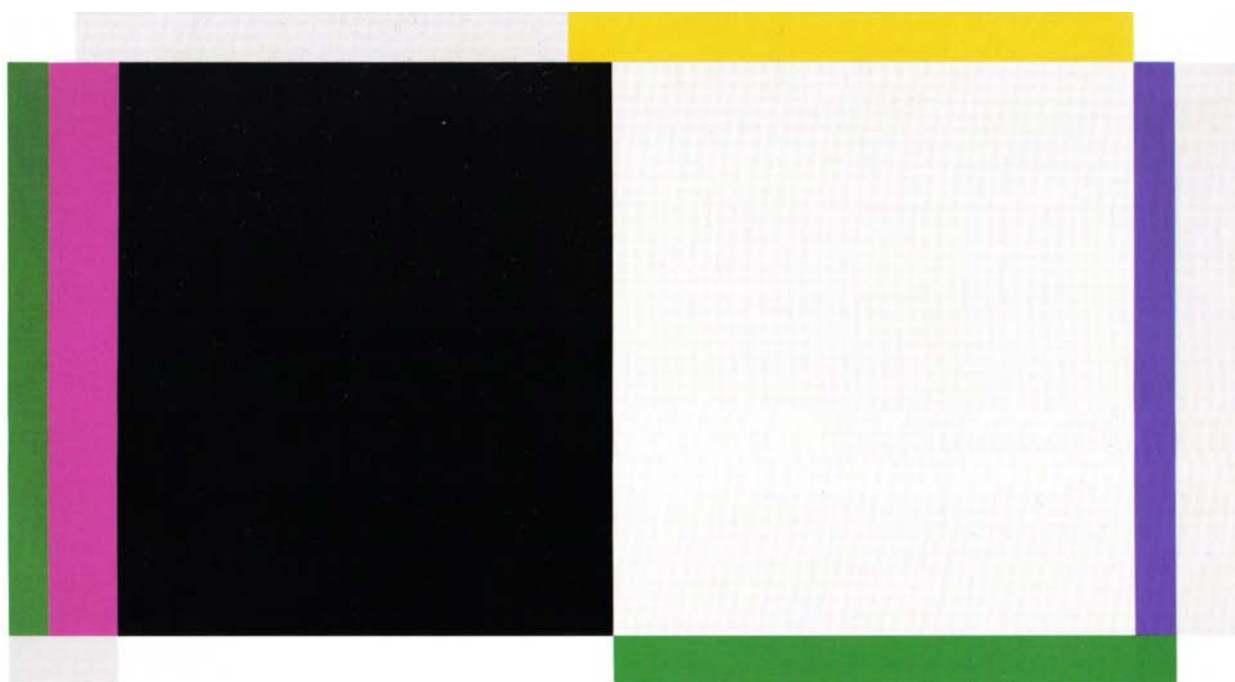


Fig. XXVIII

Sued

50/1985, óleo sobre tela, 105x190cm, 1985.



Fig. XXIX
Sued

S/ título, óleo, acrílica e esmalte sintético sobre tela, 228x205cm, 2001.



Fig. XXX

Sued

02/1995, esmalte sintético, tinta de alumínio e óleo sobre tela, 1995.