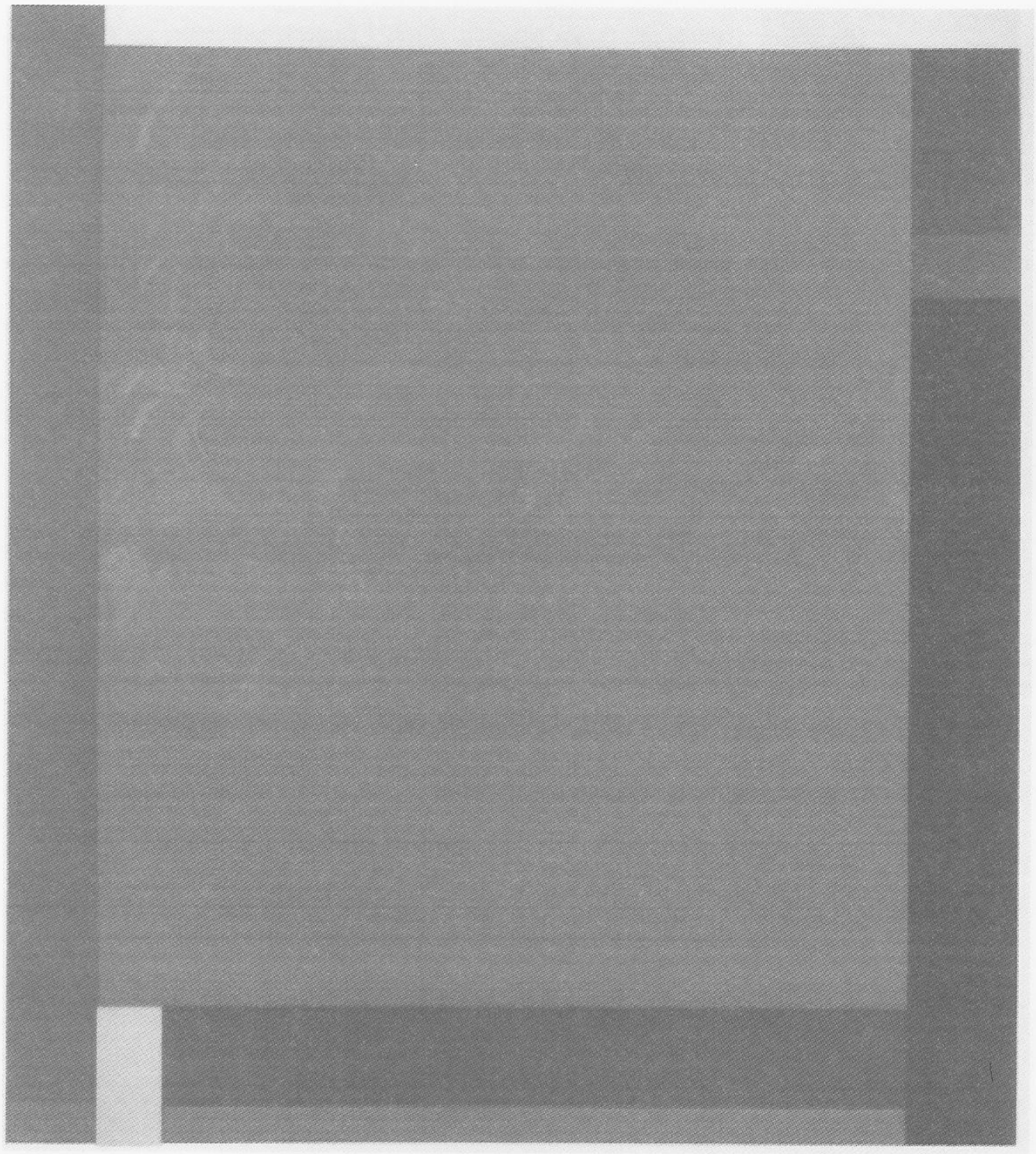


Eduardo Sued. *Sem título*, óleo, acrílico e esmalte sintético sobre tela, 2004.

Eduardo Sued Minotauros

Gilton Monteiro Jr.

Destruir, contrariar... É assim que, marcada por um processo vivo e fragmentado, a obra de Eduardo Sued alcança grande variedade de soluções. Partindo de uma análise dessa produção, propõe-se uma interpretação de seu método. Afinado ao princípio destrutivo, a idéia de labirinto revela aí certos aspectos desse modo de agir, em especial sua maneira de entrever uma possibilidade para a pintura em época de profundo ceticismo e efemeridade. O modo aberto de investigação concebe e enfrenta o dilema do pleno exercício dessa linguagem hoje, legitimando seu papel no mundo contemporâneo, sem pretender, evidentemente, encerrá-la em dogmas.
Arte brasileira, Eduardo Sued, crítica e interpretação.

Quando o filósofo Ortega y Gasset emprega suas energias na crítica do cientificismo moderno ele é preciso: "cada coisa uma encruzilhada".[1] Na companhia das artes, seus dizeres põem em xeque o invólucro da verdade técnica, revolvendo da existência humana a capa gnóstica e seus desejos de iluminação e controle. É fato que, nas últimas décadas, não foram maiores as escalas da emancipação reivindicada pelo pensador espanhol. Conservar vivo e inaugural nosso modo de estar no mundo é exercício de raro empenho atualmente. E é compartilhando essa fé que o pintor Eduardo Sued dá prova de sua obra, revolvendo de nosso horizonte os cadáveres de preconceitos e modismos que ainda seduzem grande parte de certos setores das artes no país.

1 Ortega y Gasset, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez Editora, 2001, p. 37.

Isso se deve, sobretudo, a sua forma de conceber a pintura, enfrentando-a sem a pecha do ceticismo necrológico moderno e dito pós-moderno, encurralando-a entre o caldeirão e a fogueira; a corda bamba que lhe remonta o tempo inteiro o risco de uma morte para lá de propalada. É que, para Sued, o ato de criar permanece inescapável ao horizonte de risco que lhe é próprio, devendo a criação, em seu caso, ser positivada na experiência da pintura. Afastado da mística romântica da emanação criadora, Sued aposta na operação empírica como fonte de idéias e sentidos necessários à legitimação dessa linguagem mediante o eufórico cenário contemporâneo.

É dessa maneira que quatro décadas de pintura são ali marcadas mais por desvios e desencontros que por acúmulo de soluções inflacionadas pelo método. O próprio pintor, aliás, não se omite em relação a um modo de agir que lhe é caracteristicamente peculiar. O tom nunca definitivo de seu gesto é que nos impele ao constante desafio de repensar sua pintura.

Estamos diante de uma obra cujo processo, por assim dizer, é uma das marcas de sua poética. Um processo emancipado de princípios e fins apriorísticos, e cujo sentido, oscilando nas imprecisões da ação criadora, se define nos instantes do ato de pintar. É desse modo que a intencionalidade do pintor cancela o princípio positivista de causalidade, para inserir um dado descontínuo no centro de sua operação.

Natural que desse movimento a pintura manifeste diversos modos de comportamento; diferentes maneiras de intervir e afetar o espaço. É considerando as qualidades desse método, digamos, vivo que a essa obra reportamos a vertiginosa imagem do labirinto e tudo aquilo que ela carrega consigo: o paroxismo da lógica, a eliminação de fins, seu desejo constante de atualidade. Daí que essa imagem do labirinto não consista apenas em um rol de especulações poéticas, movido pela ansiedade de meras inovações. Sua perspectiva investe menos na recusa histórica do que contra a sistematização de seu método. É nesse sentido que sua poética se aproxima da crítica de Ortega ao processo de reificação e tecnicização, cujo clímax nos serviu de intróito para este texto.

Em outras palavras, Sued parte de um único princípio: destruir, isto é, contrariar o raciocínio, desviando-se e questionando, insistentemente, seu próprio pensamento. Manifesta-se aí a imagem prototípica do labirinto, propagando-se em seu agir, auscultando e escavando a superfície da tela, aprofundando seu sentido construtor. É dessa maneira que destruição, desvio e reconstrução são ações que se confundem aqui.

A desinibição dos planos não se restringe ao tratamento cromático, há tempos resolvido pela palheta austera e não ortodoxa: aquela mesma palheta que se tornará, a partir da década de 1980, aberta, viva, eloqüente. De um lado, o próprio Sued situa em seu muito admirado precursor – Matisse – a fonte de tal aprendizado; de outro uma particularidade de seu método de trabalho, senão de seu peculiar temperamento artístico, nos informa acerca daquela desenvoltura plástico-cromática.

Um rápido giro e logo vemos que a serena estrutura ascética presente nas telas dos anos 70 nada parece dizer daquela conturbada superfície dos desenhos e gravuras da década anterior. Além disso, muito dos 20 anos de produção que se dá entre finais dos 40 e os 60 não parece convergir para uma unidade. No entanto, isso confirma não apenas o método de trabalho inquieto atualmente manifesto, como também esclarece de que maneira o sentido da tradição foi amadurecendo a seus olhos, sob as camadas mais íntimas de sua pintura.

O diálogo com a tradição não é para Sued tarefa áspera. Longe dos complexos de uma opressiva imagem paterna, o pintor catalisa na tradição positivo aprendizado, que lhe permite não apenas compreender, como também atualizar um papel a ser desempenhado pela pintura hoje. Uma lição que é constantemente revista e otimizada no ato de pintar, animado pelo prazer da criação. Longe de sistematização da técnica, o que se tem é uma

revisão, um revolvimento constante do conhecimento acumulado. É assim que o trauma do complexo edipiano é neutralizado, para fazer do diálogo mais uma abertura que um bloqueio de suas faculdades criadoras.

O que esse otimismo nos revela, no entanto, é uma particularidade de seu temperamento artístico, pois que para Sued o confronto diário com a pintura se dá imediatamente contra seu próprio sistema. Assim ele expõe o dilema: "é preciso contrariar. Contrariar uma situação". A partir de então pintar torna-se um embate contra si próprio. Uma forma de intervir na sedimentação de sua prática, inviabilizando a cristalização do método.

Contrariando suas próprias idéias, pondo a deriva seu próprio sistema, Sued busca, a cada momento, uma maneira particular de colocar a pintura no mundo, entrevendo com ela uma situação inédita do espaço. É verdade que se trata de uma inquietação do próprio olhar, de mantê-lo vivo e pensante em uma época excessivamente visual, quando a virtude da imagem parece há muito ter sido enterrada.

Oscilando entre a virtualidade produzida pelo rebatimento das cores e sua densidade física, esse circuito repõe a atualidade do suporte tela, fazendo-o repercutir de diversas maneiras no espaço. Trata-se, por assim dizer, de qualidades espaciais: modos de extrair dos elementos materiais e cromáticos princípios afetivos que reponham a virtude da presença no espaço concreto, uma espécie de intervenção positiva no mundo.

Devemos ao eminente crítico americano Harold Bloom,[2] tratando do problema da relação intrapoética em sua célebre análise da influência, um precioso conceito que nos ensina melhor tudo isso: *clinamen* ou *desvio*. Noção central em meio às estratégias revisionárias, o desvio constitui idéia-chave para a iluminação dos aspectos, digamos, infra-estruturais da obra. Sua gênese consiste no ato de desleitura poética, uma espécie de "interpretação errônea" do poema precedente que definirá o perfil do jovem poeta. A interpretação ou desleitura consiste, portanto, na própria vigência do ato criador.

2 Bloom, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Se bem entendido, o desvio, derivado da desleitura, consiste propriamente em ação ao mesmo tempo destrutiva e construtiva, um efeito dialético que aproxima e distancia simultaneamente o artista de sua tradição. No que diz respeito à poética de Eduardo Sued, contrariar designa ação que visa destruir-se, mantendo acesa a chama da experiência criadora.

Rendendo débito a Picasso e Klee, seu gesto destrutivo põe em revista seu sistema. Daí que sua luta se volte contra a compulsão de repetição, o mecanismo regulador que, diagnosticado por Freud, ameniza a laceração produzida pelo estranhamento, também presente nos conflitos intrapsíquicos correntes em todo poeta jovem e próprio 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 algu-

ma seu adormecimento, insistindo em sua atenção sobre os meios da pintura e sua forma sempre surpreendente de ocupar lugar no mundo, produzindo aí seu sentido. A rigor, trata-se de um anti-sistema ou, se quisermos, de um método assistemático.

Contrariar condiz, assim, com desler-se, ocorrendo, pois a coincidência entre "desvio" e "contrário", de modo que, como observamos, as investidas do pintor voltam-se para valores próprios antes que para setores específicos da tradição. Claro que podemos compreender seu comportamento como ato performático, que visa, por atual no mundo, à pintura, agindo nos limites de sua possibilidade. Compreender os próprios limites que o mundo atual impõe à prática da pintura e responder a essa demanda sintetizam parte de sua poética.

Sintonizado com as encruzilhadas da contemporaneidade, o labirinto mostra uma de suas marcas: a completa aversão ao logocentrismo ocidental. Ora, em Sued, a imagem do labirinto projeta-se sobre diversos níveis ou instâncias, sendo a primeira esta: sua prática aberta de investigação da pintura, sua insubordinação a ideais preestabelecidos. A experiência da pintura não consiste, nos termos que utilizo, tão-unicamente no encerramento do meio em seu continente, segregando-o da vida, mas situando-o em sua frágil relação com o espaço vital.

Da mesma forma, essa 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 atribuídos à pintura; diz respeito também 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 com uma espécie de *épochè*, de modo a permitir que a experiência proporcione a refiguração de seus esquemas de entendimento. Esse aspecto está presente em toda a sua produção, em sinal de constante redução e, com isso, de impreciso sentido reservado à obra, como se esse sentido tivesse que ser complementado por sua inserção no mundo-da-vida, no momento de sua recepção. É a relação antinômica entre pintura e vida que deverá constituir em conjunto o sentido da obra, de modo que a tríade autor-obra-público encerre dinâmica atual, labiríntica, livre de finalismos.

A caminhada fragmentada, o processo descontínuo de produção, a série de desvios exercidos pelo pintor evidenciam, então, o aspecto anárquico de sua investida na pintura, sem, no entanto, transgredir seus termos, mas sim tentando aprofundá-los. Seu construtivismo tanto deixou para trás o *télos* sociológico formal do movimento europeu, presente na primeira fase de sua repercussão brasileira, a arte concreta, como também ultrapassa a investida iconoclasta presente em seu último instante poético, o paroxismo neoconcreto. Tanto a inquietude manifesta em seus primeiros trabalhos quanto a série de desvios posteriores denunciam essa tomada anárquica do fazer, precipitando-o em seu vazio, mantendo ensurdecido, por assim dizer, o método.

O aspecto construtivo da pintura e o concomitante anseio do pintor em lançá-la no mundo, fazendo-a rebentar no espaço, estarão mais presentes, de forma completamente díspar, em telas datadas dos últimos 15 anos, pelo menos. Nesse momento a cor assumirá conotações, digamos, mais densas, matéricas, de maneira que sua presença luminosa terá sua força assomada pela qualidade física do sistema. Eis o momento em que o gesto do pintor virá registrado na superfície da tela, evidenciando seu caráter manufaturado, sua feitura. A superfície não apresentará a partir de agora feição exclusivamente cromático-luminosa; desde já repercute no espaço sob o brilho intenso de sua matéria.

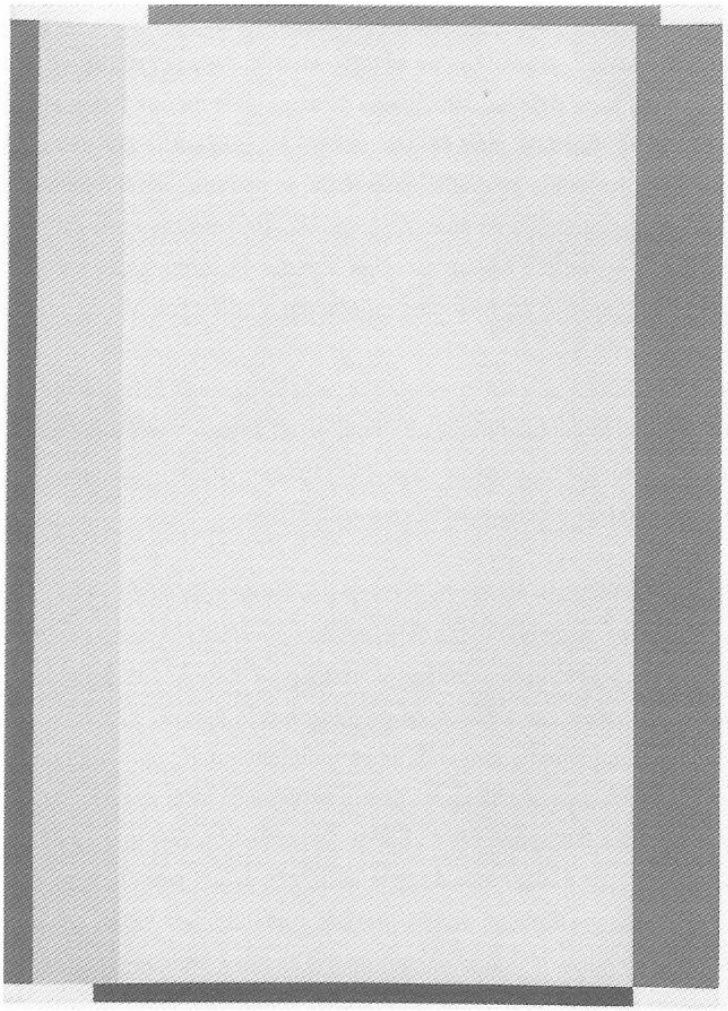
Na esteira das tradições construtivas, a ação de Sued extrai desse legado a positividade em relação às transformações do homem no espaço vital; sua crença em afirmar a ação artística, só que nela entrevendo um gesto que efetiva a realidade, e não uma espécie de ato de segunda ordem, sem vínculo com a vida.

O nada, importante momento desse horizonte de ação sobre o qual Sued opera o princípio reconstrutor, suspende todos os juízos de valor para vislumbrar um campo aberto de ação. Acontece, porém, que esse limite existencial não dispõe necessariamente de área tão ampla, de modo que a liberdade propagada pelo método não coincide com a onda relativista contemporânea, anulando as certezas modernas. Diria até que se trata de um ponto preciso, uma consciência aguda de sua maneira de intervir no contexto plástico brasileiro, com critérios transparentes e afiados. Daí resta observar que o nada vigente nessa paisagem 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 permanentes, instituídos como verdade. A partir de agora, proximidade, distância e profundidade ativam o espaço concreto de seu espectador, expondo as marcas de sua contemporaneidade.

No entanto, esse aspecto fenomenológico não repõe menos a verdade da pintura. Nesses termos, o método, através da destruição ou do desvio, expõe um questionamento interior à linguagem: a abertura do método revela o *éthos* da pintura, já consciente do impasse de sua secularização, não havendo como manter sua experiência menos viva e atual, experimentando o limite natural que separa a arte da vida.

O labirinto, desestabilizando os critérios da razão, preserva da experiência a energia, alimentando a progressão de sua sintaxe. Realiza-se avanço contínuo e indeterminado, redefinindo constantemente o horizonte para essa linguagem. Eliminando ideais, suspendendo os modelos, o pintor acaba por redefinir para si todos os valores e critérios de sua prática, apontando para uma moral.

Ali a materialidade das cores, ou mesmo sua presença luminosa, investindo na imagem de uma cultura inaugural não vem acompanhada do friso de rancor contra o logocentrismo clássico, caro a muitos modernos. Até onde conseguimos enxergar, o afastamento



Eduardo Sued. *Sem título*, óleo sobre tela, 1986.

do imperativo do logos em Sued é também resposta a sua seqüência histórica, o niilismo contemporâneo. E, entre outros elementos, a positivação do fazer, o ato de reconstruir, ao manter acesa a experiência da pintura, faz o gesto retornar constantemente ao primitivo, escapando à história, esvaziando sua previsibilidade.

Há ainda Borges, com sua poderosa investida contra nossos mecanismos de leitura e interpretação. E aqui vale-se do bibliotecário de Babel para falar de sua vertiginosa concepção do tempo corroendo, em sua literatura, a pele das verdades. É fato corriqueiro caracterizá-lo como *non-sense*. As implicações que esse *insensato* nos revela acerca da precária lógica do cotidiano é que miramos, porém.

É de olho nessa precariedade que o escritor nos vai oferecer a cada narrativa uma descentralização do *eu*, causando entre sujeito e objeto um transtorno de não simples reparos. Essa fissura designamos aqui pela já mencionada imagem do labirinto. É que para Borges a realidade é vista menos através das arestas dos objetos que do abismo que os consome. É como se as coisas em si já não servissem de nada, não passando

o mundo de uma soma de fantasmas eleitos pela razão. De certo modo sua narrativa interfere aí, nesse instante em que a organização extensiva do mundo torna palpável cada centímetro da realidade.

Interessa-nos menos, porém, o idealismo de viés patafísico do escritor argentino que sua capacidade de, tal como Dédalus, erguer na superfície das coisas suas galerias de veredas bifurcadas.

Nesse momento, a noção de labirinto, como já observado, nos expõe uma de suas importantes facetas: pichando a máscara empolada do logos ela se rebela contra as leis e preceitos da razão, pondo à deriva os esquemas de entendimento. Doravante, não é difícil ver Sued, qual Minotauro, como um excursionista em seu labirinto, mantendo viva e atual a experiência da pintura.

Reduzindo a grau zero sua sintaxe, o gesto destrutivo/reconstrutivo revolve incessantemente da superfície da tela um sentido ainda inédito para sua linguagem. A busca de um vocabulário plástico que reanime as idéias deverá ser efetuada, portanto, no interior da pintura, e não em regiões abstratas, em que a predominância das idéias poderia fazê-lo convergir para esquemas predefinidos da razão. Em Sued, marcas dessa estratégia se manifestarão em cada segmento da obra, evidenciadas tanto nos intensos planos de cor quanto no recorte operado pela tela no espaço: ora expandindo e repercutindo no entorno, ora repousando na parede, a tela faz com que vazio e presença se misturem, aprisionando seu espectador na atualidade de sua superfície.

Próximo a Borges, para quem o labirinto catalisava positivamente o exercício criador (da história, da tradição, mas também da atualidade, haja vista os dizeres: "cada obra de arte cria sua precursora, modificando nossa visão do passado, assim como há de modificar a do futuro"[3]), para Sued a experiência de pintar, movida pelo nada, repõe através de uma espécie de *ontologia direta* o ser da pintura, um movimento que reanima sua realidade.

3 Borges, Jorge Luiz. Kafka y sus precursores. In *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Ed. Emece Argentina, 1999.

Se a força plástica das bandeiras *pop* de Jonhs vinha revestida de uma nota ácida, a contrapeso da isenção de profundidade proporcionada pela estandardização do símbolo, em Sued, ao contrário, a energia matérica da cor repunha um senso afirmativo da superfície como catalisador de sentidos, um fenômeno positivo de intervenção no espaço vital. E não seria de outra maneira que a tendência de recorte empírico-fenomenológico comum à superfície minimalista de um Stella exalando de sua atualidade um ar estranho ao entorno e encerrando seu significado na pele do objeto artístico estaria afastada da tensão física propagada pelas telas de nosso pintor.

A ação de Sued, direcionada para fora, concentrada nas matérias-primas de sua linguagem, opera um questionamento vivo da visualidade e do espaço, mas também da pintura,

de sua função e possibilidades hoje, eliminando o contorno místico de suas arestas. Nesses termos, cada sentido revelado do *self* deve advir do plano intersubjetivo que des-hierarquiza o eu do pintor, como epicentro dos acontecimentos, para entrevê-lo imerso nessa dinâmica vital da produção.

Na parede, suas telas mais recentes concentram encarnada, ao modo de Iberê, toda a ação do pintor intervindo nas espessas camadas de tinta. Afastada a uniformidade, o aspecto chapado da pincelada comum ao sistema anterior, todo o peso da superfície parece vir à tona. O tom revolto da fatura, no entanto, não vem aqui acompanhado de uma única nota de sublimação. Digamos que se trata tão-somente de um movimento semântico, ocasionado pelo método. Isolada de um *páthos*, essa superfície substitui o drama expressivo pela moral asséptica das relações. Doravante a forma de ativar o espaço, reagindo ao ambiente, repercutindo na parede reafirma o caráter transitivo que acompanha essas telas, sua positivação no mundo.

Já no sistema plástico de Iberê, o tecido cromático, intensificado ao extremo, condensa toda a superfície da tela, desestabilizando a profundidade dos planos, suavizando, quando não suprimindo sua hierarquia perspéctica. É nesse momento que a divisão das áreas, obedecendo ao cataclismo da profundidade engendrada tanto na síntese estrutural das faces de seus "carretéis" quanto na expressiva fatura de *Pássaro* ou *As idiotas*, supera a descritividade naturalista daquele esquema. Agindo sobre cada centímetro da tela, ora esticando, ora pontuando com seu gesto, Iberê erradica com sua técnica grande parte da virtualidade do sistema plástico, para fazer dele um dado concreto posto no espaço. O grau de autonomia presente em seus quadros não deixa de expor um drama específico: o lugar e o sentido da pintura em momento e local particulares.

Ali, imanente e destinado à atualidade, todo o quadro é consumido pelo gesto do pintor. E nesse momento ele deixa de ser um suporte sobre o qual o *páthos* é projetado, para tornar-se uma espécie de elemento construído, canal de revelação e efetivação do íntimo. Instante de busca e incerteza, algo arqueológico parece dar forma aos sentidos (do pintor e da pintura), revolvendo da matéria a profundidade do eu. A plasticidade das tintas, a vibração das cores justapõe na atualidade essa profundidade: é nesse instante que o íntimo, o mnemônico deverá ser resgatado; na ação concreta do pintor, revolvendo nas camadas de tinta sua historicidade, local e momento em que a espessura do eu vai sendo condensada.

Nada conduzido por motivos intimistas, Eduardo Sued não alimenta, porém, menor devoção ao instante pictórico. Creditando a ação criadora na força dos elementos, na manipulação concreta dos meios, o contato com a pintura conduz sua operação em imprevisível combinatória de cores e materiais. Nesse momento a própria técnica estará, enquanto patrimônio de saber acumulado, reduzida a grau zero, circunscrita a uma margem insondável da ação, um modo de agir a ser determinado na experiência. É assim que,

dessubjetivada, a densa fatura estará vinculada a qualidades relativas ao circuito plástico, obedecendo a uma exigência interna do sistema. O esforço de entrever na tela uma situação pictórica inaugural revela a escala das intenções do artista. É que essas pinturas não tomam o espaço como fenômeno abstrato. A intensidade de suas matérias e cores almeja uma intervenção concreta no mundo: não se trata de diluir suas qualidades na vida, mas de confrontar a precariedade de uma cultura material específica. Ativando o espaço, essas telas conquistam a condição de lugar no mundo, reagindo de maneiras diversas ao ambiente em que se encontram. De todo modo essa experiência é operada sobre um horizonte afirmativo, em que a situação do eu no mundo se mantém aberta à construção constante dos sentidos.

A perspectiva existencial do pintor não vem envolvida em halo cético, mas, ao contrário, repõe o movimento de reconstrução da pintura, lidando com os dilemas de seu funcionamento junto à precária realidade legada pela investida moderna. É assim que as destruições evitam a reposição e sistematização do método, apelando para novas qualidades do espaço e da matéria.

A extrema habilidade em construir com cores torna ainda essa pintura mais provocante. A inteligência de seus acordes repercutindo no espaço imprime sobre nós, é verdade, uma sensação de síncope, uma espécie de vazio consumindo o olhar saturado de seu espectador. Mas não se trata de um vazio qualquer, pois, paradoxalmente, essas telas não deixam de preencher o espaço com cor e matéria. Cores e matérias que tornam positiva, dialeticamente, a própria vida, como acontecimento frágil e indeterminado, recortada pelos vazios que a consomem.

Gilton Monteiro Jr. é graduado pelo Instituto de Artes e Design da UFJF e mestre em História e Crítica da Arte pelo PPGArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. / gmonteirojr@hotmail.com