

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO



TEATRO CARLOS ALBERTO
18—28 SET 2025

qua+qui+sáb 19:00 sex 21:00 dom 16:00

ESTREIA

tradução
Pedro Galiza

espaço cénico*
Carlos Pimenta
João Pedro Fonseca

música
Sofia Faria Fernandes

desenho de som
Ricardo Pinto

desenho de luz
Rui Monteiro

vídeo
João Pedro Fonseca

figurinos
Bernardo Monteiro

assistência de encenação
Carolina Viamonte

interpretação
João Reis
Daniel Silva

produção
**Ensemble - Sociedade
de Actores**

coprodução
Teatro Nacional São João

apoio
**Câmara Municipal
de Lisboa**
**Polo Cultural Gaivotas |
Boavista**

* inspirado na imagem
do ateliê de Rothko,
consultável em:

[https://artinthestudio.
blogspot.com/2009/04/
rothko-part-six.html](https://artinthestudio.blogspot.com/2009/04/rothko-part-six.html)

Vermelho

de John Logan

encenação

Carlos Pimenta

TEATRO CARLOS ALBERTO
26 SET 2025

sex 18:00

Colóquio

O silêncio é tão exato

Arte e resistência

com **Bernardo Pinto de Almeida,**
Delfim Sardo, Isabel Nogueira,
José Bragança de Miranda
moderação **Carlos Pimenta**

dur. aprox. 1:40
M/14 anos

Conversa
com a **Marta**
20 set sáb

Rothko e a cor

JOSÉ BRAGANÇA DE MIRANDA*

I

Red, a peça de John Logan, passa-se no final dos anos 50, no estúdio da Rua Bowery, 222, em Nova Iorque, tendo como elemento central a criação dos murais encomendados para o restaurante Four Seasons, no edifício Seagram de Philip Johnson e Mies van der Rohe, e a recusa, que se vai perfilando ao longo da peça, de os expor num espaço profano, comercial e, acima de tudo, desatento. Muito se joga em torno desta decisão.

Trata-se de uma peça altamente especulativa, em que Logan interroga dramaticamente os caminhos da arte contemporânea; tornar-se “contemporânea” é o problema em questão, e nada melhor do que acompanhar, em cena, a decisão de um pintor como Rothko, marcado por uma visão absoluta da arte, quando os absolutos foram caindo um a um, sobrevivendo como fantasmas em busca de vida.

A peça coloca uma questão que, em si mesma, é impossível de responder. A relação com a arte na sua totalidade é sempre um excesso, mas pode ser colocada. E a vantagem do teatro é poder incorporá-la concretamente, tornando o impossível possível. Mas não será isso o que faz qualquer obra de arte? Numa dialética inconclusiva, à semelhança dos diálogos platónicos, em que o *eros* entre mestre e discípulo é decisivo, a questão divide-se subtilmente, transitando entre Rothko e um jovem pintor, Ken, que auxilia nos trabalhos aparentemente menores de preparar as tintas, esticar as telas, pintar os fundos. Se fosse para fazer uma hagiografia de Rothko, bastaria um monólogo; mas o desdobramento, sempre com uma parte de duelo – como toda a divisão –, é decisivo. A presença de Rothko é quase avassaladora, com as suas falas em cascata, incessantes, por onde perpassam as frases mais típicas do pintor contra o mundo oficial e o “mistério” da arte. Ken, no entanto, vai afirmando uma outra visão da arte, em confronto com o paradoxo Seagram, revelando-se, como sempre foi, um pintor.

Ken traz para o ateliê os rumores de fundo de uma arte que abandonou toda a dimensão estética – o último absoluto montado pela peça desde o romantismo –, matérica, sem género, aceitando

a efemeridade e a fragilidade das suas entradas no mundo. Daí a insistência de que uma nova arte surgira – Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein (poder-se-ia falar também de Beuys, Broodthaers, Robert Smithson), artistas que Rothko despreza sem peias. Mas trata-se menos de uma “nova arte” do que de uma viragem da arte enquanto tal, arte como arte, sem determinação, que se dissemina por todo o real. O Rothko de *Red* reage agressivamente à sugestão de que o abstracionismo seria substituído, como fizeram ao surrealismo e, acima de tudo, ao cubismo. É interessante notar como, perguntado se um jovem pintor surgiria para o substituir, afirma que é inevitável: “Os reis morrem hoje como em *The Golden Bough*, de Frazer”, e acrescenta: “Se isso sucedesse, matá-lo-ia” (Rothko, Fischer, 1959). Uma afirmação um pouco grotesca, surgida numa conversa regada a *whisky*, e que Rothko sabia anteceder a decisão de devolver o dinheiro da encomenda e retirar os quadros: sabia estar enredado num paradoxo que marcou sempre a sua pintura. Como referiu na mesma conversa com John Fischer: “Aceitei esta encomenda como um desafio, com intenções francamente malévolas. Espero pintar algo que arruine o apetite de todo o filho da puta que algum dia faça uma refeição naquela sala” (Rothko, Fischer, 1959). Mas o essencial mantém-se: à luz da visão de Rothko, toda a arte contemporânea é puro simulacro.

O grande pintor diz a certo momento: “Dez por cento do tempo é pôr tinta na tela; o resto é esperar.” Ken sabe que os outros noventa por cento fazem parte da obra e a determinam como arte, que é no mundo que alcança o seu coeficiente estético, como refere Duchamp. O mestre recusa os exteriores da arte, não tem ilusões sobre o caminho da obra no mundo, tenta controlar o espaço onde se expõem as suas obras, sonha com “espectadores” muito peculiares. Já Ken, apesar de admirar o *field colour* de Rothko e a unicidade do seu gesto dotado de dimensão “trágica”, nostálgica da religião, como se afirma repetidamente, pressente o perigo de se tornar numa nova religião da arte. Ken afirma-se pelo duelo, num espaço onde Rothko manda. Daí insistir no paradoxo de que os painéis para o restaurante contradizem tudo o que Rothko diz sobre o lugar da obra, a relação com o decorativo e, acima de tudo, com o dinheiro. A crítica do jovem pintor não se deve a um purismo da arte, mas à intenção de demolir o purismo estético, como último absoluto.

Muito hegelianamente, o que se perfila no duelo é a possibilidade do reconhecimento mútuo. De certa forma, isso ocorre, ainda que indiretamente, confirmando a potência dramática de *Red*. Num dos momentos mais tristes da peça, o jovem pintor tenta mostrar um dos seus quadros a Rothko, em vão e de forma desdenhosa. Não por ser um novo “rei” ou senhor que tenha entrado no ateliê para destroná-lo, mas porque Rothko permanece num duelo indecível e sem fim. A arte absoluta percorre outros caminhos; no final da peça, nota-se que passam mais pelo pórtico de Ken do que pelo de Rothko. E o mestre também tem essa intuição: “Ouve, miúdo, tu não precisas de passar mais tempo comigo. Precisas é de ir à procura dos teus contemporâneos e construir o teu próprio mundo, a tua própria vida... Precisas é de ir lá para fora agora, para o meio da confusão, e dar-lhes luta, dar-lhes cabo do juízo...”

II

Tendo a ver Rothko como alguém que experimenta radicalmente com todas as tonalidades do mundo, que reconstrói continuamente, acolhendo todas as formas do passado, vendo-as como uma galeria de imagens (de que fala Hegel) ou como na “biblioteca fantástica” (Foucault), com todos os fantasmas movendo-se noturnamente pelo mundo, mas mostrando que não os podemos, ou conseguimos, abolir nem deixá-los quietos na biblioteca ou galeria.

Formado no judaísmo, afetado pelo niilismo que cedo aprendeu com Nietzsche, marcado pelos territórios e percursos imensos da América, não existe em Rothko qualquer transcendentalismo, seja mítico, religioso ou místico, mas uma confrontação artística com o real. Como afirma: “Adiro à realidade material do mundo e à substância das coisas. Limito-me a ampliar a extensão dessa realidade, atribuindo-lhe qualidades idênticas às experiências do ambiente que nos é mais familiar” (1945). Daí a estratégia complexa: cada obra é uma criação de guerrilha, um acréscimo, criação de clareiras que afetam o aspecto do mundo, as “fachadas”, em que insiste.

Rothko trabalha a materialidade e a substância do mundo. Dela fazem parte as coisas, as imagens, os poderes em conflito, o capital separando e reunindo tudo pelo dinheiro, as memórias dos mitos e das religiões, as promessas falhadas da

história, abertas pela revolução, ao mesmo tempo fantásticas e véus da violência arcaica desencadeada no presente. O niilismo domina, pois diz o pintor: “Sem deuses nem monstros, a arte não pode interpretar o nosso drama: os momentos mais profundos da arte expressam essa frustração. Quando foram abandonados como superstições insustentáveis, a arte afundou-se em melancolia, rodeou-se de obscuridade e envolveu os objetos com imitações nostálgicas de um mundo semi-iluminado” (1948). A pintura de Rothko é uma luta incessante para dar a ver o niilismo – esse “hóspede inquietante” (“unheimliche Gast”, segundo Nietzsche, 1987), pois confunde-se com o próprio aspecto da vida; a resposta será dada quadro a quadro, pelo conjunto desse “quadro único” que ele esperava.

É essencial, na obra, interrogar figuras históricas que dividem a natureza e criam as formas do mundo, como a génese presente em todas as cosmogonias; as formas de aceder a esse espaço transcendental por pórticos e janelas instáveis, opacas, mas luminosas, ou perceber o seu funcionamento e o seu colapso. A sobrevivência espectral dessas figuras, ruínas puras que caem sobre a terra, parece aproximar Rothko da nostalgia pelos mitos e absolutos. Na verdade, é o contrário: como diz [Youssef] Ishaghpour, estamos perante “uma mistura sincrética de todas as religiões e esoterismos do mundo”. Dir-se-ia que todas são purificadas, fragmentos da memória humana universal, restando a sua forma mais geral e as questões a que responderam, exigindo novas respostas, diferenças originárias para fundar o mundo. Rothko afirma que não trata dos mitos, mas do “espírito do Mito” (Ishaghpour); poder-se-ia dizer, também, não das religiões, mas do “espírito” das religiões.

Através da sua pintura intensamente metafísica, questionam-se os efeitos desta crise histórica e procuram-se outras possibilidades numa vida por ela assombrada, sabendo Rothko que já não é possível voltar atrás. Trata-se de absorver o choque pela pintura e dar conta das suas metamorfoses. É o caso de “Light, Earth and Blue” (1954), onde se analisam as perturbações históricas da Génese bíblica e a sua mutação radical. Lê-se: “A Terra, entretanto, era sem forma e vazia. A escuridão cobria o mar que envolvia toda a terra, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas. Disse Deus: ‘Faça-se luz!’ e houve luz.” Neste quadro, a nitidez bíblica é transformada por uma profunda variação:

o fundo é castanho-escuro, sobre o qual está um retângulo amarelo-sujo, de bordos irregulares – a luz; sob ele, um retângulo de azul muito escuro. O fundo serve também de linha de separação. Que a Terra tenha tornado a questão central, que sobre ela tudo se destine, desarticulando a estrutura milenar, corresponde a um gesto de pensamento.

A cor é, assim, instrumento fundamental do trabalho de Rothko, que recusa ser chamado “colorista” – receando sempre o decorativo ou o sublime. *Red* centra-se precisamente nela. Seria possível catalogar digitalmente, hoje, o conjunto de cores e formas produzidas por Rothko, mas algo de essencial escaparia sempre. Daí o interesse na maneira como Michel Butor associa a cor absoluta de Rothko, inapresentável, à *colour out of space*, do conto de Lovecraft, onde uma cor forasteira destrói tudo o que toca – impossível de reconhecer, absolutamente exterior, mas vista com olhos humanos parece cinzenta, um cinzento impossível de identificar. A cor destrói lentamente, inexoravelmente, todas as cores das casas, árvores, corpos; quando os suportes desaparecem, também ela. Rothko lida também com uma cor vinda de nenhum lado, mas presente em todo o lado: cor inumana, sintoma do niilismo, que tinge a plenitude aparente das coisas, até as mais puras luzes elétricas. Essa cor que vem do nada não pode ser apresentada, mas está presente em todas as cores de Rothko. Ele luta quadro a quadro para que ela não vença totalmente; opõe-lhe cores e formas com força vital, pois, se vencesse, toda a obra cessaria, e a vida entristeceria.

Será possível opor a essa cor uma alternativa menos absoluta, mas vitalista? Eis a estratégia de Logan ao intitular a peça *Red*. O fascínio de Rothko pelo quadro de Matisse “L’Atelier rouge” (1911) é conhecido; em 1949, durante um mês, foi diariamente ao MoMA por causa desse quadro: “Ao olhá-lo, tornamo-nos aquela cor, ficamos totalmente saturados dela” (1949). Nele, o vermelho-vivo domina o espaço; sem diferença entre figura e fundo, todos os objetos do ateliê se fundem através do vermelho. Tudo indica que interessou mais a Rothko o procedimento inventado por Matisse do que o vermelho em si. A aparição absoluta da cor mostra uma das formas possíveis da cor inumana e exterior, tema que explora continuamente.

Em Logan, o vermelho é reconduzido a uma dialética que toda a obra de Rothko rejeita: o duelo entre o Vermelho e o Preto. Diz Rothko na peça: “Só

há uma coisa que me mete medo nesta vida, meu amigo... Que um dia o preto engula o vermelho.” Centrar-se no vermelho significa, para Logan, uma guerra com o preto: “Mas nós insistimos, a agarrar com unhas e dentes aquele pedaço minúsculo de esperança – o vermelho –, que faz com que tudo o resto seja suportável”, com o objetivo de “fazer do preto vermelho”. Essa oposição já é efeito do niilismo, apagando todas as cores dominadas por tal estratégia. Mais realista é Ken: “Na verdade, sabemos ambos que o preto é só uma ferramenta, como o ocre ou o magenta. Não tem ressonância emocional. Vê-lo como maléfico é só uma espécie muito estranha de antropomorfismo cromático.”

Não se pode supor uma cor igualmente absoluta, inteiramente afirmativa da vida, do entusiasmo, da alegria. A cor de Rothko resulta de todas as cores das suas pinturas, que procuram espaço, se expandem, algumas mais sombrias, outras negras, umas douradas, vibrantes, hesitantes, recém-emergentes. Esse é o combate, sem ilusões de poder vencer absolutamente. O confronto com o nada e a sua cor estranha e irrepresentável é condição de liberdade, do artista e dos demais. Nos quadros finais – os da Capela,¹ por exemplo –, o negro e o cinzento prevalecem, sinal, para alguns, de desespero terminal. Mas fazem parte da obra única de Rothko e são sinal de esperança. Como diz Heiner Müller: “O belo significa o fim provável dos terrores” (1957).•

1 Capela Rothko: edifício situado em Houston, no Texas, fundado em 1971 pelos colecionadores de arte norte-americanos Dominique e John de Menil, concebido com a colaboração do pintor (falecido um ano antes da inauguração). É um espaço que combina arquitetura e arte de modo a induzir uma experiência meditativa e espiritual. Alberga algumas das últimas pinturas de Rothko.

* Ensaísta e professor.

Uma pintura não é uma imagem de
uma experiência; é uma experiência.

MARK ROTHKO (1959)

ROTHKO: Toda a minha vida eu só quis isto, meu amigo:
criar um *lugar*... Um espaço onde o observador pudesse
viver em contemplação com o trabalho e dar-lhe alguma
da mesma atenção e cuidado que eu lhe dou.
Como uma capela... Um lugar de comunhão.

JOHN LOGAN (*Vermelho*)

Se na pintura o lugar da contemplação é a galeria ou o museu, nas artes performativas esse lugar é, geralmente, o palco de um teatro. Recordemos que a palavra teatro vem de *theatron*, o lugar de onde se vê, destinado à experiência teatral. Esse lugar é, também, um lugar de comunhão, dado que a experiência, além de individual, é também partilhada. Para que esse lugar permita a contemplação é necessário “sacralizá-lo”, carregando-o com todas as convenções inerentes ao ato teatral: o silêncio, a concentração do olhar e a criação de um “dispositivo” que é, no fundo, do que a encenação se ocupa. Esse dispositivo não deve ser, no entanto, um dispositivo de manipulação ou de condução do espectador. A “arte programática”, com os seus propósitos extra-artísticos, é tema que não me move. Ao reduzir drasticamente o espaço da contemplação, a “arte programática” está a eliminar a experiência do espectador, sujeitando-o à interpretação da experiência do encenador, reduzindo a sua própria experiência e participação, transformando-o, no fundo, numa marioneta.

A quietude das pinturas num museu é possível pela própria sacralização do lugar onde se apresentam. Aí, elas não precisam de palavras nem de serem interpretadas. Estão lá para serem contempladas. Quando se entra na Sala Rothko da Tate Modern (onde está grande parte dos Murais Seagram) tem-se realmente a sensação de se entrar numa capela: as palavras tornam-se desnecessárias, o silêncio instala-se, somos imbuídos de um recolhimento quase religioso e ficamos a sós com as obras, sem intermediação e sem perguntas, como

se elas não precisassem de interlocutor. Contudo, não nos sentimos perdidos. Ficamos ali, talvez felizes por nos encontrarmos connosco próprios.

Tal como diz Susan Sontag em *Contra a Interpretação*: “Uma obra de arte vivenciada enquanto obra de arte constitui uma experiência e não a resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é uma coisa no mundo e não um mero texto ou comentário sobre o mundo.”

Às vezes, bem apetece que o teatro abdique das palavras e se aproxime da mudez da pintura, dando-se somente à contemplação. Beckett bem o tentou.

Tal como diz Rothko: “O silêncio é tão exato.”



A viagem

MARK ROTHKO*

Na pintura, a plasticidade é alcançada pela sensação de movimento tanto para o interior da tela como para o exterior do espaço à frente da sua superfície. O observador tem de mover-se a par das formas do artista, para dentro e para fora, por baixo e por cima, na diagonal e na horizontal; tem de torner esferas, passar por túneis, deslizar por declives, executar às vezes a façanha aérea de voar de um ponto a outro, atraído por uma espécie de ímã irresistível, atravessando o espaço e entrando em recantos misteriosos – quando se trata de uma pintura venturosa, ele cumpre tudo isso em vários intervalos conexos.

Esta viagem é o esqueleto, a estrutura da ideia. Em si mesma, tem de ser suficientemente interessante, robusta e estimulante. Que o artista proporcione ao observador pausas em certos pontos,

e noutros o regale com particulares seduções, é um fator adicional que ajuda a manter o interesse. Na verdade, a viagem não teria sequer começado se não fosse pela promessa destes favores especiais. São estes movimentos que constituem a singular essência da experiência plástica. Se não se lançar nesta viagem, o observador passará definitivamente ao lado do fundamento da experiência de fruição de um quadro.■

* Excerto de *The Artist's Reality – Philosophies of Art*. Yale University Press, EUA, 2004. p. 47.

Trad. Fátima Castro Silva.

“Tenho mesmo medo é da ausência de luz.”

APOIO



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública

AGRADECIMENTOS ENSEMBLE

Rui Macedo
Miguel Loureiro
ACE – Teatro do Bolhão

Um agradecimento muito especial
ao nosso querido José Mário Brandão.

O Ensemble é uma estrutura
financiada por



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA, JUVENTUDE
E DESPORTO

dgARTES
DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

coordenação
Fátima Castro Silva

fotografia
José Caldeira

design gráfico
João Faria/Drop

impressão
Mota & Ferreira, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou
fotografar durante o espetáculo.
O uso de telemóveis e outros
dispositivos eletrónicos é incómodo,
tanto para os intérpretes como para
os espectadores.



O TNSJ É MEMBRO



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA, JUVENTUDE
E DESPORTO



ensemble
COLLECTIF DE MONTAGE

Com o apoio de:

