

**HOME**

- > Sobre nós
- > Avaliação
- > Docentes
- > Programa Sócrates
- > Gästebuch

CURSOS

- > Licenciaturas
- > Mestrados
- > Legislação

PUBLICAÇÕES

- > Artigos de Docentes
- > Trabalhos de Alunos

RECURSOS**ARQUIVO****CALENDÁRIO****ACTUAL****PUBLICAÇÕES****> Trabalhos de Alunos de Estudos Alemães**

Pedro Castanheira
Rothko e o Sublime



Untitled (1969) Mark Rothko

Introdução

As origens do sublime, ou da sua problematização, remontam às ideias teóricas e retóricas de Longino, mas só na época romântica – depois de Burke e Kant sobre ele terem reflectido –, é que o conceito se propaga e atinge o seu auge, entrando, mais tarde, porém, em claro desuso e decadência. O século XX, através de artistas como Rothko, tentará resgatá-lo, dando-lhe outra forma de expressão.

O presente estudo incidirá preferencialmente, numa primeira fase, nas ideias de Longino sobre o sublime, para depois, numa segunda parte, dar a conhecer a própria sublimidade latente na obra de Mark Rothko, comparando-a sempre que nos for possível com o pensamento de Longino.

Tentaremos igualmente, num nível secundário, perceber até que ponto esse conceito de sublime contribuirá desde muito cedo para a mudança do pensamento estético em várias alturas.

No fundo, apesar da distância de mais de dois mil anos que separam os autores em análise, procuraremos ver de perto o modo como a experiência do sublime foi sentida e esboçada teoricamente por Longino, no passado, e como a mesma experiência acabou por ser materializada, no presente, nas largas telas de Rothko.

I - Longino e o conceito de sublime

O sublime, enquanto ideia ou sensação estética, existirá já desde a altura remota em que o Homem se viu dotado e consciente de uma sensibilidade estética, quer perante um simples artefacto ou mera manifestação artística (mesmo rupestre), quer perante a própria Natureza. Porém, enquanto conceito teorizado e verdadeiramente problematizado, ele só virá à luz na Grécia Antiga. Muito embora, nesta altura, o sublime apareça ainda apenas ligado à esfera da retórica e da criação poética, o sentimento de êxtase provocado por si (pelo enunciado sublime), de que já os gregos falam, permite adivinhar que em breve e de forma inevitável o fenómeno

do sublime se iria libertar do simples campo da retórica e alargar-se a toda a complexidade múltipla da Estética.

De facto, a mais antiga formalização do conceito de sublime que chegou até nós encontra-se no tratado helenístico e anónimo, chamado Peri Hypsous, que significará algo como 'a elevação do estilo', mas que, errada ou talvez propositadamente, acabaria por ser traduzido para latim como De Sublimitate. Embora nem nos dias que correm se conheça ainda o nome do seu verdadeiro autor, a mesma obra seria posteriormente atribuída a um Pseudo-Longino [1].

Sob a forma de epístola dirigida a Terenciano e como resposta contrária à tese de Cecilio (que defendia o discurso simples e despojado, mas formalmente perfeito), a obra de Longino vem fazer a apologia do discurso poético bombástico e grandioso, remetendo a preocupação formal para segundo plano, na opinião de que todo o discurso pode ser defeituoso desde que nos fale dos assuntos mais elevados e da maneira mais arrebatadora possível.

Longino vai, então, procurar definir o conceito de sublime, quer na sua essência, quer nas suas causas e consequências, e afirma:

o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso... [2]

Na verdade, e sem que o autor o chegue a afirmar, podemos claramente inferir que o autor coloca o 'sublime' num patamar superior ao 'belo', porque, como expressão de um espírito elevado, o primeiro, para além de agradar, tem ainda a capacidade de provocar o êxtase. Portanto, o sublime será o Belo poético quando manifestado de forma extremada e elevada – e a prova de que o sublime é a elevação do discurso por excelência reside, para o autor, na glória eterna que o mesmo deu aos maiores escritores e poetas que o produziram.

Longino destaca-se também por ter tido a inteligência de saber separar a retórica da literatura ou poesia. De facto, qualquer discurso grandioso que emane sublimidade pode negligenciar todos os silogismos e todos os artifícios eficazes de retórica, já que o seu objectivo – e conseguido mérito –, deixa de ser a persuasão e passa a ser a pura provocação de êxtase e de admiração. Isto é, tanto o propósito como o efeito do sublime – e da sua linguagem elevada – são a exaltação do espírito e não a persuasão da mente. Para além disso, àquilo que é persuasivo podemos resistir, enquanto que perante o sublime somos completamente dominados, pois este representa sempre algo que nos ultrapassa:

Não é à persuasão, mas ao arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes. Invariavelmente, o admirável, com o seu impacto, supera sempre o que visa persuadir e agradar: o persuasivo depende de nós, ao passo que aqueles lances geniais carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte... [3]

O sublime surge ainda sempre espontânea e surpreendentemente, de forma arrebatadora:

...o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jacto, a força do orador. [4]

Posteriormente, o autor tenta apresentar como que uma espécie de manual para oradores que queiram desenvolver as suas técnicas discursivas, mas, curiosamente, não será tanto pelos seus conselhos de oratória que os seus leitores se sentirão mais estimulados ou interessados [5]. O que lhes captará verdadeiramente a atenção será antes tudo aquilo que Longino tem a dizer sobre o conteúdo e todo o espaço e importância que este lhe dedica. Com efeito, segundo o autor, antes de qualquer valor formal e estilístico de expressão, o objecto sublime tem que apresentar uma faculdade de conceber e provocar, em simultâneo, pensamentos elevados. Esta elevação de pensamento assume, assim, um papel central – não apenas em Longino, mas igualmente em todos os futuros pensadores da questão estética do sublime – como condição para que estejamos diante de algo sublime. Outra condição decisiva para que isso aconteça é, por conseguinte, o espírito elevado que o criador do sublime tem que ter, demonstrando e partilhando connosco uma riqueza espiritual fora do comum. Longino remata: a sublimidade será o espelho de uma mentalidade nobre e elevada.

Toda esta genialidade que brota do espírito do criador carece porém de um mínimo de método e de regras que, sem lhe imponem uma direcção ou qualquer limitação, o ajudam na produção e veiculação do efeito sublime:

a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método... [6]

... compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas aos seus impetos e arrojados deseducados, os génios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio. [7]

Para recortar uma exacta definição de sublime, Longino contrasta-o pertinentemente com os "exageros desafinados", as "puerilidades", os "empolamentos", as ideias pobres e pouco elevadas, que são o oposto evidente da sublimidade e que se aproximam mais do 'patético' [8] e mesmo do grotesco. Também o excesso de erudição, o pedantismo, a emoção mal colocada e o desejo bruto de querer ser mais sublime do que o sublime são atitudes que se afastam em muito da pureza e da espiritualidade da verdadeira sublimidade:

... vontade de lançar sempre ideias novas e de ser original, descamba no que há de mais infantil. [9]

É a emoção deslocada e vazia, onde não se requer emoção, ou desmedida, onde se requer medida. [10]

Apesar do equilíbrio formal e do 'decoro' que se exige neste tratado anónimo para que o sublime possa florir sem que se torne patético, a ideia que mais salta à vista, por ser a mais revolucionária, é a de que a loucura e o êxtase suscitados pelo sublime prevalecem sobre a razão e de que a exaltação do indivíduo por um pensamento profundo ou uma frase grandiosa vale substancialmente mais do que mil raciocínios timidamente controlados [11]. Ao contrário de Platão, que condena seriamente o poeta pelo contágio das paixões, Longino vem louvar a perda de razão e a louca exaltação do indivíduo, como fonte de prazer único e máximo da humanidade. Por isso, mais entusiasmado do que persuadido, o indivíduo deve ser contagiado.

Como já tivemos oportunidade de avançar, a definição que o Longino faz do sublime, apesar de predominantemente associada à retórica, não se limita aos mecanismos de elevação formal do estilo e insiste mesmo numa condição de transcendência que justifica o reconhecimento do arrebatamento pelo ouvinte. O objecto sublime, porque dotado de conteúdo profundo, resiste a mais de uma leitura, obrigando a pensar mais além:

Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar." [12]

Para além disso (e ainda mais relevante), a natureza valorativa e emocional do objecto sublime provoca o sentimento de cumplicidade e comoção em relação à humanidade, pois esta contém em si não só um indivíduo capaz de criar o sublime, mas também outro capaz de o contemplar e partilhar:

É da natureza da nossa alma deixar-se de certo modo empolgar pelo verdadeiro sublime, ascender a uma altura soberba, encher-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu." [13]

Resta-nos ainda acrescentar todos requisitos avançados por Longino para que se possa produzir o sublime. Assim, para começar, como pressuposto imprescindível temos o dom da palavra, sem o qual tudo será em vão. Depois, como condições fundamentais de sublimidade, Longino considera, em primeiro lugar, a capacidade de aspirar a pensamentos elevados e, em segundo lugar, a encarnação de uma emoção veemente e inspirada, sendo estas duas condições inatas ao indivíduo. As outras três condições, que completam o leque, são adquiridas pela prática: uma certa disposição e moldagem das figuras, a nobreza de expressão e a composição com vista à dignidade e à elevação [14].

O Tratado de Longino, ao contrário das "Poéticas" de Aristóteles e de Horácio, terá permanecido praticamente esquecido até à sua reabilitação por Boileau. A partir de então, as ideias de Longino vão servir os objectivos da tentativa de reforma neoclássica das letras e das artes, muito embora, mais tarde, as mesmas acabem por contribuir, paradoxalmente, para a superação inadiável do próprio Neoclassicismo pelo (pré)Romantismo.

II – Mark Rothko e a sua obra

Nascido na Rússia em 1903, Mark Rothko emigra com dez anos para os Estados Unidos, país que o irá acolher e projectar como um dos artistas fundamentais de todo o século XX. Logo em 1923, Rothko muda-se para Nova Iorque, onde contribuirá decisivamente para a mítica reputação e atmosfera artística dessa grande cidade. Assiste a algumas aulas na Art Students League – embora, mais tarde, tenha afirmado por diversas vezes que era essencialmente um simples autodidacta – e, em 1935, torna-se rapidamente conhecido por ser cofundador do grupo de artistas The Ten, que lutou pela melhoria das condições de exposições de jovens artistas em Nova Iorque.

Os primeiros quadros de Rothko são de um estilo puramente figurativo e expressionista, mas no início dos anos 40 o movimento surrealista europeu acaba por ter uma influência profunda nos artistas da escola de Nova Iorque e Rothko não foge à regra: abandona as suas tendências expressionistas, concentrando-se agora num simbolismo quase arcaico e em formas biomórficas para exprimir as emoções básicas que estão no centro da mitologia antiga. Já nos finais da mesma década, mesmo antes de ser membro fundador da New York School, Rothko elimina da sua arte (e em definitivo) toda a figura humana, dando ênfase total à universalidade do seu simbolismo. As enormes dimensões que as suas telas passam a assumir, servem apenas para o observador estabelecer um contacto mais íntimo com as suas obras, quase como se pudesse entrar no próprio quadro.

Nos anos 60, porém, a paleta de Rothko torna-se mais sombria e obscura, mais próxima da visão do pintor sobre a condição humana. Por fim, em 1970, quando Rothko desiste da própria vida [15], essa mudança cromática é vista por muitos como um reflexo do seu extremo estado depressivo, mas Rothko reclamará até ao fim o carácter universal dos seus quadros.

Conseguir descrever por palavras a reacção que se tem perante uma pintura de Rothko não é tarefa fácil – ela é frequentemente descrita como uma experiência mística e espiritual. À primeira vista, os seus quadros mais conhecidos parecem ser pintura abstracta pura: telas de grande escala com formas rectangulares que, simultaneamente, se projectam para fora do quadro e para ele se retraem de novo, como se flutuassem. No entanto, Rothko sempre insistiu que os seus quadros iam mais além de simples abstracções. As formas flutuantes e pulsativas, na verdade, pretendem expressar a essência do drama humano universal. Acima de tudo, segundo o próprio Rothko, elas transmitem emoções – tais como a tragédia, o êxtase, o desespero, a elação e o destino. Este aspecto do conteúdo inerente à obra era muito mais importante para Rothko do que as cores e as formas usadas, tanto mais que o mesmo se recusou sempre a conotar o seu trabalho com o de outros pintores experimentais, como os Color Field Painters, com os quais, apesar de tudo, continua a ser erradamente associado [16].

III – O sublime em Rothko

Vários críticos e teóricos têm classificado a obra de Rothko como uma criação eivada de sublimidade e, por isso mesmo, de um transcendentalismo e de uma espiritualidade extremas num tempo, paradoxalmente, cada vez mais secular. De facto, a sua obra adquiriu um lugar único em toda arte do século XX pela sua profunda e séria originalidade, não só ao nível formal – onde praticamente ninguém antes dele terá dado tanta primazia e lugar de destaque à cor em si mesma, abandonando, por completo, o traço e a linha –, mas também ao nível temático – pela maneira inovadora como consegue transmitir uma ideia emocional com elementos puramente formais, desprovidos de qualquer código textual ou cultural. Sobre esta inovação libertária que rompe com toda a tradição do passado, Barnett Newman – pintor também inserido no Expressionismo Abstracto, cuja obra, embora sem a mesma aclamação, se assemelha em muito ao universo de Mark Rothko –, diz o seguinte num polémico artigo, que cedo se transformou numa espécie de manifesto do Expressionismo Abstracto:

We [abstract expressionist artists, including him and Rothko] are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images... We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making 'cathedrals' out of Christ, man, or 'life', we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history. [17]

Na esteira do raciocínio de Newman, percebemos facilmente onde este grupo de artistas, nomeadamente Rothko, pretende chegar: à reinvenção de toda a criação artística. Despida de todas as referências culturais da civilização ocidental, a obra de arte pode renascer num estado bruto e virginal – extraída única e directamente do íntimo do artista – e devolver emoções absolutamente puras e primordiais, livres de preceitos, tanto estilísticos como culturais, como se as descobríssemos pela primeira vez. Neste sentido e relativamente à sublimidade, Rothko irá, essencialmente, tentar resgatar o efeito sublime dos lugares-comuns em que o mesmo caiu e se esgotou – tais

como, os castelos em ruínas, as falésias vertiginosas, os 'mares' violentos, os vulcões e as brumas de uma tempestade – para que o observador volte a sentir esse 'prazer negativo' de que nos falava Kant.

Nesse intuito, Rothko aperfeiçoará uma técnica particular e radical de preencher toda a tela e de, em simultâneo, gerar uma sensação de sublimidade através de combinações simples de Cor, Luz e Espaço.

Será precisamente na exegese aprofundada – que se segue – da obra de Rothko, que veremos com maior clareza os pontos de confluência da mesma com as ideias de Longino, naquilo que concerne à sublimidade latente em ambas.

De facto, tal como Longino apontara para a necessidade e importância da forma na obtenção do sublime, Rothko vai colocar toda a sua técnica ao serviço do desejado efeito de sublimidade, sendo que, tanto em Longino como em Rothko, o que realmente interessa é o conteúdo – e não o estilo, que deverá apenas servir o primeiro. Pintadas com finas camadas de tinta que permitem à cor que está por detrás emergir com intensidade, as telas saturadas de Rothko parecem irradiar de si mesmas uma fonte de luz quase milagrosa. Não será este efeito exactamente o mesmo de que nos fala Longino (em excerto já citado na primeira secção do presente trabalho e, agora, relembado)?:

...o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jacto, a força do orador. [18]

Os famosos rectângulos flutuantes oscilam entre a superfície e o fundo, ou melhor, entre uma nitidez e uma desfocagem, criando desse modo uma tensão não apenas dentro da composição mas também na mente do observador. A percepção simultânea de um espaço que oscila entre o finito e o infinito, provocada pelo quadro, está muito próxima de alguns traços com que Kant define o sublime:

o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade. [19]

Também a ampla expansão de cor que inunda qualquer quadro de Rothko nos transmite uma sensação de calma e de isolamento que possibilita uma melhor contemplação do universo, tal como o monge solitário diante do mar, pintado por Caspar David Friedrich, cujo o quadro se assemelha em muito, ao nível do formato, à obra Blue Green and Brown de Rothko. Ambos os quadros são reproduzidos de seguida, para um melhor exercício de comparação:



Mönch am Meer, Caspar David Friedrich



Blue Green and Brown, Mark Rothko

O poder, que os quadros de Rothko têm, de impulsionar uma reacção emocional e mesmo religiosa, levou à criação da famosa casa-museu Rothko Chapel em Houston, no Texas, onde uma pessoa de qualquer crença pode ir e tentar encontrar um sentido perante as enormes telas que preenchem o recinto [20] – como se fosse o próprio monge a visitá-lo. É nestas abstrações coloridas de Rothko que vemos o propósito maior do sublime: a evocação de emoções profundas que vão levar o observador a pensar e questionar a sua relação com o universo. No fundo, trata-se aqui da tal suscitação das emoções através da expressão de um espírito e pensamento elevados com o poder de provocar o êxtase, de que nos falava Longino.

Vejam agora a curiosa relação que tanto Rothko como todos os outros artistas inseridos no Expressionismo Abstracto estabelecem com o Romantismo, segundo a diferente representação que fazem da sublimidade. Se, por um lado, ela é uma relação de aproximação e de nítida influência que o Romantismo exerce sobre estes artistas do séc. XX, mormente ao nível temático, por outro lado, ela representará também uma distanciação dos mesmos artistas em relação ao próprio Romantismo, por sua vez ao nível formal e figurativo.

No que concerne a esse regresso à temática do sublime tão presente no Romantismo, o trabalho de Rothko, por exemplo, reconstitui claramente essa busca romântica de uma arte que consiga exprimir uma sensação de mistério todo-poderoso, apresentando também explícitas associações religiosas. Como muitos artistas do seu tempo e movimento, Rothko foi procurar inspiração aos pintores da tradição paisagística do 'Romantismo Nórdico', especialmente a John Martin e a Turner, que "estavam como que 'assombrados' por visões apocalípticas que transformavam a matéria e os trabalhos do homem em turbilhões e convulsões cósmicas" [21]. Os quadros de Turner oferecem-nos essencialmente imagens dos elementos do ar, da terra, do fogo e da água. Neles existe o prazer repetido de voltar atrás ao caos primordial do mundo, onde tudo é sem forma e vazio [22]. "[Houve mesmo quem dissesse que as paisagens de Turner não eram mais do que simples imagens do 'nada' [23]". Esta definição pode, sem dúvida, ser igualmente aplicada à obra de Rothko, tal como podemos confrontar:



Colour Beginning, J. M. W. Turner



Orange and Blue, Mark Rothko

Já no que diz respeito a essa distanciação de Rothko relativamente à era romântica, ela reside basicamente na total aniquilação da forma e do traço e no abandono definitivo dos processos representativos e figurativos. Portanto, se Rothko se aproxima tematicamente dos românticos, também se afasta, simultaneamente, dos mesmos, no modo de representar e de devolver esses temas comuns de sublimidade. Cria uma nova representação do sublime, que se baseia num processo de reduzir as ideias à representação das mesmas em cores e manifestações disformes, até que reste apenas a emoção [24].

De facto, para Rothko, a melhor maneira de aceder à emoção sublime seria a de não confundir o observador com símbolos ou imagens (opinião defendida no artigo de Newman que já tivemos oportunidade de referir anteriormente) mas antes deixá-lo experimentar a emoção em primeira-mão, quando confrontado com as suas largas e luminosas telas. Por isso mesmo, Rothko avisava frequentemente que o observador dos seus quadros se deveria posicionar apenas a dois passos da tela, para sentir com maior intensidade esse efeito de grandeza, de vastidão e de infinito. Também esta indicação para uma melhor percepção do sublime nos faz recordar as ideias de Longino sobre a forma como nos devemos deixar dominar pelo sublime:

... o que nos exalta e arrebatava com admiração diz mais do que aquilo que apenas persuade ou gratifica [25]

Rothko não queria ser visto como um pintor de experimentações de cor ou como um 'obcecado por rectângulos'. Preferia pensar no seu trabalho ao nível de conteúdo e não ao nível do estilo, pretendendo que o mesmo evocasse grandes temas como a tragédia, o êxtase, a morte, a eternidade. A sua pintura era antes de mais uma experiência trágica:

I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame." [26]

O observador deveria desfazer-se em lágrimas, quando mergulhado no magnetismo das cores dos seus painéis.

Portanto, em Rothko, concluímos que em vez de uma representação do sublime – como faziam os românticos e todos os artistas até essa altura –, temos, sim, uma verdadeira experimentação do próprio sublime. Sem símbolos ou figuras como intermediários entre o objecto sublime e o observador, o sublime é-nos oferecido em estado bruto, de tal modo que nos sentimos indefesos e transportados para um ambiente primordial e reservado. O efeito dessa anulação do intermediário efectuada por Rothko pode ser facilmente observado na comparação das seguintes telas:



Wanderer Above the Sea of Fog, Caspar David Friedrich



Yellow, Orange, Red on Orange, Mark Rothko

Rothko não estava minimamente interessado na representação. Como o próprio diz:

Não estou interessado na relação entre a cor ou a forma ou outra coisa qualquer... Estou interessado apenas em exprimir as emoções humanas mais básicas – tragédia, êxtase, fatalidade e por aí em diante – e o facto de muitas pessoas se destroçarem e chorarem quando confrontadas com os meus quadros demonstra que estou, no fundo, a comunicar com essas emoções humanas mais básicas. As pessoas que choram perante os meus quadros estão a ter a mesma experiência religiosa que eu tive quando os pintei. E, se alguns, como dizem, apenas são movidos pelas relações de cor que neles existem, então não entendem nada [27].

Também Longino, como vimos, defendia que o conteúdo era sempre mais importante do que a forma, facto que em Rothko é absolutamente central e decisivo para se compreender a sua obra.

Resta-nos, por fim, avançar com uma pequena crítica em relação a essa fortíssima obsessão de Rothko em sentir e fazer sentir a sublimidade, especialmente na 'Capela' de Houston, por si elaborada e realizada. Sendo o sublime algo que, repentinamente, nos assalta e violenta a imaginação – ultrapassando-a –, deve ser ele a vir ao encontro do homem de forma surpreendente e não o homem a procurá-lo de forma interessada. Ao se procurar a emoção do sublime de forma tão obsessiva e intoxicante – como ir a uma capela –, corre-se o sério risco de a mesma ser pervertida na sua essência, pois ela acabará inevitavelmente por ficar saturada e banalizada. O sublime será sempre algo espontâneo e inesperado, pois só assim nos poderá impressionar e estimular.

Conclusão

Ao longo da exposição que agora damos por terminada pudemos ver sobre variadíssimos aspectos a forma como a experiência da sublimidade foi sendo entendida e transmitida sob diferentes ângulos e perspectivas. Vimos com maior detalhe o modo como homens de épocas tão diferentes como Rothko e Longino (e mesmo os românticos) se afastam na maneira de exprimir formalmente o sublime, embora se aproximem na visão partilhada da sua essência: o sublime representa o sentimento mais elevado e valioso que o ser humano pode sentir e veicular. Através dele sentimos todo o poder ameaçador do divino e da natureza, confrontando-nos com a mortalidade e o eterno: aventuramo-nos por territórios que nos transcendem, mas que existem apenas porque os pensamos.

Reflectimos igualmente, à luz de diversas ideias, essa faculdade fascinante do sublime de ser veículo da aparição do absoluto ao homem. O sublime será mesmo a própria possibilidade de aparição do absoluto no homem, por um acto consciente do ser que vê e se abandona ao objecto contemplado para que o absoluto nele aconteça (ou essa impressão de absoluto nele aconteça).

A questão que inquieta tanto Longino como Rothko é a de saber como é que se pode estar mais próximo da sublimidade, depois de perceberem que o sentimento da mesma é que faz de nós humanos. Se Longino procurava limar e aperfeiçoar toda a retórica poética no sentido de melhor produzir o efeito sublime, Rothko esforçou-se, até ao fim dos seus trágicos dias, em colocar, de forma inovadora, o sublime mais próximo das pessoas, oferecendo-o através da pintura no seu estado bruto, como um diamante colorido ainda por polir.

Pedro S. Castanheira

[Trabalho apresentado em Teorias e Estéticas Literárias, 2º. Semestre do ano lectivo de 2002-2003]

Notas:

[1] Daqui em diante, ao longo do presente estudo, optámos por designar o referido autor pelo nome de Longino (em detrimento de outras hipóteses como as de Pseudo-Longino ou de Anónimo), por se tratar da denominação mais comum.

[2] Tratado do Sublime de Dionísio Longino, trad. Custódio José d' Oliveira, introd. e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

[3] Longino: Op.Cit.

[4] Longino: Op.Cit.

[5] Pois, relativamente a questões técnicas como estas, havia já, à data, literatura mais que suficiente e mentores tão eminentes como Cícero e Quintiliano, para além do próprio Aristóteles.

[6] Longino: Op.Cit.

[7] Longino: Op.Cit.

[8] Mais tarde, sobre esta fronteira muito ténue e quase invisível entre o sublime e o patético e que faz com que tão rapidamente um sentimento sublime se transforme, de súbito, num sentimento patético, são de grande relevo e mérito as ideias estéticas de Schiller nos seus Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico, trad. e introd. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

[9] Longino: Op.Cit.

[10] Longino: Op.Cit.

[11] Neste aspecto, Longino parece antever e perceber perfeitamente não só a ambiguidade como a importância, na história da Estética, do conceito de sublime, tal como Aguiar e Silva o vê: "O sublime harmoniza-se, sob certos aspectos, com alguns dos princípios do classicismo: longe de exigir rebuscamentos e complicações, o sublime nasce, como o próprio Boileau observa na sua décima Réflexion Critique sobre Longino, de um estilo simples e natural, assim se conciliando com os ideais de naturalidade e de simplicidade, próprios do classicismo. Todavia, sob outros aspectos, decerto mais relevantes, o sublime constitui um valor que está em contradição com o sistema das teorias do classicismo, tendo indubitavelmente contribuído para a dissolução deste mesmo sistema. Com efeito, apesar dos esforços de Rapin, de Boileau e de outros autores para demonstrar que o sublime obedece a determinadas "regras misteriosas e ocultas da arte", o sublime é irreduzível à razão e escapa ao código das regras. Defender o sublime equivale a reconhecer na génese, na estrutura e no significado da obra poética um horizonte de liberdade e uma presença de forças desconhecidas da imaginação e do sentimento – o famoso je-ne-sais-quoi de tantos preceptistas do classicismo – que não é possível conciliar com os fundamentos racionais da doutrina clássica. Não foi sem motivo justo que modernos como Charles Perrault, Saint-Evremond e Fontenelle, estritos advogados do racionalismo clássico, combateram as teorias do sublime, condenando como obscuridade e confusão o que, nas odes de Píndaro, Boileau exaltava como expressão paradigmática do sublime. E também não foi sem motivo que as teorias de Longino desempenharam uma apreciável influência na estética do pré-romantismo europeu, em especial através de autores como Young e Burke [...]” in Vítor Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.521.

[12] Longino: Op.Cit.

[13] Longino: Op.Cit.

[14] Adiante na nossa exposição, quando analisarmos o sublime em Rothko, veremos como o quadro de premissas para o efeito de sublimidade, aqui avançado por Longino, permanecerá exactamente o mesmo, exceptuando a óbvia necessidade de substituímos as palavras por cores.

[15] Suicida-se pela madrugada no seu próprio estúdio em Nova Iorque.

[16] Rothko acabou por ser incluído pela crítica no movimento do 'Expressionismo Abstracto', apesar de o próprio ter sido sempre contra qualquer tipo de classificação por rótulos.

[17] Excerto do artigo 'The Sublime is Now', por Barnett Newman, originalmente publicado in: Tiger's Eye, vol. I, nº 6, December 1948, pp. 51-53.

[18] Longino: Op.Cit. Frase já citada na pp.6 da presente exposição.

[19] Kant: "Crítica da Faculdade do Juízo", §23, 75.

[20] "[Das oito paredes que existem, três contêm trípticos, quatro apresentam painéis únicos e a restante é a da entrada. As telas criam a sua própria hierarquia em termos de humor, forma e sequência de variações cada vez mais sombrias em chumbo, castanho e preto, sugerindo uma nova espécie de ritual numa dimensão indefinível, mas, mesmo assim, universal]". In: CLEARWATER, Bonnie: Mark Rothko: Works on Paper, New York: Hudson Hills Press, 1984.

[21] Rosenblum, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko, New York: Harper & Row, 1975.

[22] Fala-se aqui da pura aniquilação da forma, ou melhor, de uma 'avoid of form', tão em voga no séc.XX em artistas como o próprio Rothko, Newman, Pollock, Tapiés...

[23] Rosenblum, R.: Op.Cit.

[24] "O sublime consiste num esforço de destruir a forma, onde a forma pode aparecer sem forma." In: NEWMAN, Barnett: Op.Cit.

[25] Longino: Op.Cit.

[26] Rothko, Mark: The Romantics Were Prompted, originalmente publicado in: Possibilities, I, New York, 1947, pp.84.

[27] CLEARWATER, Bonnie: Op.Cit.

Bibliografia:

BENNETT, Jonathan: Kant 's Analytic, University Press, Cambridge, 1997;
BURKE, Edmund: A Critical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, Routledge & Kegan Paul, London, 1967;
BYER, Raymond: História da Estética, ed. Estampa, Lisboa, 1995;
CLEARWATER, Bonnie: Mark Rothko: Works on Paper, Hudson Hills Press, New York, 1984;
Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, ed. Verbo, Lisboa, s/d;
GAGE, John: J.M.W. Turner: A Wonderful Range of Mind, Yale University Press, New Haven and London, 1987;
KANT, Immanuel (1790): Crítica da Faculdade do Juízo, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa;
LONGINO: Tratado do Sublime, trad. Custódio José d' Oliveira, introd. e actualização do texto por Maria Leonor Carvalho Buescu, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984;
ROSENBLUM, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko, Harper & Row, New York, 1975;
SCHILLER, Friedrich: Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico, trad. e introd. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1997;
SILVA, Vítor Aguiar e : Teoria da Literatura, Livraria Almedina, Coimbra, 1992.

© Pedro Castanheira

> Rothko e o Sublime

03.Set.2003

> URL: http://www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/Pubs/P_Pedro_Castanheira_03_Set_2003.asp



(c) Secção de Estudos Alemães :: <http://www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/> :: Última Actualização: 05/10/2007
[Condições de utilização](#) :: valid [html](#) & [css](#)