

## Conclusão

Concluir uma dissertação sobre uma obra inconclusa, é instalar a contradição. Como podemos dar um sentido final, a uma produção que ainda mostra sua força e vitalidade a cada nova obra produzida. Que a cada nova pintura, se re inventa, introduzindo no conjunto da obra mais um componente, que pelas suas formas, invenções e originalidade, ressignifica todas as obras anteriores. Concluir nestes termos, não seria uma precipitação e antecipação indesejável? E as conclusões obtidas, não seriam por demais provisórias e frágeis? Qual o sentido e validade destes desfechos que se levantam sobre bases tão instáveis?

Todavia, será necessário que a produção de novas telas estanque por completo para que possamos delas tirar conclusões? Será que é somente quando novas obras param de ser produzidas que a obra de um artista chega ao seu fim? Recorrentes são os casos de grandes artistas que, durante um período de tempo, produziram grandes obras em importância e significação, mas que depois, continuaram a produzir sem a mesma qualidade e impacto. Não podemos dizer que, a obra destes artistas chegou ao seu fim, antes mesmos que estes tivessem parado de produzir? Podemos mesmo afirmar, sem sombra de dúvidas, que é com o cessar da produção de novas obras que uma obra se encerra, que uma produção se conclui?

Não são poucos os casos, de produções inteiras de artistas, que durante anos, passaram despercebidas ou sub-valorizadas e que, por alguma alteração fortuita nos juízos estéticos de um período, é reavaliada e revalorizada. Se quisermos ser coerentes com o que até aqui afirmamos, não podemos deixar de reconhecer que, a completude da obra de um artista, independe do fato de que a produção de novas obras se encerre. Em muitos momentos anteriores, afirmamos que a obra como fenômeno plástico, é um misto de objeto e significação atribuída, não havendo uma obra em si que permita uma significação absoluta sobre si. Portanto, toda obra esta sempre em aberto, na medida em que as atribuições de significações a esta, ainda estejam sendo produzidas. Uma obra só estará concluída, quando esta perder sua capacidade de instigar novas significações que venham a incidir sobre ela.

A continuidade da produção de Sued, seu estar em curso, sua incompletude, não pode servir de argumento para não esboçarmos algumas conjecturas a respeito de seu sentido mais abrangente. Por outro lado, é necessário nos precavermos também contra a armadilha de tomarmos estas conclusões como verdades definitivas sobre a obra, como sentido último atribuído a uma obra em andamento.

Deste ponto de vista só podemos avaliar estas afirmações que se seguem na medida exata de sua efemeridade, como conclusões transitórias que não carregam consigo um valor de verdade, apenas a fugacidade e fragilidade de serem relatos significantes de fenômenos artísticos, que, como tal, são mutantes e movimentos.

“Enfim, há uma ordenação dentro do inacabado, talvez do perdido. Coisas perdidas... eu adoro coisas perdidas, trapos, roupas antigas, mas dentro de uma caixa. Eu sou isso: uma caixa, com coisas dentro, coisas indefinidas... O indefinido dentro de uma grade.”<sup>42</sup>

Nesta auto-definição de Sued, acredito encontrar, de maneira sucinta, todo o “pathos” que move o artista e orienta sua atividade plástica. O que podemos reconhecer perpassando toda a obra do artista, nas suas mais diversas manifestações, é sua vontade de estruturar e delimitar o indefinido. A proposta não é pequena, nem simples. A maneira de colocar o indefinido em uma grade, dentro de uma caixa, não é simplesmente definir e delimitar o indefinido. Se assim o fizesse, se este fosse o expediente aplicado, o indefinido perderia sua natureza própria de indefinido, de sem limites. Pôr o indefinido em uma grade, não implica em retirá-lo sua natureza, mas pelo contrário, mantê-lo em seu vigor e pulsação, para que mesmo em uma grade, permaneça sendo aquilo que ele é, o indefinido.

O esforço recorrente na obra de Sued é o de, por meios exclusivamente plásticos, investigar as estruturas que sustentam os diversos modos de manifestação da realidade. Toda eclosão da realidade, todo fenômeno, tem um modo de aparecer que se repete, e permite que, o reconheçamos como o retorno de uma mesma estrutura, sob uma nova forma de emergir. A busca estrutural de Sued é a busca desta recorrência. Mondrian encontrou a estrutura que sustenta o modo de aparição da realidade sensível, é mostrou em suas telas, como esta estrutura pode

---

<sup>42</sup> Sued, Eduardo – Entrevista a Paulo Sérgio Duarte, Masau Kamita, Cecilia Cotrin, e Elisabeth Jobim – Revista Arte e Ensaio - do programa de pós-graduação em arte da UFRJ n° 10 ano X de 2003

ser apreendida e evidenciada em formas plásticas. Assim também Sued, seguindo os passos do mestre holandês, aplicou esta vontade de estruturação, esta busca por um ordenamento fundamental, nas mais diversas instâncias da realidade. Se a realidade sensível era passível de ser reduzida plasticamente as suas estruturas constitutivas, porque a imaginação, outra instância da realidade, não poderia também o ser?

Sued aplica este expediente plástico desvendando as estruturas do real em seus mais diversos modos de aparição. Sua novidade consiste em fazê-lo através de um processo exclusivamente artístico. Aborda estas diversas instâncias da realidade, não de modo teórico, através da reflexão conceitual. Retoma a abordagem plástica, que os mestres modernos tiveram sobre estas manifestações da realidade. Assim, nas obras de Matisse, Klee e Morandi, as telas destes, vão servir de suporte, para mostrar as estruturas dos modos aparição de realidade tematizados por eles. A pintura de Sued é uma pintura que reflete plasticamente a própria pintura, e assim o fazendo reflete diferentes instâncias da realidade.

Em seu texto “O sublime é agora” Barnett Newman comenta a condição de independência e autonomia, da geração expressionista abstrata a qual pertence, em relação à arte européia:

“Eu acredito que há na America, alguns de nós livres do peso da cultura européia, encontrando uma resposta, ao negar completamente que esta arte tenha qualquer relação com o problema do belo e onde encontrá-lo.”

Intrínseca as condições dos artistas americanos a que Newman se refere, há uma ambigüidade. Por um lado reconhece a produção artística americana como parte do que poderíamos chamar de arte ocidental, por outro pleiteia sua independência em relação a esta. Define a arte americana por seu gênero próximo como arte em geral e sua diferença específica em relação à arte européia.

Esta posição mostra-se uma condição privilegiada, na medida em que, permite aos artistas americanos, se inserirem como pertencentes a uma determinada tradição e dela usufruírem de suas benesses sem, no entanto, terem arcar com o ônus desta tradição, e se restringirem aos usos de seus cânones e imposições. Muito se pode especular sobre os modos como estes cânones e imposições da cultura

atuam sobre uma produção cultural local, como consciente e inconscientemente agem, moldando local e temporalmente a produção dos artistas.

Para usufruir de seus bônus, não basta ter acesso a produção de uma tradição cultural, aos produtos culturais por ela produzidos. É preciso também, participar na efervescência de seu meio, suas discussões e pensamentos, vivenciando o “clima”, compartilhado a diversidade de idéias que a constituem, travar relações com a variedade de seus integrantes, em suma, estar dentro do “laboratório de sua cultura”.

A conveniência e o privilégio de estar na condição “*voyeur*” deste “laboratório”, de ter um “pé dentro e o outro fora” da tradição, é permitir uma revisão crítica desta, na posição limítrofe de estar ambigualmente do dentro e do fora, a um só tempo. Ter a solidez da base de uma tradição, sem estar imobilizado pelo enraizamento, e ter as raízes fincadas em solo estrangeiro, sem ser determinado por esta cultura.

Guardadas as devidas diferenças em relação às condições de desenvolvimento artístico-cultural entre os EUA e o Brasil, há similaridades entre ambas. É válida e motivadora a reflexão sobre as confluências dos anos de formação de Sued e os de Barnett Newman. É certo que o meio cultural brasileiro não oferece a mesma vitalidade que o do meio cultural americano, principalmente o novaiorquino. A condição econômica e material, além da migração de artistas europeus em quantidade e qualidade, no imediato pós-guerra, explicam parte desta predominância americana. Mas não podemos negar que, embora nossa experimentação do “laboratório europeu” não seja tão intensa, tão pouco é desprezível.

É fato notório, a permanência de Sued na França durante seus anos de formação, absorvendo todo o ambiente cultural europeu. Por outro lado, a incipiência do meio artístico brasileiro, e sua total falta de diretrizes plásticas, favoreceu por caminhos tortuosos, uma mobilidade e variedade formal, liberando os artistas de qualquer determinação cultural pré estabelecida. Desta forma, tanto os americanos quanto os brasileiros se encontravam frente a uma posição de plena liberdade em relação à tradição européia, que lhes permitia absorver o que lhes fosse conveniente e descartar o restante.

A liberdade de possibilidades formais em si, não é um valor positivo, e parafraseando André Gide, “o problema não é a liberdade, o problema é o que fazer com ela”. O campo irrestrito de possibilidades pode se manifestar como um terreno extremamente fértil, ou como um deserto estéril, dependendo exclusivamente de quem, e a que, esta liberdade se refere, e qual uso é feito desta.

Somente deste ponto de vista, podemos entender a mobilidade da obra de Sued, sua independência em relação a movimentos artísticos e a incorporação em sua obra, de vertentes muitas vezes tidas como antagônicas. Como podem conviver em uma só obra, influências tão diversas como as tradições românticas germânicas, atualizadas por Klee, o racionalismo de Mondrian, e a carga existencial das pinturas de Morandi, tradições aparentemente tão antagônicas? Lembremos da passagem de Giulio Carlo Argan sobre as fontes da arte moderna:

“Morandi constrói partindo do objeto como Mondrian o faz partindo do conceito: um define o espaço segundo um *esprit de finesse* o outro segundo um *esprit de géométrie*. Porém com o mesmo e absoluto rigor. Mondrian e Morandi são os dois pólos (se falarmos de triângulos, o terceiro vértice, poderia ser Klee pela sua dimensão do profundo e do inconsciente) entre os que definem o conceito de espaço na pintura da primeira metade do século.”<sup>43</sup>

Esta independência das tradições nacionais, mas tendo a possibilidade de “visita-las” quando houver interesse, é uma condição possível somente para aqueles que estão na periferia destas tradições. A condição geográfica em si, não é suficiente para explicar a mobilidade e a capacidade de conciliar plasticamente imagens tão antagônicas. Há outro fator preponderante que possibilita estas mudanças: a crise das vanguardas.

Quando Sued começa a consolidar sua obra, já estamos vivendo a crise do modelo artístico moderno, a concepção do artista como guia estético da sociedade, captador e propagador da sensibilidade visual de seu tempo. Já não se acreditava mais nos valores positivos da arte, nem na sua capacidade de afirmação de uma verdade transcendente e absoluta. Se ainda há alguma verdade possível, ela é não propositiva, e relativa, e portanto não universalizável. Não há mais uma positividade inerente as proposições e afirmações das vanguardas, só há “verdades” relativas, não absolutas.

---

<sup>43</sup> Argan, Giulio Carlo – A arte moderna – Fernando Torres editor – Valencia, 1975 - pág 455

A arte como atividade capaz de alterar a realidade ficou sepultada junto aos túmulos dos soldados das duas grandes guerras. As verdades anunciadas pelas vanguardas artísticas no começo do século XX, também fazem parte do complexo cultural que levou a guerra e a destruição da Europa, e portanto, ela também tem sua parcela de culpa na instauração da barbárie. Não cabe mais pensar a arte como modelo proposicional, como projeto social. Só cabe a arte agora, alterar a si mesma.

É a partir deste momento de crise dos valores artísticos, e de sua incapacidade de modificação social, que a obra de Sued se constrói. Esta talvez seja, uma das principais mudanças de Sued em relação a toda a geração que imediatamente lhe precede. A geometria dos concretos, ainda pertence ao mundo das vanguardas, busca direcionar a nova sociedade emergente, e permanece carregada de valores ideológicos, sua função é a formulação de novos valores sociais.

Para Sued trata-se da linguagem das formas, não há mais uma verdade exterior ao próprio ato de pintar. A verdade da pintura se restringe a própria pintura. Ao se liberar do caráter metafísico dos mestres modernos, da transcendência de suas verdades plásticas, abre-se a possibilidade de ver Mondrian, Morandi, Matisse e Klee, não mais como verdades inconciliáveis, mas como modos diversos, da linguagem artística se consolidar em forma. Esta liberalização, de qualquer conteúdo de veracidade é o fator determinante e necessário a conciliação plástica destes mestres, o que Sued o faz magistralmente. Poucas são as obras no mundo que tiveram a capacidade de revisar todos os postulados modernos com tamanha desenvoltura e profundidade.

A obra de Sued tem de toda forma um caráter histórico, mas não historicista. Sua importância para arte brasileira é fundamental e paradigmática. O Brasil do final de 50 e dos anos 60 é um país que esta se inserindo culturalmente na modernidade, constituindo as bases de seu modernismo. O modernismo brasileiro até o final dos anos 40 não passava de focos isolados e tentativas individuais, nem sempre bem sucedidas. Na maioria das vezes fruto de intuições, pouco consciente de seus alcances e êxitos. Justamente no final dos anos 50, momento em que as bases para um desenvolvimento cultural brasileiro se apresentavam mais favoráveis, época de pujança econômica e social, coincide com o movimento internacio-

nal em sentido contrário, de estabelecimento, agravamento e consolidação da crise dos fundamentos da modernidade e do modelo vanguardista.

O dilema exige uma posição firme. Não tínhamos sequer uma modernidade claramente estabelecida e consolidada, e este modelo já entrava em crise. O impasse estava criado exigindo uma posição, ignorar o problema era apenas uma solução temporária e ilusória, qualquer um que pretendesse ver-se como artista moderno deveria enfrentar o problema.

A arte de Iberê, por exemplo, é reflexo desta crise dos valores modernos, e fruto do desamparo do homem contemporâneo, diante do vazio dos valores éticos de uma sociedade que já não tem mais claro seus paradigmas sociais.

A resposta de Sued ao mesmo impasse é a releitura destas vanguardas a luz de sua crise. Retomar os alcances plásticos do modernismo, despido de seus valores ideológicos, para constituir um repertório plástico, operável como linguagem artística. Seu caráter é histórico, mas não historicista. Sua revisão não é conceitual nem literária. Não opera criticamente esta revisão valendo-se de um aparelhamento externo. Seu instrumento é a pintura. Sua revisão é plástica, e transforma em linguagem o que havia de ideologia. Não parte de um exame teórico das proposições dos artistas modernos, para depois formular suas conclusões em tela. Investiga plasticamente e incorpora as soluções que lhe são viáveis. Sua leitura das obras é sempre inclusiva, adicionando os aspectos plásticos ao seu repertório particular de imagens e formas. Retira da arte toda a ilusão reformista e proposicional. Devolve a arte sua capacidade de ser ela mesma, atividade plástica em ato.

Em determinadas épocas certas construções conceituais, que dão forma ao entendimento do mundo, predominam sobre as outras. Como construções que são, dificilmente poderíamos validar um argumento seguro, que possibilitasse comprovar a superioridade de umas sobre as outras. Este é um dilema que habita a filosofia desde seu início. Como estabelecer um critério e um valor de verdade, capaz de avaliar os demais sistemas filosóficos, sem reduzi-los a parâmetros externos aos mesmos, sem apreciá-lo desde ponto de vista do sistema que o antagoniza. Como julgar heterogeneidades sem reduzi-las uma ou a outra?

Em nossa cultura ocidental, em nosso tempo, o senso comum assume como seus modelos e concepções de mundo irrefletidamente. Conceitos comple-

xos são assimilado e operados, partindo da premissa de sua auto-evidência e transparência. O ritmo da vida cotidiana assim o exige, e se fossemos refletir em profundidade sobre todos os aspectos e conceitos que usamos no dia a dia, nossas interações diárias se tornariam inviáveis. Dentre estes conceitos largamente utilizados, está o conceito de espaço. Apesar do óbvio desconhecimento dos conceitos kantianos por nossos contemporâneos, os conceitos de espaço e tempo, como formas a priori da sensibilidade, são intuídos e operados, sem grandes dificuldades, pelo cidadão comum, que os assume inconscientemente como seus. As características de um espaço transcendental, embora dificilmente possam ser expressas conceitualmente por nossos próximos, é no entanto, facilmente utilizada pelos mesmos.

O fato de que, em nossa época, o espaço transcendental, seja via de regra, a concepção mais corrente de espaço, não o habilita a se apresentar como uma verdade absoluta sobre o que é espaço. Diferentes formas de conceber o espaço já foram formuladas, e vez por outra são operadas, na medida em que aquele modelo corresponda às necessidades específicas. O espaço e tempo einsteiniano é melhor aplicável às demandas cosmológicas do que o espaço newtoniano, o “topos” aristotélico corresponde melhor ao modelo proposto por Newman em seu “*Vir Heroicus Sublimis*”. O uso atual e corrente do espaço kantiano, não o capacita a ser parâmetro de referência no juízo sobre estas outras concepções de espaço, sua contemporaneidade não é um critério válido para a emissão de tais juízos de valor.

Sued em suas obras fornece uma forma bastante própria de conceber o espaço. Seu espaço é quase o oposto da concepção transcendental kantiana. O espaço em Sued é algo corpóreo, constituído de materialidade, um dado físico e experimentável sensivelmente. Espaço e objeto se diferenciam quanto as suas densidades materiais, qualitativamente indistintos, deferíveis apenas quantitativamente. Referem-se ao corpo, que neles transita, e este corpo que, transitando nele, o constitui. O corpo diferencia entre espaço e objeto pelo poder de obstaculização que o objeto lhe impõe, e pela mobilidade que o espaço lhe concede. Seria interessante investigar se este tipo de concepção espacial não teve em Leucipo e Demócrito, os atomistas gregos, uma formulação similar que lhe pudesse servir como termo comparativo, mas esta é uma tarefa que deixamos em aberto para ser investigada.

Qual o lugar de Sued dentro da história da arte? Qual sua verdadeira dimensão artística? Esta é uma pergunta que se faz sobre todo artista, e é natural que ela incida sobre Sued e sua obra. A pergunta é legítima embora problemática.

Partindo do princípio de que a arte, os objetos artísticos, são assim qualificados a partir de um valor que atribuímos a eles, então certa axiologia, onde algumas obras têm mais valor do que outras, e conseqüentemente alguns artistas são mais importantes do que outros, deve ser estabelecida. Mas como fazê-lo, se um critério objetivo já se mostrou impossível. Se toda a história da estética é a história da impossibilidade objetiva de um juízo estético. Como julgar a maior ou menor pertinência de um artista? Apenas sinalizamos aqui um dos aspectos da complexidade da questão, que é a questão central de toda a teoria da arte, sem, no entanto nos aprofundarmos nela por ser demasiado extensa e não ser nosso objeto de estudo no momento.

Outro aspecto da complexidade que envolve esta questão é o próprio conceito de história da arte. Não que o conceito de história da arte seja menos complexo e problemático do que o de juízo estético. Falamos do papel do artista dentro da história da arte com um dado transparente e aceito uniformemente por todos. Mas o que é esta unidade a qual chamamos história da arte? A história da arte tem uma unidade? É difícil sustentar uma unidade absoluta, entre produções tão diversas, tanto temporalmente quanto geograficamente, com resultados tão heterogêneos, que dificulta até sua classificação em gêneros.

Por outro lado, embora não consigamos definir conceitualmente em que consiste o elemento de ligação entre toda a produção artística. Apesar da sua diversidade de gêneros, sua variação temporal, sua multiplicidade geográfica, ainda sim, nós intuímos um fator unitário, algo que nos permite reconhecer objetos e ações como pertencentes a um mesmo conjunto de valores artísticos.

É possível concebermos uma história da arte de modo mais abrangente e geral, com baixa determinação e delimitação de suas fronteiras, abarcando diversos sub-conjuntos mais específicos, que podem ser agrupados de acordo com interesses específicos, por épocas, culturas, gêneros etc...

Deste este ponto de vista a reformulação da questão pode ser mais interessante e profícua. Qual a importância de Sued para a arte brasileira? Qual a relação da arte brasileira em relação à arte internacional?

Espero ter conseguido mostra ao longo da dissertação, uma série de conquistas que Sued realizou em suas telas, e os avanços na ampliação do universo cultural brasileiro propiciado por suas obras. A superação do intimismo da arte brasileira e o conseqüente caráter público de sua arte, a introdução de uma prática fenomenológica como processo de criação, a formulação de uma linguagem plástica moderna desprovida de valores ideológicos, a consciência da objetualidade plástica da tela, apenas para citar algumas de suas contribuições.

Via de regra, se coloca os termos do problema, entre os alcances e êxitos dos artistas locais, em comparação com os alcances atingidos pelos artistas mundo afora, a fim de aferir seu grau de originalidade. Mas seria a originalidade, o critério de juízo artístico, que a alguns parágrafos acima afirmávamos ser impossível de se estabelecer? Estaria a arte restrita a uma cronologia das invenções e dos aparecimentos plásticos?

Esta idéia de um juízo baseado na originalidade se confronta diretamente com toda a nossa abordagem da arte e da produção imagética. Tratamos sempre as imagens, como um processo contínuo de auto engendramento. A possibilidade de uma originalidade absoluta, também é incompatível com a história da arte. Uma história da arte só é possível a partir, de um elemento comum e recorrente, que unifique e possa ligar os elementos de seu conjunto, contrariando assim o conceito de originalidade, que tem subjacente a si, a independência do original em relação a qualquer coisa que lhe seja anterior ou relativa.

Descartada, portanto a idéia de originalidade como critério estético para definirmos o grau de importância da obra de Sued, permanece a pergunta por seu lugar. É fato que muito dos alcances da obra de Sued que enumeramos acima, já haviam ocorrido na obra de outros artistas. Pensamentos plásticos similares ocorrem aqui e ali, respondendo a indagações coletivas das culturas, dando formas as dúvidas, anseios e projeções das pessoas que compartilham e constituem o ambiente cultural na qual fazem parte.

Reconhecemos os êxitos e as experiências pelos quais passam ou passaram diferentes culturas, diferentes povos e diferentes tradições. Mas este reconhecimento de suas experiências não nos dá a experiência da experiência. Conhecemos as experiências alheias de fora, externamente, de modo distanciado, teoricamente. Não às vivenciamos, não tornamos nossas suas vivências, não entronizamos seus efeitos, não às tornamos parte constitutiva de nossa carne, de nosso modo de ser, de nós mesmos.

A experiência não é algo transmissível, não basta sabermos como ocorrem os fatos plásticos externamente, termos o seu conhecimento teórico, conhecermos suas razões, os passos que os constituem, as causas de seus efeitos. É preciso os entronizar, transformar em experiência própria, convertê-los em carne cultural. Passar pela mesma experiência não significa repeti-la. Uma experiência é por princípio algo único, irrepetível. É preciso atualizar a experiência, mantendo sua força e alterando sua forma. Esta é a verdadeira contribuição de Sued. Poucos artistas no Brasil tiveram a capacidade de atualizar tanto a experiência da modernidade quanto ele. Suas obras realizaram uma série de experiências fundamentais na formação ambiente artístico moderno brasileiro, que por mais que já tivessem sido realizadas em outros meios, precisavam ser incorporadas dentro da experiência plástica brasileira, fazer parte interior de nossa cultura, construí-la. Este é a imensa contribuição pela qual Sued deve ser avaliado, a construção de parte substancial de nossa experiência moderna, a atualização de nosso ambiente cultural.

Esta dissertação tomou como princípio de sua execução a abordagem da obra de Sued a partir de sua produção plástica, de suas obras propriamente ditas. As análises formais das obras são o ponto de partida, mas não esgotam as possibilidades de abordagem da obra. Abordagens de seus aspectos sociais, antropológicos, psicológicos são sempre possíveis e válidos segundo seus fins. Nossa opção pela via mais formalista parte da pergunta sobre qual tipo de abordagem da análise artística pode propiciar melhores frutos para a produção de outras obras de arte? Como a análise das formas artísticas, pode gerar outras formas artísticas dando continuidade ao fluxo da “vida das forma”