



Variações da cor preta e negra na pintura de Eduardo Sued

Marcela Rangel

palavras-chave:
Eduardo Sued;
pintura brasileira; cor;
tinta preta;
campo cromático

Eduardo Sued transforma o pigmento preto de sua paleta física em campos cromáticos em suas pinturas. Ele costuma diferenciar a cor preta da cor negra. Diz que o preto torna-se negro à medida que a escuridão e a intensidade vão se apossando dele. Para Sued, o preto permite o passeio apenas em sua superfície, enquanto no negro há profundidade. “Há noites pretas e noites negras!” Nesta entrevista, Sued discorre sobre o que fomenta sua produção pictórica, em especial o uso que faz da tinta preta para criar seus pretos e seus negros.

keywords:
Eduardo Sued;
Brazilian painting;
color; black paint;
color fields

Eduardo Sued transforms the black pigment of his physical palette in color fields on his paintings. He usually distinguishes black from “darkblack”. He says black goes to “dark black” as darkness and intensity take hold of it. For him, the black works only on its surface, while “darkblack” is deep. “There are black nights and ‘darkblack’ nights!” In this interview Sued talks about what promotes his pictorial production, in particular his use of black paint to create his black and darkblack fields.

Entrevistei Eduardo Sued para escrever um dos capítulos de minha tese de doutorado, intitulada *Variações da cor preta e negra na Pintura Moderna*. Ao olharmos a pintura que Sued fez a partir de 1980, podemos perceber que a tinta preta existente na paleta física se transforma, em certas telas, em um campo cromático, área tensa preta, já que a tinta preta brilhante cria áreas que funcionam como espelhos. Na superfície em que se apresenta refletida a imagem do ambiente, surge um espaço virtual para além do plano do quadro, o negro.

Sued trabalha diariamente em seu ateliê situado num condomínio em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Há duas possibilidades para se chegar lá. Pode-se atravessar parte da Barra da Tijuca e seguir pela estrada de Jacarepaguá, onde há diversos condomínios de classe média alta. Ou dirigir pela Linha Amarela, margear a Cidade de Deus e atravessar diversos assentamentos urbanos de classe mais baixa.

Circundado por uma vegetação exuberante, o ateliê é inundado pela luz natural durante o dia inteiro. Muitas obras estão dispostas nas paredes ou nos teleiros. A obra de Sued é fortemente ligada ao seu pensamento. As telas traduzem mais suas reflexões a respeito da arte e das cores do que seu sentimento em relação ao mundo. O estado emocional pode sim influenciar a escolha de uma cor, mas não determina o andamento da obra. Suas indagações sobre o preto e o negro já foram documentadas em diversas ocasiões. Ele costuma diferenciar a cor preta da cor negra, diz que o preto caminha para o negro à medida que a escuridão e a intensidade vão se apossando dele. Para Sued, o preto permite o passeio apenas em sua superfície, enquanto no negro há profundidade. “Há noites pretas e noites negras!”¹

As próximas páginas – nas quais está impressa a compilação de entrevistas realizadas no ateliê de Jacarepaguá, em 7 de março de 2005 e 25 de novembro de 2008, conversas telefônicas e trocas de e-mails – visam a incrementar as informações sobre o que fomenta a produção pictórica de Sued, em especial sobre o uso que faz da tinta preta para criar seus pretos e seus negros.

Marcela Rangel: Sued, por favor, fale-me das pinturas pretas e negras.

Eduardo Sued: Pintura é o ambiente no qual espaços, planos, cores, linhas, pontos etc. se relacionam segundo uma ordem, não nominável, advinda dele mesmo e de minha própria experiência. O que ocorre num ambiente preto/negro? Estimo que haja graus de saturação de preto, e o de maior energia preta é o negro. Saturar um branco, isto é, torná-lo mais branco, com mais energia branca que o branco de prata, por exemplo – o branco mais branco conhecido, nominável –, é possível

1. SUED, Eduardo.
EDUARDO SUED:
entrevista a Ileana
Pradilla e Lúcia
Carneiro. Rio de
Janeiro: Lacerda, 1998,
p. 44-45. [Coleção
palavra do artista].

pelo *entourage*. Isto é, pela presença de cores que estão a seu lado. Feito já conhecido pelos antigos pintores. Portanto, o conteúdo escuro dos pretos e dos negros também se desvanece ou se intensifica por sua vizinhança. Um branco vizinho os torna mais saturados e mais luminosos. E as tonalidades cinza, por exemplo, menos saturados e luminosos. A saber: colocando um branco ao lado, ou em torno de um preto, ele se torna mais saturado, mais preto, com mais energia escura. Daí os planos complexos de pretos e de negros no ambiente preto/negro.

Além da vizinhança, a quantidade de um preto, por exemplo, altera sua saturação: a superfície de um negro é mais negra que a superfície menor desse mesmo negro. Gauguin dizia que um quilo de vermelho é mais vermelho que meio-quilo desse mesmo vermelho.

As diversas saturações de pretos e negros criam, portanto, em seu ambiente, planos de fortes contrastes.

A questão da espacialidade. Convivi com ela, na adolescência, “pegando jacaré” na Praia do Arpoador. Esperando uma onda era invadido frontalmente por dois grandes planos – o céu e o mar – que se uniam dentro de mim.

A espacialidade é hoje, em meus trabalhos, a mais forte presença entre os elementos formais da pintura. Daí o vazio! Daí as paisagens de Monet, Pissarro, os pré-renascentistas, os planos frontais de Velázquez e Rembrandt (*A ronda noturna*), de Matisse (o *Ateliê vermelho*), as grandes colagens) ou de Picasso (*Guernica*) me terem vivamente impressionado.

M.R.: Quais são os outros fatores importantes para sua pintura?

E.S.: Outra coisa importante para meu trabalho é este jardim aqui do lado, a natureza que vive em torno de mim. Eu não trabalho sobre a natureza, nem com ela, como falava Picasso. Mas eu procuro, pretendo trabalhar à maneira da natureza. O processo de germinação de suas coisas, flores, brotos, frutos etc., revive, penso eu, ou melhor, se equivale ao processo de elaboração de meus trabalhos, cujo objeto final não é narrável, não é reflexo de nada e sim, agora, é um objeto interno advindo das relações entre seus elementos construtivos: cor, linha, valores, planos etc. e minha experiência de vida. Uma nova forma com novo significado.

M.R.: Que experiências contribuíram para ampliar sua sensibilidade para as cores?

E.S.: Eu nunca tive dificuldade com esse negócio de cor, de desenho, desde criança. Impressionante, eu era bom, sempre bom: ganhava sempre nota cem em desenho. Em qualquer tipo de desenho: observação, técnico, natureza morta etc. Foi uma coisa interior que nasceu

comigo, mas teve esse lado do aprendizado, do contato com as coisas. Eu me lembro perfeitamente que no jardim de infância, quando eu tinha seis anos, havia uns envelopes. Eram uns envelopes que continham umas folhas coloridas: amarelo, vermelho. Também tinha uns pauzinhos e umas fitas cortadas. A gente passava os pauzinhos e as fitas pelo papel, meio tecelagem [Sued gesticula para ilustrar o movimento]. Você sabe que isso deve ter me marcado muito? Olha aqui [Sued aponta para seus quadros cuja superfície colorida é cortada por faixas, ou pintadas em outro tom, ou coladas em outro material]. Estranhíssimo isso. Depois eu cresci um pouco, fiquei adolescente e fazia estrelas com serpentinas, aquelas fitas coloridas. Acho que tem relação.

M.R.: Manet afirmou ter aprendido muito sobre pintura nas noites intermináveis quando observava o jogo de luzes e sombras da esteira do navio, e durante os dias em que, debruçado no deque, fitava o horizonte². O senhor citou, em muitas declarações, a importância da superfície d'água para a sua pintura. Em especial certa noite, durante uma viagem com seus colegas da faculdade, em 1947, na qual, da balastrada de um navio, vislumbrou os reflexos da relva vindos dos fundos das águas do Rio Guaíba. Além disso, afirmou que, quando jovem, "pegava jacaré" no Arpoador. Ficava apoiado numa prancha de madeira, boiando enquanto esperava a onda certa. Olhava o "mar: aquele espanto". Extasiava-se com as ondulações da superfície, o horizonte, a linha do horizonte, o lugar no qual o mar encontrava o céu, "o espaço: aquele vazio". A superfície do mar à noite pode aguçar a percepção das variações da cor preta?

E.S.: As ondulações da superfície realmente criam um clima, criam um espetáculo de luz e sombra. E nessas sombras, muitas vezes eu percebo a presença do negro e do preto. A nossa sombra, o nosso escuro é diferente do escuro da Europa, por exemplo. A presença do negro é muito mais evidente aqui na América do Sul.

M.R.: Em relação à sua primeira estada em Paris, entre 1951 e 1953, fale-me sobre o seu comentário de que aquela época era o "auge do existencialismo. O preto dominava tudo, por toda parte"³.

E.S.: Bom, realmente era o que eu presenciava todos os dias. Eu saía: preto. Primeiro a paisagem: o que eu via era realmente muito sombrio. Com a falta de luz, causada pelo racionamento. Pela dificuldade de ter saído de uma guerra terrível, Paris foi uma cidade não luz. Naquela época, realmente foi a cidade do escuro, da não luminosidade. Pretidão era constante nas fachadas dos edifícios. Muito além de danificada, a cidade se apresentava muito escura. Algo muito triste mesmo. Eu via e

2. MANET, E. *Manet by himself* (1850). Edição de Juliet Wilson-Bareau, notas de Charles Toché. Boston: Chartwell Books, 1992, p. 26.

3. SUED, op. cit., p. 9.

foi o que ocorreu. Por outro lado, repare que, naquela época, a moda era o preto. O preto era uma presença diária nas pessoas que lá viviam. Eu sentia isso. A Juliette Gréco, por exemplo, se apresentava, assim como também a Edith Piaf, com roupas pretas. Naquela época, não sei se em sinal de luto, pois se tinha saído de uma guerra, não sei por que razão, mas de fato a presença do preto era muito importante. Talvez o existencialismo também tenha influenciado. A filosofia do Sartre colaborou muito, muito, para que se adotasse o não colorido. Eu acho que sim, é isso aí. De qualquer maneira, presenciei. Foi uma época importante, porque estávamos em Paris. Paris era a cidade criativa, grandes movimentos. Tudo lá surgiu: a arte moderna, o cubismo etc. O preto era uma presença, porque era o tom da época.

M.R.: Como era a atividade cultural nos cafés parisienses?

E.S.: Nós frequentávamos o Café Cujas. Um café que ficava no Quartier Latin, na Rue Cujas, que corta o Boulevard Saint-Michel. Ficava cheio à noite, iam muitos brasileiros. Não eram somente intelectuais, mas turistas também. Conversava-se sobre tudo: poesia, cinema, pintura. Havia poetas, estudantes de filosofia, de cinema etc. Como o meu amigo Ângelo de Sá, que estudava na Alemanha, com Heidegger. Quando estava de férias em Paris, encontrávamo-nos no café. Eu conheci o Rui Guerra, por exemplo, cineasta angolano que depois veio para o Brasil.

As coisas aconteciam em Paris. Troca de livros e discussões sobre o texto, sobre poesia, Trakl, Hölderlin e Rilke. Nós tínhamos conversas gerais, mas sem um intuito de formar algum grupo.

Aqui, no Vermelhinho, era a mesma coisa. Encontrava-se com o Bruno Giorgi, o Portinari, Pancetti etc. Mas, após os encontros, cada um ia para o seu lado.

M.R.: Que pretos dos grandes mestres o impressionam?

E.S.: Manet usava o preto com grande maestria, assim como Goya, Rembrandt e Velázquez também. Mas eu falei no Manet porque ele deu origem ao movimento moderno, ou seja, está muito próximo. Seu trabalho me lembra muito Picasso e Matisse, olhe os negros, olhe os contornos. Se você reparar, se você analisar, há uma presença, uma relação, uma coerência entre os trabalhos de Picasso e de Matisse e a pintura de Manet. Isso ninguém pode negar. O Manet, para mim, é o francês dos pretos!

Velázquez é realmente o senhor dos pretos. Impressionante, ele é impressionante! Cria uma superfície impressionante: não tinha nada ali, mas é um manto, uma coisa chapada, negra. Picasso também.

Matisse também usa muito preto. Sabe, o preto separa as cores. Muitas vezes para valorizar as cores usa-se o preto, ou para separar, ou para rebaixar. Enfim, é uma coisa do pintor. Muitas vezes aparece um negro, o vazio. Às vezes o preto, com sobretons. Tem pretos com sobretom de verde, de vermelho. Como todos os pintores, Picasso também usava. Isso não é uma invenção minha.

M.R.: E o preto em Mondrian?

E.S.: Funciona como qualquer cor, como o vermelho, o amarelo, o branco. Não tem nenhuma preferência. Serve para tensionar as cores, tal qual o branco, mas o branco tensiona pouco.

M.R.: Há também Pierre Soulages...

E.S.: Soulages, sua obra tem a presença de muito preto. Preto em extensão. Soulages é muito interessante. Vi uns trabalhos dele no Beaubourg. São trabalhos de força. Tem a presença do negro e do preto ali. E é abundante. É praticamente preto o quadro, eu acho, preto. Ele é o preto e o negro, não eu.

M.R.: E sobre os pretos e negros dos americanos, Ad Reinhardt, Rothko etc.?

E.S.: Eu acho que o tal negro que eles usam é como o que todos os pintores usam. Não tem uma presença dominante, não é polarizante, não polariza nada. Pertence. Vive, vive igualmente com as cores. Há uma relação com todas as outras cores com o mesmo peso e não tem uma dominância, uma presença dominante da pintura. É uma cor como as outras. Nos americanos, não vejo.

M.R.: O senhor não se interessou pela pintura norte-americana?

E.S.: Eu não, eu não sou muito ligado à pintura americana, porque eu fiquei muito em Paris. Eu tenho uma certa idade, e a Escola de Paris, *L'École de Paris*, era muito dominante. Era o que existia no mundo, incluindo Nova Iorque. Começava a aparecer a pintura americana, mas eles não eram o máximo, então eu não enfocava, não procurava. Depois veio essa onda. Eu olho, como para qualquer pintura, mas não vejo nada de extraordinário. Não vejo, não consigo. Nem o Pollock, eu o acho curioso, só curioso...

M.R.: A prática da gravura em metal pode ter afinado sua sensibilidade para os diversos pretos?

E.S.: A gravura em metal realmente foi uma paixão minha. Eu, de fato, senti já na Europa esse desejo de fazer gravura. Comprei até um livro

4. Stanley William Hayter, pintor e gravurista inglês, escreveu *New ways of gravure*, cuja primeira edição saiu em 1949, e posteriormente *About prints*, publicado em 1962.

5. Darel Valença Lins.

do Hayter⁴, que era um gravador e professor de gravura inglês. Quando eu voltei para o Brasil, procurei então o Darel⁵, que era amigo do Iberê. Eu disse que estava interessado em fazer gravura em metal, e ele me levou ao Iberê, na Lapa. Na verdade, eu havia conhecido o Iberê antes de ir para Paris. Ele tinha chegado recentemente da Europa, quando o visitei em seu ateliê. Bem, eu fui para a Europa, passou-se o tempo. Quando voltei, o procurei por intermédio do Darel.

O Iberê era realmente competente. Havia estudado gravura na Itália. Ele me ensinou tudo sobre técnica: água-forte, água-tinta, maneira-negra, vernizes, mordentes etc.

Eu comecei a frequentar o ateliê do Iberê, fazia gravura. De fato, o preto tem uma presença marcante. Porque era preto-e-branco, quero dizer, a gravura em metal pode ser feita em cores, mas, inicialmente, eu me dediquei, com paixão, à gravura em preto-e-branco. A gravura em metal era realmente apaixonante. Uma riqueza de técnicas, a diversidade, as possibilidades de expressão. Tudo isso é bem possível com a gravura em metal. Ela é mais rica, em minha opinião, que todas as outras modalidades de gravura, como a serigrafia, a litografia, a xilogravura. A gravura em metal, não digo que fosse a mais trabalhosa, mas exigia muito fisicamente de mim.

Exige uma precisão técnica, além da visão. É preciso ter uma visão bem rigorosa. A visão tem de estar clara. O olho precisa estar muito atento, porque se trabalha no escuro. No começo da gravura em metal, na água-forte, por exemplo, se passa o verniz preto. Você trabalha sobre um muro preto. Você precisa ter um olhar afiado. Um olho físico afiado para desenvolver o seu trabalho. É um esforço muito grande. A tal ponto que Morandi, por exemplo, deixou-a, depois de certo tempo. Ele fazia muita água-forte, somente água-forte, praticamente. Depois ele abandona a gravura. Quando lhe perguntaram por quê, ele disse que o olho não estava mais acompanhando. Ele fazia muito aquele hachurado, aquela maneira do seu traçado exige muito.

M.R.: *Sued, o senhor foi para São Paulo em 1957. Frequentou a Biblioteca Municipal, onde consultou com "avidez sua coleção de livros técnicos, a cozinha da pintura"*⁶. *O que procurava e o que achou nessas incursões?*

6. SUED, op. cit., p. 13-14.

E.S.: Eu era obcecado pela pintura, pela técnica da gravura, da pintura. Eu lia todas as fórmulas, ou a receita, digamos assim, de vernizes, de diluentes, de preparação de tela, dessas coisas da cozinha da pintura. Eu ficava apaixonado, eu tinha anotado tudo, tudo. Os tecidos... a questão dos tecidos todos: dos linhos, lonas. Enfim, um mundo fantástico. A cozinha da pintura é monumental. Além disso, li sobre as técnicas dos mestres: El Greco, Tintoretto, Tiepolo, Rembrandt etc. As técnicas... Eu achava que eu precisava de tudo isso. De fato me foi útil.

Com o tempo, eu fui me decantando, simplificando. Mas, de qualquer maneira, a base técnica me foi dada nessa Biblioteca Municipal.

M.R.: Quais foram bons livros de técnicas em sua formação?

E.S.: O livro do Doerner, Max Doerner, e o do Ralph Mayer. Tinha muitos outros, mas basicamente esses dois eram muito interessantes. Eu tenho os dois livros ainda: Ralph Mayer e Max Doerner⁷!

7. The artist's handbook of materials and techniques, publicado em português como Manual do artista de técnicas e materiais, de Ralph Mayer, e The materials of the artist and their use in painting: with notes on the techniques of the old masters, de Max Doerner, sem tradução em português.

M.R.: Que livros escritos por artistas o influenciaram?

E.S.: Tive contato com o Paul Klee numa livraria. Quer dizer, com a sua obra, na Livraria Francesa, que ficava atrás do Copacabana Palace. Eu morava e nasci em Copacabana. Gostava dessas livrarias. Eu nasci dessa maneira, gostando de ler, gostando de ver. Na Livraria Francesa, por volta de 1948, vi uma brochura: era uma conferência que Klee havia dado na Suíça. Eu a li muito. Tenho-a até hoje. O Klee foi muito importante no meu começo, assim como foi Picasso. Depois eu comprei outros livros, como o da Bauhaus. Na época, não havia no Brasil muito livro escrito por artista. Meu contato com os escritos de Matisse foi muito depois, depois de velho, não na fase da minha formação. Tive contato muito mais tarde.

Eu lia, mas também eu via. Havia a grande livraria Askansy, no centro. Sabe que as livrarias na época eram importantes? Como não havia galeria, nem mercado existia – esse negócio de mercado é coisa nova –, então essas livrarias eram importantes. Askansy por exemplo, ou a livraria Freitas Bastos, muitas livrarias faziam exposição de artista. Num cantinho assim, um coquetelzinho, uma coisa. Mas o mercado não existia. Vendas: somente entre amigos. Os amigos eram quem comprava. Não existia mercado. Hoje, ao contrário, essa garotada só pensa em ter o mercado. O importante é amar as coisas: nós éramos amadores. Não éramos propriamente pintores. Éramos pintores amadores. Gostávamos. O ato de gostar, de ficar dentro. E assim foi. Conheci várias pessoas. Milton Dacosta, importante. Conheci Volpi também.

M.R.: Como foi seu contato com Milton Dacosta?

E.S.: Milton Dacosta... Bem, a pintura, aquela pintura construtiva, eu achava espetacular. Ele foi presente, eu digo, ele realmente foi um dos que me orientaram intelectualmente. Eu o adorava. Como pessoa também gostava. Eu o conhecia. Morava ali perto da rua Nascimento e Silva. Ali na praça Nossa Senhora da Paz. Eu passava sempre lá. Porque eu morava ali na Lagoa, aliás ainda moro. Era pertinho, eu ia todo dia. Ele era uma figura, uma figura de artista. Coisa rara hoje.

E ele conseguia com aqueles quadros pequenos uma dimensão enorme. O tamanho ótico era diferente do tamanho métrico. É como Morandi. É a mesma coisa. Morandi trabalhando em pequenos formatos, no entanto com aquela expansão. Morandi: quadro pequeno, porém gestual imenso. Tem gente que precisa ter quadro grande, gestos largos... e ele com aqueles quadros pequenos, movimentos curtos, cria algo grande. Milton também, a mesma coisa: quadro pequeno, mas obra enorme.

M.R.: Milton usava o preto?

E.S.: Também usou preto, mas não foi seu forte, não. Usou preto, preto-e-branco, mas naquela época não havia isso. Usava o preto como cor, uma cor como o vermelho, o amarelo. Tem alguns quadros, mas também tem quadro vermelho, tem quadro branco.

Milton foi uma grande figura que conheci. Assim como Sérgio Camargo também, olha aqui [aponta para uma escultura branca à minha direita]. Sérgio foi amigo. Fui amigo do Milton, da Maria Leontina, do filho deles, que é ator de teatro e cinema, o Alexandre Dacosta.

M.R.: E Geraldo de Barros?

E.S.: Eu conheci o Geraldo muito antes de ir para a Europa. Eu o conheci aqui, juntamente com o Mavignier, Almir Mavignier, com o Ivan Serpa, o Abraão Palatnik, essa turma toda. O Mário Pedrosa que era o cabeça. Fazíamos parte de um grupo, não é bem grupo. O Geraldo era um pouco mais velho do que eu. Ele me ensinou... como se diz? Você calca o papel sobre uma tinta. Como é que se chama? Ele me ensinou algumas técnicas de pintura, me ensinou muitas coisas... Vinha muito de Klee, porque ali realmente havia o Klee no fundo. Geraldo me ensinou muitas coisas sobre a questão dos materiais, sobre explorar as possibilidades de todo material, de qualquer material. Por exemplo, cera: eu passava no papel e depois passava uma tinta por cima. A cera impedia a tinta de entrar no papel. Depois passava a gilete, tirava a cera. Enfim, essas maneiras, esses procedimentos técnicos. O Geraldo era do grupo e realmente eu me ligava muito a ele.

Houve uma ligação muito interessante com o Geraldo, conversas sobre a parte técnica das pinturas, sobre as colagens. Ele me falou algumas coisas. Eu sempre acompanhei o trabalho do Geraldo, assim como acompanhei o do Almir. Eu acho os trabalhos do Geraldo sempre interessantes. Apesar dos períodos em que ele não se manifestava, não mostrava trabalhos. Sempre admirei muito. Eu acho muito bons seus pretos, mas seu trabalho não me influenciou diretamente.

Eu fui morar em São Paulo, Geraldo tinha uma loja na Praça da República, era uma loja de *design*. Ele era muito envolvido com a Bauhaus, esse movimento do Gropius.

M.R.: *Havia discussões sobre a Bauhaus?*

E.S.: Ah, sim, falávamos muito. Naquela época a Bauhaus era importantíssima. Um fato de primeira ordem que nos influenciou. A Bauhaus era uma presença permanente naquela época. Ela deu origem ao construtivismo aqui no Brasil, ao concretismo etc. Isso tudo partiu da Bauhaus, de Gropius, Klee, Kandinsky, todos. Também importante para nós, além da Bauhaus que era dominante, era a *École de Paris*: Picasso, Matisse, Braque. Então era uma época muito criativa, aconteciam mil coisas.

M.R.: *O senhor, ao comparar o gênero narrativo e a poesia, disse que, enquanto o primeiro dá a sensação de se estar no mundo, o segundo deixa a impressão de se estar na construção do mundo; que as leituras poéticas pareciam lhe dar a consciência de ser um dos mortais coautores dessa edificação do mundo*⁸.

8. SUED, op. cit., p. 29.

E.S.: Para mim, poesia foi de fato um fomento importante.

M.R.: *Na literatura, quem trata de noites e escuridões de forma marcante?*

E.S.: Eu admiro muito o Georg Trakl. Eu tenho a impressão de que ele lida muito com esse clima do oculto, do escuro, do não dito. Isso me fascinava muito. A questão do crepúsculo, da tarde, do noturno ou mesmo da escuridão. Eu sinto que essa questão do sombrio, do escuro, é uma presença em mim. Por isso que talvez o negro, que é a suprema escuridão, seja tão caro a mim. Tem aquele lado, o lado do mistério, do desconhecido, do que está atrás. E isso é um mistério. Isso me fascina muito, porque no fundo a arte é um mistério.

M.R.: *Na entrevista com a Ileana Pradilla e a Lúcia Carneiro, o senhor afirmou que “tudo que conduz ao deslumbramento é belo. [...] O Belo, independente de qualquer ideal, pode, portanto, se revelar mesmo através do tenebroso! Mas, o tenebroso não estaria mais relacionado ao sublime que ao belo?”*⁹.

9. Ibidem, p. 54.

E.S.: Deslumbramento que nos leva ao encantamento é encontro ou comunhão consigo mesmo, é solidez do ser, é ato belo, estado de beleza. O grandioso ou supremo encantamento é o sublime: o pôr-do-sol, as cintilações nas ondas do mar, *A ronda noturna* de Rembrandt ou o orgasmo são eventos belos.

Deslumbramento que leva ao medo, ao terror, é fragmentação, corrupção do ser, é ato perverso ou estado de terror: crocodilos gigantes invadindo Nova Iorque, uma aranha projetada num grande telão, tsunami devastador ou cobra devorando cobra... serão certamente eventos de terror!

Uma onda gigante pode despertar medo no surfista ou, ao “pegá-la”, ser causadora de forte emoção – um indefinível encantamento. O tenebroso pode ser aparição do belo (o carro alegórico *As trevas* do carnavalesco Joãozinho Trinta, da escola de samba Unidos do Viradouro – carnaval, Rio, 1997 – e um ambiente preto/negro de Soulages são bons exemplos). O tenebroso pode ser também a aparição da destruição... a da morte!

*M.R.: O senhor frequentemente usa a música como metáfora para as relações cromáticas. Compara os intervalos, acordes, dissonâncias, os contrapontos e harmonias da música às diferentes luminosidades, saturações e extensões das cores*¹⁰.

10. Por exemplo, Sued afirmou: “Ao ouvir música, vejo-me ligado aos seus intervalos, acordes e dissonâncias, aos seus contrapontos e harmonias. Tento promover em mim mesmo essa vivência através das cores, em suas diferenças de luminosidades, saturações e silêncios.” *Ibidem*, p. 22-23. Ou: “Não se trata de uma correspondência entre uma escala musical qualquer e as cores, de tal modo que pudéssemos construir uma espécie de escala cromática, menos ainda da audição de sons através das cores. Isto mostraria, por certo, a fraqueza do próprio sistema plástico. Ouvir as cores é simplesmente uma metáfora: é vê-las livres das exterioridades, num concerto radical e emergente de luz. A analogia a um outro sistema (musical/plástico) não é senão aquela das relações essenciais e vivas dos elementos (sons/cores) que existem em cada um desses sistemas.” *Ibidem*, p. 60-61. Em outra declaração: “Costumo ouvir as cores para poder fazer a estrutura cromática das telas. As cores falam muito baixo e por vezes

E.S.: De fato, existe uma relação muito grande entre a música e a pintura. Às vezes eu fico ouvindo música e fico pensando nos valores de claro e escuro, luminosidade, na distância entre um acorde e outro. Eu vejo como se tivesse vendo uma pintura. A presença do contraponto na pintura. Há algo que passa independentemente das coisas que estão diante. Como se houvesse outras coisas que não estão diante de nós, mas que, no entanto, se harmonizam. É esse contraponto que eu vejo na pintura. É engraçado, são termos parecidos, existe uma analogia de fato entre a pintura e a música. Eu vejo tudo isso, timbre das cores, timbre dos instrumentos, valor, tonalidade. Tudo isso existe tanto em uma quanto em outra. Muitas vezes eu faço uma leitura de uma música, digamos, eu ouço uma música, só observando esses detalhes, essas especificações. Eu acho bem interessantes esses objetos que existem na música.

*M.R.: Nessa analogia o que seriam os pretos e os negros?*¹¹

E.S.: Nesse caso, eu poderia dizer que o negro e os pretos seriam a tuba. Mas, se não for para associar a algum instrumento, em outro sentido, o negro seria a ausência, não o vazio, seria a ausência de sons. A ausência, os intervalos mudos. Seria a mudez, isso seria o negro. A mudez seria o negro.

M.R.: E os pretos, há uma diferença entre os dois?

E.S.: Há sim. Há uma diferença grande entre o preto e o negro. O preto é um som de fato, não é uma ausência. É uma presença mesclada, sem cromatismo, digamos assim. Olhando a música, há momentos sem cromatismo, são aquelas passagens não definidas, sem cor. Isso seria o preto. Na música, às vezes ouvem-se umas passagens sem cor, isso seria o preto. O negro seria, então, aquele vazio imenso. No qual você pudesse mergulhar e não encontrar algum fundo.

demoram até a falar. O pintor precisa trabalhar com os ouvidos para escutar as exigências das telas. Quando estou em dúvida a respeito de um trabalho, fecho os olhos e aproximo o ouvido da tela. As cores servem para serem vistas e ouvidas.”

Entrevista publicada em *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out. 1989, apud CANONGIA, Ligia (Org.). **Eduardo Sued**. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 186-187.

11. “Os silêncios cromáticos, por exemplo, se referem às séries branca, cinza e preta. Acho que existem presenças distintas de silêncio e, portanto, um conceito de silêncio.” SUED, op. cit., 1998, p. 23.

12. “Como toda evolução, a do preto na pintura se fez aos solavancos. Mas desde os impressionistas parece tratar-se de um progresso contínuo, de uma participação cada vez maior na orquestração colorida, comparável à do contrabaixo que chegou a fazer solos”. MATISSE, Henry.

Matisse: escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 226, nota 65.

13. Declaração dada ao jornalista Antonio Gonçalves Filho, em matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, 21 out. 1999, apud CANONGIA, op. cit., p. 179. Em outra declaração, afirmou: “Hoje, o leque de cores é bastante aberto e

M.R.: Quando voltou da Europa, o senhor teve aula de pintura com um pintor expressionista que era violinista?

E.S.: Exato. Mas não quando eu vim, antes de ir para Europa, muito antes. Henrique Boese chegou da Alemanha. Tocava violino. Chegou da Alemanha, casado com uma brasileira, uma médica. Eles foram morar em Santa Tereza e então ele começou a dar aulas. Fomos eu e o Almir Mavignier. Fomos a esse curso todos os sábados. Nós íamos lá, fazíamos uma ou outra coisa qualquer, levávamos trabalhos. Ele comentava, no fim da aula, sobre o que tinha sido feito durante o dia. Henrique Boese então era um pintor, pintor em Santa Tereza, e também tocava violino.

M.R.: Boese fazia essas relações entre música e pintura?

E.S.: Não, não. Nada, nada. Isso era uma coisa particular dele. Nós sabíamos, mas ele não falava.

M.R.: Matisse comparou o uso do preto a um contrabaixo que chegou a fazer solos¹². A que instrumento o senhor compararia o preto, o negro?

E.S.: Pois é, ele falou em contrabaixo, tudo bem. Eu falei em que mesmo? Tuba. Pode ser contrabaixo também, pode ser contrabaixo. Há uma associação e pode-se dizer isso. Tuba. E tem outros, tem uns fagotes. As madeiras de um modo geral se ligam mais aos pretos. Tem os fagotes, mesmo o oboé, corne inglês. Não sou músico, não. Mas eu estou falando de música. Os instrumentos se ligam, lembram as cores. Os brancos lembram as clarinetas. Os brancos, aquela coisa. As cornetas se ligam muito aos brancos. O preto pode ser um instrumento, mas o negro, para mim, é a ausência de tudo, o silêncio.

M.R.: O senhor afirmou, certa vez, que sua paleta não é ortodoxa, que inclusive havia procurado as cores vibrantes quando seu pai morreu¹³.

E.S.: É sim, é verdade.

M.R.: Sua paleta funciona sempre em contraste com o estado emocional?

E.S.: Pode ter funcionado, naquele caso. Foi uma fase difícil. Eu ia ao Hospital do Servidor do Estado, aquilo era cinza, somente cinza. Então, quando eu saía, eu queria ver cores. Eu saía e queria ver um edifício colorido, vermelho! Eu queria ver uns planos, umas áreas imensas de cor. Evidentemente, eu acho que naquele momento havia uma reação ao estado emocional. Era uma maneira de reagir àquele estado, entende? As cores exuberantes negavam o estado não colorido interior. Eu pensava: “eu não quero mais isso, não, eu já estou cansado”. Era uma reação contra. Mas é possível que haja outro tipo de relação.

elas são chamadas à medida que o trabalho necessita. Basicamente utilizo magenta, vermelho-de-cádmio claro, vermelho-púrpura, ocre-vermelho, terra-de-Siena queimada, vermelho-de-Veneza; amarelo-de-cádmio, laranja, ocre-amarelo, verde-esmeralda, verde-Veronese, azul-ultramar claro, azul-cobalto claro, azul-turquesa, azul-da-Prússia, violeta-cobalto claro, preto-marfim, preto-de-Marte, branco-titânio e branco-de-zinco. Esse conjunto, selecionado a partir do mostruário de cores vendidas pelo comércio, constitui o que chamo paleta física do artista. A paleta real é, porém, indefinida. É o conjunto de suas cores, obtidas a partir daquelas. Essas novas cores não têm nome.” SUED, op. cit., 1998, p. 42-43.

14. Eduardo Sued o declarou em depoimento publicado em *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1997. Apud CANONGIA, op. cit., p. 190.

15. SUED, op. cit., 1998, p. 56.

M.R.: Pretos e negros têm algum relação com seu estado emocional?

E.S.: Aqui e agora, não têm, nada. É outra coisa, talvez tenha uma conotação mais filosófica. Talvez o pensamento. Não tem o emocional, não vejo muito. Está mais ligado a um pensamento do vazio. É mais ou menos isso.

M.R.: Esse vazio tem relação com o conceito budista de “sunyata”, o vazio produtivo?

E.S.: Exatamente, tem muito a ver. Vazio sem nada dentro não é vazio. É contraditório dizer isso. Se é vazio não pode ter nada dentro, mas eu digo: vazio, se não tiver nada dentro, não é vazio. Veja, é bem diferente. É um vazio construtivo, germinativo. É isso que interessa. Não o vazio vazio, o vazio nada, não é isso. É um vazio cheio, vazio vivo, germinativo. É isso o que eu acho.

M.R.: O senhor, anteriormente, havia declarado que o prata era o vazio, mas um vazio que é o lugar de algo, que contém a presença do invisível. Comparou o prateado a um autista muito exigente que, por repudiar algumas cores e conservar outras, instaura a ordem na tela¹⁴. Nesse caso, qual a diferença entre o vazio do prata e o vazio do preto? O do negro?

E.S.: Do prata? Existe uma diferença de fato. Como é que foi na época? Na época o prata era o vazio. Eu acho que os dois são o vazio. O prata é um vazio invisível. O negro é um vazio presente, visível. Não sei se visível seria a palavra. O negro é o vazio que você sabe que está com ele. Já o prateado é o vazio que foge, do qual você não sente a presença. No prateado, é um caminhar solitário, enquanto no negro é um caminhar engraçado, vitalizado. Se bem que eu falo: há vitalidade nos dois. Porém, no negro, estranho, eu acho que no negro há um diálogo. O autista realmente é muito prateado. Não se liga. Eu acho que com o prata estou desligado. É um desligamento, o invisível, nada sei. Com o negro, ao contrário, é um ligamento, fecundação. No negro eu vejo a fecundação e no prateado a ausência disso, é outro vazio.

M.R.: O senhor declarou não hesitar em infringir as relações do todo, reverter os procedimentos habituais da técnica e/ou adotar novos materiais, pois experimentar é aceitar o desafio da dúvida¹⁵. Nessas experimentações, como se comportam os pretos?

E.S.: Exato. O Klee me ensinou muito nesse particular. Permitiu que eu pudesse usar qualquer coisa, qualquer objeto, qualquer ferramenta. Desde que você esteja dentro da criação, você pode usar o que você quiser: régua, compasso, qualquer cor. Tudo está a seu alcance,

qualquer coisa, colagem, colar papel é livre. O sentido da liberdade em Klee é muito importante, eu aprendi. Tanto que, até hoje, se eu estou produzindo, e se quero colar alguma coisa ali, eu colo barbante, eu colo um tecido, eu colo um papel. A liberdade, a criação permite que se use o que você quiser desde que você prossiga, desde que você se aprofunde nela mesma, nessa criação. Qualquer coisa que te ajude a ir mais fundo.

M.R.: Como variam os pretos e negros ao mudar a tinta, o suporte etc.?

E.S.: Acho, de fato, que a presença do negro me é dada através da presença de um elemento material novo. Um tecido brilhante negro que eu colo. Eu introduzo esse negro. Ou, então, eu pinto o negro na própria tela, ou colo alguma coisa negra ou preta. Há tecidos negros, outros pretos também. Eu acho que o preto e o negro estão presentes sempre. Muitas vezes não de uma maneira dominante, mas como um elemento de harmonia, de coesão apenas.

M.R.: Como consegue o negro na pintura?

E.S.: Existem certos materiais que têm um caráter negro. O esmalte, por exemplo. Repare que, mesmo nos tubos de tinta vendidos no comércio, há diversos negros: negro-de-Marte, negro-de-marfim, negro-de-pêssego etc. São tantos. É uma diversidade muito grande. Há subtons, nuances em cada um deles. O negro é mais negro, é o negro puro, digamos assim. É aquele que não tem nada dentro de si, nada, nenhuma cor, nenhuma tonalidade. Ele é apenas ele mesmo. Por isso ele é verdadeiro, por isso ele é o grande escuro. Às vezes, o negro é dado pelo material mesmo. Já o branco é diferente. Tem uma passagem em que eu falo como conseguir o grande branco, eu falo em Rembrandt, não sei se você leu essa passagem¹⁶. O branco-de-prata é o mais branco desses materiais. Como é que você vai conseguir mais branco que o branco-de-prata? Não existe nenhum material que possa ser mais branco que o branco-de-prata. É no contraste, no *entourage*, no que está em volta e que faz com que o tal branco fique mais branco. Já no negro não existe isso, não tem isso, não adianta *entourage*, é ele mesmo. Ele é independente. O negro é o buraco negro, absorve tudo. É ele mesmo. É difícil distinguir. Ali, por exemplo [Sued aponta para um quadro feito com esmalte sintético e óleo], há o negro espelhado e o preto do lado. Está evidente aquilo ali. É a qualidade, o próprio material, que distingue um do outro pela própria escuridão.

16. Quanto à cor branca, quando situada em contexto branco, é menos luminosa e menos intensa do que o mesmo branco em contexto sombrio. A virtude de se chegar ao branco mais luminoso e mais intenso que o branco da tinta advém de sua vizinhança. Eu me lembro, em 1952, no Museu do Prado [Madri], da forte impressão que me causou o branco intenso e luminoso da sobressaia da Artemisa de Rembrandt. Ao contrário do negro, essa superfície de cor branca não permite a penetração do olhar. A superfície branca, independentemente de qualquer vizinhança, é opaca." Ibidem, p. 45-46.

M.R.: Mas o brilho das superfícies esmaltadas não interfere?

E.S.: O brilho ofuscante do esmalte é uma propriedade secundária, não é relevante. O que importa no esmalte, quando eu falo do esmalte, é o negro. O brilho não tem nada a ver, é acidental. Para mim, o brilho ofuscante, o brilho que atrapalha a visão mais direta do negro, não importa porque é um acidente físico. O negro, isso que está oculto dentro dessa situação criada pelo esmalte, é o que importa. Digamos assim, o brilho que ofusca não é relevante, é secundário. O que importa é o negro.

M.R.: Há dificuldade em conseguir o negro com tinta acrílica?

E.S.: Com acrílico é difícil. É muito difícil. Tem um negro mais intenso, que é vendido, chamado “negro intenso”. É o carvão puro, pode-se trabalhar como negro. É o carbono.

M.R.: Fale-me sobre o suporte da pintura.

E.S.: O suporte da pintura... Eu usava linho, hoje, eu uso lona preparada, comprada pronta. Antes, eu fazia, preparava o fundo. Era muito trabalhoso. Hoje, já encomendo. Vem a tela e tal. Eu trabalho. Não dou mais nenhum tratamento ao fundo. Eu começo logo a pintar, colocando as primeiras cores, depois umas cores começam a chamar outras. A gente vai então caminhando. Com relação ao suporte, pode ser a madeira também. Eu comecei a fazer “pintura-relevo”, eu chamo de pintura-relevo, é onde há a junção da tela com madeira. Juntando tudo, o suporte passa a ser diferente: é tela e madeira. Pinta-se sobre esses elementos, é apenas isso. Pode-se pintar sobre papelão, sobre Eucatex, sobre o que se quiser. Como disse Klee, ou melhor, como ele mostrou, você é livre, você pode pintar com o dedo, se quiser.

M.R.: Em diversas instalações o senhor usou tecido, tanto em 1984, na XLI Bienal de Veneza, Itália, quanto em “Entorno de HO”, em 1998, no Centro de Arte Hélio Oiticica.

E.S.: Os tecidos foram escolhidos por mim, já *a priori*. Já havia decidido que usaria tecidos. Escolhi este negro aqui, esta seda aqui. Procurei um material que fosse o mais escuro possível. Encontrei um preto, a seda italiana. Então coloquei aquele tecido negro. Em Veneza tem esse negro com outras cores do lado. Seda também. Os tecidos são escolhidos assim: eu vou na loja e vejo qual o preto mais preto, mais escuro, mais escuro, e o elejo como sendo o negro.

M.R.: O jogo entre o brilho e a opacidade dos quadros pretos e negros, cuja fatura é gorda, encrespada, e a vibração da superfície ordenada por pinceladas teriam relação com esse brilho dos tecidos?

E.S.: O tecido tem esse brilho quando a gente se move.

M.R.: *Durante a infância e a juventude, o senhor teve contato com tecidos através da profissão do seu pai. Haveria ecos desses tecidos na pintura?*

E.S.: Naquela época, as lojas chamadas de armarinho eram lojas grandes. Havia os balcões repletos de gavetas. Vendiam-se linhas, agulhas, cadarços, e mais não sei o quê. No salão, havia aquelas torres com tecidos. Tecidos que pendiam jogados. [As mãos de Sued movimentam-se, mimetizando a caída ondulante do pano]. Era interessante. Ainda existe isso, existem lojas com panos que caem. Então acho que teve uma presença: as cores, as variações de cores naqueles tecidos. Teve uma presença, eu morei ali, eu vivi ali. Pai imigrante, questões de família, então a gente ajudava na loja. Eu vendia coisas, cadarço, tecido etc. Isso afina o olho. É um aprendizado também.

Ao lado, Eduardo Sued em seu ateliê. Foto do documentário.

Marcela Rangel é artista plástica, professora de arte e doutora em Artes Visuais pela ECA-USP.

Eduardo Sued, artista plástico, nascido no Rio de Janeiro em 1925, é conhecido pelas pinturas nas quais explora relações entre planos cromáticos. No início da carreira flertou brevemente com a figuração, antes de desenvolver uma poética pautada na abstração geométrica. Há, em suas pinturas, uma tensão permanente entre a geometria e a cor. A partir dos anos 1990, ao plano da pintura incorpora-se a materialidade, a densidade da tinta.

