

A ARQUITETURA DA CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRÁGICO NA OBRA DE MARK ROTHKO

Charles Ribeiro*

Resumo: Mark Rothko (1903-1970), um dos artistas mais reconhecidos de sua geração, pouco comentou sobre a sua obra. Identificado como pertencente ao grupo de pintores denominados como Expressionistas Abstratos, assim como Jackson Pollock e outros, o período clássico de sua obra expõe extensos campos de cor, mas não apenas isso: assume esses campos como atores em um palco, cujo movimento evoca o drama. Interessado em filosofia, encontra em Friedrich Nietzsche, especificamente no livro “*O nascimento da tragédia – ou Helenismo e pessimismo*” uma de suas principais referências quanto ao trabalho que irá desenvolver a partir de sua leitura (outra referência conhecida, indicada pelo próprio artista, teria sido o livro *Temor e tremor*, assinado por Johannes de Silentio, pseudônimo do filósofo Sören Kierkegaard).

No início da década de 40, Mark Rothko escreve um livro que, mantido em segredo pelo próprio autor, apenas recentemente foi publicado, *The Artist's Reality*. Através desse escrito, é possível acompanhar a formatação de seu interesse tanto por questões técnicas relacionadas a sua arte quanto por questões filosóficas, que envolvem o papel biológico e social da arte e a retomada do mito, por exemplo. Este artigo parte desse princípio para tecer algumas considerações quanto a questão do trágico proposta tanto por Nietzsche, no cerne de seu primeiro livro publicado, quanto por Rothko, desenvolvido plasticamente através de sua obra clássica. Para isso, faz uso de referências sugeridas tanto pelo artista e pelo filósofo quanto busca debater as questões apresentadas no decorrer da discussão com o trabalho de outros artistas e pensadores.

Palavras-chave: Mark Rothko. Friedrich Nietzsche. Trágico.

* Discente do curso de graduação em Filosofia (UESB). E-mail: charles.hqribeiro@gmail.com



“É a vida, não a beleza, o que perseguimos, pois se há beleza (e nós de fato vivemos na beleza) são nossas percepções gloriosas relampejando sobre as nossas almofadas de carne” (MCCLURE, 2005, p. 114).

I

Em meados da década de 1950, o poeta que em breve seria associado ao movimento literário denominado Beat Generation, Michael McClure, muda-se para San Francisco (EUA) para tentar aulas com o pintor Mark Rothko. Não se sabe ao certo o que faz o poeta pensar que o professor estaria naquela cidade, mas o fato é que, naquela altura, Mark Rothko já era bastante reconhecido por seu trabalho.

Junto a alguns pintores (Jackson Pollock, Clyfford Still, Franz Kline, Barnett Newmann e outros), Rothko compunha o que foi predicado como “Expressionismo abstrato” (GREENBERG, 2013). Nenhum desses artistas assumiria o rótulo. De fato, não havia um programa ou manifesto específico, unindo-os apenas o fato de terem sido revelados na cidade de New York e por encararem a obra de arte mais como um processo do que mera representação. Internamente, não seria possível nem mesmo considerá-los sob um estilo em comum, traços que os identificariam de alguma maneira, embora ao grupo geralmente seja creditado duas vertentes principais: Action Painting (Pintura de Ação), cujo representante mais em evidência é ainda Jackson Pollock, para quem a tela seria uma arena e seu rastro sobre ela, o que ficaria do ato de criação, a obra de arte; e, Color Field Painting (Pintura por Campo de Cor), que encontra em Mark Rothko a sua maior expressão, para quem os elementos dispostos à tela seriam como atores no palco¹. De certa maneira, em vista dessas duas definições aqui apontadas *en passant*, pode-se considerar que a primeira vertente agiria de maneira mais física em relação ao material trabalhado, talhando-o a fortes pinceladas e acasos do movimento sobre a tela, sendo o pincel uma extensão do

¹ “Entendo minhas pinturas como dramas; as formas na tela são atores. Foram criadas na necessidade por um grupo de atores que seja capaz de se mover dramaticamente sem barreiras e executar gestos sem restrições” (ROTHKO, 2006, p. 58).



corpo nesse caso, demarcando um lugar, território, enquanto que a segunda vertente seria mais contemplativa, os grandes campos de cor como compreensão dessa serenidade da observação. Em ambos os casos, seja como for, a questão é sempre a consciência do homem como um todo, sem qualquer distinção subjetiva *a priori*.

Em 1939, a II Grande Guerra tem seu início declarado. Em New York, como em qualquer lugar do mundo naqueles anos que se seguiriam ao maior dos conflitos modernos até então, a consciência moral encontra-se diante de sua própria ruína: “Era impossível continuar a pintar como antes – flores, nus reclinados ou músicos a tocar violoncelos”, diz Barnett Newman algum tempo depois (BAAL-TESHUDA, 2010, p. 33). As conversas que se davam entre Newman, Rothko e Adolph Gottlieb naquele começo de década e seus trabalhos de então circulavam, principalmente, em torno de temas mitológicos e filosofia. É desse período que data o manuscrito mantido em segredo por Rothko durante sua vida e publicado apenas recentemente, em 2004, sob o título *The Artist’s Reality*. Apesar de não ser feita qualquer referência a qualquer obra da geração a qual seu autor se tornaria parte, através do livro é possível vislumbrar algumas das questões abordadas durante seu período de produção, temas cuja obra de cada um daqueles artistas, cada qual à sua maneira, com o tempo, trataria de amadurecer. Alguns desses temas abordados no livro, todos entrelaçados para um fim, são: o lugar do artista na sociedade, a arte como função biológica natural e como forma de ação, a integridade do processo plástico, arte moderna e arte primitiva; alguns conceitos, tais como: Espaço, Belo, Generalização e Particularização; a questão do mito. É exatamente em torno desse último ponto exposto que Rothko insiste em gravitar sua obra no decorrer de sua vida. Não é irrelevante, portanto, o fato de toda essa sua geração de artistas, quando de seu primeiro florescimento em meio a tamanho absurdo ao qual o mundo se entregava sem pudor, tornar-se conhecida como “o bando de fabricantes de mitos” (BAAL-TESHUDA, 2010, p. 40).

Essa ideia não é estranha à Nietzsche, do artista como um fazedor de mitos. Em sua conferência “A visão dionisíaca do mundo”, o filósofo assume



claramente que “a arte propriamente dita é o poder de criar imagens, seja esse o criar primário [do artista] ou o criar secundário [do espectador]” (NIETZSCHE, 2005, p. 21). É essa possibilidade de criação que realiza a arte como *cultura*, enfim, e nada é mais humano. Daí os suportes artísticos não serem arte propriamente, mas *caminho* para a criação. Compreende-se esse processo quando, por exemplo, é posta em evidência crítica a relação criativa de tais artistas quanto a obra mesma, cujo conjunto é nomeado Expressionismo Abstrato: é possível dizer que o corpo é também caminho, que é o corpo assumido que se estende através daqueles constructos à tinta, o corpo no contexto de suas relações, não apenas artísticas como também históricas e sociais, em uma espécie de debater-se “diante da dificuldade quase insuperável de uma época que, embora tenha identificado seus problemas, deixou que se tornassem incontrolláveis” (ROSENBERG, 2004, p. 49). O ato de criação sob este prisma é essência de toda verdadeira arte, aquela que salta à vida, que a constitui. Para Rothko, “*O instrumento mais importante que o artista talha através de uma constante prática é a fé em sua habilidade em produzir milagres quando necessário*” (ROTHKO, 2006, p. 58).

II

Em *The Artist's Reality*, Rothko assume que “um mito é realmente um símbolo das noções de realidade de uma era específica” (ROTHKO, 2004, p. 82). Antes de nos aproximarmos propriamente da questão do símbolo é preciso entender que, para o pintor, a arte é uma função biológica natural inerente ao ser humano. Nesse sentido, é uma *necessidade*. Essa necessidade está no mesmo nível daquela que, segundo Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, leva os gregos a criarem seu Olimpo como um ato de beleza para que a vida seja possível (NIETZSCHE, 2007, 34). Esse mundo olímpico seria *intermédio* para os gregos diante do sofrimento que a existência impõe ao homem. No decorrer desse processo, para o filósofo, a arte trágica viria a agir como um *consolo metafísico*



ao heleno: “Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele a vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

Antes de prosseguirmos, é importante observar que a relação entre os antigos e a sua mitologia não é pesada na mesma balança em que o cristão se situa para com a sua divindade. O panteão olímpico é formado, essencialmente, por personificações de forças da natureza, ou seja, não está mais além do que o homem encontra a si mesmo em relação a sua vida sensível – nota-se que, por toda a antiguidade, aos mitos é dado assumir o mesmo lugar, assim como é possível observar a mesma relação hoje em dia nas crenças africanas, entre os povos indígenas e ainda entre outros povos ditos primitivos. São manifestações fenomênicas, afinal, mas apreendidas pelo homem em forma simbólica no contexto de suas relações de existência. Esta imagem concentrada do mundo (Cf. NIETZSCHE, 2007, p. 132), que é o mito, revela a maneira como o homem se sente (Cf. ROTHKO, 2004, p. 26) em relação à vida. A cristandade dá uma ênfase mística a esse sentir, vinculando-o a uma outra vida, além e eterna, evadindo forçosamente o homem de sua natureza própria. Assim, aplica a essa existência terrena preceitos morais e ao sofrimento a provação ou o pecado. Os antigos encontram diante de si, através de seus mitos, um espelho que lhes revela a si mesmos diante da vida como um todo. No mito trágico, por exemplo, o sofrimento é visto como parte em um processo natural que não aponta contra o homem: antes, é o indivíduo que se levanta contra a natureza, daí o sofrimento, quando o homem ultrapassa a medida que lhe cabe². Sendo assim, é através do sofrimento que o homem conhece a sua existência como indivíduo. A necessidade de sobrepujar a esse sofrimento é o que suscita a pulsão³ para que se reconheça a vida através da criação, daí o mito⁴.

² Sobre o *métron* em relação à tragédia ática: BRANDÃO, 1985, p. 11-12.

³ “A mesma pulsão (*Trieb*) que chama a arte à vida, como o *preenchimento* e completude da existência seduzindo para o continuar vivendo, deixou também que surgisse o mundo olímpico, um mundo da beleza, da calma, do gozo” (NIETZSCHE, 2005, p. 17).

⁴ “Contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza” (MACHADO, 1999, p. 18).



Ao afirmar que “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 2004, p. 44), Nietzsche toma à mitologia a consideração de que é a partir da tensão entre dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, tais manifestações da natureza, que a arte se desenvolve. O mito trágico é assim gerado⁵. Esse é um processo natural, primeiro, depois simbólico, e então dramático: “a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2004, p. 57). Para o filósofo, o drama revela a vida também como fenômeno, através de sua mitologia, através da necessidade do homem⁶. Objetivamente, essa sugestão é possível devido ao fato de o público espectador dessas encenações, em seu lugar de apreciação privilegiado (theatron), se contrapor a isso o assento do público moderno, dada a estrutura física do teatro, ter reverberada essa capacidade de *sobrever* (überleben) toda a ação, inclusive a si mesmo como coreuta⁷.

É a partir do coro que Nietzsche fundamenta a tragédia grega, e o coro nada mais é do que “uma visão tida pela massa dionisíaca” (NIETZSCHE, 2004, p. 56). É em sua origem, então, que o mito e o drama se confundem⁸, em o espectador saber a si mesmo enredado naquele cortejo balouçante, primevo, agora contemplado esteticamente, através do drama, onde o princípio de individuação é rompido e o homem e a natureza celebram a reconciliação, finalmente⁹. O heleno assume esse homem-natureza na figura do sátiro. É da visão desse “enquanto exaltado entusiasta que a proximidade do deus extasia,

⁵ Tanto Nietzsche, no decorrer de *O nascimento da tragédia*, quanto Rothko, ao dedicar um capítulo ao tema em *The Artist's Reality*, utilizam a imagem da procriação para fazer entender a íntima relação entre arte e vida.

⁶ “O drama é no todo uma aparição de sonho” (NIETZSCHE, 2004, p. 58).

⁷ “Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos...” (NIETZSCHE, 2004, p. 55).

⁸ “O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal” (NIETZSCHE, 2004, p. 138).

⁹ “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (Nietzsche, 2004, p. 28).



enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza” (NIETZSCHE, 2004, p. 54) que a ação cênica é desenvolvida. Observa-se então que o espectador diante do drama é confrontado subrepticamente com a visão de seu próprio processo de rompimento do *principium individuationis*, a partir da figura do herói. Há prazer nessa espécie de encantamento, e há compreensão: o herói trágico é aquele que rompe a medida, é o indivíduo em contraposição ao coro. Ao contemplá-lo, o heleno apreende a si mesmo e reconhece a sua própria medida. É possível que o desenlace derradeiro desse herói seja visto como libação, sacrifício, ao invés de apenas a consequência de um julgamento moral, cívico. O homem, nesse momento, face a face com o deus-máscara, Dioniso, encontra-se diretamente em contato com a vida ela mesma, ou seja, em uma relação direta com a natureza, logo, não há transcendência alguma em tudo isso: fisiologicamente¹⁰, a realidade é essa tensão entre os impulsos que a designam, sendo a realidade compreendida aqui na figura de Apolo, por ser aparência, enquanto os impulsos em seu movimento são representados pela disposição dionisiaca do coro. Nesse sentido, talvez a filosofia, através de Sócrates primeiro, não seja mais do que uma sutil defesa consciente contra essa relação que envolve aqueles efeitos que a tragédia proporciona e a sua catarse¹¹. Afirmar o homem em um lugar central a partir de sua razão, ou seja, dispor o homem à parte e acima da natureza em nome de uma crença na verdade, vai de encontro a aquela unidade primeva que o mito trágico traz à tona em harmonia. A filosofia, segundo essa chave, apenas demarca o território do indivíduo em nome de novos deuses. Do contrário, para aqueles que creem nesta “ilusão exaltada de um deus” (NIETZSCHE, 2007b), a verdade, Sócrates continua a ser considerado um mártir, suscitando o homem pelo homem, a natureza em menor grau.

¹⁰ “Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor, eis o essencial. O corpo é um fenômeno muito mais rico e que autoriza observações mais claras. A crença no corpo é bem melhor estabelecida do que a crença no espírito” (NIETZSCHE, *Apud* MACHADO, 1999, p. 91).

¹¹ Sobre os efeitos que a tragédia proporciona e a sua catarse: (BRANDÃO, 1985, p. 12-14).



Segundo Nietzsche, “o drama é no todo uma aparição de sonho”; ou seja, em última instância, é a natureza que se revela, então, *conscientemente* através do homem. Ao desconsiderar o lugar central em que Nietzsche perdura a estética em relação à existência, Walter Benjamin, em *A origem do drama trágico alemão*, parece não compreender o filósofo senão superficialmente. Nietzsche, afinal, trata de uma fisiologia, enquanto Benjamin discerne formalmente sob o ponto de vista de uma “filosofia da história da tragédia”. Apesar de tal distinção essencial, ambos compartilham que a tragédia tem como base o mito. É por entender o contexto único que predispõe a tragédia entre os gregos que Benjamin nega a possibilidade de novas composições, ao passo que, justamente por observar de maneira ideal os helenos¹², Nietzsche estende sua pesquisa ao homem em sua relação mais íntima com a natureza. De outro modo, talvez seja na questão do silêncio trágico que esses dois pensadores se alcançam. Benjamin cita F. Rosenzweig: “(...) Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjetivo, para entrar na gélida solidão do si-mesmo [selbst]” (BENJAMIN, 2011, p. 109). Daí, o drama, “para poder representar o silêncio”. É o herói que se cala, entre a comunidade antiga e aquele desconhecido que suas ações, a partir desse instante, delimitam, erigindo novas estruturas, possibilidades para aqueles que o seguem ao desenlace. Benjamin, ainda: “Face ao sofrimento do herói, a comunidade aprende uma grata veneração pela palavra de que a sua morte a dotou – uma palavra que resplandecia como um novo dom a cada nova expressão que o poeta ia buscar à lenda” (BENJAMIN, 2011, p. 110). Eis o lugar onde nascem os mitos, através dessa língua mais uma vez origem. O herói trágico é limiar, medida. Nesse instante, não se desenha aqui a máscara dionisiaca?¹³

¹² “[...] por isso o helênico é a palavra-chave para todos os que têm de procurar brilhantes protótipos para a sua afirmação consciente da Vontade; [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 17).

¹³ “O herói, na sua existência espiritual e física, é a moldura que enquadra os eventos trágicos.” (BENJAMIN, 2011, p. 117).



[...] antes, a orquestra diante da cena sempre permanecia um enigma, agora chegamos a compreender que a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente apenas como visão, que a única ‘realidade’ é aí precisamente o coro, o qual gera a partir de si mesmo a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra (NIETZSCHE, 2007, p. 58).

A unidade última que o mito evoca na antiguidade, já em um processo de desconstrução no período helênico, e perdida de vez durante a Renascença, ocorre uma vez que, em sua origem, três importantes elementos da experiência humana são apreciados em um símbolo único. Segundo Rothko, esses elementos são: *sensualismo, sensação e objetividade*. Desde então, a arte tem priorizado um desses elementos em detrimento dos outros, segundo a cultura em vigor.

A começar por Sensualismo (sensuality), Rothko utiliza-se dessa noção para explicar a realidade como uma espécie de resultado sintético das sensações, e Sensação (sensation) diz respeito a apreensão do mundo através dos sentidos físicos mesmo. Segundo o pintor, “Sensualismo é o nosso índice da realidade” (ROTHKO, 2004, p. 25). Esta noção de realidade é percebida como “apenas o registro de graus relativos a dor e ao prazer”. Com isso, torna-se importante ter em vista que, para Rothko, é central conceber que a ideia de pintar está principalmente relacionada a um princípio tátil, à medida que é assim que sentimos fisicamente tanto a dor quanto o prazer em primeiro, o atrito com o todo. A partir desse aporte, é possível interpretar significativamente, na pintura, a Plasticidade (Plasticity) como “o atributo de apresentação de um senso de movimento em uma pintura” (ROTHKO, 2004, p. 55). Em relação à plasticidade, estão os elementos plásticos, que seriam os meios e dispositivos empregados por cada artista para produzir esses efeitos de movimento no espaço (ROTHKO, 2004, p. 47). Este espaço seria “a base filosófica de uma pintura, e seu tipo geralmente determina como os elementos plásticos funcionam em relação à obra” (ROTHKO, 2004, p. 55). Aquela sensação de movimento trabalhada através de elementos plásticos no espaço da tela ocorre, em resumo, quando se torna visível a relação interna entre todos os elementos envolvidos diretamente à obra, tanto internos quanto externos. Em um artigo denominado “the Romantics



were prompted...”, publicado originalmente na edição de inverno/verão da revista *Possibilities*, em 1947, Rothko entende que essa relação interna à obra a assume como organismo¹⁴. O poeta Beat anteriormente citado, Michael McClure, considera que “há, de fato, uma força central no organismo e esta É o ambiente” (MCCLURE, 2004, p. 59). McClure fala a partir da biologia, mas é possível aproximar a isso o conceito de espaço predicado por Rothko no sentido em que o espaço está para o ambiente assim como a obra está para o organismo. Segundo esta chave, é possível ainda entender tanto um poema quanto uma pintura e também qualquer expressão genuinamente humana, como a filosofia. Tanto para o poeta quanto para o pintor, como também para Nietzsche, não há separação entre corpo e mente; em outras palavras, entre arte e vida.

Para Rothko, a arte e a filosofia combinam todos os fatores sensíveis, tanto subjetivos quanto objetivos¹⁵. A distinção entre ambos e as ciências encontra-se no fato da específica especialização destas, que se desenvolvem a partir de um objeto particular de estudo dado *a priori*. O que distingue arte e filosofia entre si, por sua vez, é o fato de a filosofia combinar aqueles fatores sensíveis (fenomênicos) através da lógica verbal ou numeral até a ética, enquanto que a arte faz o mesmo plasticamente, com o fim de *informar* sensivelmente ao ser humano¹⁶. Desta maneira, “uma pintura é a representação da noção de realidade nos termos de elementos plásticos” (ROTHKO, 2004, p. 25).

A pintura cuja plasticidade é táctil - ou seja, aquela cuja participação de predomínio plástico envolve um princípio táctil -, evoca certa unidade, aquela primeva perdida, tendo em vista que todos os elementos contribuem para a ideia,

¹⁴ “[as formas na tela] não tem associação direta com qualquer experiência visível, mas nelas se reconhece o princípio e a paixão do organismo. A apresentação deste drama no mundo familiar nunca foi possível, ao menos que a rotina atuasse como um ritual aceito em referência a um campo transcendente” (ROTHKO, 2006, p. 59). Quanto ao aspecto da apresentação deste drama, considera-se que é o ritual que diviniza o mundo, assim o ato de criação que transcende a obra. Perguntado quanto tempo é necessário para a concepção de uma obra sua, Rothko responde: 57 anos, que é a idade dele quando nesta entrevista.

¹⁵ “... ambos devem apresentar a relevância de todo o conhecimento, intuição, experiência e o que quer que seja admissível enquanto realidade em um instante particular” (ROTHKO, 2004, p. 24).

¹⁶ “*Informação* é conhecimento que afeta o futuro” (MCCLURE, 2005, p. 115).



ao contrário da pintura visual, em que os elementos concorrem para uma referência discursiva, particular. A pintura visual está para a aparência (fenômeno) enquanto que a pintura tátil estaria voltada sempre para uma noção *abstrata*, ou seja, universal. Nisso, é possível observar alguma proximidade entre o trabalho de Rothko e o trabalho de Piet Mondrian, pintor que o antecede em referência.

Em seu ensaio “O neoplasticismo na pintura”, Mondrian tece a sua visão da arte tendo em vista o seu projeto pessoal, a saber, o Neoplasticismo. Essa estética, por sua vez, influenciada diretamente tanto pelo cubismo e seu contexto de formação como também pela Teosofia (por esta via chegamos ao Neoplatonismo cunhado durante os primeiros séculos de nossa era) e, de maneira mais sutil, ainda a filosofia tratada por Hegel. Essa arte de relações que se pretendem puras se volta à essência, “manifestação mais profunda de todas as coisas”. Desta maneira, qualquer contingência tende a ser eliminada, e assim o que reconhecemos como aspectos naturais da realidade sensível, particulares. A arte se torna um “campo de combate contra o individual” (MONDRIAN, 2008, p. 78). É um embate trágico, portanto. Essa tragédia tem sua origem justamente na associação entre o universal e o individual, ou seja, segundo Mondrian, por uma tensão entre esses opostos, o interior (espiritual, abstrato) e o exterior (sensível, natural). Nós presenciamos esse sentimento através da arte, cuja função maior, para este pintor, seria anular o trágico enquanto possibilita um *desenvolvimento ascendente* do interior universal do homem, seu espírito, até o interior universal (Cf. MONDRIAN, 2008, p. 70-83). Evidentemente, tanto quanto em Nietzsche, trata-se aqui de uma metafísica de artista e não de gosto apenas.

A arte abstrata revela-se, portanto, tão objetiva quanto aquela arte naturalista. Apenas observa-se como distinção, por exemplo, quando por um lado renascentistas afirmam a aparência na mesma medida de atenção em que impressionistas operariam em suas telas sob a sugestão de uma realidade outra esta mesma. A emoção nos serve ainda como exemplo: para os impressionistas a emoção é essencial à obra, por tratar-se de uma percepção mais íntima do indivíduo, ligando-o diretamente ao todo, enquanto que, do contrário, para os



renascentistas a emoção toma como base os mesmos preceitos que regem a escultura, cuja expressão é delimitada mais por sua exterioridade¹⁷. De fato, o lugar sobre o qual se fundamenta a emoção na arte moderna deriva diretamente da tradição que desemboca no Romantismo.

A respeito da emoção, Rothko nota que o cristianismo é o primeiro a situá-la como parte integral ao homem em seu rumo à eternidade – principalmente aquelas emoções ligadas ao sofrimento. De maneira distinta, na antiguidade, o mito está relacionado à necessidade do homem diante da natureza. É a partir da Renascença, na arte, que começa a se distinguir de maneira mais evidente individualidades, o que é uma imagem ideal para o processo de interiorização que o homem enfrenta ao assumir suas suspeitas em relação ao todo durante este período. Sob a tutela do sistema religioso cristão, não há criação de mitos, apenas representação da realidade aparente em vista de sua moral transcendental¹⁸. Nesse sentido, o que se observa é que, a partir da experimentação provocada por Leonardo da Vinci, segundo Rothko, no uso da tinta a óleo, a luz começa a significar uma nova unidade; quando a extrema particularização possível para cada objeto por meio daquele dispositivo, tinta a óleo, corre em paralelo a extrema especialização científica: os antigos mitos não mais respondem a essa consciência. Entende-se como foi possível o particular ser alçado ao plano da generalização, como o próprio Rothko aponta: os estudos da aparência no decorrer dos séculos a partir de Da Vinci preparam para uma subjetividade que o uso da luz alcança exemplarmente durante o Romantismo, e então o impressionismo. Esse uso aplicado da luz, enquanto qualidade tátil que envolve a disposição aparente do universo das coisas sensíveis, em outras palavras, é a introdução do fator de humanidade na pintura. “Essencialmente, é a emoção que toma o lugar do mito” (ROTHKO, 2004, p. 34). A obra de

¹⁷ Coloca-se em questão aqui, na verdade, um fator de predominância para a construção do espaço da obra, se estaria mais para o sujeito ou para o objeto, tema que poderia ser tratado também a partir de uma história da perspectiva, seus diversos usos durante o Renascimento (Cf. PANOFKY, 2003).

¹⁸ Não passa despercebido, como nota Walter Benjamin (BENJAMIN, 2011, p. 76-77), o fato de, aos poucos, durante esse período, temas do antigo testamento serem retomados com mais frequência do que aqueles da Redenção.



Rembrandt é um exemplo de como a emoção humana é alçada a um plano universal¹⁹. A sugestão que Rothko apresenta é que o elemento trágico possibilita esta generalização da emoção humana, ao perceber que toda subjetividade é apresentada em vias de sua própria tragicidade (Cf. ROTHKO, 2004, p. 35).

Cézanne, cuja obra em certo momento começa a ater-se apenas à qualidade tátil da luz, ultrapassando desta maneira a subjetividade romântica puramente emocional, logo percebe a qualidade tátil também da cor. Plasticamente, é através da cor que a luz se revela, e a cor dispõe o espaço através de suas relações, preenche a atmosfera. De repente, o desenho surge da cor. Em Mondrian, poderíamos denominar esse processo de Expansão: “como a cor surge de forma pura, plana e separada, o neoplasticismo expressa diretamente a expansão, isto é, expressa diretamente a causa da aparência espacial” (MONDRIAN, 2008, p. 51). Excetua-se a particularidade do movimento artístico citado, cuja referência maior é definitivamente o trabalho de Mondrian, e estamos diante da mais evidente sugestão ao trabalho de Rothko: os campos de cor, essas camadas sobrepostas, ou planos, como os denomina Mondrian, nada mais significam plasticamente do que uma “exteriorização da força ativa primordial”. A forma é o limite dado a expansão, linha. Em Rothko, as camadas permanecem em constante movimento. Matisse, por quem Rothko sentiu-se especialmente influenciado ao ver, em 1946, em uma exposição em New York, sua tela “l’atelier rouge”, diz que “a cor é acima de tudo, talvez ainda mais do que o desenho, uma libertação” (MATISSE, 2007, p. 225). Em que sentido essa libertação é possível, talvez o próprio Matisse possa esclarecer: “a cor contribui para exprimir a luz, não o fenômeno físico, mas a única luz que realmente existe, a do cérebro do artista”. Na mesma medida, em Rothko, muito mais do que “a relação da cor com a forma ou com qualquer outra coisa”, a cor torna-se instrumento de expressão, e seu interesse está “apenas em expressar as emoções humanas básicas – tragédia, êxtase, ruína e assim por diante” (BAAL-

¹⁹ Em sentido próximo a esse exemplo apontado por Rothko, Walter Benjamin esclarece: “Os pintores do Renascimento sabiam manter o céu bem alto, nos quadros do Barroco a nuvem desce, carregada ou luminosa, sobre a Terra” (BENJAMIN, 2011, p. 76).



TESHUDA, 2010, p. 50). É através da abstração que se observa o trágico na obra de Rothko.

Segundo Peter Szondi, não é possível definir o trágico, apesar de *uma* tragicidade ser frequentemente verificada como fenômeno no decorrer da história do pensamento (SZONDI, 2004, p. 84). De fato, ainda segundo Szondi, de um ponto de vista estritamente filosófico, nota-se geralmente a sugestão de uma estrutura dialética. É a partir dessa estrutura que se define a noção de tragicidade, à medida da compreensão de que apenas é possível discernir o trágico sob certas circunstâncias particulares. Sendo assim, tanto em um sentido filosófico, quando a questão se forma a partir do limiar da compreensão, quanto em um sentido dramaturgico, sob a forma de uma poética a operar ao alcance de determinados efeitos, nada escapa ao veredicto de que o trágico é uma cisão na experiência do pensamento, e com pensamento assumimos também dizer vida. Logo, seria o caso de o *conhecimento trágico*, tal como Nietzsche define essa cisão em *O nascimento da tragédia*, ser uma espécie de rasgo metafísico na realidade. Desta maneira, a tragédia ática, embora assumida pelo Estado Grego em festividades, entendida aqui como manifestação dramática de um processo que remete à mitologia que, por sua vez, alcança uma necessidade do homem diante da natureza, ou, em caminho inverso, sobre como a tensão entre impulsos da natureza é apreendida esteticamente; assim o limiar para aqueles pensadores a partir do idealismo alemão que observaram seu desenlace quanto à existência própria; em igual medida, é possível pensar a relação do trágico junto à obra de Mark Rothko, observando como o artista, ao considerar a encenação da tragédia grega, pretende o espectador entre o público da arena - a sugestão é de que suas telas sejam apreciadas a uma distância de 45cm em média, assim toda a visão periférica é também tomada por aqueles campos de cor, para além do alcance das bordas do quadro, já tamanho em medida, por vezes ocupando toda uma parede e mais. Somos imersos à obra²⁰.

²⁰ Ainda o debate que Panofsky apresenta em seu livro *A perspectiva como forma simbólica*, conforme apresentado neste artigo na nota 17.



Em Nietzsche, aquele impulso dionisíaco primordial, quando toda civilização em volta é arrastada orgiasticamente pelos seguidores do deus, entre os gregos, e apenas entre os gregos em seu período clássico, torna-se “fenômeno artístico” (NIETZSCHE, 2007, p. 31). Isso se deve aos helenos habitarem o seu território sob a égide do deus Apolo; em outras palavras, a sua cultura é a da medida e a da beleza. Apenas desta maneira, sob um caráter de apresentação, de *imediatidade mediada*, como apontado por Günter Figal (FIGAL, 2012, p. 76), percebido como símbolo, tal embriaguez é assumida. Não é o caso de sugerir alguma concordância entre os impulsos, mas da tensão surge a tragédia ática. O “espectador verdadeiramente estético”, como nomeia Nietzsche o espectador ideal, ou como pretende Rothko situar-se diante de sua obra, observa essa construção. Seus olhos não se restringem apenas a ver superficialmente, identificando cada traço ou gesto aparente, mas torna-se “capaz de penetrar no interior, e como se [...] com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes” (NIETZSCHE, 2007, p. 128). As camadas sobrepostas de tinta que Rothko utiliza para a construção de cada campo, e daí a tela por inteiro, campo sobre campo, talvez insinuem esse movimento. Logo, é o caso de assumir que forma e conteúdo, sem distinção entre as partes, participam em uma mesma essência em função do drama. As imagens que sobressaem à existência, para além do que é aparente ali, ou seja, a grosso modo, retângulos e uma paleta mínima de cores, são construções evocadas em comum com o espectador: a obra de arte torna-se meio: a identificação é imediata.

Finalmente, para Rothko, “A pintura deve ser milagrosa: o instante se finda, a intimidade entre a criação e o criador está terminada. Ele está de fora. A obra deve ser para ele, assim como para qualquer outro que vier a apreciá-la depois, uma revelação, uma resolução inesperada e sem precedentes de uma necessidade eternamente familiar” (ROTHKO, 2006, p. 59). Para Richard Wagner, a quem Nietzsche presta reverência em *O nascimento da tragédia*, “o drama [obra de arte perfeita] só é possível como expressão plena de um desejo coletivo de comunicação artística; tal desejo, por seu turno, quer manifestar-se exclusivamente em participação coletiva” (WAGNER, 2003, p. 111). Através da



arte, o artista não pode ser visto como indivíduo se não apenas pelo nome que assina, quando assina – a arte dita primitiva, por exemplo, acena a favor da busca pela unidade aqui em vislumbre não apenas por sua forma, mas também pela extensão exata de seus temas entre os mais diversos povos e pela completa inexistência de um sujeito autor, sendo possível que este seja qualquer um da tribo. Diante das telas de Rothko, e suas telas assumidas como drama, é o homem que se coloca diante de si mesmo em natureza.

III

“[...] a busca pelo mito representa o descontentamento pela verdades parciais e especializadas e o desejo de imergir a nós mesmos em uma felicidade que evoque uma unidade total. Essa busca prossegue a cada instante” (ROTHKO, 2004, p. 37).

Em seu artigo “The Romantics were prompted...”, Rothko assume: “Sem monstros e deuses, a arte não pode ordenar nossos dramas: os momentos mais profundos da arte expressam essa frustração” (ROTHKO 2006, p. 59). Assim, em Nietzsche, a vida: “Sem o mito, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (NIETZSCHE, 2004, p. 133). Durante o Renascimento, ou seja, dentro de uma lógica cristã, à medida que o homem assume a si como indivíduo em função de sua razão, retomando para isso a construção do pensamento grego como arquétipo na mesma medida em que o nega em essência, assim como se faz crítica ao próprio cristianismo operante, a imagem do homem solitário é frequentemente evocada. Essa espécie de nostalgia do divino se estende no decorrer da história da arte, a partir de então, sob o mesmo aspecto faustico²¹.

²¹ “[...] a história do Doutor Fausto foi tomando corpo na tradição oral, ensejada pela lenda em torno de um homem que viveu na Alemanha aproximadamente entre os anos de 1470 e 1540. [...] frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com o próprio sangue” (MAZZARI, introdução *Apud* GOETHE, 2004, p. 8-9). Tanto Nietzsche quanto Rothko fazem referência a essa figura recolhida da tradição oral em vista a denunciar a crença na verdade.



Ao entender como mera superstição a questão do mito tal como os antigos a vivenciavam, abandonando com isso a relação natural do homem com a sua existência, ou seja, o seu lugar na unidade primeva, segundo Rothko, a arte afunda em melancolia. Quando, em meados da década de 40, Rothko apresenta as multiformas, como é conhecida a sua obra de então, e logo em seguida, no começo da década de 50, tem início o seu período clássico, aqueles campos de cor cada vez mais sóbrios em limites cada vez mais estritos até suas telas totalmente negras depositadas na Rothko Chapel, já no início da década de 70, toda essa espécie de “autobiografia espiritual” é imagem ainda da melancolia humana, a sua expulsão do Éden, o processo de perda da apropriação mítica da realidade. Segundo Walter Benjamin, “Em certos pontos essenciais do seu percurso, o tempo da história torna-se parte integrante de um tempo trágico: precisamente nos atos dos indivíduos de exceção” (BENJAMIN, 2011, p. 261). Rothko comete suicídio em 1970, seu corpo é encontrado sobre o sangue tomando todo o chão do lavatório.

Como grandes mamíferos, tanto Rothko quanto Nietzsche, feito Hamlet, observam a existência em seu mais íntimo, mas, tal como os antigos com seu ato de beleza, se alegram por celebrar a vida através da arte, e arte aqui como possibilidade de vida. A vida como possibilidade de vida. Diz Matisse: “Quando se possui um autêntico sentimento da natureza, pode-se criar signos que sejam equivalentes entre o artista e o espectador” (MATISSE, 2007, p. 228). Nietzsche aponta que, para o heleno, o consolo metafísico possibilitado pela tragédia estaria no desvelamento “de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). Aqueles campos de cor que definem o trabalho de Mark Rothko não significam menos do que celebração.

REFERÊNCIAS

BAAL-TESHUDA, Jacob. **Mark Rothko**. Köln: Taschen, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.



Revista Pandora Brasil – Número 71, Fevereiro de 2016 – ISSN 2175-3318
Sobre a vida bela: a arte como modo de relação do homem com o mundo __p. 30-48.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FIGAL, Günter. **Nietzsche: uma introdução filosófica**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto: uma tragédia – Primeira Parte**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GREENBERG, Clement. Pintura “de Tipo Americano”. In: _____. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 239-259.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MCCLURE, Michael. **A nova visão: de Blake aos Beats**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MONDRIAN, Piet. O Neoplasticismo na pintura. In: _____. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 27-115.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia** ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O Pathos da verdade. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 21-30.

_____. **A visão dionisíaca do mundo**, e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

ROSENBERG, Harold. Action Painting: Crise e Distorção. In: _____. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 43-52.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ROTHKO, Mark. **The artist's reality: Philosophies of Art**. New Haven and London: Yale University Press, 2004.



Revista Pandora Brasil – Número 71, Fevereiro de 2016 – ISSN 2175-3318
Sobre a vida bela: a arte como modo de relação do homem como o mundo __p. 30-48.

_____. **Writings on art.** New Haven and London: Yale University Press, 2006.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro.** Lisboa: Antígona, 2003.



Charles Henrique Querino Ribeiro
<http://lattes.cnpq.br/7245498580023319>

