

# O QUE É ISTO, A PINTURA? ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE DIÁLOGO COM A COR EM VAN GOGH E MARK ROTHKO

Janaina Laport Bêta

*Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.*

Clarice Lispector, *Água viva*.

– Por que não está pintando? Para mim esta cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção verá que toda natureza tem sua beleza. E quando há essa beleza natural, eu simplesmente me perco nela. Então, como num sonho, a cena se pinta para mim. Sim, eu consumo esse cenário natural. Devoro-o completamente! E então, quando termino... a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro.

– E aí, o que o senhor faz?

– Eu trabalho, me esfalfo, arremeto feito locomotiva!

O diálogo que me precede neste ensaio caminha por veredas do pensar poético, habita o território da obra de arte. Quando convidada a escrever sobre pintura partindo das questões originárias, veio-me à memória o trecho acima, da obra *Sonhos*, de Akira Kurosawa. A escolha de tê-lo por prólogo deve-se menos ao fato de o personagem principal do diálogo tratar-se de Vincent Van Gogh – interpretado de modo singular por Martin Scorsese – do que à poesia expressa nas obras do cineasta, que, quando a mim chegam, deixam meus olhos grávidos da beleza que alarga o coração em amplidões. Muro de pintura, concreto, assim como obras do próprio Van Gogh e também do pintor Mark Rothko.

Mas o que é isto, a Pintura?

Ao colocar-me a questão originária acima, imediatamente juntas vieram, feito sopro de musa, as inspiradas palavras de Clarice Lispector: “Não pinto ideias, pinto o mais intangível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura”.<sup>1</sup>

Perguntar pelo “isto” é sem dúvida ser convocado por árdua questão. É transitar por caminhos outros que não o da sofisticada metafísica ao qual o pensamento ocidental se habituou. É sem dúvida embrenhar-se por “dura escritura” que exige leitura perseverante e acima de tudo vontade. Tenho descoberto árduo o caminho que desvencilha as palavras das *camadas de cinzas* que lhes encobrem o sentido. Ernildo Stein, em nota de apresentação ao ensaio “O que é isto – a filosofia?”, diz que o pensamento de Martin Heidegger, que norteia aqui meu caminhar, introduz modos novos de dizer aquilo que persegue, através do horizonte hermenêutico. Creio que seja como um raspar camadas que se depositaram nas palavras ao longo da história humana, remover as cinzas, devolvê-las a seu vigor.

Neste ensaio escolho colocar-nos a caminho em uma entre muitas veredas possíveis que conduzem à obra de arte. Como nos alerta Heidegger, devemos ser cautelosos, pois o pensamento seguirá por um dos caminhos existentes; em não se tratando do único, torna-se imprescindível pensar se esta é uma via que de fato nos permitirá chegar ao cerne da questão que nos move, e respondê-la. Heidegger nos diz que devemos cuidar do falar, do dizer, ao nos referirmos ao sendo (ente), para que possamos vê-lo como ele é, sem nos deixarmos conduzir pelas proposições dos enunciados, perdendo-nos em uma interpretação gramatical e retórica. Tendo este desejo a habitar o pensamento, seguindo o que fez o próprio Heidegger acerca da filosofia, reformulo a pergunta “o que é a pintura?”, de modo a nortear nosso percurso no pensar originário. Se a origem do Ocidente remonta à Grécia, devemos buscar então, como nos mostrou o pensador, um modo grego de perguntar:

“Que é isto, a Pintura?”

Heidegger, em ensaio que inspira o título quase homônimo deste estudo, diz-nos do modo grego de perguntar pelo “isto” – *ti estin*. Se perguntarmos por perguntar, a exemplo, “o que é aquilo lá longe?”, a

resposta obtida consiste em nomear uma coisa que não conhecemos exatamente. Para usar o mesmo exemplo do filósofo: “árvore”. Contudo, podemos questionar mais, perguntando “o que é aquilo que designamos ‘árvore’?”. “Com a questão agora posta avançamos para a proximidade do *ti estin* grego. É aquela forma de questionar desenvolvida por Sócrates, Platão e Aristóteles [...] Que é isto – o belo? Que é isto – o conhecimento?”<sup>2</sup> Heidegger chama nossa atenção, ainda, para o fato de que nas questões anteriormente citadas não se procura apenas uma delimitação mais exata do que é a beleza ou o conhecimento. “É preciso cuidar para que ao mesmo tempo se dê uma explicação sobre o que significa o ‘que’, em que sentido se deve compreender o *ti*. Aquilo que o ‘que’ significa se designa o *quid est, to quid*: a *quidditas*, a quiddidade.”<sup>3</sup> É preciso perguntar sobre a essência de um modo grego, originário.

“O que é isto, a pintura?” indaga sobre a essência da pintura, deixando de fora todas as “categorizações” sobrepostas em muitas camadas de *magro sobre gordo*<sup>4</sup> ao longo de seu caminho. Muitos “-ismos” passaram pela história da pintura, outros tantos passarão. Não é nosso desejo investigar as mudanças, pois afinal o que muda é sempre evidente. Aqui buscaremos questionar/pensar o que, mesmo na mudança, permanece.

O “-ismo” que estigmatiza em classificações restritivas as poéticas que aqui buscamos pensar é o expressionismo. Esclareço que em nada se constitui relevante para nosso pensamento essa categorização. Busco, movida pelas mesmas questões, pensar a obra de pintores como Van Gogh – cuja pintura é densa em materialidade figurativa, concretude – e Mark Rothko – que, dentro do território das categorizações, seria o extremo oposto, sendo sua pintura etérea, quase volátil, “enquadrando-se” no que a crítica modernista chama “Expressionismo abstrato”. Isso faz de meu intento, do ponto de vista da crítica supracitada, um dissenso.

Creio que a arte não cabe em categorizações e não pode ser vista, apreciada ou depreciada através de leis de estéticas fundamentalistas, passadas ou vigentes. Não podemos seguir modelos funcionais quando temos diante dos olhos uma obra de arte. Modelos estéticos não mais fundamentados em ideias, mas sim em subjetividades racionais, não alcançam o poético das obras. O fundamentalismo quando tornado

ciência tenta submeter o sensível ao racionalismo. De algum modo é isso que – ainda que em viés – busca nos dizer Meyer Schapiro em seu ensaio *A dimensão humana da pintura abstrata*, ao defender que o que há de melhor na arte dificilmente pode ser distinguido com a ajuda de leis, só podendo ser descoberto por meio de contínua experiência de observação, com todos os riscos de erros. Para o autor, a acusação de falta de humanidade lançada contra a pintura abstrata provém de uma incapacidade de ver os trabalhos como eles são – eles se encontrariam obscurecidos por conceitos. “‘Abstrato’ não é um termo muito afortunado; contudo, não objetivo, não-figurativo, ou ‘pura pintura’ – todos termos negativos – tão-pouco são melhores opções.”<sup>5</sup>

Concordo com Schapiro quando diz que abstrato não é uma palavra afortunada. Não precisamos nomear a arte em categorias, precisamos, sim, ter coragem de olhar as obras. A meu ver, se é preciso nomear categoricamente, toda pintura é concreta, sendo ela qual for. O concreto diz muito mais do que é próprio, e está sempre em movimento. No conceito abstrato de mesa, a exemplo, cabem todas as mesas. É vago, generaliza. A pintura de Mark Rothko, nomeada “abstrata”, e a de Van Gogh, “figurativa”, são a dimensão humana em sua plenitude, desvelam a humanidade do homem. O que poderia ser mais concreto? “A palavra ‘abstrata’ tem conotações da lógica e da ciência que são certamente estranhas a essa arte.”<sup>6</sup> Deixemos a abstração, por hora, para a matemática.

Diante de uma complexa equação matemática esboçada a giz sobre o quadro negro, um pintor é imediatamente arrebatado pelo desenho do traço que se molda em formas geométricas ou não. Não lhe interessa a correção ou o erro do que ali é representado, ao contrário do matemático, para quem o mesmo desenho que ali se mostra é algo secundário a serviço do conceito por detrás dele. Para o pintor, o traço é vivo e mostra-se como movimento do próprio real. Todo traço de cor para um pintor é originário, inesgotável. A perfeição da esfera não é apenas uma intuição matemática, mas uma necessidade de completude, concentração – movimento e repouso que se desvela no gesto. Deixemos de lado definitivamente os “ismos” e categorizações e passemos ao “isto” da pintura, pois somente no embate com a obra é que a obra se abre ao ver. Retomemos então a concretude de nosso muro de pintura.

*Sonhos*, de Akira Kurosawa, filme que tem por questão a natureza não apenas no trecho “Corvos”, sobre o pintor Vincent Van Gogh, mas em todos os oito quadros que o compõem. No diálogo entre Vincent e o pintor aprendiz, a questão da natureza imbrica na pintura – como destino, necessidade, renúncia. O filme trata da natureza e da pintura, e diz do sagrado, assim como as obras de Van Gogh e Rothko. Sabemos efetivamente que em Rothko o sagrado é questão, pois temos acesso a seus escritos. Mas de que modo as obras de Van Gogh dizem o sagrado?

Rememoremos duas falas não sequenciais do personagem de Kurosawa:

“– Por que não está pintando?”

“– O sol me compele a pintar.”

Essas falas dizem o que já sabíamos: Van Gogh foi um homem da ação, do trabalho. Acatou seu destino, abraçou sua *moira*, e “*moira* nunca é uma questão de escolha da vontade, mas uma questão de ser tomado pelo extraordinário e é neste ser possuído que se dá o acontecer poético”.<sup>7</sup> Aceitou a pintura como necessidade (em sua forma circular de eterno retorno do mesmo, que já é, a cada instante, sempre outro, sendo isso o seu próprio). O sagrado, no pensamento de Manuel Antônio de Castro,<sup>8</sup> é o vigor de todo agir (*poiesis*). É a realidade manifesta em mundo, sentido, verdade. É o extraordinário do sol se fazendo cor e essa cor se fazendo arte, no ordinário de um monte de feno posto a secar. O sagrado não é propriedade desta ou daquela cultura, seja no Ocidente de Rothko e Van Gogh ou no Oriente de Kurosawa. O sagrado é o que há de mais originário e misterioso naquilo que empobrecidamente chamamos realidade, seja como mundo, imanência, transcendência, seja Ser ou Nada. A essência do sagrado é a *poiesis*, e por *poiesis* entendamos o vigor de todo criar. A ação. A ação em Van Gogh é o sagrado que o arremete feito locomotiva por entre campos de trigo ao sol, convocando-o a pintar. A ação – ainda nas palavras de Manuel de Castro – vige no Khaos e no Kosmos, no eclodir e no velar-se tanto em eros como em thanatos.

A necessidade de pintar e a aceitação da pintura enquanto renúncia (entendida como re-anunciar)<sup>9</sup> delimitam seu horizonte que transborda sol. Na obra *Corvos sobre o campo de trigo*, o avistar da fronteira entre o limite que é a vida e o não-limite que é a morte. Nessa pintura em amarelo prenhe de sol, o desenho da fronteira liminar do ser humano Vincent Van Gogh e do Ser, na luminosidade da cor enquanto obra.

Mas o que é isto, a cor?

Com a palavra, o poeta, que tudo sabe e funda o que permanece:

Passa uma borboleta por diante de mim  
E pela primeira vez no Universo eu reparo  
Que as borboletas não têm cor nem movimento,  
Assim como as flores não têm perfume nem cor.  
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,  
No movimento da borboleta o movimento é que se move,  
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.  
A borboleta é apenas borboleta  
E a flor é apenas flor.<sup>10</sup>

Muitos, equivocadamente, dizem ser a pintura uma linguagem artística, que, por sua vez, tem a cor por linguagem. Na verdade, cor é cor e pintura é pintura. Ambas se dão no movimento do real. Deveríamos, enquanto observadores atentos dos versos de Caetano, perceber que, se “a cor é que tem cor nas asas da borboleta”, ela, a cor, não está a serviço de algo, não é submissa, secundária ou servil. Não se torna linguagem, já é linguagem. Qual haverá de ser a diferença entre as asas da borboleta e uma tela de cânhamo ou mesmo linho, esticada em chassi de madeira? A cor É na pintura.

Mas se a cor é que É na pintura, então o que faz o pintor, o artista? Qual o seu ofício? Pintar. No pintar há um acordo entre a cor e o pintor, a ele cabendo atender ao apelo dela, dialogar com ela, lembrando sempre que só há diálogo verdadeiro quando há renúncia. Ao entender diálogo como a escuta do *lógos*, percebe-se que é preciso chocar a cor, do mesmo modo que Guimarães Rosa disse fazer com as palavras.<sup>11</sup> Quando o pintor choca a cor, ele também se choca. É desse outro cho-

que que nasce o espanto, e do espanto, a pergunta que gera a questão para a qual o artista buscará resposta. A resposta à questão é a obra. E o que eclode na obra quando o pintor choca a cor é a Linguagem. Linguagem-mundo. Arte. É esse diálogo com o que por nós não é visto que o pintor busca trazer à presença, desvelado em pintura. Reafirmo que a cor não se torna linguagem, a cor é linguagem. Oriunda do sol. Sol que tudo ilumina e permite que vejamos a cor como cor. Mas que, contudo, não se deixa ver diretamente. Fitá-lo de modo prolongado condena à perda da visão. A luz direta do sol nos cega. O pintor é aquele que na cor vê o sol, e na obra – que vem à presença através de seu diálogo com ela – oferta-nos a oportunidade de entrevê-lo. Um pequeno milagre, análogo ao singelo grão de milho a nos ofertar um pedaço de sol. A fala do pintor só se dá quando responde e corresponde ao apelo da linguagem do sol: a cor.

A cor É na pintura. E, de modo particular, em obras do russo naturalizado americano Mark Rothko. Em *Light Red Over Black*, 1957, ou ainda *White over Red*, há uma experiencição do sensível da cor. Uma substância luminosa que se expande vibrante e ao mesmo tempo suave a colorir o ambiente diante de nossos olhos extasiados. Um vapor vermelho, branco, negro, parte da tela e nos convida. O ar toma uma coloração sagrada como nos templos bizantinos. Em Rothko também a ação. O sagrado. Mas nele não é furor, é calma. Produzisse som e ouviríamos um sussurro aveludado. O movimento calmo dos pincéis desvela a cor em finíssimas velaturas sobrepostas. Seu gesto cadenciado é gesto arte-são, remonta ao tempo em que ainda não havia trincadura entre *poiesis* e *téchne*. Quando artistas não se envergonhavam do saber das mãos, do fazer manual. Em obras como as de Rothko, não são distintas a sacralidade da cor que flui dos mosaicos bizantinos e a memória colorida das rarefeitas paredes das casas de nossa infância, com suas barras caiadas de todos os azuis; mesma sacralidade entrevista na água de anil a abrir seu matiz em uma bacia de estanho, nos ensolarados quintais que de lá nos acenam. O gesto pictórico de Rothko é a ação pacata, uniforme, do caiador que pinta o muro, em movimento leve e sem rastro, deixando a cor Ser.

Muro de pintura.

Falamos de sol e cor e nos deparamos com a mais célebre obra de Mark Rothko: as pinturas da Capela da St. Thomas Catholic University, em Houston. Quatorze grandes obras divididas em trípticos, que transbordam em sombras de um castanho negro e que em profundo silêncio dizem de contemplação. Obras que nos convocam à batalha que deve culminar com a vitória sobre o subjetivo, “redenção do eu e silenciamento de toda vontade e capricho individual”.<sup>12</sup>

Uma pintura sem cor?

Diante dessas obras de Rothko somos surpreendidos pelo inesperado de nos depararmos com pinturas “sem cor” – só há a princípio o escuro – e, aparentemente, sem tema. Há apenas o nada. Então percebemos que, de modo inspirado, Rothko nos oferta preciosidades. As pinturas na capela de Houston nos colocam diante do Nada. Abismo. Questão. Do nada enquanto Origem, o Nada que é Deus. O nada, o negro de sua superfície, nos apresenta todo o universo na escuridão que é promessa de claridade. Como no espaço, quando o escuro é apenas uma estrela que se distancia de nós enquanto sua luz viaja em velocidade própria em nossa direção, mas não conseguimos vê-la. Há também sol nessas pinturas em negro. Assim como há um sem número de tons de amarelo a habitar o marrom franciscano. No retraimento em negro, há a potência do que se vela, há reclusão, encobrimento. O velamento da cor nestas obras abriga em latência silenciosa toda a potência da paleta de Matisse. Há sol. Sempre haverá sol na pintura. Essa a condição de possibilidade da própria pintura. Da cor. Até mesmo no mais denso *crayon*. Olhando as pinturas negras de Rothko, percebemos o pulsar das cores em seu velar-se.

Quando um pintor olha sua paleta, a ele parece que há sempre uma ausência. Ainda que lá esteja disposto em linhaça e pigmentos todo o círculo cromático, persiste a sensação de existência de outras cores que ali não estão. Como se, para cada uma do círculo cromático que nos chega como doação do sol, houvesse uma infinidade inesgotável de outras, repousando veladas, sob o desvelamento daquelas. Como se para cada uma ali manifesta houvesse a inexistente aos seus olhos. Não se trata, contudo, da inexistência de fato. É o desconhecido da cor que, de seu retraimento, de seu resguardar-se no velamento do ser, convoca.

A verdade em pintura, aquela que move o pintor, a qual ele persegue ao limite da exaustão do gesto pictórico, consiste na procura dessa cor ausente, dá-se nesse entrever da cor “inexistente ao olho”, da cor que, ao desvelar-se, mantém-se ainda velada na inesgotável potência do sol. Para cada vermelho que grita, há um que silencia.

“Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio.”<sup>13</sup>

Na cor, sua fala.

Rothko sabia da dificuldade de seu ofício perante a sociedade de valores de consumo, dos meios otimizados, onde tudo deve ter a causa geratriz de determinado efeito utilitário, a cumprir funções dentro de um sistema. Mas manteve-se tão firme quanto Van Gogh em seu entendimento de que a obra de arte tem um fim, não uma finalidade. Até mesmo a crítica dita especializada o viu como um pintor romântico, até certo ponto ingênuo. Mas o que se pode esperar da crítica moderna, a mover-se no âmbito dos atributos, da análise? O nada não é um atributo. Qual o lugar da pintura que se ocupa do nada? Como submeter à análise a obra sobre o nada?

O nada na arte de Rothko faz lembrar fragmento de Guimarães Rosa em “O espelho”, que a mim chegou diversas vezes tendo por voz Manuel Antônio de Castro: “Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo.”<sup>14</sup>

Acerca do milagre, a fala do pintor: “A mais importante ferramenta que o artista cria com a prática constante é a fé na sua capacidade de produzir milagres quando estes se fazem necessários”.<sup>15</sup>

O nada é condição de possibilidade de mundo, o nada é o véu do ser. É o Nada que eclode em mundo. Eis o milagre.

Para Rothko, a indiferença da sociedade diante de sua questão é mola propulsora a movê-lo para a verdadeira liberação. Torna-o liberto de um falso sentimento de segurança e comunidade. Para ele, “tanto o sentimento de comunidade como o de segurança dependem do que é familiar. Livre deles as experiências transcendentais se tornam possíveis”.<sup>16</sup> Nesse trecho, Rothko nos fala de liberdade e transcendência. Mas o que são experiências transcendentais, e até que ponto se articulam com a liberdade?

Nas questões que tratam o Ser e habitam o pensamento de Heidegger, transcender é ultrapassar. Transcendente seria tudo aquilo que realiza a ultrapassagem e que se demora na ultrapassagem. Aqui chamo a atenção para a palavra “demora”. Demorar deve ser entendido como habitar, e habitar em Heidegger é estar a caminho da linguagem. Transcendência seria a pro-cura do sentido do ser, no apropriar-se do seu próprio. Transcender deve ser visto como colocar-se em meio às coisas, estar-em-meio-a, estar no entre-mundo. Liberdade, em Heidegger, é a capacidade de transcendência que o ser-aí tem de fundar-se enquanto funda mundo. No obrar a pintura, o fundar do artista como artista. Na obra, o mundificar. Temos então que: liberdade é liberdade para ultrapassagem (transcendência) em direção a mundo. Lembrando que o homem só se torna livre estando a caminho, fazendo-se ouvinte e não escravo do destino. Contudo, devemos ter o cuidado de não reduzir a liberdade a um mero querer humano, algo próximo da vontade. A liberdade tem, nas palavras de Heidegger, seu parentesco mais íntimo com a verdade não como correção, como nos chega através da sofisticada metafísica, mas como movimento do real em seu desencobrimento. O que liberta é o mistério do velar-se e desvelar-se, o dar-se do desencobrimento. “Todo desencobrimento provém do que é livre, dirige-se ao que é livre e conduz ao que é livre.”<sup>17</sup>

Para Rothko, as obras devem ser milagrosas, livres. No instante em que um quadro é concluído, a cumplicidade entre pintor e obra termina. Finda a intimidade, o vínculo entre criação e criador se rompe. O quadro passa a ser um estranho. “Deve ser para ele, tal como é para qualquer outra pessoa que o veja mais tarde: uma revelação, uma solução inesperada e sem precedentes de uma necessidade eternamente familiar.”<sup>18</sup>

O pintor não é dono da pintura, não é seu possuidor. A pintura o possui. O pintor é tomado pela pintura. Quanto ao ver, ele também não tem maior facilidade em vê-la em sua essência como desvelamento, verdade; não há privilégios. A obra guarda segredos recônditos, silêncios. Segredos esses que se abrem à contemplação, ao ver e ao não-ver. Creio que movida por essas questões Clarice Lispector tenha nos dito: “Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo [...] – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora.”<sup>19</sup>

O conto “O ovo e a galinha” concede um entrever da relação artista-arte-obra. O artista é guardião da obra, como a galinha é do ovo. Contudo, a galinha, ainda que guardiã, não possui o ovo, não entende a plenitude do ovo. O ovo a ela chega como um movimento do real, um mistério que eclodirá. Nem toda a filosofia ou ciência explicará o ovo à galinha. O ovo é enigma.

“O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. – Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo.”<sup>20</sup>

É preciso ouvir o silêncio do ovo. É na escuta que se dá o diálogo. “Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio.”<sup>21</sup>

Temos dificuldade em enxergar o óbvio. Obra é mundo.

Penso que a coragem de pintar toma de assalto o pintor, e a linguagem se faz cor, e a cor, arte. Contudo, permanece oculto o que é próprio ao ocultamento, irradiando-se em seu quase segredo sob o véu do ser.

Calo-me.

## Notas

<sup>1</sup> Lispector, *Água viva*, p. 20.

<sup>2</sup> Heidegger, *O que é isto – a filosofia*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> Expressão utilizada na pintura para se referir a camadas de tintas fluídas, diluídas em terebintina, aplicadas sobre camadas grossas, “gordas em óleo de linhaça”, que provocam secagem rápida de fora para dentro, comprometendo a durabilidade da obra, provocando um efeito de trincadura conhecido comumente por craquelê.

<sup>5</sup> Schapiro, *A dimensão humana na pintura abstrata*, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>7</sup> Castro, “A Moira como destino”.

<sup>8</sup> Castro, “Poética e Paixão: o amar”, p. 3.

<sup>9</sup> “Toda renúncia é um reanunciar do sujeito à fala para deixar vigorar a escuta da linguagem. A renúncia não tira. Dá” (Castro, “Fundar e fundamentar”).

<sup>10</sup> Pessoa, *Poemas escolhidos*, p. 40.

- <sup>11</sup> Cf. Lorenz, 1973.
- <sup>12</sup> Rothko, *apud* Bezerra, *ComCiência*, p. 2.
- <sup>13</sup> Lispector, *Água viva*, p. 38.
- <sup>14</sup> Rosa, *Primeiras histórias*, p. 71.
- <sup>15</sup> Rothko, *apud* Chipp, *Teorias de Arte Moderna*, p. 557.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 556-7.
- <sup>17</sup> Heidegger, A questão da técnica, p. 28.
- <sup>18</sup> Rothko, *apud* Chipp, *Teorias de Arte Moderna*, p. 557.
- <sup>19</sup> Lispector, O ovo e a galinha, p. 46.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 46.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 46.

## Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. Cultura europeia e cultura americana; Mark Rothko – Vermelho e azul sobre vermelho. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BEZERRA, Cícero Cunha. Mark Rothko: filosofia e estética negativa. *ComCiência*, v. 101, 2008. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=38&id=458>>
- CASTRO, Manuel Antonio de. A Moira como destino. Disponível em: <<http://www.travessia-poetica.blogspot.com>>. Acesso em: 7 jul. 2008.
- \_\_\_\_\_. Poética e Paixão: o amar. Disponível em: <<http://www.travessia-poetica.blogspot.com>>. Acesso em 17 set. 2007.
- \_\_\_\_\_. Fundar e fundamentar. Cópia digitada, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. O que é isto – a filosofia? In: \_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os Pensadores).
- JARDIM, Antonio. Quando a paixão é filosofia. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. O ovo e a galinha. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com João Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Santiago: Klick Editora, 1997.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROTHKO, Mark. Os românticos foram instigados. In: CHIPPI, H. B. *Teorias de Arte Moderna*. Tradução Waltensir Dutra *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Tradução Miguel López-Remiro. Barcelona: Paidós Estética 41, 2007.

SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SONHOS. Dirigido por Akira Kurosawa. Japão, 1990.

*Resumo*

As questões “o que é isto, a pintura?” e “o que é isto, a cor?” norteiam o caminho no pensar poético, que, partindo do filósofo Martin Heidegger, buscará um entendimento acerca do diálogo do pintor com a cor. Neste ensaio, empreende-se um olhar sobre o sagrado no desvelar da pintura como renúncia em obras de Van Gogh e Mark Rothko.

*Palavras-chave*

Pintura; sagrado; *poiesis*; Van Gogh; Rothko.

*Recebido para publicação em*  
16/11/2010

*Abstract*

The questions “what is it: painting?” and “what is: color?” lead the poetic thought of this essay, concerning the painter-color dialogue based on the philosophy of Martin Heidegger. This essay pursues a glimpse into the sacred in the revelation/recognition/perception/disclosure of painting as renunciation in the works of Van Gogh and Mark Rothko.

*Keywords*

Painting; sacred; *poiesis*; Van Gogh; Rothko.

*Aceito em*  
20/02/2010



## D. QUIXOTE À PRO-CURA DE UM LUGAR

Celia Mattos

Primeiro movimento: Existe ainda um lugar?

“*Yo sé quien soy*”. De que lugar faz D. Quixote essa afirmação veemente? De um lugar de La Mancha é a resposta. Seria esse lugar significativo o suficiente para o tomarmos como referência? Arriscaremos que não. Caso fosse importante, não cuidaria o narrador de indicá-lo com artigo indefinido: “*un lugar de la Mancha*”, nem de deixar clara sua intenção de esquecê-lo – “*de cuyo nombre no quiero acordarme*”.

Estaria falando de sua casa? Embora já tivesse saído de casa, isso aconteceu de modo tão tímido e velado, “*sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese [...] y por la puerta falsa de un corral salió al campo*”, que torna compreensível que seu vizinho Pedro Alonso ainda o considerasse “*el honrado hidalgo del señor Quijana*”, mesmo já paramentado de lanças e armaduras. Assim, preferimos tomar a célebre frase ainda na perspectiva de seu lar (Cervantes, 2004, p. 58).

Para que lugar se dirige D. Quixote? Apesar da ação dinâmica que marca sua saída dos livros para a vida cavalheiresca, nosso herói não tem destino espacial. Basta observarmos a naturalidade com que se entrega às patas irracionais de seu cavalo: “*prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería*” (*Ibidem*, p. 35).

A não ser que, cheio de nostalgia, ansiasse por outro lugar; para ser mais preciso, um tempo-lugar que, tanto podia ser “*la dichosa edad*”, um tempo-lugar ideal, ou um tempo de musas que trazia na memória (*Ibidem*, p. 97).

E o que faz D. Quixote “*en un lugar de La Mancha*”? “*Los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año, se daba a leer libros de caballería*”. Alonso Quijano não faz nada: só lê. Lê tanto que acaba enlouquecendo. Mas ler não ocupa lugar. Claro que sim: lugar tem muitos sentidos. Ao ler, D. Quixote ocupa o lugar de leitor. Entretanto, já tinha lido demais,