

me entrego a um momento e a outro – momentos, às vezes, aparentemente contraditórios.

**Cecilia** *Mas, então, você acha que o princípio da colagem estaria regendo a sua experiência?*

**Sued** *É, é interessante... eu sempre tive a colagem muito presente... faço colagem há muito tempo, desde antes dos anos 70.*

**Beth** *Eu acho que mesmo nessas telas com prateado e cinza [1995/6], quando não há propriamente a colagem, mas quando se passa de uma área para a outra, há um corte, não é? A pincelada não constrói o todo, como em Cézanne ou Morandi, mas é bruscamente interrompida – vê-se isso nas bordas.*

**Sued** *É, exatamente; você tem razão. É também colagem. Mas eu fiz uma exposição, em 1970 – foi então que eu conheci o Ronaldo [Brito] –, e era só colagem [mostrando uma colagem de 1969]. E tem o prateado aí, está vendo? Eu havia visto, em um livro, uns trabalhos com purpurina prateada, do Klee, e fiquei impressionado... achei interessante. O Klee é a liberdade... o Klee é a variedade!*

**Beth** *E aqueles quadrados coloridos do Klee... o raciocínio de cor, teria a ver com o que você faz?*

**Sued** *Do Klee? Acho que sim.*

**Cecilia** *Mas tem um pensamento sobre a forma e a gênese da forma, no Klee – o ritmo da natureza... a energia... aquelas notas de aulas da Bauhaus –, que eu acho próximo da sua pintura...*

**Sued** *É, a gênese da forma, isso me interessa... Eu, ainda garoto, li um livro do Klee – A Conferência de Iena – que encontrei na Livraria Francesa. Foi um artista que me tocou muito, o Klee. Picasso também. Os dois: Picasso e Klee me marcaram muito.*

**Beth** *E Matisse?*

**Sued** *Pois é, o Matisse veio depois; acho importantíssimo, mas veio depois.*

**Cecilia** *Paulo Sergio, você insiste, em seus textos sobre o Sued, de 1994 para cá, em uma solução muito interessante para o problema construtivo no Brasil – o neo-concretismo em particular – a que o Sued teria chegado...*

**Paulo Sergio** *Eu estava falando da questão da passagem de uma espacialidade doméstica para uma espacialidade mais pública...*

**Sued** *Ah, eu acho que isso acontece, exatamente...*

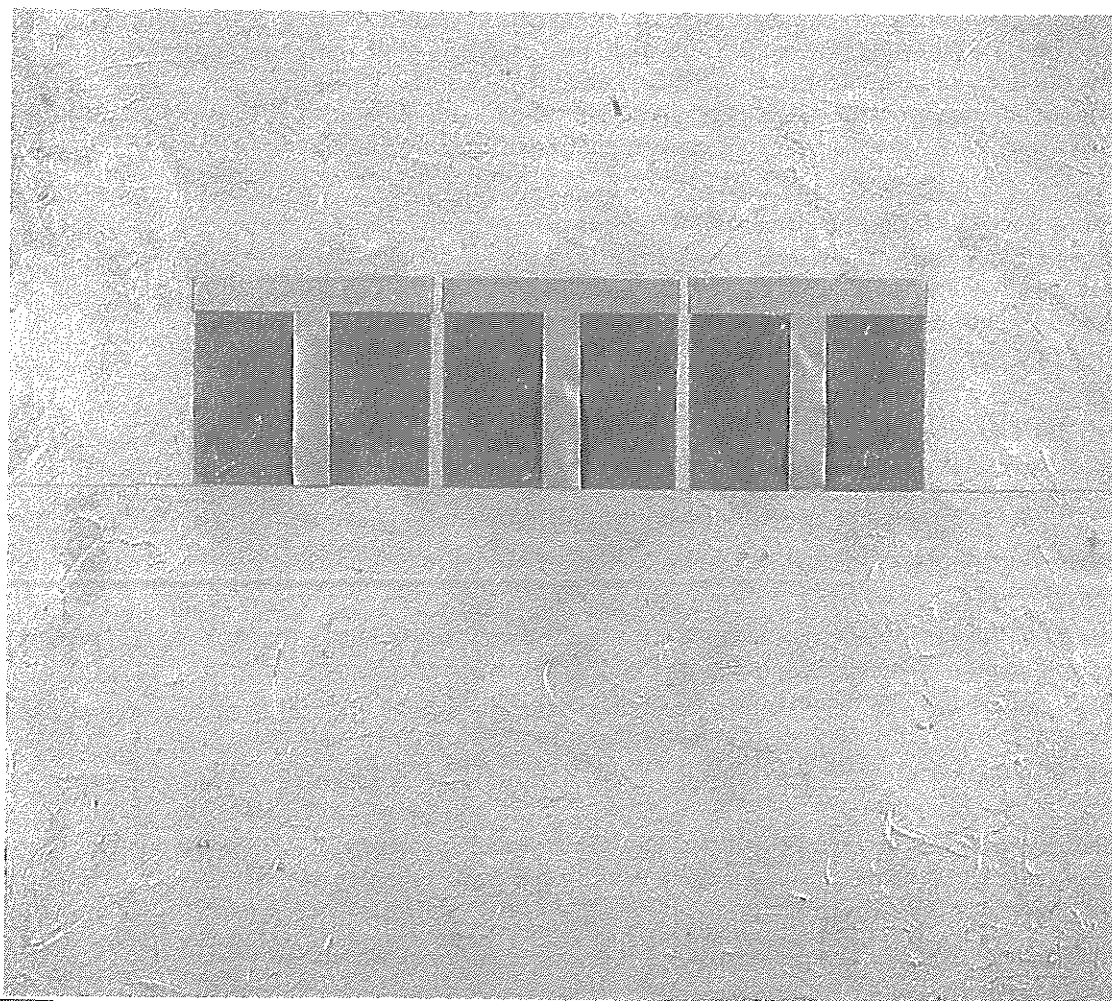
**Paulo Sergio** *Acho que o Sued contribui para isso na arte brasileira... esse negócio de um espaço que está para fora, e não para dentro... Porque há um grande problema, quando você vê o Milton Dacosta, por exemplo: a espiral do Milton não é para fora, aqueles quadradinhos se fecham para dentro, e vão culminar num centro, pequenino, lá no meio. Você vê do campo maior para o campo menor. Acho que o Sued faz o contrário, de dentro para fora. E isso é uma novidade numa tradição brasileira, que é uma tradição da pintura para dentro de casa. E a pintura do Sued, não. Sai do*

quadro e passeia entre a gente... Às vezes eu estou em casa, à noite, e penso que é um fantasma, mas não... é um Sued, andando dentro da casa.

**Sued** Isso é a pintura! Mas eu adoro o Milton Dacosta... e como é isso? Como pode ser que eu, adorando, faça uma coisa assim, para fora?

**Paulo Sergio** É mais uma questão de esgotamento histórico dessa tradição doméstica brasileira, essa tradição de uma coisa íntima...

**Sued** Mas como se deu o processo? Como é que eu, adorando o Milton, caí fora, pulei? É estranho...



**Beth** Eu acho que se pega aquilo que se ama, e leva adiante, também...

**Sued** É, pode ser visto assim. E, realmente, foi assim que aconteceu. É claro que a pessoa não pode ficar no Van Gogh, Picasso... não pode ficar ali plantado, não é? Tem que dar o pulo.

**Cecilia** *Mas é curioso, porque a geração neoconcreta mesmo parece que se libertou muito rapidamente da pintura. E você continuou insistindo, e parece que essa abertura a que você chegou, na pintura, vem desse longo amadurecimento e dessa longa insistência. A Lygia [Clark], por exemplo, não vai atingir a dimensão pública na pintura, mas fora dela, rompendo até mesmo com o campo da "arte".*

**Sued** Eu acho que tem isso, sim. E eu realmente fiquei muito empolgado, na Europa, com aqueles grandes trabalhos. A *Ronda Noturna*, de Rembrandt, por exemplo, foi um choque para mim. Eu estava no museu, em Amsterdam, procurando a tal *Ronda Noturna*, e fui andando pelo museu, e então passei por um vão, assim, e... de repente, estava lá o quadro, e foi uma emoção, uma impressão! Então, essa coisa monumental, o monumento, sou muito ligado a isso... mas, no entanto, também a Klee, à miniatura... esses contrastes, não é? Contrariar uma situação.

**Paulo Sergio** *Mas estávamos observando as colagens... e acho que a colagem trabalha com duas vontades, simultaneamente: uma é a vontade de espaço, outra é a vontade de volume. Então, ela tenciona toda uma tradição escultórica na superfície da pintura. Vontade de espaço e de volume: as lâminas que se soltam, gerando espaço, e, ao mesmo tempo, aquela afirmação da escultura enquanto volume, nas ripas. E isso tudo não sai do campo pictórico.*

**Cecilia** *E expande o campo pictórico... e acho que há também um certo interesse pelo heterogêneo...*

**Sued** Há, muito... e pela incoerência, digamos assim.

**Paulo Sergio** *Dizia o Oscar Wilde que a coerência é a única virtude que se deixa para os imbecis.*

**Sued** Gostei, é mais ou menos isso... Mas o que o Paulo [Sergio Duarte] falou é correto, porque eu sou pictórico. Apesar de haver presenças ou elementos escultóricos, eu sou pictórico. Aquelas fitas ali [referindo-se a um objeto constituído por fitas coloridas que saem de uma estrutura de madeira], aquilo é pictórico. Aquilo está no espaço, mas a cor é importante. A cor é elemento vital! Sem ela, estou frito!

**Masao** *Mas parece que quanto mais perturbação você está buscando – a heterogeneidade – também mais ênfase ou reforço numa certa estrutura você tem que dar, não?*

**Sued** É, tenho. Eu não quero me perder, é preciso que haja uma estrutura. Mas em música é isso também, entende? Você faz um trabalho, uma construção, onde os elementos inquietos, os elementos perversos, digamos assim, estão presentes – há uma estrutura, uma ordenação, e, dentro dessa ordenação, uma perturbação, se você quiser. A liberdade independente de uma estrutura interna, de uma Gestalt, de uma forma interior, não existe para mim. É preciso que esteja presente uma marca, minha, que é a marca do cartesiano, do rigor construtivo. Isso é importante para

mim. O próprio retângulo é uma marca. 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.

**Cecilia** *Mas, Sued, falando em grade, aqui nessa tela, a própria estrutura aparece meio inclinada...*

**Sued** Ah, isso aqui é diferente. Eu observei que poderia romper essa forma exterior do quadro, digamos, usando o branco, que vai fundir-se com a parede, não é? Aí lembra um pouco a escultura, porque já fica fora do quadro. O limite foi contrariado. Então fica uma estrutura assim, distorcida. Isso eu achei curioso. Essas coisas a gente descobre, de repente...

**Paulo Sergio** *A inclinação!*

**Sued** É, a inclinação! Isso começou em algumas colagens. Antes era tudo bonitinho, mas aqui eu já contrariei. O negócio é contrariar.

**Masao** *Sim, mas você contraria quando está começando a lançar as tintas, ou já no esquema?*

**Sued** Não, isso acontece depois...

**Masao** *O esquema é muito indicativo...*

**Sued** É, o esquema é muito vago, uma mancha, uma idéia. Mas é no fazer que se vai descobrindo.

**Beth** *Você não faz estudos pequenos, antes?*

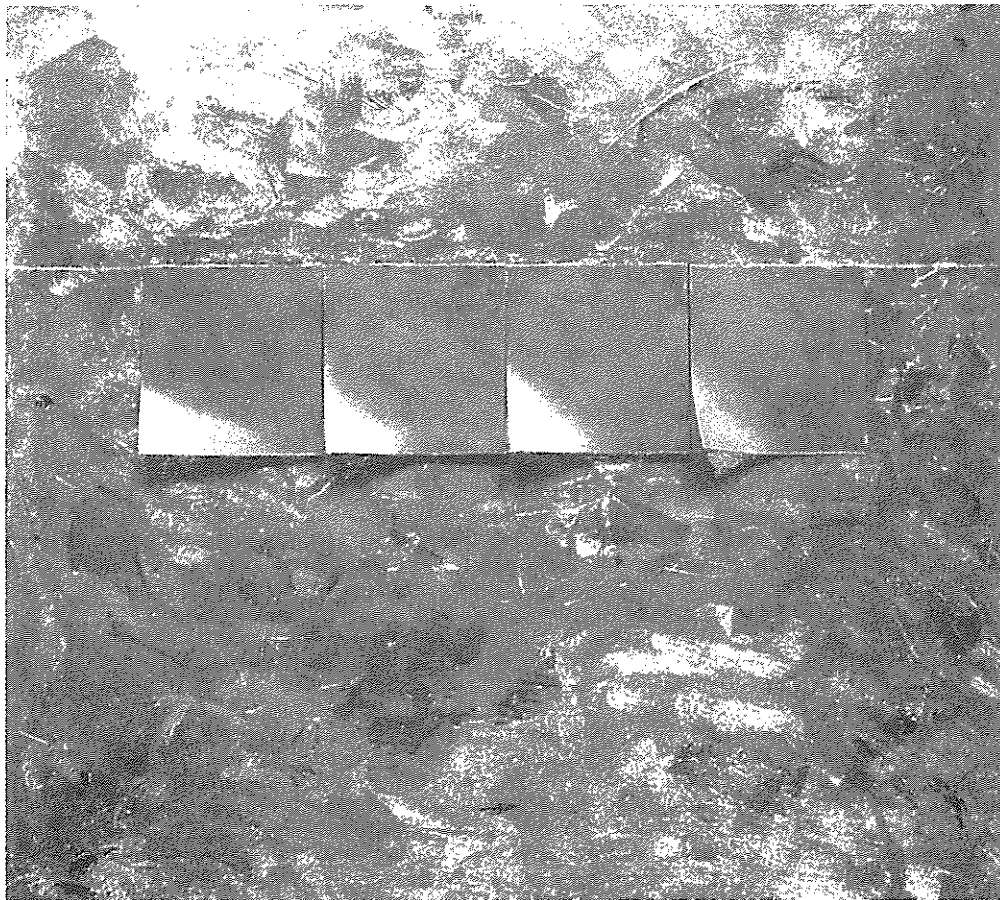
**Sued** Faço, mas é uma coisa assim... apenas uma mancha. E isso tudo faz parte dessas incoerências, desse comportamento, assim, discrepante. Um dó sustentado!... E isso tudo vem lá do Tom [Jobim], aquele piano, à noite, e aquele arroz com azeite, uma coisa, uma maravilha, aquilo!

**Masao** *Sued, eu estou curioso, ainda não tinha visto estes seus últimos trabalhos... e até a Cecilia falou sobre a cor, que está voltando, mas isso teria sido um pouco por causa do seu trabalho com dourado?*

**Sued** Não sei... mas acho que não tem relação alguma com as cores metálicas. Quer dizer, nunca se sabe, é uma onda que se amortece, e depois se retorna... mas não há uma razão precisa. A exaustão é muito importante, Masao, a exaustão... Às vezes você está numa coisa, e a exaustão, ela própria, gera outra coisa. Por isso eu acho que se deve cavar fundo, como diz Goethe. Você faz um círculo, em torno de si, e cava fundo, e vai cavando, tem que ir ao fundo, e não chega, não chega, tem que ir ao fundo... é a exaustão... cavando...

**Beth** *Sued, às vezes você faz um objeto tridimensional, uma montagem, e depois olha e pinta?*

**Sued** É, isso ocorre... Você está vendo aquelas duas hastes, ali, amarela e preta? Elas lembram esse desenho, aqui... E foi por acaso, elas estavam juntas, as duas, aqui no ateliê... porque essas duas peças pertencem àquele trabalho maior, àquelas



hastes [expostas no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 1998]. Então, às vezes, olha-se, e, pronto, pode-se resolver um trabalho... Por isso o ateliê é o lugar da criação, realmente, é o lugar onde as coisas são geradas. O próprio ateliê tem o seu mundo, os objetos que estão dentro desse espaço, e pertencem a você... por isso o Miró e o Giacometti, também, gostavam de ter o ateliê cheio de trabalhos... Longe do ateliê, você pode até elaborar alguma coisa, mas é aqui que o artista resolve fazer alguma coisa.

**Cecilia** *É um processo lento, então, de assimilação de seu próprio trabalho, da experiência...*

**Sued** Exatamente, de uma experiência com a própria experiência. Porque a pintura nasce da pintura, a arte nasce da arte. Então, o importante é ouvir.

**Cecilia** *Mas no vídeo [dir. Arthur Omar, Rio-Arte], você fala que o jardim, lá fora, é um intróito ao ateliê. E, depois, eu fiquei pensando que ali você está falando, também, de uma experiência que vai se acumulando, ou seja, o jardim não é o lugar onde você vai*

*trabalhar, recolher diretamente algo, mas ele funciona como uma espécie de contraponto ao que acontece no ateliê. Há algo ali que é retido e que permanece na sua experiência no ateliê ...*

**Sued** É, porque eu não procuro imitar, mas pretendo que haja uma equivalência entre o processo de criação realizado aqui e o que ocorre lá, com a natureza, gerando coisas, gerando formas – a germinação.

**Masao Sued** *fiquei curioso; você falou do Rembrandt, da Ronda Noturna, aquele contraste, aquela luz, e eu fiquei pensando em outros pintores e na tradição da pintura, porque você cita muito os modernos, Picasso, Klee... mas eu fico vendo esse negro, seu, e me vem à cabeça alguma coisa, assim, como Goya, Velasquez...*

**Sued** É, Goya, também, mas Velasquez, sem dúvida, acho que é um grande pintor. As cores, os negros fantásticos, os fundos simples, aquela coisa chapada, e com aquela espontaneidade... E as pinceladas do Velasquez são uma coisa incrível, pinceladas puras, virgens!

**Cecilia** *Mas aquelas saias das infantas são muito escultóricas, também, e quase como as suas "colagens", como esses recortes, às vezes com uma diferença de fatura...*

**Sued** Principalmente os brancos. Enquanto os pretos eram chapados, as cores claras eram mais perturbadas, eram massas mais espessas, para dar o sentido da luz, da sombra. Porque nas texturas, nas ranhuras, a luz bate e dá aquelas sombras, dentro do branco. E o preto, não existe possibilidade alguma de aparecer qualquer coisa ali, absorve tudo! Mas estávamos falando do Rembrandt, Velasquez, e depois tem o Manet, incrível, que é o pai, mesmo, da arte moderna – é o pai. O Manet é uma beleza, e tem uns pretos, também, fantásticos! E influenciou muito Matisse, muito diretamente, assim, com os recortes das cabeças. Mas há grandes pintores...

**Cecilia** *E foi um peso quando você, de início, teve que lidar com tudo isso?*

**Sued** Um peso tremendo! Você sai de um país, que nem tinha museu... e vai para a Europa, é um impacto tremendo! E eu entrei pela Itália... são coisas monumentais, que dão o sentido da seriedade do fazer.

**Cecilia** *E na Itália, tem o Morandi...*

**Sued** É, o Morandi, que pinta o objeto negando o objeto... é a transcendência... o pequeno objeto, cotidiano, é apenas um trampolim... Quando você olha um Morandi, parece que ele cria uma aura, uma coisa estranhíssima!

**Cecilia** *E aquele impasto cinza dele, profundo...*

**Sued** Ah, sim. É um grande gestualista, colocou a pasta, e acabou...

**Beth** *A luz dos cinza...*

**Sued** Pois é, os cinza; ele é o mestre dos cinza, eu acho. Os cinza coloridos, porque ele põe sempre uma corzinha naqueles cinza, um cinza-amarelado... Você põe um pouquinho do ocre, do amarelo, em um cinza-preto-e-branco e dá aquele cinza. Ele é o homem dos cinza. Em vez de uma composição, só há os cinza, e, de repente, uma cor, pastel – nunca uma cor rompida. Esse é o Morandi, espiritual...

**Cecilia** *Mas os seus cinza...*

**Sued** São mais neutros... às vezes eu usava os cinza coloridos, mas hoje uso mais o cinza neutro, do Matisse. O cinza-preto-e-branco recebe qualquer cor, se liga a qualquer cor... Eu uso isso, o Matisse também usava, e o Picasso...

**Beth** *Sued, eu queria que você falasse um pouco da questão da simetria... Naqueles trabalhos mais antigos, você lidava com uma estrutura de retângulos, em que há pequenas assimetrias, e ao mesmo tempo parece haver uma repetição, mas nunca se sabe se há mesmo repetição ou variação. Depois, nos anos 90, você passou a lidar com uma idéia de centro, mas ainda havia pequenas diferenças ...*

**Sued** É, umas quebras... A simetria realmente me acompanhou um certo tempo, a métrica. De fato, mas depois eu rompi com isso. Repare que não há mais simetria. Estes trabalhos não são simétricos. São dissonantes. Há um elemento dissonante, que rompe a simetria, às vezes é uma cor fora de contexto – aparentemente fora de contexto.

**Cecilia** *Mas, voltando à matéria, eu estava interessada naquela questão da expressividade, Paulo Sergio, sobre a qual você escreveu em 1994, para a exposição do Sued no Museu de Belas Artes do Rio...*

**Paulo Sergio** *É que eu acho importante não confundir isso com expressionismo, porque há um desenvolvimento do próprio trabalho, e não a adesão a uma coisa prefigurada externamente. Ou seja, eu acredito que há um processo de desenvolvimento mesmo do método, e a pintura adquire essa aparência expressiva, de expressionismo, mas não há um expressionismo no sentido de um Iberê ou de um Jorginho [Guinle]. Há um desenvolvimento do método por saturação. Houve uma saturação, uma acumulação do trabalho anterior, daquele rigor excessivo, construtivo, e o trabalho se expande, de dentro para fora, naquele movimento que já existia, espacial... é como se as camadas discretas, de antes, perdessem a inibição, se desinibissem. Não é uma questão de expressionismo.*

**Cecilia** *É que o Sued falou recentemente em visceralidade, mas depois que eu li aquele texto do Paulo Sergio, pensei em uma visceralidade sem sujeito, se isso for possível, uma visceralidade da própria matéria, involuntária.*

**Paulo Sergio** *Não há ali o problema – do artista expressionista – de uma briga com o superego. O rigor construtivo não é perdido nesse movimento do método de se expandir e se expressar, no caso do Sued. O rigor construtivo, a estrutura, aquilo que o Sued chamou hoje de Gestalt, aquilo que organiza, é mantido. É o método que se esgota mesmo, em uma experiência de acumulação discreta, ao passar para uma acumulação mais visível, ao tornar visível o procedimento de acumulação de pintura, o ato pictórico, esse fazer, que está sendo praticado há 30, 40 anos.*

**Sued** Há 50 anos!

**Paulo Sergio** *Uma coisa que me chamou a atenção também, nesses trabalhos mais recentes, é que o Rodrigo [Naves] nos anos 80, com muita pertinência, tinha falado em acordes, em acordes de cores que não seriam tonais – ele até aproximou da*

dodecafonias, de Schönberg, de séries, de uma serialidade em que não há hierarquia entre os tons, mas em que a cada vez a série organiza os acordes sem hierarquia tonal. Mas, agora, eu notei uma mudança. Com isso, que você chamou de visceral – essa fisicalidade mais presente da cor, através do gesto pictórico que se torna visível –, não predominaria mais a questão dos acordes, mas as cores como vetores de força, que organizam o quadro. É eu chamei isso de vetores de força, o que, evidentemente, para um ex-engenheiro, como o Sued, seria fácil de entender... ou seja, é como se o quadro se estruturasse a partir desses vetores que se organizam em uma relação newtoniana – a questão mecânica mesmo. Agora, por mais que sejam mantidas essas oposições cromáticas, elas aparecem mais como elementos estruturais, de vetores de força, organizando o quadro. Eu achei isso em consequência dessa visceralidade, dessa materialidade mais presente. A cor antes aparecia, digamos assim, mais desligada do fazer dela mesma – o fazer se afastava, desaparecia, era inibido, para que a cor aparecesse, só cor. Agora não, ela está junto com aquilo que chamamos de trabalho.

**Cecilia** Mas, ao mesmo tempo, eu continuo sentindo, nessa materialidade, um pouco esses rangers dos acordes atonais, essa dificuldade...

**Paulo Sergio** Essa antinaturalidade por excelência...

**Sued** Mas eu estou olhando aquela colagem ali, preta e cinza [acrílico sobre papel]... é mesmo muito morandiana, porque é fugidia... é uma indefinição... Não quero me referir à composição, ao que poderiam ser os vazios, mas o que importa é essa presença – desse objeto, dessa coisa –, mas como ausente, algo que não se dá, que foge, um espaço que não se define... algo que não se pode registrar metricamente. Aquilo lá é a presença de sombras. E, repare, se você olhar sob este prisma – luz e sombra –, esse outro quadro é assim: existe uma sombra, um elemento atonal, que é o branco, e a luz, que é o verde. Em vez de ser o branco, a luz é o verde. O branco é esse elemento dissonante, de repente é um trompete – pá! E a luz é o verde. Luz e sombra.

**Cecilia** O trompete, e, depois, a leitura volta; há um movimento circular...

**Sued** É, há uma repetição. Não há uma simetria, mas tudo se repete; é uma coisa muito simples. É como na partitura de Haydn, que é uma coisa estranhíssima, em que tudo se repete... e é, mesmo, uma música muito repetitiva.

**Cecilia** Módulos, intercalados, que se retomam.

**Sued** Mas outro dia eu fui ao MAM e vi as pinturas da Lygia Clark. E, realmente, essas linhas brancas que estou usando, jogando com o branco da parede, podem ter uma relação com aquilo que está lá, e eu não conhecia, não sabia que ela fazia aquilo, aquele tipo de construção.

**Masao** A linha orgânica da Lygia Clark.

**Sued** É, orgânica lá no trabalho da Lygia. Mas achei aquilo muito interessante.

**Masao** E os construtivos, o Albers?

**Sued** Para minha formação, aquilo não participou diretamente. É estranho, porque, se se olhar assim, parece haver algo de Albers, mas... não me tocava muito não.



O Mondrian, sim, influenciou muita gente. O neoconcreto aqui usou muito isso – poucas cores. Mondrian usava as três cores, o cinza, o branco e o preto.

**Masao** *Mas também havia essa coisa de sempre querer extrapolar. O Mondrian define tanto os princípios produtivos, mas parece que está sempre querendo desafiar aqueles mesmos postulados que ele coloca. Ao contrário de qualquer ortodoxia, ele está cada vez mais aberto.*

**Sued** É, cada vez mais aberto. Até chegar ao *Boogie-Woogie*, que é uma coisa interessantíssima. O Mondrian flui no espaço, aquelas fitas coloridas, soltas no espaço... Eu não vejo um quadro do Mondrian, eu vejo aquilo espalhado na parede, essa é a sensação. Já o Albers é muito fechado, não tem saída... Agora, o Pancetti! Eu gosto muito do Pancetti, e ele me deu coisas, diretamente. Aquelas superfícies, aquelas marinhas, que beleza, aquilo! A leveza, ele faz "sss", e acabou! Eu tenho relação com ele. E o auto-retrato dele é interessante, aqueles planos, e as naturezas mortas, aquelas frutas; nem o Gauguin! E ninguém fala no Pancetti. Estou falando, agora. O Pancetti precisa ser reerguido. Mas há também o Guignard e o Volpi, ambos têm grandes pinturas!

**Paulo Sergio** *E, Sued, você conheceu o Rubem Navarro?*

**Sued** Conheci, eu era garoto e lia tudo o que ele escrevia no *Diário de Notícias*. Eu ficava fascinado, porque estava começando, e conheci muita coisa por intermédio dele, sobre a história, Cézanne... Era uma leitura interessante; todo domingo saíam os artigos, e eu colecionava. Depois ele foi para a Europa, mas foi um cara que me trouxe muita informação a respeito de pintura. Essa gente toda, com essa seriedade, dava uma razão para se acreditar nas coisas.

**Beth** *E o Mário Pedrosa?*

**Sued** Eu o conheci, fui um dia até a casa dele, e ele até gostou muito dos trabalhos que eu fazia na época. O Mário era um cara que polarizava, pois nós, isolados, no deserto, sentíamos necessidade de ouvir falar em pintura.

**Paulo Sergio** *A diferença, desse início dos 50 em relação a hoje, é muito grande, você não acha?*

**Sued** Ah, sim! O mundo era bem menor. Não havia galeria, nada... Não havia toda essa solicitação, o artista vivia isolado. Não havia essa efervescência nem essa quantidade de gente em torno da arte.

**Paulo Sergio** *E havia um grupo conservador muito forte, não é?*

**Sued** Sim, o Oswaldo Teixeira, que era o diretor – o papa – do Museu de Belas Artes... aquelas portas fechadas, tudo era muito difícil.

**Cecilia** *Sued, só para reativar a coisa das colagens... Os papiers-collés do Matisse, você conheceu quando?*

**Sued** Quando eu morei em Paris, no início dos anos 50. Achei incrível aquilo... e o Jazz, do Matisse, uma beleza! Eu tenho aqui, e olho uma vez ou outra, para não perder... o prumo, não é? É o mestre, o maior colorista de todos; depois vem o Picasso, coitado, copiando o Matisse. Mas eu acho o Picasso fabuloso, 'multifacético',

produtivo... é um rolo compressor, vai fazendo, pega um barbante aqui, dobra ali, puxa ali, pega um papel...

**Cecilia** *E, nesse sentido, sua heterogeneidade teria a ver com Picasso?*

**Sued** Ah, sim, o espanhol é o diabo!

**Cecilia** *Mas, Sued, mesmo neste momento de esgotamento, a referência ao moderno parece ser ainda produtiva, para você...*

**Sued** Ah! Para mim, no meu caso, sim. Esse pessoal mais recente, Stella, Rauschenberg, é a minha geração, da minha idade... para mim os mestres são os modernos. Mas eu tenho a impressão de que as novas gerações perderam isso, e eu gostaria de perguntar a eles o que acham desses ídolos meus... Quem é Matisse?

**Beth** *Ah, é muito importante; não só Matisse, como Picasso ou Morandi, mas também Velasquez... Mas acho que só não falamos ainda em Cézanne, aqui. Sued, sua pincelada viria de Cézanne?*

**Sued** É, às vezes eu penso, realmente, quando estou pincelando, em Cézanne, quando é transparente... mas eu fecho tudo, não consigo deixar vazios. É impressionante, Cézanne – as aquarelas! No MoMA há duas aquarelas que eu considero fundamentais – todo mundo tem que ver aquilo! O MoMA deveria ficar cinco anos fechado, e expor só essas duas aquarelas. O mundo mudaria! Mas não, eles ficam expondo luminárias, mobiliário! Pode ser muito importante historicamente, mas eu acho que a questão da arte é mais importante do que a da cultura. A arte é fundamental!

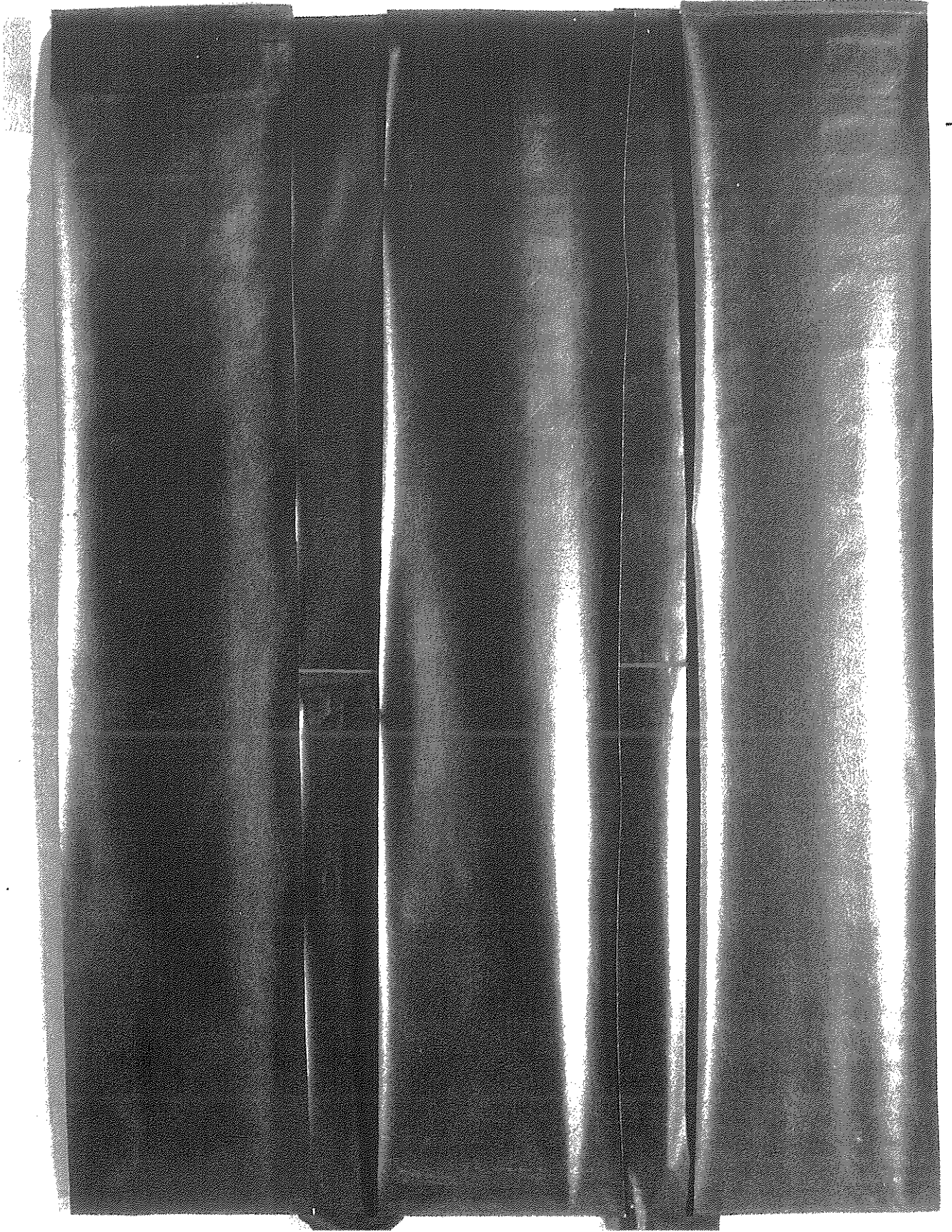
---

Cecilia Cotrim é pesquisadora e professora de história da arte moderna e contemporânea da PUC-Rio e co-editora do jornal *Planeta-Capacete*.

Elisabeth Jobim é artista plástica.

João Masao Kamita é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em História Social da Cultura da PUC-Rio.

Paulo Sergio Duarte é crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (Cesap) da Universidade Cândido Mendes.



# Superfícies em distúrbio

Entrevista com Eduardo Sued

*Realizada por Beth Jobim, Cecilia Cotrim, João Masao Kamita e Paulo Sergio Duarte, esta entrevista com o pintor Eduardo Sued estava há mais de dois anos à espera de publicação.*

*O interesse de Arte e Ensaios em publicá-la foi prontamente correspondido pelo artista e pelos entrevistadores, o que constitui enorme satisfação para nós.*

*Eduardo Sued é um dos grandes pintores brasileiros. Sua pintura completa mais de meio século de extraordinária qualidade artística, raramente atingida entre nós. A renovação que imprimiu aos postulados geométrico-abstratos, em especial sua liberdade cromática total, é obra originalíssima na arte brasileira e internacional.*

*Nesta entrevista, abordando mais especificamente seus últimos trabalhos, Sued mostra o comprometimento inquieto da vida entregue à pintura. A surpresa por novos trabalhos, o suspense da conversa, a ansiosa expectativa pela verve e inteligência do artista estão descritos nas palavras com que os entrevistadores nos entregaram esta entrevista:*

*"A entrada naquele ateliê sempre emociona, ativa todos os sentidos, mas, dessa vez, havia algo mais tumultuado, um certo distúrbio, como disse o pintor.*

*Não apenas as superfícies estavam em plena vibração, como também éramos solicitados por objetos dos mais variados tamanhos, texturas e formas – o enorme Teseu, uma caixa de onde jorravam várias fitas coloridas, ou as ripas de madeira coloridas e brilhantes, recostadas na parede. Tudo pura dissonância.*

*O convite à conversa: dúvidas sobre o fazer pictórico, despertadas pelo ouro que se projetava das superfícies, desenhos antigos que o pintor retirava carinhosamente de sua mapoteca, a relação entre o jardim de bromélias, intróito ao ateliê, e a germinação de idéias daquela sala, enfim, tudo pura energia em movimento, perturbação, convite à reflexão e à imaginação".*

*E é isso que nós temos: um convite à reflexão e à imaginação.*

**Paulo Venancio Filho**

---

**Sued** São superfícies em distúrbio...

**Cecilia** É impressionante como as cores estão voltando... estão mais fortes.

**Beth** [indicando uma tela recente] Esse azul, Sued, é ultramar com magenta?

**Sued** Eu usei um pouco de vermelho, misturado ao ultramar... Preferi o azul-ultramar ao cobalto. O azul-cobalto é quieto...

**Beth** *Você prepara a tinta, faz uma mistura?*

**Sued** Sim, eu misturo.

**Beth** *Mas, depois, ao longo da pintura, às vezes você muda um pouco?*

**Sued** Ah, sim, mudo... se não ficou bem.

**Beth** *Mas não é uma coisa de transparência da cor que está embaixo...*

**Sued** Não, não. Às vezes, quando já está seca a camada de baixo, então, por transparência, surge um cinza óptico, o tal cinza... Não é o cinza que se faz, não é o cinza neutro, nem o cinza colorido – o cinza colorido, Morandi usava muito –, o neutro é a mistura do preto com o branco, e o cinza óptico é aquele que aparece por transparência. A cor que está por cima, com o tempo, vai deixando passar a de baixo, e então dá uma mistura, e fica aquele cinza...

**Beth** ... *por superposição e transparência. Mas é um cinza meio pela negação, uma soma que deu cinza, é isso?*

**Paulo Sergio** *É, por adição. Mas, Sued, e esse ouro, é acrílico?*

**Sued** É. O dourado acrílico é mais brilhante do que o óleo. O dourado a óleo é mais fechadão.

**Beth** *E tem várias camadas? Porque é tão reflexivo, que eu pensei que não fosse transparente...*

**Sued** É... tem diversas camadas... o dourado é transparente; então, você tem que dar várias camadas, senão não se consegue essa coisa... O dourado não dá cobertura, não é opaco.

**Beth** *Mas, Sued, sobre esses dourados... é que há aquelas iluminuras, os manuscritos e os retábulos antigos, que têm aquele ouro, assim...*

**Sued** Ah, aquilo é uma beleza... são folhas de ouro; é coisa boa! São lâminas de ouro, e aquilo é colado... os ícones, não é?

**Beth** *Mas você inverte essa coisa, você faz a pincelada sobre o metal, dando corpo ao metal... você não estabelece uma hierarquia entre o metal e a outra cor, não há uma diferenciação...*

**Sued** Ah, não! Visualmente, não.

**Beth** *Você dispõe o metal ao lado da outra cor, como se não houvesse uma diferença...*

**Sued** Sim, mas são coisas de naturezas diversas. Veja bem – é um pouco longa a história –, mas, hoje, eu lido com três problemas: o contraste entre a superfície perturbada e a lisa, entre a superfície fosca e a brilhante, e o contraste de cores, que vem de Van Gogh... as cartas ao Theo... Porque, quando se é criança, fica lendo esses livros. E, então, Van Gogh me impressionou muito – me lembro de que havia um romance, que contava aquela vida trágica, e eu fiquei afogado, num

carnaval, lendo o livro; fiquei muito impressionado com o Van Gogh. Li muito sobre ele, as cartas e tudo o mais, e aprendi muito com ele... e também sobre as experiências, as teorias científicas, dos contrastes simultâneos, dos contrastes de cor, que inquietavam os pintores naquela época ... Van Gogh, Cézanne, Émile Bernard, e depois Maïsse e Picasso, dois grandes. E Matisse é um mestre dos contrastes de cor. Pois a ferramenta, o instrumental, é muito importante. É preciso conhecer; se não conhecer, não vai ser pintor, será outra coisa!

**Cecilia** *Mas, Sued, antes, você não trabalhava com esses dois tipos de superfície, lado a lado – a lisa e essa, digamos, mais revoltada...*

**Sued** Não, não havia isso, mudou... antes a superfície era lisinha... homogênea.

**Paulo Sergio** *Dava até para ver que ele é canhoto...*

**Beth** *Outro dia eu reparei que você mudou a direção da pincelada, da diagonal. Como foi isso?*

**Sued** É, isso é o distúrbio. Chama-se distúrbio! O que houve? De repente, houve um distúrbio de superfície... então eu comecei a agitar a superfície. Era lisa, depois passou a aparecer a marca do pêlo do pincel, e então a superfície perturbou-se, e a onda foi crescendo, foi encrespando, e passou a ser um elemento... A textura passou a ser um elemento construtivo – visceral e construtivo. Tornou-se uma nova dimensão do quadro.

**Cecilia** *Sued, e o Teseu? Gostei muito daquele trabalho, que aparece no vídeo do Arthur Omar... e você... desenhando as esculturas do Picasso.*

**Sued** O Teseu é uma grande figura da mitologia grega. É uma história de amor. Era necessário matar o minotauro. O Teseu se dispôs a entrar no labirinto, e Ariadne deu a ele uma corda, para que pudesse sair – então, a corda, o fio de Ariadne... E Teseu conseguiu matar o minotauro e saiu do labirinto, senão ia morrer. Agora, como objeto, acho interessante, eu gostei.

**Cecilia** *E há esse tecido branco...*

**Sued** É, todo queimado – eu queimei mesmo. E tem muito do Giacometti, também aqui, repare. Não é pela postura, a verticalidade, mas pela textura, o fazer, o tratamento pictórico. Eu até introduzi o branco, porque em um artigo do Sartre, da *Temps Modernes*, se não me engano, ele fala das centelhas do branco, no Giacometti. O Giacometti constrói com o branco – aqueles vazios –, e aqui tem isso, o branco... Uma figura estranha, esse Teseu.

**Masao** *E, Sued, você acorda e está sempre querendo matar o minotauro, no final do dia?*

**Sued** Ah, rapaz, o minotauro está sempre vivo! Eu acordo, e o cara está aí.

**Beth** *Sued, depois que você começou estas últimas colagens, tem uma coisa assim... que você vai, corta o quadro, e aí sai do quadro, vai para o objeto, e volta para a pintura... como é isso?*

**Sued** Ah, isso! sabe o que é? A cabeça não está mais amarrada, não é? Porque cabeça amarrada é uma coisa horrível! Eu sou talvez um pouco dispersivo, então