

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DA ASCESE NA ARTE:  
A ESTÉTICA DE S. BERNARDO E A POÉTICA DE NEWMAN**

ANA SOFIA DE AREZ ROMÃO BRITO CORREIA TEIXEIRA

MESTRADO EM PINTURA

2012



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DA ASCESE NA ARTE:  
A ESTÉTICA DE S. BERNARDO E A POÉTICA DE NEWMAN**

ANA SOFIA DE AREZ ROMÃO BRITO CORREIA TEIXEIRA

MESTRADO EM PINTURA

Dissertação teórico-prática orientada por Tomás Maia  
e co-orientada por Paulo Pires do Vale

2012



## Resumo

O presente trabalho pretende identificar as principais características do pensamento estético de São Bernardo de Claraval. Esta identificação foi elaborada a partir da análise da *Apologia para Guilherme abade*, com o objetivo de situar cronologicamente o seu pensamento, identificar os respetivos princípios teóricos e filosóficos, e verificar se estes têm pontos de contacto com a austeridade no pensamento e na prática artística.

Num segundo momento, procura-se detetar a ressonância desses princípios na realização plástica de uma obra concreta: *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, de Barnett Newman. Na análise desta concretização avalia-se a obra para além da observância estrita de cada uma das premissas identificadas anteriormente, permitindo ainda obter um conhecimento mais profundo das questões relacionadas com a ascese na arte.

Por fim, consideram-se os mesmos conceitos na elaboração e realização de uma intervenção plástica para o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. A proposta para Alcobaça é elaborada de forma a não alterar nem perpetuar nenhuma imagem no Mosteiro, indo, assim, ao encontro do despojamento estético preconizado por São Bernardo e sugerido pela referida obra de Barnett Newman.

Palavras-chave:

Ascese – Contemplação – Despojamento – Espírito – Exercício – Silêncio

## **Abstract**

The present work aims to identify the main features of the aesthetic thought of St. Bernard of Clairvaux. This identification was drawn from the analysis of the *Apology to William Abbot*, in order to situate his thinking chronologically, identifying the respective theoretical and philosophical principles, and see if they have points of contact with the austerity in artistic thought and practice.

Secondly, we try to detect the resonance of these principles in the achievement of a specific work: *The Stations of the Cross: Lema sabachthani*, by Barnett Newman. The analysis of this concretion evaluates the work beyond the strict observance of each of the assumptions identified above, allowing for a deeper understanding of issues relating to asceticism in art.

Finally, we consider the same concepts in the development and implementation of a plastic intervention for the Santa Maria de Alcobaça Monastery. The proposal for Alcobaça is designed in a way not to alter or perpetuate any image in the Monastery, thus meeting the aesthetic despoliation advocated by St. Bernard and suggested by the aforementioned work of Barnett Newman.

Keywords:

Asceticism - Contemplation - Despoliation - Spirit - Exercise - Silence

## **Agradecimentos**

Reconheço o fundamental que foram para o crescimento desta investigação, os meus orientadores Professor Tomás Maia e Paulo Pires do Vale. Por terem conseguido perceber desde a primeira e ainda remota hipótese o que viria a ser este trabalho, dando-me, através das pistas e bibliografia sugeridas, a maior coragem para a levar até ao fim.

Agradeço toda a sabedoria, tempo e amizade que deram, através das correções ao longo deste ano, transmitindo-me o maior gosto e empenho para cada dia que passei a estudar, investigar e criar.

Estou especialmente agradecida à minha família, ao corpo de docentes do mestrado de pintura e ao diretor do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Doutor Jorge Pereira de Sampaio.

Gostaria de exprimir ainda um especial agradecimento às pessoas que me ajudaram na conceção do projeto prático: Anni Katajamaki, Carmina Monctezuma de Carvalho, Bernardo Nogueira Vaz, Filipa Simões e Nuno Soares.



## Índice

Introdução	11
Parte I - A ascese na arte	15
1. A estética de S. Bernardo	18
1.1. Análise da obra <i>Apologia para Guilherme abade</i>	21
2. A poética de Newman	25
2.1. Análise da obra <i>The Stations of the Cross: Lema Sabachthani</i>	28
3. Articulação entre S. Bernardo e Newman	36
Parte II - Desenvolvimento do projeto prático	39
4. Contexto	41
5. Influência de S. Bernardo e Newman no projeto <i>Abandono</i>	44
6. Projeto	46
7. <i>Abandono</i>	55
8. Considerações finais	65
Bibliografia	67
Fontes das imagens	69



## Introdução

O principal objetivo desta dissertação é compreender o papel da ascese, enquanto exercício do espírito, na arte. No que interessa a este trabalho, o exercício tem como resultado uma obra de arte. Assim sendo, procurar-se-á compreender a obra como reflexo material do processo criativo associado ao exercício espiritual.

Começa-se por abordar a ascese na Idade Média como exercício de observância monástica, equilibrando trabalho e oração, nomeadamente através do estudo das considerações sobre estética de Bernardo de Claraval.

Procurar-se-á igualmente estabelecer a relação entre a ascese e o sentido do outro, do amor em comunhão com Deus, do exercício do despojamento de si necessário para chegar ao outro, do sacrifício do eu pelo outro, procurando serenamente os limites do espírito. Nesta ótica, a prática artística pode ser entendida como sacrifício isto é sacro-ofício: atividade do sagrado, exercício do espírito, ascese. E a obra de arte pode ser entendida como resultante material desse sacrifício.

Pretende-se analisar o pensamento estético de S. Bernardo através das contribuições escritas que deixou, essencialmente condensadas na *Apologia para Guilherme abade (ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici)*, obra doravante designada por *Apologia*) e as suas eventuais ressonâncias na arte e, em particular, na obra pictórica *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* (doravante *Stations*), de Barnett Newman.

Com este trabalho, pretende-se identificar as características essenciais a ter em conta na obra de arte para esta poder ter uma função ascética, ou seja, ser motivo de exercício espiritual para quem a executa e para quem a experiencia.

Os critérios compilados são portanto aplicados na análise crítica de um caso de estudo selecionado: a já referida instalação da série de quinze pinturas *Stations*, de Barnett Newman, exposta no Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque, em 1966.

O estudo de caso é desenvolvido com base numa comparação conceptual das duas obras – *Apologia* e *Stations* – tendo em vista os seguintes objetivos:

- 1) Com base no texto de S. Bernardo, refletir em que medida as suas estruturas estéticas são pertinentes para pensar hoje a relação do sagrado com a arte.
- 2) A partir da preocupação de S. Bernardo, pensar o efeito da obra de arte no espírito dos seus autores, dos monges e dos fiéis, designadamente como motivo de relação com o divino.
- 3) Analisar, no sentido de compreender, o despojamento de Newman, procurando identificar a sua origem (espiritual ou racional) e a sua realidade histórica e religiosa (o pós-guerra, o Holocausto e o judaísmo).
- 4) Identificar as características principais do pensamento sobre a arte do ponto de vista do cristianismo (com base em S. Bernardo mas com referências adicionais) e do judaísmo (com base em Newman mas igualmente com referências adicionais).

5) Identificar em que medida se podem articular as duas obras (*Apologia* e *Stations*), tendo em consideração a diversidade teológica e cronológica, e enunciar os conceitos operativos comuns: o sublime, a austeridade estética e a ascese.

6) O objetivo final é avaliar em que medida a realização espiritual do monge pode ser comparada à realização plástica do artista. A partir desta avaliação, conceber uma intervenção plástica para o Mosteiro de Alcobaça.

A consciência da importância da ascese na arte moderna motivou a escolha do tema de pesquisa desta dissertação. Considerou-se útil a elaboração de um estudo que, por um lado, contribuísse para a compreensão do assunto em questão e, por outro, sistematizasse alguns parâmetros da arte, do ponto de vista teórico.

Mais do que apresentar respostas concretas – não se teria a pretensão de se aspirar a tal –, este trabalho procura apresentar caminhos e levantar questões que possam, de alguma maneira, elucidar futuros desenvolvimentos do tema.

A pintura dita ascética não pretende imitar qualquer imagem “perfeita-divina”. Por outras palavras, não aspira a representar o irrepresentável, nem a consolar qualquer espírito. A missão da pintura será talvez mais próxima do que Merleau-Ponty escreveu sobre Cézanne: tornar visível o modo «como o mundo nos toca»<sup>1</sup>. É, também, este o sentido que se dá à ascese neste trabalho: apenas o exercício para um caminho, uma sugestão à direção de um novo olhar sobre o mundo, e nunca um fim em si. Um abandono, uma entrega do eu ao outro, do interior (espírito) ao exterior (mundo), através da imagem. Conforme afirma Santa Teresa de Ávila:

*«Alma, buscar-te-ás em Mim  
A mim, buscar-me-ás em ti.*

De tal sorte pôde amor,  
alma, em Mim te retratar,  
que nenhum sábio pintor  
sab'ria, com tal primor,  
tal imagem estampar.

Foste por amor criada,  
formosa bela e, assim;  
em meu coração pintada,  
se te perderes, minha amada,  
alma, buscar-te-ás em Mim.  
buscar-me-ás em ti.

Pois eu sei que te acharás  
em meu peito retratada,  
e tão ao vivo tirada  
que, se te vês, folgarás  
ao ver-te tão bem pintada.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, «*Cézanne's doubt*», in *Sens and non-sens*. Tradução da autora. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 19.

<sup>2</sup> ÁVILA, Santa Teresa de - *Seta de Fogo 22 poemas*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p. 39.

No estudo da imagem são abordados dois tipos de olhares, um introspetivo (meditativo), imaterial e intelectual; e um extrovertido, que vai de dentro para fora e gera a obra artística material. Como explica Merleau-Ponty: «[...] há uma visão sobre a qual eu reflito, não a posso pensar senão como pensamento, inspeção do Espírito, juízo, leitura de signos. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, dominada por um corpo seu, da qual só podemos ter ideia exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autónoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não foi eliminado: ele foi remetido do “pensamento de ver” para a visão em acto.»<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *o olho e o espírito*, tradução de Luís Manuel Bernardo, Almeirim, Vega, 2006, p. 45.



**I. A ascese na arte**



A ascese, na presente dissertação, é abordada de modo transversal, como eixo comum que atravessa o estudo de dois contextos distintos e, no seu processo, contrastantes: o monástico, onde se assume como experiência religiosa – contemplação, interior, imaterial; e o artístico, onde se assume como experiência plástica – ação, exterior, material.

É no contraste entre as atitudes dos moralistas e dos ascetas, que sentem as solicitações terrenas e o sobrenatural de um modo mais intenso, que se funda a disciplina ascética, tendo a mesma como fim atingir um olhar sereno sobre as coisas do mundo.

O termo ascese tem origem na palavra grega *áskesis*, «exercício, prática (de uma arte, etc.); género de vida, em geral»<sup>4</sup>. O sentido de qualquer ascese, dado o estado natural de conflitualidade do humano, está na unificação interior, tendo em vista uma finalidade espiritual, para integrar o corpo e superar as suas tendências biológicas, para libertar a vontade do mero instinto impõem-se exercícios corporais e exercícios de meditação.

Podem, no entanto, determinar-se várias finalidades para a ascese dependentes da conceção humana que a ilumina: procura de união com o absoluto, conquista da liberdade, acesso a uma consciência mística, prevalência de um comportamento racional e virtuoso, ou ainda outras.

A ascese corporal visa mortificar os sentidos e levar uma vida austera, reduzindo as necessidades corporais: sensualidade, alimento, vestuário, sono, dependência do clima, resistência ao sofrimento físico. Aceitando a condição corpórea da pessoa humana, excluindo mortificações impostas para satisfazer o sentimento de culpa, encontrar-se-á o equilíbrio para uma ascese corporal sadia, que brote de atitudes interiores em vez de as substituir.

A ascese, na Idade Média, surge como exercício de observância monástica: equilibra trabalho e oração em ambiente retirado e humilde, procurando uma articulação do corpo, da alma e do espírito, os três registos da vida contemplativa; neste sentido, procura libertar de tudo o que distrai o espírito da atenção ao divino.

Na prática da vida monástica a ascese adquire um sentido de conjunto de esforços (mortificações, penitências, trabalho, oração, sacrifícios e desapego) a que a pessoa religiosa se entrega para progredir na vida moral. Coligado com este esforço está o sentido da penitência necessário para viver segundo a vontade de Deus e para o acolhimento livre dos dons que Ele oferece.

Qualquer pedagogia supõe uma disciplina, subentendida a partir de uma certa conceção psicológica que justifica um conjunto de regras metódicas, abarcando quer o corpo quer a mente (dado o fundamento corpóreo do pensamento e a importância dos sentidos). Compreende-se por isso, que a ascese cristã se diversifique com base na antropologia e na psicologia de cada época e, nessa medida, não se distinga de outras correntes ascéticas, nomeadamente as artísticas aqui estudadas.

---

<sup>4</sup> MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p. 328.

## 1. A estética de S. Bernardo

A Idade Média tem como herança histórica a Antiguidade clássica, procurando os mesmos temas e interesses, da beleza da natureza e das obras de arte como reflexo da transcendência, mas entendendo-os de forma diferente, pondo-lhe uma atitude crítica e interessando-se mais por uma concepção da beleza puramente inteligível, baseada numa realidade moral e de esplendor metafísico. É neste contexto que se compreende a vida e obra de São Bernardo.

São Bernardo nasceu no Castelo de Fontaine, próximo de Dijon, em França no ano de 1090, faleceu em 1153 na Abadia de Claraval. Em 1112, entrou para a Abadia de Cister fundada em 1098 por São Roberto de Molesme.

A ordem de Cister ou do “Mosteiro Novo” é uma ordem de regra beneditina fundada a partir do movimento saído de Cluny que contestava o teor da vida monástica tradicional. Cluny utilizava os bens materiais como forma de chegar aos bens espirituais, comparava a riqueza, a beleza e a claridade à luz divina; Cister, pelo contrário, procurava o recolhimento e o despojamento como modos de aproximação a Deus, processo para o qual muito contribui Bernardo com a sua valentia espiritual e rigorosa disciplina.

A arte de Cister não é definida pela invenção de estruturas, de planos ou de formas mas sim pelo espírito com que essas estruturas, planos ou formas são utilizadas. O modelo espiritual é marcado por um total despojamento, colocando a questão da renúncia na arte cristã: e, deste modo, do humanismo cristão.

Desde sempre os monges renunciaram a todos os bens criados «para seguirem nus o Cristo nu»<sup>5</sup>. São Bento, na sua Regra, apenas pede aos artesãos do mosteiro obediência, humildade, desapego das riquezas. Parece que a arte era até aqui entendida como uma linguagem, um gesto, cuja realidade não existia senão em relação às realidades celestes que pretendia significar e que podia ajudar a atingir. Era natural um mosteiro ser adornado com esculturas, pinturas, vitrais, que os seus manuscritos fossem decorados, que os objectos e paramentos litúrgicos conhecessem um certo brilho. A arte tinha assim o propósito de ajudar os antigos monges a levar uma verdadeira vida espiritual mais elevada e não era vista como um relaxamento ou superficialidade.

«Contrariamente à mentalidade tradicional que, baseando-se tanto na Bíblia como nos louvores das Escrituras a propósito dos construtores da Arca da aliança e do Templo, viam a arte apenas como um trabalho para Deus, ascese para a perfeição ao mesmo tempo que consagração do trabalho humano à glória de Deus e ao culto divino, é uma nova mentalidade que se desenha.»<sup>6</sup> S. Bernardo na sua *Apologia* vem colocar a questão da estética enquanto tal, e pretende estender a renúncia ao domínio da arte.

---

<sup>5</sup> DIMIER, Père Anselme, PORCHER, Jean – *L'art cistercien: France*. Paris: Zodiaque, 1982, pp. 18-19.

<sup>6</sup> *Idem*, DIMIER, PORCHER, p. 22.

Ao mesmo tempo que critica as artes plásticas de outros mosteiros – meras distrações aos seus olhos – não deixa de utilizar um estilo admirável para dar mais força aos seus sermões e, assim, abre a sua doutrina à afetividade. Preocupa-se com a sensibilidade do fiel mais do que em tempos anteriores. O encontro na palavra é, para S. Bernardo, diferente do encontro na arte. Assim, o que é recusado na arte é dado através da palavra. Mas se recusa a arte é porque um acontecimento se produziu: a arte acabou de perder a sua essência religiosa e tornou-se uma técnica profana.

S. Bernardo advoga e pratica uma grande austeridade, seguindo um modelo de vida baseado numa rigorosa prática da contemplação, que exige solidão e se centra na palavra, abrindo-a ao silêncio e buscando, acima de tudo, um sentido para a vida. Como refere Duby: «A preocupação com a medida, primeiro do equilíbrio, essa posição mediana onde a regra de Cister pretende situar-se relativamente ao excessivo, mas que é também necessidade de acordo profundo com a ordem harmoniosa em que se edifica toda a criação, ou seja, com o próprio Deus. De seguida a esperança, de alcançar através de tais concordâncias até as verdades escondidas no final dos caminhos subtis, por “coisas que se insinuem”»<sup>7</sup>. Para S. Bernardo, toda a arte é fundada numa palavra: a Palavra que é de Deus. A palavra é o material que é inteiramente construído na sua cultura. Uma cultura que, ainda segundo Duby: «[...] quer compreender a criação artística cuja ordem de Cister foi o atelier onde se pôs constantemente em memória o lugar central que ocupava a Bíblia no espírito dos religiosos.»<sup>8</sup>

Na mesma linha, Pacheco afirma que São Bernardo defende: «[...] a imitação radical da figura de Cristo, a prática do despojamento e da pobreza, num *contemptus mundi* (desprezo do mundo) e num *contemptus sui* (desprezo de si), o entendimento do texto bíblico como fulcro polarizador, o centramento num corpo, da alma e do espírito, itinerário espiritual aberto à contemplação.»<sup>9</sup> Assim, procura a interioridade profunda, habitando consigo mesmo na presença de Deus, ao afirmar que «abandonava todas as coisas do mundo»<sup>10</sup> e que «considerava como esterco todas as coisas que resplandecem de beleza»<sup>11</sup>. Não permitia que os seus olhos pousassem em distrações, pois considerava que estas não podiam ser imagens de Deus, e que apenas a fé podia estimular a visão que permite ver Deus. Dirigindo-se diretamente a Deus pretende uma renovação e um conhecimento interior do amor: «ninguém pode buscar-vos, senão vos encontrou já»<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> DUBY, Georges - *Saint Bernard: l'art cistercien*, Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1976, (todas as traduções desta obra são da minha autoria). pp. 90-91.

<sup>8</sup> *Ibidem*, DUBY.

<sup>9</sup> PACHECO, Maria Cândida - *Ordinatio Caritas, Reflexões sobre a ascese e a mística no pensamento de S. Bernardo*, em *IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo, encontros de Alcobaca e Simpósio de Lisboa, Actas*, Braga: Tipografia Barbosa e Xavier, Lda. 1991, p. 28.

<sup>10</sup> *Apud*, PACHECO – *ibidem*.

<sup>11</sup> *Apud*, PACHECO – *ibidem*.

<sup>12</sup> *Apud*, PACHECO – *idem*, p. 38.

Na vida monástica exercita-se a renúncia de toda a vontade própria (do eu), liberta de todos os excessos, bens materiais e visuais, com vista a uma entrega total à pureza da vida e ao amor, onde se exercita a contemplação da palavra de Deus. É através da renúncia de si e do mundo que começa a atenção ao outro, a pertença a um todo na vida comunitária eclesial.

Como refere Duby: «O *contemptus mundi*, o desprezo do mundo, permaneceu como um núcleo duro no coração do cristianismo, o mais depurado, o mais exigente, e continuou a justificar este primeiro gesto do monge: o retiro.»<sup>13</sup> S. Bernardo privilegiava o recolhimento, o silêncio e a austeridade como princípios necessários para a procura do conhecimento de si para chegar a Deus. Sente a necessidade de ir mais longe, exceder mesmo a simples ideia do que é a renúncia no seu conjunto, e alcançar a ideia mestra, onde se funda a inovação cisterciense: o retorno para o interior.

No âmbito desta procura, defende a pureza visual (a nudez das igrejas), a simplicidade das linhas, preferindo a beleza nos jogos de luz dentro dos seus mosteiros a imagens de espalhafato decorativo, bem ao gosto da época. Pode parecer estranho que S. Bernardo, que tanto gostava de adornar a sua linguagem com os brilhos da retórica, não tenha sentido necessidade de adornar igualmente a casa de Deus. Talvez não fosse sensível à capacidade de persuasão dos sinais visíveis e apenas imaginasse o encontro entre a alma e Deus no universo da palavra.

A justificação desta aparente insensibilidade tem a ver com a interpretação que faz da casa de Deus, a casa interior – a alma – e não a exterior – o edifício. Assim, quando S. Bernardo sugere que «se ofereça a Deus um passeio bastante grande, para que se cumpra a própria obra de sua majestade»<sup>14</sup>, o «passeio» a que se refere não é uma basílica mas sim a alma. A qual, acrescenta, não deve ser «curiosa de espetáculos prazenteiros»<sup>15</sup>. Espetáculo é o que acontece em Cluny, numa exteriorização carregada de decorações e adornos. Em Cister, a festa é interior. Ela implanta na alma de cada um dos monges os seus esplendores invisíveis, e é tanto mais eficaz quanto o trabalho de reforma pessoal for mais avançado.

É aqui que se reconhece a verdadeira reversão de S. Bernardo na relação com a obra de arte visual. Embora S. Bernardo e Suger estejam de acordo em relação à função da obra de arte: «levar o espírito cego em direção à luz», considerando-a como «instrumento de conversão»<sup>16</sup>. Na função da imagem, representação dos objetos visíveis, esta relação inverte-se radicalmente, deixando de ser para S. Bernardo, como ainda é para Suger, caminho para o não-percetível, conduzindo das trevas à luz. Para S. Bernardo: «A imagem é metáfora, tradução imperfeita, opaca, de uma infável iluminação. Como uma tela esticada diante do deslumbramento do êxtase.»<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Idem*, DUBY, p. 66.

<sup>14</sup> *Apud*, DUBY, p. 94.

<sup>15</sup> *Apud*, *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 94.

## 1.1. Análise da obra *Apologia para Guilherme abade*

A *Apologia*, um dos primeiros escritos de S. Bernardo, surge como uma crítica incisiva anti-cluniacense onde assenta a evidência teórica da diferença entre beneditinos cluniacenses e cistercienses. É dirigida a um monge cluniacense (Guilherme abade) como resposta às notícias que circulavam nos mosteiros cluniacenses acerca das críticas exacerbadas que lhes fariam os cistercienses. Com esta obra, S. Bernardo procura caracterizar a diferença entre as duas observâncias da regra de S. Bento.

Escrita por volta de 1124-1125, esta obra revela-se de grande interesse para este estudo pois, para além de aprofundar o conhecimento do aspecto estético, expõe o radicalismo evangélico medieval. Nesta, S. Bernardo demonstra a sua relação com as imagens e adornos das igrejas e o seu efeito nos fieis e nos monges.

Não se pode dizer que S. Bernardo seja um inimigo da arte ou um iconoclasta. O critério subjacente à sua estética não é propriamente artístico, mas acima de tudo ético. Será ele, porém, o primeiro dentro da tradição cristã antiga a colocar aos religiosos da sua Ordem a questão das relações entre a arte e a mística. Para ele, arte e mística andam de mãos dadas. A arte deve elevar o espírito, exercitá-lo, favorecer a contemplação e não seduzir a apetência dos sentidos. Mais do que o peso e a fruição estética da arte pela arte, está o gozo da presença de Deus, que a imaterialidade da luz com os seus contrastes, o despojamento das paredes nuas, e as formas dos arcos a elevarem-se para as alturas, como mãos erguidas em ogiva, sugerem e proporcionam. No mosteiro, portanto, tudo deve assentar na pobreza ou ausência de decoração para que o espírito, sem entraves do mediatismo material, mais diretamente se encontre com a beleza absoluta do divino.

Foram vários os historiadores de arte que, ao longo dos tempos, escreveram sobre a *Apologia* e chamaram a atenção para a sua importância na identificação do momento de viragem no modo de fazer e ver a arte que passa de essencialmente sacra a profana com a introdução da ostentação e do excesso. É por isso que, como compensação, defende uma arte do mínimo, do essencial, do divino acima de tudo, a ser praticada nos mosteiros.

Para reabilitar as regras de vida cisterciense primitivas, algumas das quais se referem de seguida, tornou-se necessário rever as normas da imagem sagrada dentro dos mosteiros. Abaixo apresentam-se algumas regras fundacionais dos documentos primitivos relacionadas com as imagens permitidas ao culto dentro da Ordem de Cister.

Da *Notícia da Fundação de Cister*: «5. Depois, para que na casa de Deus, em que desejavam servir devotamente a Deus de dia e de noite, não ficasse coisa alguma que soubesse a vaidade e supérfluo ou que alterasse alguma vez a pobreza que de bom grado tinham escolhido como guarda das virtudes.»; e «6. Todos reafirmaram o seu propósito de não ficarem com cruces de ouro ou de prata, mas apenas de madeira, pintadas, nem terem candelabros, além de um de ferro, nem turíbulos que não fossem de cobre ou de ferro, nem casulas que não fossem de fustão ou de linho,

mas sem seda, ouro ou prata, nem alvas ou amitos que não fossem de linho, mas sem seda ouro e prata.»<sup>18</sup>

Da *Carta de Caridade*: «2. Não é permitido ter em lugar algum esculturas, mas apenas cruces pintadas, e não sejam senão de madeira.»<sup>19</sup>

Dos *Estatutos Anteriores a 1134*: «XX. Proibimos que haja esculturas ou pinturas nas nossas igrejas ou em quaisquer dependências do mosteiro, pois quando se olha para elas, deita-se a perder a utilidade da boa meditação ou a disciplina da gravidade monástica. No entanto, temos cruces pintadas que são de madeira.»<sup>20</sup>

Já na *Apologia*, deixa-nos escrito sobre o quanto lhe desagrada toda a soberba das igrejas, chamando mesmo a atenção para o facto das imagens só desviarem a atenção da mensagem de Cristo para além do gasto supérfluo que significavam:

«[...] Enfim, por todo o lado aparece uma estranha e grande variedade de formas heterogéneas, para que se tenha mais prazer em ler os mármores do que os códigos, para que se ocupe o dia inteiro a admirar, uma a uma, estas imagens em vez de se meditar na lei de Deus. Oh Senhor, já que não nos envergonhamos destas criancices, porque não lamentamos, ao menos, os dispêndios?»<sup>21</sup>

Os monges cistercienses do século XII são contra o luxo nas decorações das igrejas porque poderiam desviar os fiéis da piedade e da concentração na oração. São Bernardo confirma, na *Apologia*, esta disposição de espírito dos monges em relação às belezas do mundo em geral:

«Nós, porém, que já nos saímos do povo, que, por Cristo, deixámos (Mt. 19, 27) as coisas preciosas e belas do mundo, todas as lindamente brilhantes, musicalmente embaladoras, suavemente inebriantes, docemente saborosas, agradáveis ao tacto, enfim, julgamos todos os prazeres do corpo como estrume para lucrarmos a Cristo (Fl. 3, 8), pergunto-vos a quem é que incitamos com elas a devoção? Que fruto disso pretendemos colher (Rom. 6, 21): a admiração dos insensatos ou a oferta dos simples? Acaso, porque andamos misturados com pagãos, aprendemos as obras deles e ainda prestamos culto às suas esculturas (Sl. 105 (106), 35, 36)?»<sup>22</sup>

Critica o uso de pinturas e adornos por desviarem a atenção dos monges da mensagem essencial do Cristo despojado. Estas são as razões que expôs:

«Mostra-se uma belíssima imagem de algum santo ou santa e julga-se que é tanto mais santo quanto mais colorida. As pessoas correm a beijar, convidam-se a dar esmola e admira-se mais a beleza do que se venera a sacralidade. Suspendem-se, depois, na igreja não coroas mas rodas cobertas de pedras preciosas, cercadas de lâmpadas mas não menos brilhantes com as pedras incrustadas. Em vez de candelabros, vemos como que árvores levantadas, com muito peso de metal, fabricadas com arte admirável, não mais brilhantes com as velas que lhes são sobrepostas que com as suas pedras

---

<sup>18</sup> *CISTER: Os Documentos primitivos*. Introdução, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 45.

<sup>19</sup> *Apud, CISTER*, p. 61.

<sup>20</sup> *Idem, CISTER*, p. 84.

<sup>21</sup> *Apud, ECO, Humberto - Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 20.

<sup>22</sup> *Idem, CLARAVAL*, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

preciosas. Que julgas procurar-se com tudo isso? A compunção dos penitentes ou a admiração dos visitantes? Oh! Vaidade das vaidades (Ecl 1, 2), mais insensata que vã!»<sup>23</sup>

S. Bernardo insiste também numa interioridade em que nos devemos concentrar. As ações, os gestos e a própria vida devem ser vividos seguindo o exemplo dos santos, remetendo o leitor para a libertação do corpo através da referência à morte física (aquela que deixa o corpo sepultado debaixo do pavimento). Porquê pintar e expor imagens do que devemos seguir com os nossos próprios passos (com os gestos e ações) e não com os olhos?

«Porque é que ao menos não veneramos as imagens dos santos dos quais está repleto até o pavimento que calcamos com nossos pés? Muitas vezes cospe-se na figura dum anjo, muitas vezes ferem a face dos santos os calcanhares dos transeuntes. E, se não se poupam as imagens sacras, porque não ao menos as belas cores? Porque decoras o que logo sujas? Porque pintas o que deves calçar? Que valem aí essas bonitas imagens, onde tão frequentemente se enchem de pó? Por último, que vale isso para os pobres, para os monges, para a gente espiritual? A não ser que, aqui, contra o já lembrado verso do poeta, se responda com o versículo do profeta: “Senhor, eu amei a beleza da tua casa e o lugar onde habita a tua glória” (Sl. 25 (26). 8). De acordo aceitemos que isso se faça na igreja porque, embora seja mau para os vaidosos e avarentos, não o é, todavia, para os simples e devotos.»<sup>24</sup>

S. Bernardo não via sentido nenhum nem na decoração com animais disformes, nem na violência exposta nas paredes da igreja, pelo facto de estas não terem nenhuma relação com a plenitude de Cristo. E ainda criticava duramente as despesas associadas, por em nada ajudarem os fiéis na compreensão das escrituras, nem nas necessidades dos pobres.

«De resto, nos claustros, diante dos irmãos a fazer leituras, que faz aquela ridícula monstruosidade, aquela disforme beleza e bela disformidade? Para quê os centauros monstruosos? Para quê os semi-homens? Para quê os tigres às manchas? Para quê os soldados a combater? Para quê os caçadores a tocar trombeta? Vês uma cabeça com muitos corpos e um corpo com muitas cabeças. Daqui vê-se um quadrúpede com cauda de serpente, dali um peixe com cabeça de quadrúpede. Ali uma besta tem frente de cavalo e de cabra a parte de trás; acolá um animal cornudo tem traseiro de cavalo. Tão grande e tão admirável aparece por toda a parte a variedade das formas que mais apetece ler nos mármorees que nos códices, gastar todo o dia a admirar estas coisas que a meditar na lei de Deus (Sl. 1, 2). Meu Deus! Se a gente não se envergonha destas frivolidades, porque não tem pejo das despesas?»<sup>25</sup>

A crítica que faz na *Apologia* desenvolve-se em dois eixos. Em primeiro lugar, a pobreza voluntária: as esculturas e adornos eram uma despesa inútil; esbanjavam o pão dos pobres. Em segundo lugar, defende que um místico que procure permanentemente o amor de Deus deve recusar as imagens em nome de um método de conhecimento: as figuras do imaginário dispersam a atenção, afastam-no do seu único fim legítimo, encontrar a Deus através da Escritura.

---

<sup>23</sup> *Idem*, CLARAVAL, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

<sup>24</sup> *Idem*, CLARAVAL, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

<sup>25</sup> *Idem*, CLARAVAL, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

Para S. Bernardo, a estética e a arquitetura deviam refletir o ascetismo e a pobreza levada até ao despojamento absoluto que praticavam diariamente e que constituía o espírito de Cister. Assim, termina definindo uma estética cisterciense cuja simplificação e nudez pretendem transmitir os ideais da ordem: silêncio, contemplação, ascetismo e pobreza.

Numa atitude próxima da iconoclastia, S. Bernardo critica severamente todo o esplendor nas obras de arte, pois considera que este não permitia que o homem se elevasse à condição religiosa. Esta austeridade estética extrema torna-se num enorme desafio para o presente projeto de investigação pois convida a uma libertação de todas as formas estéticas que não estejam relacionadas com a austeridade espiritual sugerida. A cruz torna-se o referente por simbolizar a tragédia que é a Paixão e Morte de Cristo e por demonstrar o abandono (entrega/confiança) do filho (feito à «imagem do homem») à vontade de Deus «pai criador».

Defendia uma nova maneira de estar perante Deus, mais simples, mais pobre e mais mística. Com a *Apologia*, S. Bernardo pretendia, não um tratado de arte ou de estética, mas uma regra de conduta espiritual monástica radical em que tenta libertar o homem para a procura de Deus, para lá do sentido da visão e da imagem, como é de tradição na cultura cristã. Mas o abade de Claraval falava apenas para os seus monges. E não é precisamente por meio desta pobreza exterior que conseguiu adquirir essa maravilhosa riqueza interior, da qual queria fazê-los participar?

Neste tempo de viragem da arte para temas profanos S. Bernardo, através da *Apologia*, convida, não só os monges mas também os artistas, a procurar a ascese, vista sobretudo como um trabalho interior. Para que essa transformação possa ser percecionada pelos fiéis na resultante (exterior) desse trabalho – a obra de arte –, esta deve ser despojada de todo o excesso. Todos os ornamentos exteriores, para além de não servirem de nada ao homem espiritual também o distraem da sua oração e contemplação.

O pensamento cristão começa a exprimir-se a duas vozes dissonantes. Uma humanista, a do Renascimento, que defende toda a criação, considerando que a arte, de natureza profana, torna-se religiosa no momento em que é posta ao serviço de sujeitos ou edifícios religiosos. Outra, anti-humanista, que recusa qualquer espécie de arte, na qual vê uma satisfação, um gozo que um verdadeiro discípulo de Cristo crucificado deve sacrificar a favor do seu Mestre.

Este é o grande desafio da *Apologia* em última análise. Encerra a tradição românica em que continua profundamente enraizada e inaugura a mentalidade moderna. A sua mensagem é-nos tanto mais acessível quanto, partilhando as duas tendências, está próxima de nós em muito aspetos.

## 2. A poética de Newman

Barnett Newman nasceu em Nova Iorque em 1905 e faleceu em 1970. É o principal representante da corrente denominada *Colour Field Painting*. Inserido numa cultura judaica da palavra, tentou, com os títulos das suas obras e com as imagens no limite da representação, remeter os observadores para um sentido simbólico e mesmo metafísico. São de salientar, por exemplo, os títulos que Barnett Newman dava às suas pinturas: *Onement* (a que o artista dava o significado de *Redenção*), *Aliança*, *Concórdia*.

Mark Godfrey propõe que a instalação original da série de Newman *Stations* fosse um memorial do Holocausto. Godfrey argumenta que Newman queria, com o seu título provocativo, despertar na imaginação do observador não apenas a «intensidade»<sup>26</sup> da Paixão de Cristo, mas também o sofrimento dos judeus, cuja perseguição pelo nazismo foi, na altura da exposição do Guggenheim, comumente associada à metáfora da Crucificação. As pinturas em si – com o seu esvaziamento aparente e falta de cores ricas, assim como a sua regularidade e repetição – parecem, além disso, despertar no observador uma sensação de perda e de memória. Percorrendo a exposição de 1966, os visitantes eram como que obrigados a repensar a frase de Cristo pouco antes de morrer na cruz: «Pai porque me abandonaste?» – e a associá-la ao Holocausto.

Uma certa distância histórica permite-nos, agora, considerar Newman como um sujeito do pós-Holocausto judeu e localizar o seu trabalho num contexto marcado pela guerra: «Com a publicação das fotografias dos campos de concentração nazis em 1945, a realidade do pesadelo europeu não podia ser negado. As pessoas despertaram do terror psicológico para a real tragédia social. Newman percebeu que o pensamento e o sentimento – e a arte – tinham de mudar como resposta.»<sup>27</sup> Numa entrevista televisiva em 1966, Newman disse a Alan Solomon que «o sentimento que tinha durante o tempo da guerra, em 1941, foi de que o mundo estava a chegar ao fim. Até certo ponto o mundo estava a chegar ao fim, a grande questão da pintura — referiu — tinha terminado, era impossível pintar flores, figuras, etc., e assim a crise andou à volta do problema do que é que se podia realmente pintar.»<sup>28</sup>

Newman e os seus amigos vivenciam também a crise moral de um mundo destruído: «Assim na realidade, nós partimos, por assim dizer, do zero, como se a pintura não estivesse apenas morta mas que nunca tivesse existido.»<sup>29</sup> Num clima de pós-guerra, em que Newman teve de abandonar o seu país e ir para a América, não fazia sentido retomar uma pintura com o peso histórico da Europa.

---

<sup>26</sup> *Apud*, HO, Melissa - *Reconsidering Barnett Newman, A Symposium at the Philadelphia Museum of art*. Philadelphia: Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2002. (Todas as traduções desta obra são da minha autoria.) *Op. Cit.* - p. 49.

<sup>27</sup> SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 84.

<sup>28</sup> *Idem*, HO, p. 47.

<sup>29</sup> ALIZART, Mark - *Traces du sacré*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 24.

«O que os artistas americanos procuram não são nem as formas – onde se inspiram muito pouco – nem o poder, nem uma expressão mais subjetiva, ou uma nova gramática, mas uma atitude, uma possibilidade para a arte de ter uma função para o homem e para o mundo.»<sup>30</sup> Poderia esta função ser a ascese? A procura de um exercício da consciência que promovesse o encontro de um sentido para a existência humana?

Newman manteve a sua crítica política e moral atualizada. A segunda guerra mundial foi o marco experienciado, mas reconheceu que o evento traria um novo, ou renovado, sentido de tragédia. Quando pintou *as Stations*, estava novamente a pensar no desespero insondável da condição humana, não a sua queixa particular por ter sido abandonado: «O meu próprio sentimento sobre o brado de Cristo [é que] não era um queixume, mas uma declaração, um grito da, pode-se dizer, condição humana... E o que eu tento captar no meu trabalho é a voz [a perguntar] ‘Porque vivemos, e porque morremos?’»<sup>31</sup> A reflexão de Newman transforma a pergunta mitológica intemporal nas circunstâncias vividas na sua época.

Apesar de Newman poder agora ser repensado desta forma parece pouco plausível considerar o seu trabalho como representativo ou ilustrativo de uma situação histórica. Mas o acto de pintar, porque não há-de ser precedido de nada em absoluto? Porque é que Newman não deixaria basear a sua obra num pensamento ou numa narrativa?

Nas “declarações”<sup>32</sup>, ao explicar a sua abordagem criativa, revela isso mesmo: realiza a obra sem tomar uma série de decisões objetivas determinadas por um projeto, mas criando os elementos formais que dão consistência ao tema; e trabalha num clima de liberdade, tanto em relação aos dogmas artísticos ou filosóficos como em relação aos constrangimentos sociais ou políticos. Destas declarações sobressai a convicção que dá ânimo a Newman ao longo de toda a sua vida: que a experiência vivida pode ser transmitida através da abstração visual e que a sua mensagem (para ele não verbal), intensamente pessoal e subjetiva, pode ser acessível a um público culto. Assim, embora fortemente afetado pela guerra, em vez de a representar procura exprimir a complexidade das emoções que ela causou através de uma linguagem depurada, livre de pré-conceitos e pré-figurações.

A arte de Newman sugere uma poética essencialista, reduzindo ao mínimo os traços da expressão pessoal do artista na obra, com o objetivo de a tornar universal e ao mesmo tempo intemporal, depurando um conceito ou ideia de forma a torná-lo identificável e interpretável de forma aberta por qualquer um. Poderá até dizer-se que Newman adota uma poética da ambiguidade, no sentido em que representa simultaneamente na mesma tela, não uma, mas várias verdades, cada uma com a mesma validade das outras. Newman procura assim que a experiência de cada uma das suas obras seja um evento de múltiplas interpretações, envolvendo o observador na construção do sentido da obra.

---

<sup>30</sup> *Idem*, ALIZART, Mark, p. 24.

<sup>31</sup> *Apud*, SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, p. 84.

<sup>32</sup> *Apud*, NEWMAN, Barnett – *Écrits*. Tradução de Jean-Louis Houdebine. Paris: Éditions Macula, 2011, p. 261 (todas as traduções desta obra são da minha autoria).

No estudo da obra *Stations*, elaborado no próximo capítulo, enunciam-se os seus princípios estéticos a partir de declarações do autor (capítulo IV dos seus “escritos”, designadamente no texto escrito para o catálogo da exposição *Stations*). Nessas declarações, Newman procura indicar ao público como deve observar as suas pinturas e o que deve nelas procurar.

## 2.1. Análise da obra *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*

Barnett Newman descreve a pintura como exercício, como processo de libertação interior e de reconhecimento: «Foi enquanto as pintava que percebi (estava eu na *Fourth Station*) que tinha feito algo de especial. Foi nesse momento que a intensidade, que senti com as pinturas, me fez pensar que elas seriam as *Stations*. É enquanto estou a trabalhar que o trabalho em si começa a ter um efeito em mim. Assim como eu afeto a tela, também a tela me afeta a mim.»<sup>33</sup>

Designar a série de pinturas *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* não foi uma questão de forma ou iconografia mas de afeto. No entanto, pode questionar-se porque motivo Newman, quando afetado pela intensidade da sua obra, decide utilizar as palavras de Cristo na cruz em vez de palavras de desespero ditas por Adão ou Abraão? Ou porque não as palavras do salmista: «Meu Deus, porque me abandonaste?» (Salmo 22:1). Ao associar a intensidade das suas pinturas com as estações da cruz cristãs, Newman estava claramente a fazer mais do que nomear a sua intensidade. Estava a associar as pinturas com uma sequência de ideias ligadas, naquele momento da história, à intensidade da Paixão de Cristo. O mais importante para Newman, quando desenvolvia um trabalho, não era a sua ligação ao judaísmo. Havia, no entanto, uma questão fundamental que o atormentava: o silêncio de Deus. O silêncio que revela uma certa intensidade.

Em relação à questão da cor, Newman explica a restrição autoimposta ao uso de tinta preta e branca – ou à mistura de ambas (cinzenta), como na *Twelfth Station*: «É interessante para mim que, com um tema trágico desta natureza – por exemplo quando Picasso fez *Guernica*, ele não conseguiu fazer a cores, fê-la com preto, branco e cinzento... Tinha de ser preto e branco. A compulsão era absoluta – eu era obrigado a trabalhar desta maneira»<sup>34</sup>. Ele também explicou a Thomas Hess que «preto é a cor que os artistas usam quando estão a tentar começar algo de novo.»<sup>35</sup> Newman estava a referir-se à experiência do sentimento humano, esforçando-se por eliminar o que é pessoal e limitando a paleta no sentido de provocar uma rutura que informasse a técnica enquanto servia a conceção. «O conceito e a execução têm de funcionar em conjunto exatamente no mesmo momento»<sup>36</sup>, conclui Newman.

Em relação à questão da composição, poder-se-ia supor que a linha que secciona o campo colorido é o raio que divide o mundo e divide-o em muitas centelhas; que a representação deste campo e da sua divisão é a indicação do trabalho pelos quais estas centelhas competem em conjunto para o restabelecimento da unidade. Mas sendo assim, não se estaria a cometer o erro de se deixar informar sem mediação por um conteúdo simbólico abusivamente encontrado na imanência não figurativa do

---

<sup>33</sup> *Idem*, HO, p. 49.

<sup>34</sup> *Apud, Ibidem*.

<sup>35</sup> *Apud, Ibidem*.

<sup>36</sup> *Apud, Ibidem*.

quadro? Não será demasiada a impaciência para ver nessa não-figurabilidade outra coisa para além de uma posição puramente imediata, não simbólica, insignificante?

Na verdade, segundo Newman, o campo colorido e a sua aparente divisão não ilustram nada, não são nada mais do que um campo e uma junção. Newman distingue o que designa por bandas [*zips*] das riscas [*stripes*] e explica que uma banda «não divide as minhas pinturas... faz exatamente o contrário: une a coisa. Cria uma totalidade... pensei nelas como raios de luz.»<sup>37</sup>

Em relação à questão da disposição, Newman decide colocar as primeiras quatro pinturas na rampa do Museu Guggenheim, separadas das restantes dez colocadas na galeria de cima (fig. 1). Em vez de andarem para a frente e para trás, os observadores podiam movimentar-se através das pinturas a uma pequena distância, uma proximidade que Newman sempre desejou. Para os observadores a série começa a pedir uma maior intensidade de atenção quando, ao aproximarem-se de cada pintura, marcas anteriores são lembradas e diferenciadas.



Fig. 1 – Da *First Station* até à *Fourth Station*, 1966, na rampa do museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque.

*First Station* e *Second Station* (fig. 3 e 4) são os dois primeiros trabalhos de Newman da obra *Stations*. Idênticos na escala, a sua largura é a de aproximadamente um braço de distância; ambas estão organizadas com bandas pretas lisas do lado esquerdo e incidentes pictóricos do lado direito. Traços horizontais dramatizam o lado direito da *First Station*, enquanto traços mais suaves circundam a parte de baixo da tela crua do lado direito da *Second Station*. Seguem-se, no mesmo espaço, as *Third Station* e *Fourth Station*. A *Third* com salpicos de tinta do lado direito numa composição semelhante à *First*; a *Fourth* com salpicos de tinta ao centro, desfazendo o vazio imaculado da tela. No interior da galeria de cima (fig. 2) foram introduzidas algumas diferenças: o que torna a *Fifth Station* interessante é o facto de os incidentes pictóricos aparecerem do lado esquerdo. Estes incidentes trazem à memória pinceladas já vistas na *First Station*, assim como as linhas finas à direita da *Fifth Station* evocam as linhas finas da *Second Station*.

---

<sup>37</sup> Apud, *Idem*, p. 128.

Ao falar da Paixão, Newman estava sempre disposto a afirmar que não era tanto a «caminhada terrível»<sup>38</sup> ao longo da *Via Dolorosa* que lhe interessava mas o momento singular em que Cristo brada «*Lema?*» (Porquê?). Como é que a instalação da obra organiza esta dimensão temporal da Paixão, este sentido de um momento intenso e único, apesar de o observador se mover no espaço ao longo do tempo?

Durante o percurso da exposição, enquanto estão a ver a pintura à sua frente, os observadores são remetidos para pinturas anteriores e, ao mesmo tempo, a pintura seguinte é vislumbrada no campo de visão periférica, movimentando o olhar na direção de novas pinceladas na faixa esquerda da forma. As pinturas eram, deste modo, vislumbradas antes de serem vistas e, depois de vistas, eram recordadas enquanto as novas eram observadas. Isto tornava a experiência dentro da sala principal um momento único, enquanto uma pintura ocupava o campo visual, todas estavam presentes na mente ao mesmo tempo. É esta continuidade que torna possível a ligação entre a obra de arte e a vida, do artista e do observador, sublinhando a ideia de Newman de que as *Stations* teriam uma relação direta com a sua própria vida artística sem, no entanto, a representarem ou ilustrarem. Constituiu-se assim uma obra que é inteira e simultaneamente aberta a múltiplas interpretações.

A *Fourteenth Station* foi apresentada sozinha, numa parede distinta. O conteúdo principal desta obra está isento de todas as marcas de pinceladas e contrastes de maior relevância. É uma pintura de um branco extraordinário, livre de quaisquer incidentes que possam remeter o observador para pinturas anteriores da exposição. Este branco remete antes o observador para o silêncio e para a luz, uma luz interior que abre espaço para a sua participação na criação e dá lugar ao encontro entre arte e vida necessário ao conhecimento profundo da obra que Newman desejava. Newman atribui, assim, um papel positivo e ativo ao silêncio, não se trata de uma negação, de uma falta ou algo que deva ser quebrado mas antes de um poder criativo e gerador.

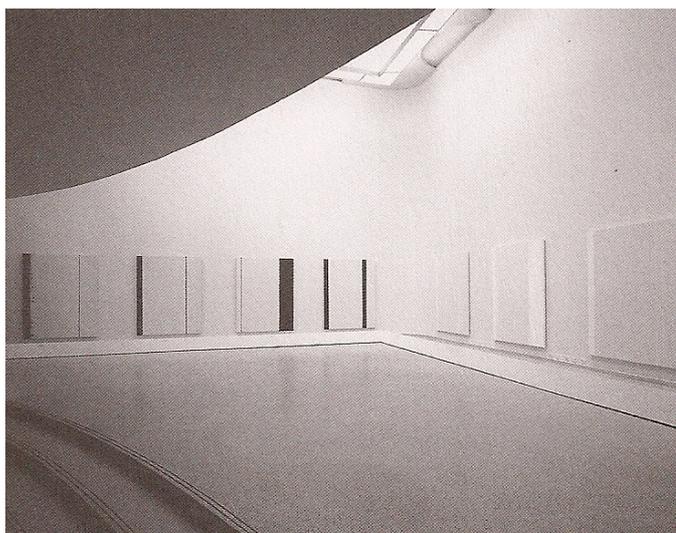


Fig. 2 –Da *Fifth Station* até à *Eleventh Station*, 1966, na High Gallery do museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque.

---

<sup>38</sup> *Idem*, p. 54.



Fig. 3 – Barnett Newman, *First Station*, magma sobre tela, 1958, 198,1 x 153,7 cm.

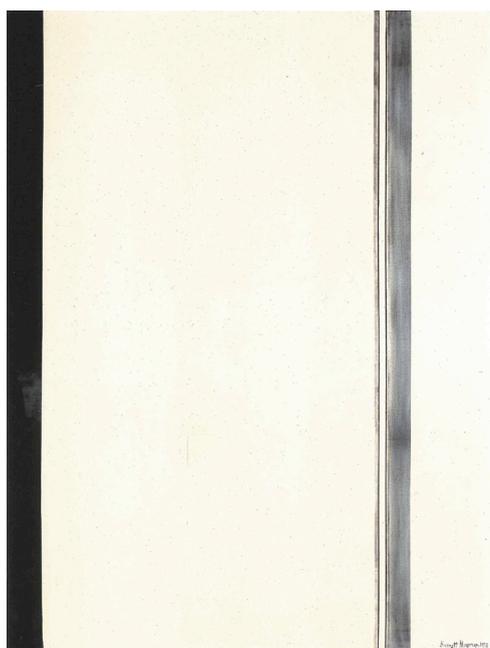


Fig. 4 – Barnett Newman, *Second Station*, magma sobre tela, 1958, 198,1 x 153,7 cm.

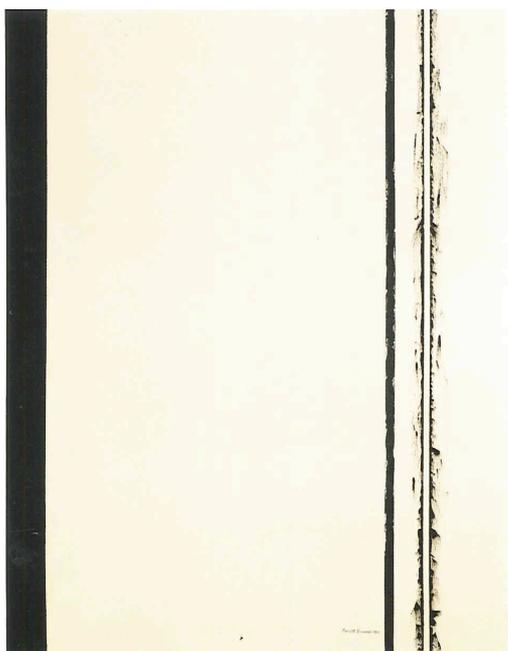


Fig. 5 – Barnett Newman, *Third Station*, óleo sobre tela, 1960, 198,1 x 152,4 cm.

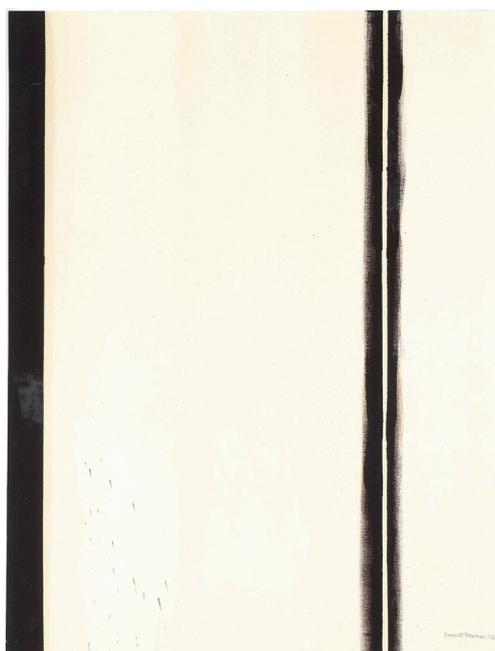


Fig. 6 – Barnett Newman, *Fourth Station*, óleo sobre tela, 1960, 198,1 x 152,4 cm.

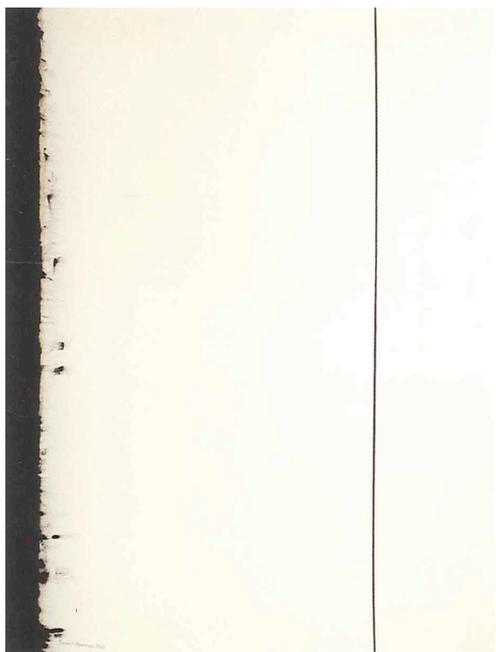


Fig. 7 – Barnett Newman, *Fifth Station*, óleo e emulsão de polímero pigmentado sobre tela, 1962, 198,1 x 152,4 cm.

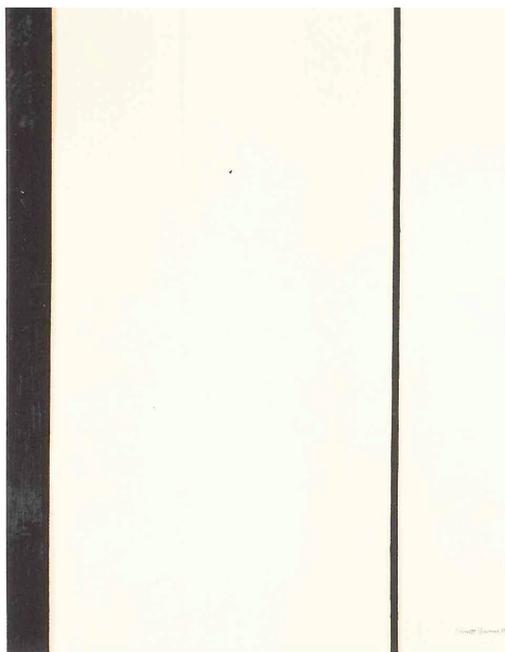


Fig. 8 – Barnett Newman, *Sixth Station*, óleo sobre tela, 1962, 198,1 x 152,4 cm.

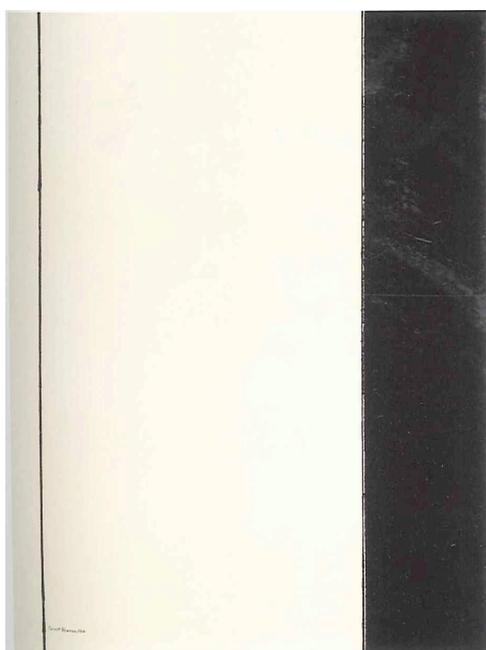


Fig. 9 – Barnett Newman, *Seventh Station*, óleo sobre tela, 1964, 198,1 x 152,4 cm.

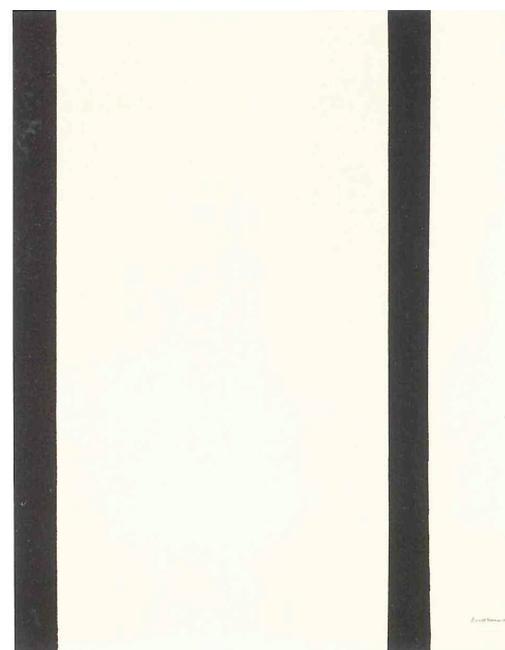


Fig. 10 – Barnett Newman, *Eighth Station*, óleo sobre tela, 1964, 198,1 x 152,4 cm.

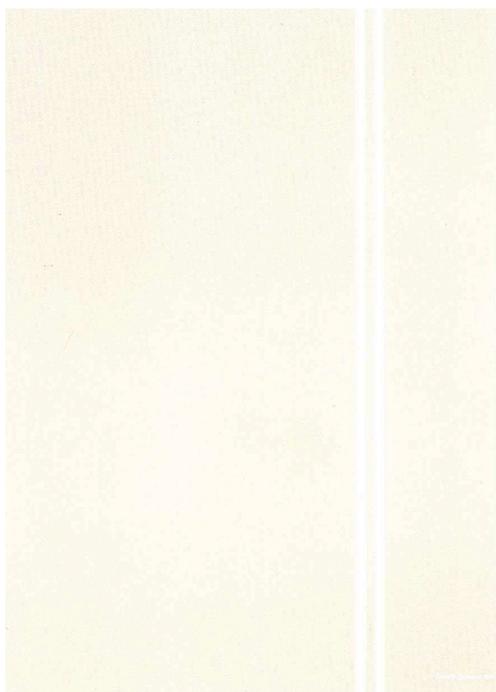


Fig. 11 – Barnett Newman, *Ninth Station*, acrílico sobre tela, 1964, 198,1 x 152,4 cm.

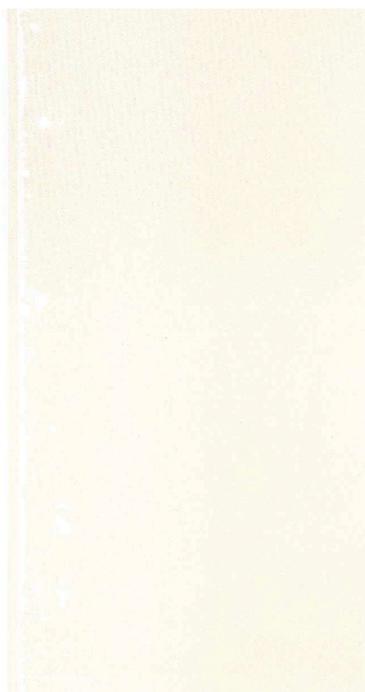


Fig. 12 – Barnett Newman, *Tenth Station*, magma e emulsão de polímero sobre tela, 1965, 198,1 x 152,4 cm.

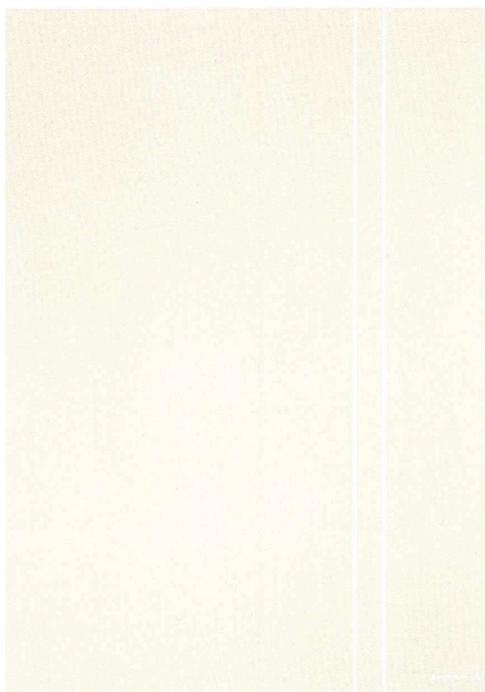


Fig. 13 – Barnett Newman, *Eleventh Station*, óleo e pigmento sobre tela, 1965, 198,1 x 152,4 cm.

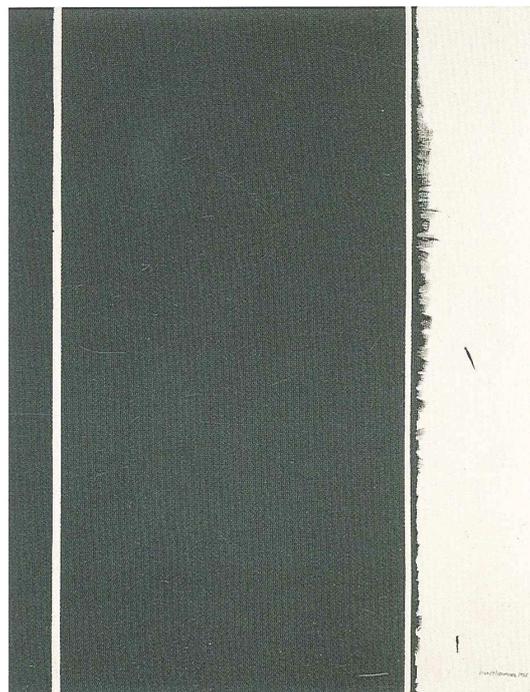


Fig. 14 – Barnett Newman, *Twelfth Station*, acrílico sobre tela, 1965, 198,1 x 152,4 cm.

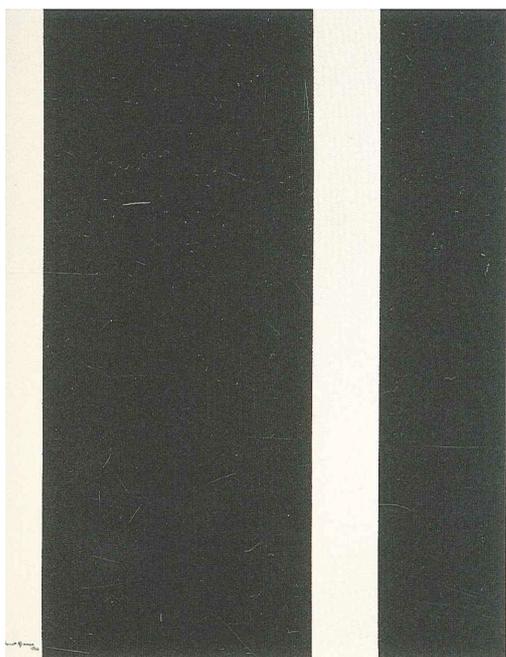


Fig. 15 – Barnett Newman, *Thirteenth Station*, acrílico sobre tela, 1965-66, 198,1 x 152,4 cm.

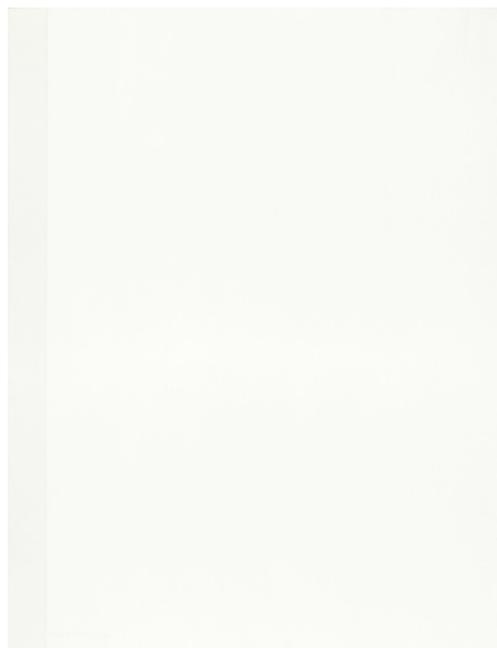


Fig. 16 – Barnett Newman, *Fourteenth Station*, acrílico sobre tela, 1965-66, 198,1 x 152,4 cm.

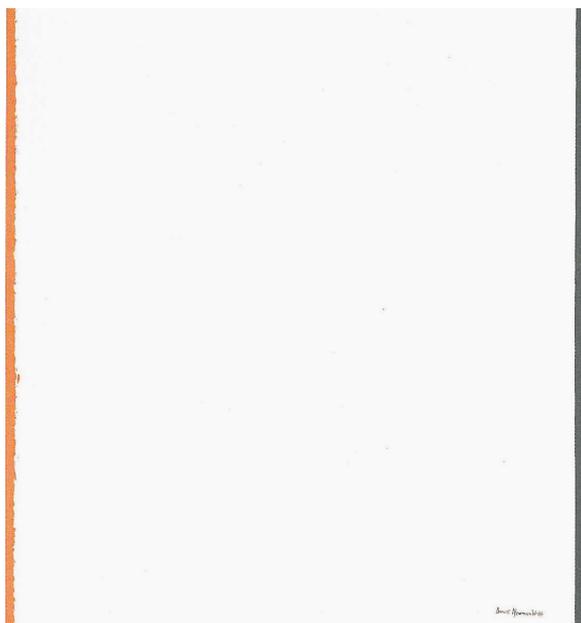


Fig. 17 – Barnett Newman, *Be II*, 204.5 x 183.5 cm, 1961, acrílico, óleo, emulsão de polímero pigmentado e magma sobre tela.

Situada imediatamente do lado exterior da galeria de cima, a obra *Be II* representa uma mudança a nível de escala e conteúdo. É significativamente maior do que as outras *Stations* e no seu lado esquerdo tem uma banda muito estreita de vermelho cádmio. Em vez de considerar *Be II* como uma conclusão da série, um “final feliz”, é preferível pensar nesta como um recomeço, um momento de retrospectão e consciência. Se, antes de *Be II*, cada pintura das *Stations* era recordada a partir da memória das outras, no final todas podem ser recordadas de uma só vez.

A forma como *Be II* foi colocada sugere que o observador seja envolvido na narrativa, experienciando o momento de desespero, de perda, antes de se tornar consciente disso. *Be II* também pode apontar para a responsabilidade individual que cada observador possa vir a perceber. Com esta última obra, Newman torna o observador participante da obra

Newman consegue com esta obra, através da radicalidade e da simplicidade das cores e reduzindo ao mínimo os detalhes, nomeadamente de pequeníssimas alterações da superfície pictórica, dar um sentido de caminho tortuoso pelo qual ele, como homem e judeu, se sentiu passar e para o qual não tinha resposta.

A experiência da instalação ajudou a estruturar nos seus observadores um sentido de lugar. Newman falou disto frequentemente, dizendo mais tarde que «alguns lugares são mais sagrados do que outros.»<sup>39</sup> Na exposição *Stations* o sentido de lugar foi conseguido através do envolvimento dos observadores com as obras, ambos literalmente – quando olhavam para a frente, as pinturas ficavam nas suas costas – e psicologicamente – a rede de conexões que construíam entre as obras constituía a unidade do espaço. O forte conteúdo das obras acabou por gerar o sentido do lugar.

Talvez a maior ambição de Newman com as *Stations* fosse criar um lugar onde os observadores pudessem não apenas posicionarem-se para perguntarem *Lema Sabachthani?* (Porque me abandonaste?). O observador – o sujeito ciente da sua situação trágica e necessidade de sobrevivência – pode igualmente estar ciente da sua responsabilidade neste desespero.

Falando num «sentido do lugar» em 1967, Newman disse: «É apenas depois de o homem saber onde está que pode perguntar “Quem sou eu?” e “Para onde vou?”»<sup>40</sup> Experienciar o sentido do lugar quando se está diante de uma obra de Newman nunca foi apenas uma experiência estética mas também o motivo para uma experiência imaginativa e moral. A experiência do Holocausto aqui não significa nem a aquisição de conhecimento sobre a história nem a recordação de eventos históricos. O memorial de Newman ao Holocausto, ao contrário, requer que os observadores se posicionem a si próprios face às exigências da memória e se reconheçam como participantes da construção dessa memória e, assim, literalmente, a incorporem. Um exercício de consciência, um processo de libertação e reconhecimento, uma poética pictórica que se torna espacial e, deste modo subliminar, ascética.

---

<sup>39</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>40</sup> *Idem* p. 59.

### 3. Articulação entre S. Bernardo e Newman

Neste capítulo trata-se de interrogar a razão pela qual Newman escolhe um tema com conceitos operativos que, por um lado, se distinguem e, por outro, se articulam: o abandono e o sublime na condição humana. Este capítulo aborda não só a obra, mas também o seu enquadramento intelectual, designadamente através dos textos teóricos de Newman (em particular, os que tratam do conceito de sublime e da noção de ascese), procurando os pontos de contacto com o pensamento estético e religioso de S. Bernardo.

À semelhança do artista que, para criar, precisa de mergulhar nos sentidos e libertar a consciência das condicionantes da razão, também a vida do monge necessita do trabalho interior de despojamento, começando pelos bens materiais e prolongando-se nos rituais de oração em comunidade e individual.

A tradição cultural cristã glorifica a imagem e S. Bernardo, sem contrariar esta prática, procura restringir essa atitude a uma imagem que considera essencial e fundacional: a cruz. Nesta, mais do que a figuração de uma realidade corpórea, S. Bernardo procura sublinhar o valor simbólico e ético do abandono e da ascese. Torna-se, assim, pertinente relacionar a não-figuração (ou mais corretamente, a desfiguração no sentido em que proíbe a figura – Cristo – e permite o símbolo – cruz) bernardina com a abstração newmaniana. Serão elas da mesma natureza? Esta questão passa, em parte, por pensar a relação entre a iconofilia (cristã) e a iconoclastia (judaica).

O anúncio judeu e a revelação cristã colocam, sobre fundo de uma crítica da idolatria que o pensamento moderno não deixa de viver, uma vinda de Deus no meio dos seus que se comprova mesmo quando «os seus não o receberam» (João, 1, 11). Na medida em que o aparente fracasso da vinda de Deus limita ou interdita a manifestação, esta torna-se a condição – como destruição de todo o ídolo anterior ao impensável –, a característica – só Deus se pode revelar quando e onde nenhum outro ser divino pode permanecer –, e mesmo o mais alto desafio – Deus revela-se despojando-se da glória divina.

S. Bernardo reduz o papel da imagem para evitar a dispersão da atenção dos utilizadores de espaços religiosos e sublinhar de forma subtil o que deve ser o seu foco: o abandono paradigmático vivido na Paixão de Cristo. Procura fazê-lo de acordo com a doutrina cristã, seguindo uma evidente valorização da palavra (a fonte) em detrimento da imagem. Cabe ao fiel buscar e compreender a palavra de Deus, não a sua aparência. Responde, ainda, de forma inteligente à questão da encarnação: "o Verbo fez-se carne, e habitou entre nós" (Jo, 1:14). Deus tornou-se humano, corpóreo e visível através de Cristo, justificando a sua representação pela imagem o que levou os cristãos a introduzirem imagens nos seus cultos religiosos. S. Bernardo procura ir mais longe, identificando o fiel com Cristo através da experiência sensível do que este viveu: abandono, despojamento, entrega, silêncio. Liberta o fiel das muletas que são as imagens e ensina-o a caminhar.

A interdição das imagens traça a única linha divisória que pode ser evocada entre as imagens de culto, apresentações imediatas do absoluto, e as imagens estéticas<sup>41</sup>! É uma lei que protege as obras da sua própria tentação epifânica, e define assim a sua verdade de obras de arte. Uma proibição manifestamente originária do Antigo Testamento que vem assim concretizar o que poderíamos ler como uma crítica do pressuposto teológico segundo o qual a arte se legitima enquanto aparição. Esta interdição, segundo Payot, é também um aviso: «tem o cuidado de não te tomares por uma coisa que não és, de querer ser uma outra realidade que não a tua. E o que és tu? Nem imediatez empírica – pura coisa –, nem aparência imediata – harmonia –, nem aparição imediata – epifania: mas forma que só se constitui por não ser nenhuma destas imediações, por se opor a cada uma das dimensões com que no entanto se quer identificar, por se saber diferente de todas porque soube reconhecer a irreduzível alteridade de cada uma.»<sup>42</sup>

Barnett Newman em *The Sublime is Now*, em 1948, escreve: «estamos a realizar imagens que serão a sua própria realidade.» Algo como uma não-figuratividade alegórica? A expressão parece contraditória, sem dúvida; mas poderá nomear uma das dimensões que nos é proposta, depois dos grandes voos espiritualistas, depois das ásperas explicações formalistas, depois da concretização do processo de absorção da arte pela indústria cultural e da sua redução ao imediatismo estético.<sup>43</sup> Ainda relativamente à questão da não-figuração, Lyotard sublinha várias afirmações de Hess: «Newman nunca se serviu da sua pintura para transmitir uma mensagem ao espetador e nunca ilustrou uma ideia ou pintou uma alegoria». Desta afirmação extrai ainda um princípio: «A não-figuração das obras, mesmo simbólicas, deve servir de princípio regulador ao comentário.»<sup>44</sup>

Newman relaciona a sua obra com o absoluto, o sublime, a dimensão transcendente da existência humana: «Estamos a reafirmar o desejo natural do homem por aquilo que toca às nossas relações com as emoções absolutas; estamos a realizar imagens que serão a sua própria realidade e que serão desprovidas de suportes utilizados nas imagens sublimes e belas da arte de outros tempos.»<sup>45</sup> No entanto, não diz que a pintura se desinteressa do sublime, do belo e do absoluto; diz sobretudo: a pintura não é uma representação, é, ou mais exatamente, será o acontecimento. Esta nuance é sem dúvida importante. Pintam-se hoje imagens que serão acontecimento: que serão «o sublime agora» de amanhã. É nessa diferença de tempos que se situa a adequação da pintura a ela própria e ao acontecimento.

---

<sup>41</sup> «A vida não é ética, mas estética. No seu sentido literal, estético significa sensível; o seu contrário não é o feio, mas – à letra – o anestésico, o insensível, o imóvel.» (Ermes Ronchi *i Os beijos não dados*, ed. Paulinas). Consultado online a 15-10-2012 em: [http://www.snpcultura.org/paixao\\_afetividade\\_amizade.html](http://www.snpcultura.org/paixao_afetividade_amizade.html).

<sup>42</sup> PAYOT, Daniel – “Tout Uniment” in A.A.V.V. - *L'art moderne et la question du sacré*, p. 188.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> LYOTARD, Jean François – *L'instant, Newman l'inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988. Citado por A.A.V.V. - *L'art moderne et la question du sacré*. Sob a direção de Jean-Jacques Nillès. Paris: Cerf, 1993, p. 164.

<sup>45</sup> *Idem*, A.A.V.V. - *L'art moderne et la question du sacré*, p. 166.

A vinda de Cristo, a certificação da existência de Deus, têm lugar não apesar, mas sob a condição do fracasso, do despojamento, da rejeição, da insuficiência, do desmoronamento. A palavra *kenosis* diz isso de uma forma admirável: *kenos*, o vazio, *kenosis*, ação de esvaziar, efetuação da privação. Há revelação (e não permanência, aparência impositiva e condicionante) porque nada advém que tenha a forma ou a figura de um ser completo, sólido, luminoso; porque, pelo contrário, O que advém não se representa nem se indica nem se impõe sob nenhuma forma que o explicitasse, que o elucidasse e o oferecesse assim para o reconhecimento e a adoração. O que advém, advém na medida em que não se espera, em que não se figura: é por isso que esta vinda de Cristo é um dom puro, um acontecimento, é por isso também que o equívoco pode ser uma modalidade da sua aceitação. Do mesmo modo, pode dizer-se que na pintura de Newman não se trata de reconhecer uma aparência, trata-se de testemunhar um evento que é o próprio evento do despojamento, de uma renúncia da aparência, de um abandono. Nada mais do que ouvir «*Eli Eli Lamma Sabachthani?*».

«A *kenosis* não se revela senão pela “não-figurabilidade”, toda a re-figuração é abusiva, uma vez que o que advém é primeiramente o evento de uma espécie de des-figuração.»<sup>46</sup> Nesta nós não nos reencontramos, como faríamos na aparência complacente de uma forma reconhecível mas encontramos a alteridade que nos interpela. O fascínio da distância, do vazio, da separação, da incomensurabilidade; motivos de uma não-indicialidade que enquanto tal é prova de uma não-figuração que é efetuação, de uma imagem que já não mediatiza, que não re-presenta, e que por isso é apresentação, produção, evento. Uma procura incessante da pura imediatez, da gratuidade, e, no entanto, sempre a sua retoma: gratuidade do dom, advento (surgimento), aparição do sentido na *kenosis* (despojamento) da aparência.

Se a ascese é uma prática, um fazer, então, para a obra de arte ser motivo de ascese deve promover o fazer, a prática, o exercício, isto é, no caso do sujeito religioso, provocar uma vontade de se exercitar espiritualmente e não de se reconfortar com a beleza evidente da mesma. A ambiguidade visual das estações da cruz de Barnett Newman refletem essa *kenosis* estética e dão espaço ao sujeito para a sua própria leitura. Leitura esta que, por não ser evidente, resulta de um esforço, o esforço que é necessário para a ascese.

---

<sup>46</sup> *Idem*, HESS, pp. 175-176.

## **Parte II - Desenvolvimento do projeto prático**



#### 4. Contexto

«Vazia, vertical, de pedra branca e fria,  
longa de luz e linhas, do silêncio  
a arcada sucessiva, madrugada  
mortal da eternidade, vácuo puro  
do espaço preenchido, pontiaguda  
como se transparência cristalina  
dos céus harmónicos, espessa, côncava  
de rectas concreção, ar retirado  
ao tremor último da carne viva,  
pedra não-pedra que em pilar's se amarra  
em feixes de brancura, geometria  
do espírito provável, proporção  
da essência tripartida, ideograma  
da muda imensidão que se contrai  
na perspectiva humana. Ambulatório  
da expectativa tranquila.

Nave e cetro,  
e sepulcral resíduo, tempestade  
suspensa transferida. Rosa e tempo.  
Escada horizontal. Cilindro curvo.  
Exemplo e manifesto. Paz e forma  
Do abstracto e do concreto.

Hierarquia  
De uma outra vida sobre a terra. Gesto  
De pedra branca e fria, sem limites  
Por dentro dos limites. Esperança  
Vazia e vertical. Humanidade.»<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> SENA, Jorge de - *Metamorfoses*, in *Poesia II*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 78-79.

Jorge de Sena descreve de forma admirável a experiência sensível do Mosteiro de Alcobaça, local escolhido para a realização da componente prática deste trabalho. Esta escolha justificou-se pela necessidade de compreender a essência do que está na intersecção da poética das *Stations* com a estética da *Apologia*. De um lado as cruces abstratas nas telas brancas de Newman, do outro as cruces concretas nas paredes nuas de S. Bernardo. Ambas focadas na experiência total (não de uma etapa mas do evento global) da Paixão de Cristo e, no entanto (ou por isso mesmo), ambas desfiguradas, isto é, despojadas da sua dimensão figurativa, convidando o sujeito ao esforço de interpretação necessário a uma apropriação existencial da experiência da *Via Crucis*, seja ela na sua concretização artística como monástica. A este esforço poder-se-á, agora com mais fundamento, chamar ascese.

O despojamento de ambas as obras (*Stations* e *Apologia*) e a sua relação com a *Via Crucis* sugeriu a escolha de um local onde o encontro entre práticas artísticas e monásticas desta natureza pudesse acontecer. O Mosteiro de Alcobaça, sobretudo depois do projeto de reabilitação da autoria dos arquitetos Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos a que foi sujeito entre 2002 e 2006, dispõe das condições ideais para a experimentação que é necessária para consolidar os argumentos apresentados.

O conjunto monumental do Mosteiro de Alcobaça constitui um dos mais notáveis e bem conservados exemplos da arquitectura e filosofia espacial Cisterciense. Alcobaça foi a última fundação em vida de São Bernardo (uma espécie de súplica dos seus ideais) e o primeiro monumento integralmente gótico do país. A Abadia foi fundada em 1153, por doação de D. Afonso Henriques a S. Bernardo de Claraval. As obras de construção do actual edifício iniciaram-se por volta de 1178, arrastando-se por várias décadas, devido às dimensões absolutamente excepcionais do conjunto. Em 1223, os religiosos ocuparam as instalações já construídas.

A escolha do Claustro do Silêncio (também chamado de Claustro de D. Dinis por ter sido construído durante o seu reinado) deve-se ao facto de ser este o coração do Mosteiro em torno do qual se desenvolvia o quotidiano dos monges, passagem obrigatória de acesso a todas as dependências, e também local de leitura e meditação. Era, ainda, aqui que os monges cistercienses até ao século XVI realizavam a *Via Crucis* como se pode verificar na figura 18 através da numeração de uma das estações gravada na pedra.



Fig. 18 – Claustro de D. Dinis, local onde os monges de Cister praticavam a *Via Crucis*, pormenor da 14ª estação gravada na pedra, Mosteiro de Alcobaça.



Fig. 19 – Jardim do Claustro de D. Dinis, Mosteiro de Alcobaça.

## 5. Influência de São Bernardo e Newman no projeto *Abandono*

*Amplius invenies in silvis quam in libri.*<sup>48</sup>

*And what I'm trying to capture in my work is the voice [asking] 'Why are we living, and why are we dying?'*<sup>49</sup>

S. Bernardo garantia aprender mais na floresta com as árvores do que com os livros e que o monge aprenderia mais à sombra das árvores do que na escola, querendo com isto dizer que os monges deveriam procurar na contemplação da natureza e na atenção à sua envolvente o mistério do amor divino. Esta foi a pista que levou à escolha de uma árvore como elemento central de *Abandono*.

Newman pintou as *Stations* como um percurso da sua consciência como artista no mundo: «Quis fazer deste título a metáfora do que sentia ao fazer as pinturas. Não se deve levar à letra, mas ver como um índice. Nesta obra, cada estação corresponde a uma etapa da minha vida – da minha vida de artista. É a expressão da maneira como trabalhei. Era um peregrino todo o tempo que pintava.»<sup>50</sup> É especialmente sintomática a sua comparação como artista ao peregrino, pois como artista também percorre um caminho de um ponto até outro, sabendo que o essencial é a disposição com que o faz e não o destino em si. Esta é a definição de uma poética ascética, focada num fazer despojado de si, do medo e do desejo.

A justificação de Newman para a escolha da componente do título em aramaico *Lema Sabachthani* (porque me abandonaste) põe em evidência a sua forma de identificar a Paixão à prostração de Cristo agonizante, ao grito de um homem, de todos os homens que não compreendem o que lhes sucede. Newman explica numa entrevista: «A empatia que suscita a iconografia das *Stations* aplica-se ao que eu sentia enquanto fazia a série.» Do mesmo modo, em *Abandono*, não se aborda o aspecto trágico da morte de Cristo nem da condição humana, mas dá-se pistas para experimentar a passagem cíclica do tempo sem intervenção humana. Propõe-se imaginar uma narrativa: a narrativa que resulta da espera e do esforço de interpretação de quem a experimenta. É fulcral para o surgimento de *Abandono* a densidade do tempo onde, tal como para Newman, a cada imagem corresponde uma disposição ao silêncio ou à ausência que é adotada e preenchida por quem a vivencia.

Ao refletir em Deus como imagem, S. Bernardo questiona e simultaneamente descreve: «*Quid est Deus? Longitudo, latitudo, sublimitas et profundum* (O que é Deus? Comprimento, largura, altura e profundidade)<sup>51</sup>. Para S. Bernardo esta imagem abrangente e profunda de Deus vê-se refletida em tudo o que é visível.

---

<sup>48</sup> BERNARDUS CLARAEVALLENSIS – Epistola 106, consultado online a 8-10-2012 em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/63948/2/amadeucoelhodiasbibliotecas000167337.pdf>

<sup>49</sup> SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 84.

<sup>50</sup> *Idem*, *Écrits*, p. 274.

<sup>51</sup> *Apud*, MARTINS, Ana Maria Tavares Ferreira - *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Universidad de Sevilla)

Neste sentido, em *Abandono* é dado a ver um fragmento da copa de uma oliveira. Um fragmento que é comparável ao que o ser humano é para o Universo, nunca o pode compreender nem preencher em absoluto. Um fragmento que é algo de aberto, incompleto. Um não-lugar com o potencial de se tornar lugar de encontro, pois como refere Tolentino de Mendonça: «A experiência de Deus é de nudez, muitas vezes mudez, de fragilidade, dúvida, silêncio e noite; é uma experiência de não saber, não ver, não conhecer, não ter, não poder... É um não repetido que paradoxalmente acaba por se tornar lugar de encontro.»<sup>52</sup>

---

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4408.pdf> p. 107. *Apud* S. Bernardo, *Tratado De Consideratione ad Eugenium Papam in Obras Completas de San Bernardo*, vol. II, B.A.C. Madrid: 1994, pp. 226-227.

<sup>51</sup> CLARAVAL, Bernardo - *Apologia para Guilherme abade*. Apresentação, tradução e notas de Geraldo J. A. Coelho Dias. Separata da revista *Mediaevalia* nº 11-12, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997, capítulo XII. p. 28.

<sup>52</sup> *Apud*, Conferência “O elogio das crises de fé», proferida em dezembro de 2011 em Lisboa pelo padre José Tolentino Mendonça. Consultado online a 11-10- 2012 em: [http://www.snpcultura.org/elogio\\_crises\\_fe.html](http://www.snpcultura.org/elogio_crises_fe.html)

## 6. Projeto

Numa primeira abordagem ao que viria a ser o resultado do que é agora o projeto *Abandono*, elegeram-se as questões e conceitos fundamentais que percorreram toda a dissertação teórica.

Ao optar pelo estudo comparativo de uma obra sobre iconografia cristã do século XII escrita por um monge e de uma obra com um título de carga religiosa pintada por um pintor minimalista no século XX foi necessário identificar os pontos comuns para a partir daí transformar em obra visual o que seriam os seus principais conceitos operativos: o despojamento de si, o exercício da revelação, da criação de uma imagem que representasse o sublime, o silêncio insondável que se segue ao questionar da tragédia humana.

Na procura de tornar pertinente esta questão, partiu-se da luz como sinal da passagem do tempo, dinamizando as imagens com sucessões da projeção ao longo do dia e noite. Sobre a utilização da luz como sinal da passagem do tempo na intervenção plástica pode citar-se o que refere Gonçalo Byrne sobre a intervenção arquitetónica no Mosteiro: «É de facto na luz, por excelência a matéria-prima da arquitectura, e na sua capacidade reveladora/epifânica que reside o principal vínculo temporal do espaço. É sobretudo ela que introduz a sequencialidade, a alternância, a diacronia do tempo.»<sup>53</sup>

A árvore surge neste projeto como filtro da luz e expressão sensível de que tudo se transforma com o movimento cíclico do tempo. Pode comparar-se a sua metamorfose – da semente à germinação, da fase adulta à floração, e da frutificação à queda das folhas – ao nascimento, juventude, maturidade, velhice e morte do ser humano; às estações do ano - Primavera, Verão, Outono e Inverno; às horas do dia – aurora, manhã, meio-dia, tarde, crepúsculo e noite.

A experiência/exercício é constituída por uma projeção sequencial de quinze fotogramas da vista de baixo da copa de uma árvore. Esta sequência corresponde a quinze momentos do dia, da aurora ao crepúsculo, intervalados de uma hora que na projeção têm uma transição de quinze segundos.

A projeção é realizada no teto da câmara interior de um cubo de madeira (material admitido por São Bernardo para a construção do único objecto artístico acolhido no interior do Mosteiro: a cruz) com 3,60 metros de aresta. A opção pela projeção no teto reflete a posição da filmagem (vista de baixo da copa) e é motivo de desconforto e esforço, condição *sine qua non* da ascese.

A câmara de projeção é acessível por duas passagens que reduzem gradualmente a intensidade da luz exterior, viabilizando o visionamento no seu interior. O cubo de madeira é instalado no centro do Claustro do Silêncio, no ponto de cruzamento dos dois eixos ortogonais do mesmo.

---

<sup>53</sup> Consultado online em 18-10-2012 em:  
[http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list\\_mode=1&id=c4ca4238a0b923820dcc509a6f75849b](http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list_mode=1&id=c4ca4238a0b923820dcc509a6f75849b).

A *Via Crucis* constitui o percurso de Jesus desde a agonia no Jardim das Oliveiras até à morte e ressurreição, com momentos de meditação e oração. Síntese de várias devoções, a sua prática nasceu no século XIV, promovida pelos Franciscanos. Na origem era uma imitação da peregrinação a Jerusalém, realizando-se idealmente em colinas, imitando a subida de Jesus ao Calvário. No século XVIII começaram a colocar-se dentro das igrejas cruzes ou figuras referentes às diferentes etapas (denominadas estações), permitindo aos fiéis realizar este exercício no interior dos templos. As suas estações baseiam-se em passagens dos Evangelhos.

No Novo Testamento a árvore da vida é a figura central onde se inicia o amor humano (Éden), no entanto é também no horto das oliveiras que de certa forma se inicia um novo olhar insondável sobre o amor (o amor dado sem reservas), pregado a uma cruz de Oliveira seca: «A cruz de Cristo, segundo uma velha lenda, era feita de oliveira e cedro.»<sup>54</sup>

A árvore tem o poder criador de transformar a morte em vida (do dióxido de carbono ao oxigénio), põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, através das raízes, a superfície da terra, através do tronco e os primeiros ramos e as alturas, com os seus ramos superiores, atraídos pela luz do céu.

Para este projeto foi selecionada uma oliveira (*olea europaea*) conhecida como “Oliveira do Dilúvio”. Trata-se de uma árvore com características excecionais: rente ao solo, o seu círculo mede mais de onze metros. «Ao comparar esta oliveira através das medidas PAP (Perímetro à altura do peito, do tronco e a dimensão da copa) com oliveiras de idade milenar e até bimilenar (oliveira de Tavira, oliveiras do Monte das Oliveiras em Jerusalém com mais de 2100 anos) apresenta características físicas idênticas.»<sup>55</sup>

A razão de ser desta escolha prende-se essencialmente com duas características desta árvore: a espécie e a idade. A espécie (oliveira) pela presença significativa na narrativa cristã e, em particular, na via sacra. A idade (bimilenar) por ser contemporânea de Jesus Cristo. A oliveira escolhida está inserida num olival em Paialvo, concelho de Tomar.

A mutação da imagem da oliveira desde o amanhecer ao anoitecer procura refletir o caminho da cruz – *Via Crucis*: processo de abandono (ou ascese) absoluto e paradigmático de Jesus Cristo que começa precisamente de noite, no jardim das oliveiras, lugar do encontro e da unidade dos discípulos<sup>56</sup>: «Tendo dito isto, Jesus saiu com os discípulos para o outro lado da torrente de Cédron onde havia um horto, no qual Ele entrou com os discípulos. Ora Judas, que O ia entregar, também conhecia aquele lugar por Jesus se lá ter reunido muitas vezes com os discípulos.»<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain --*Dicionário dos símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Arthur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1982. p. 487.

<sup>55</sup> MARTA, Nuno - *Indivíduos Notáveis*. Tomar: Edição de Autor, Nuno Daniel Antunes Mendes Ribeiro Marta, 2012. p. 64.

<sup>56</sup> CORRÊA D'ALMEIDA, Bernardo - *A vida numa palavra: Uma nova leitura do Evangelho de S. João*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, p. 231.

<sup>57</sup> *Idem*, *Bíblia Sagrada – op. cit.* (Jo 18, 1-2), pp. 1116-1117.

A sequência de imagens selecionadas tem, por isso, início de noite (recolhimento no jardim das oliveiras), estende-se da aurora (negação de Pedro) ao crepúsculo (sepultura) e termina com uma nova aurora (ressurreição). Esta sequência reflete a passagem do tempo através da variação da luz, o caminho da cruz faz-se caminho de luz, fazendo corresponder a cada estação da cruz uma variação de luminosidade que se intensifica com a dor, transita para as trevas com a morte e volta à luz com a ressurreição.

As seguintes referências aos diferentes momentos da Paixão que foram extraídas do Novo Testamento (Evangelho de São Marcos) serviram de base à concepção de *Abandono*. Tudo começa na hora noturna que assinala a ida para o jardim das oliveiras: «Depois foi ter com os discípulos, encontrou-os a dormir e disse a Pedro: Dormes, Simão? Não pudeste vigiar nem uma hora? Vigiai e orai para não entrardes em tentação; o espírito está cheio de ardor, mas a carne é fraca». Retirou-se de novo e orou, dizendo as mesmas palavras. E voltando de novo, encontrou-os a dormir, pois os seus olhos estavam pesados, e não sabiam o que lhe haviam de responder. Voltou pela terceira vez e disse-lhes: «Dormi agora e descansai. Já chegou a hora, o Filho do Homem vai ser entregue nas mãos dos pecadores.»<sup>58</sup>

Depois, a negação de Pedro prevista por Cristo: «Antes do galo cantar duas vezes, ter-me-ás negado três vezes.»<sup>59</sup> Seguida da crucificação: «Era a hora terceira quando O crucificaram.»<sup>60</sup> Mais tarde: «Chegada a hora sexta, houve trevas por toda a terra. Até à hora nona. E à hora nona Jesus exclamou em alta voz: «*Eloi, lama sabachthani?*» Que quer dizer: Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?»<sup>61</sup>

Segue-se o momento da morte e sepultura de Jesus: «Ao cair da tarde, visto ser a Preparação, isto é a véspera do sábado, José de Arimateia, respeitável membro do Conselho, que também esperava o reino de Deus, foi corajosamente procurar Pilatos e pediu-lhe o corpo de Jesus.»<sup>62</sup> Por fim: «Passado o sábado, Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago, e Salomé compraram perfumes para o irem embalsamar. Muito cedo, no primeiro dia da semana, ao nascer do Sol, foram ao sepulcro.»<sup>63</sup>

Ainda hoje a comunidade cristã dá a máxima importância à Liturgia das Horas, também designada (de modo especialmente sugestivo para este trabalho) por Ofício Divino, recomendando a recitação de orações às diversas horas litúrgicas:

*Laudes* – Recitada ao despontar da luz de um novo dia, evoca a Ressurreição de Cristo;

---

<sup>58</sup> *Idem, Bíblia Sagrada, op. cit.* (Mc 14, 37-42), p. 1056.

<sup>59</sup> *Idem, Bíblia Sagrada, op. cit.*, (Mc 14, 72), p. 1057.

<sup>60</sup> *Ibid.*, (Mc 15, 25), p. 1058. HORA TERCEIRA: equivaleria às nove horas, porém então o modo de precisar o tempo não era tão exacto como hoje e, por isso, hora terceira pode também significar o intervalo entre as nove e as doze horas.

<sup>61</sup> *Ibid.*, (Mc 15, 33-34), p. 1058. HORA SEXTA: começava ao meio dia; HORA NONA: começava por volta das três da tarde.

<sup>62</sup> *Ibid.*, (Mc 15, 42-43), p. 1058.

<sup>63</sup> *Ibid.*, (Mc 16, 1-2), p. 1058.

*Hora intermédia* – Destinada a santificar o decorrer do dia, estando no intermédio das duas horas principais, *Laudes* (de manhã) e *Vésperas* (ao fim da tarde). É formada pelas três horas chamadas “menores”, por terem uma importância menor no contexto da proposta de oração diária e por serem mais simples e breves: *Tércia*, pelas 9h00; *Sexta*, pelo meio-dia; *Noa*, pelas 15h00: «O uso litúrgico, tanto do Oriente como do Ocidente, conservou as três Horas de *Tércia*, *Sexta* e *Noa* sobretudo por lhes andar ligada à memória de certos acontecimentos da Paixão do Senhor e da primeira propagação do Evangelho.»<sup>64</sup>;

*Vésperas* – oração feita ao fim da tarde no sentido de orientar a esperança para a luz sem crepúsculo, recordando a Redenção de Cristo na última Ceia;

*Completas* – última oração do dia, é rezada antes de iniciar o descanso noturno, ainda que eventualmente já passe da meia-noite.

Tal como no Ofício Divino se funde (e funda) o mote da vida monástica cisterciense – *Ora et Labora* –, qualificando a oração como actividade principal na vida do monge e meio de chegar ao seu fim, também com *Abandono* se procura esse encontro de génese artística entre a contemplação e a ação.

---

<sup>64</sup> *Liturgia das Horas: Segundo o rito romano* – Reformado segundo os decretos do Concílio Vaticano II e promulgado por Paulo VI. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2002, pp. 22-24.

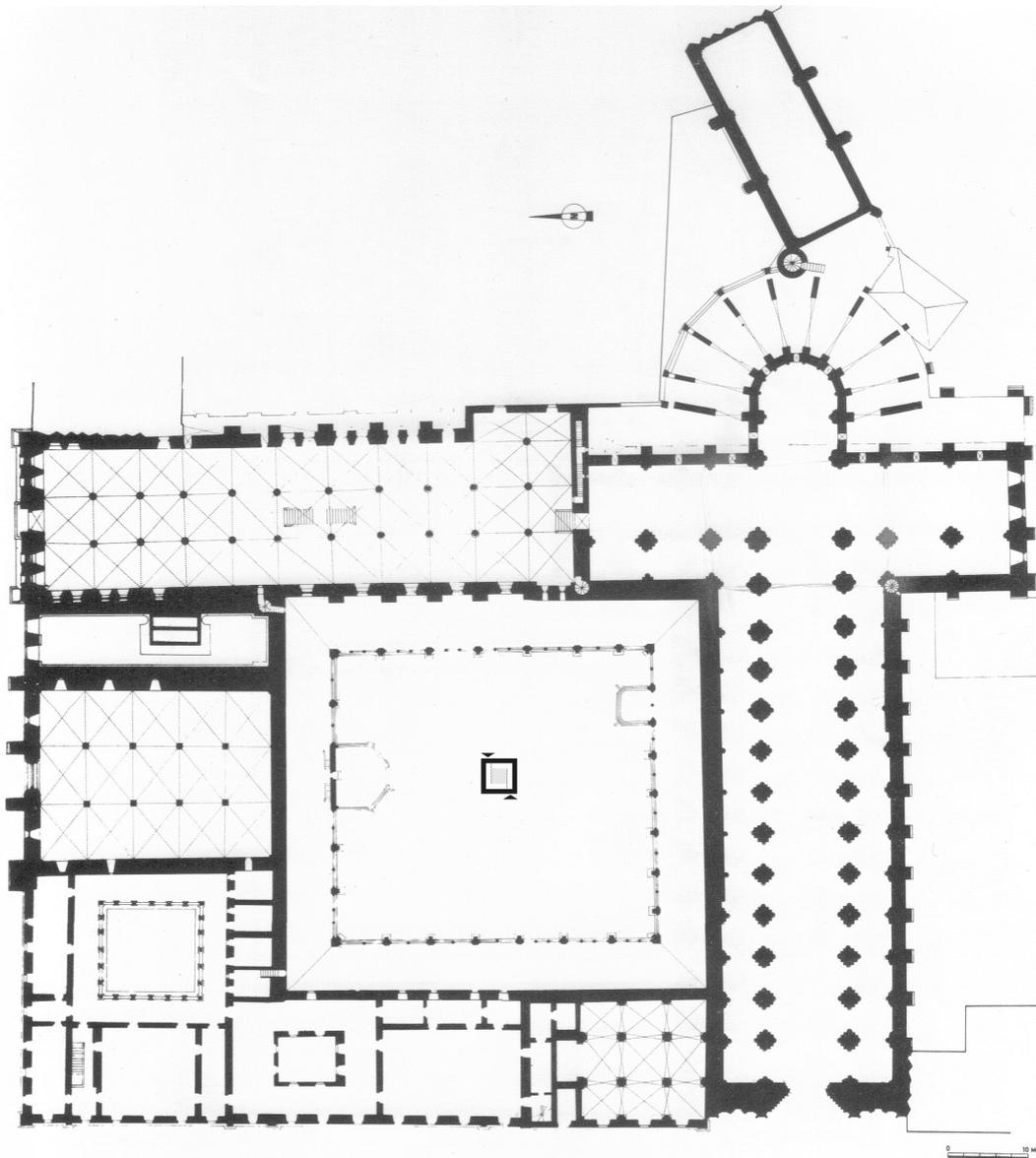


Fig. XX — Planta ao nível do Dormitório.

Fig. 20 — Planta de localização.

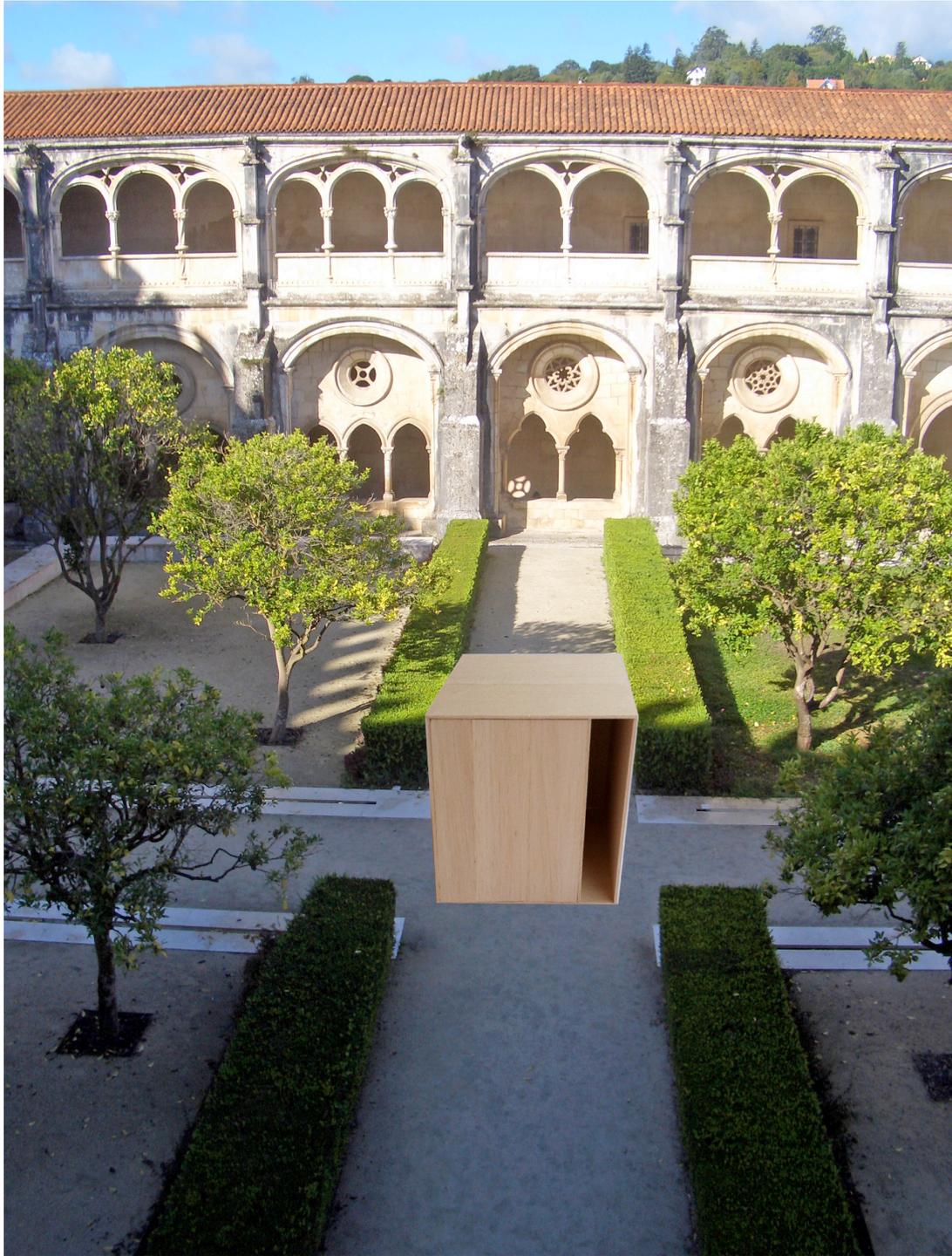


Fig. 21 – Vista de frente.



Fig. 22 – Vista de lado.



Fig. 23 – Vista do interior da câmara de projeção.



Fig. 24 – Vista do teto do interior da câmara de projeção.

*Abandono*



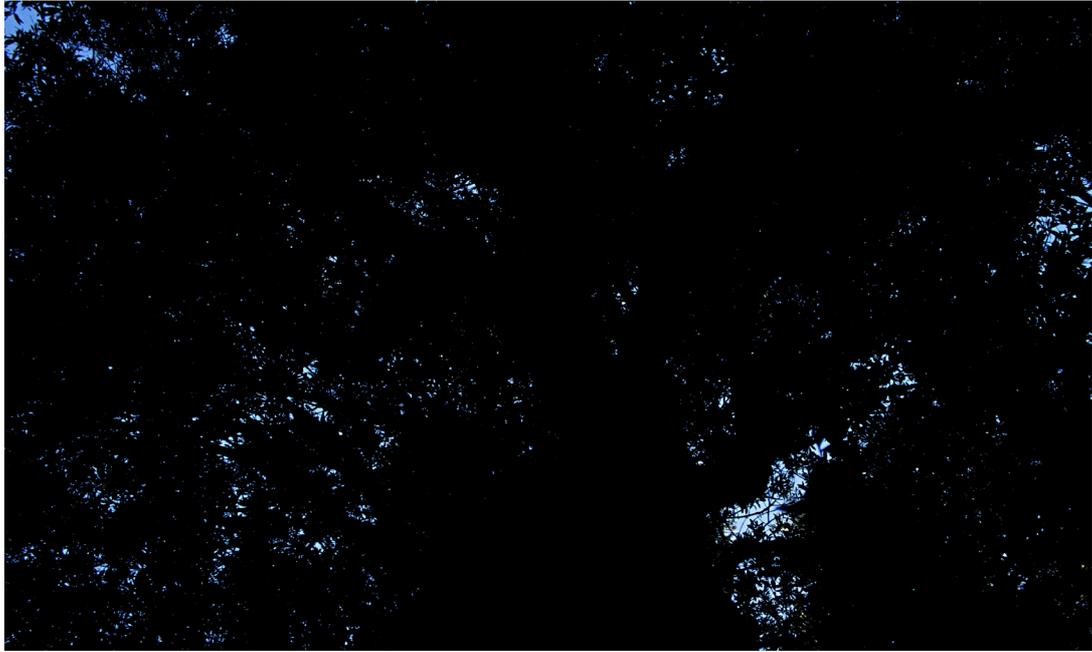


Fig. 25 - *Abandono* – 0'50", fotografia, dimensões variáveis, 2012

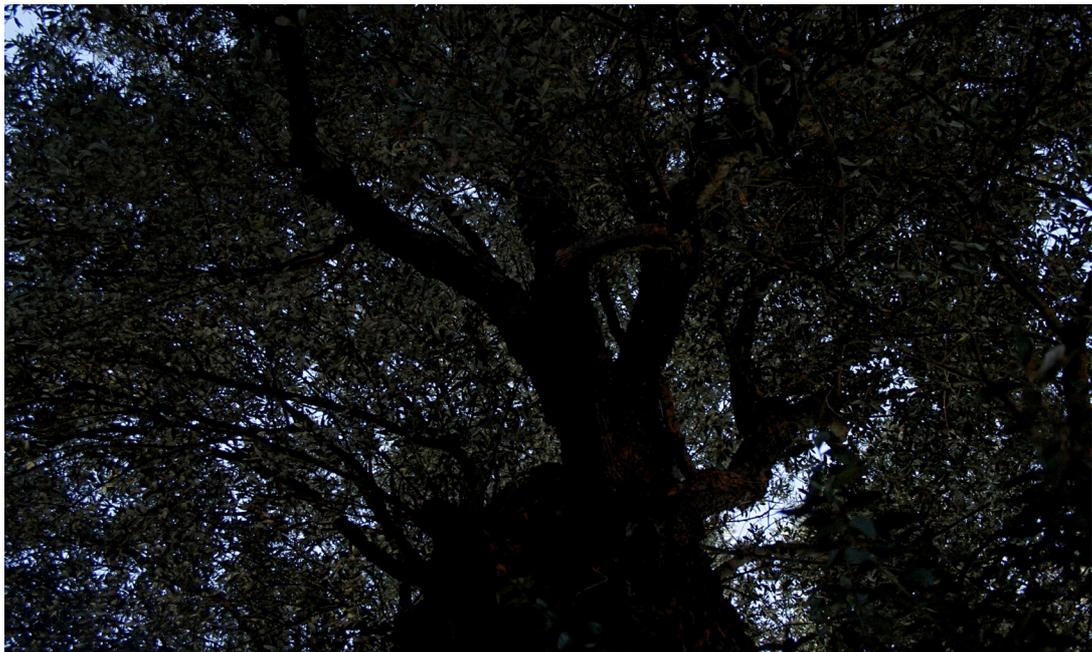


Fig. 26 - *Abandono* – 1'05", fotografia, dimensões variáveis, 2012.

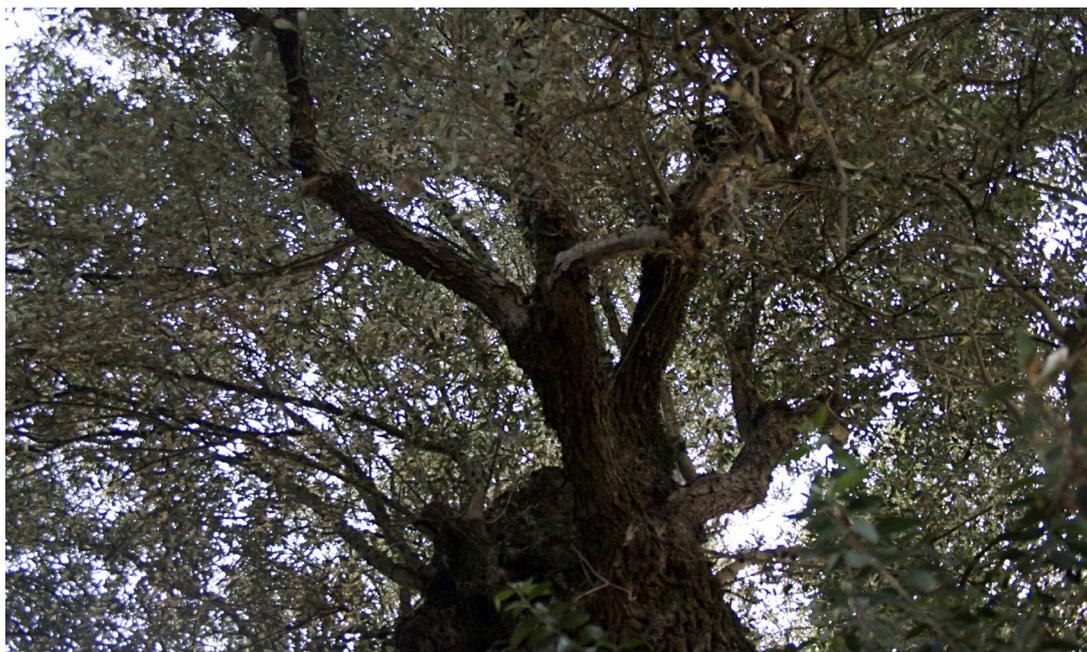


Fig. 27 – *Abandonno* – 1'20'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

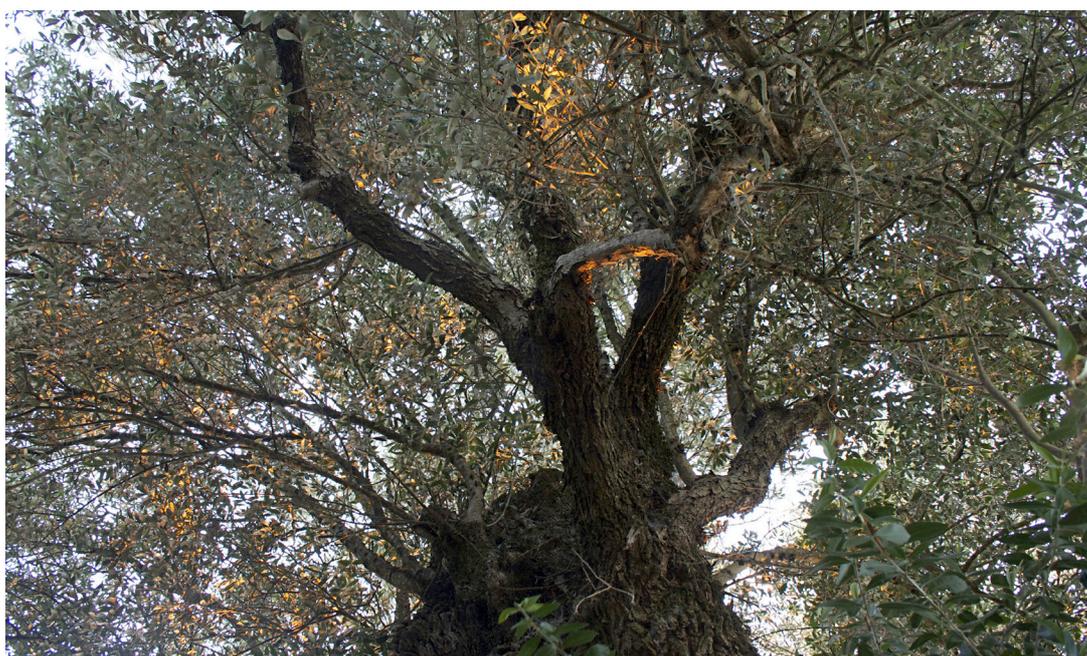


Fig. 28 – *Abandonno* – 1'35'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

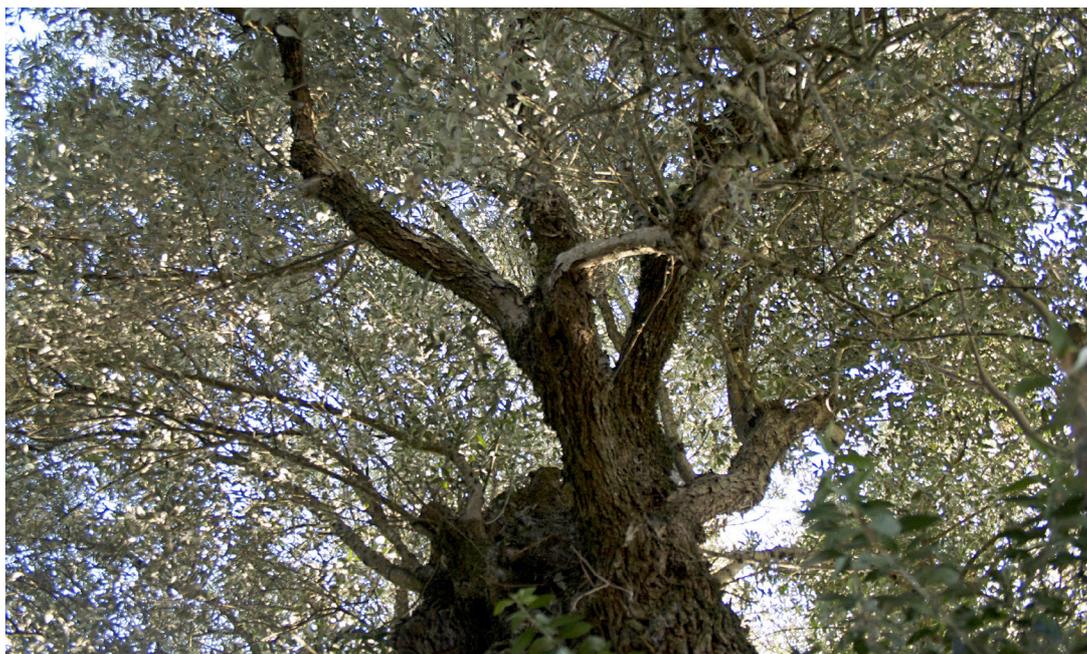


Fig. 29 – *Abandono* – 1'50'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

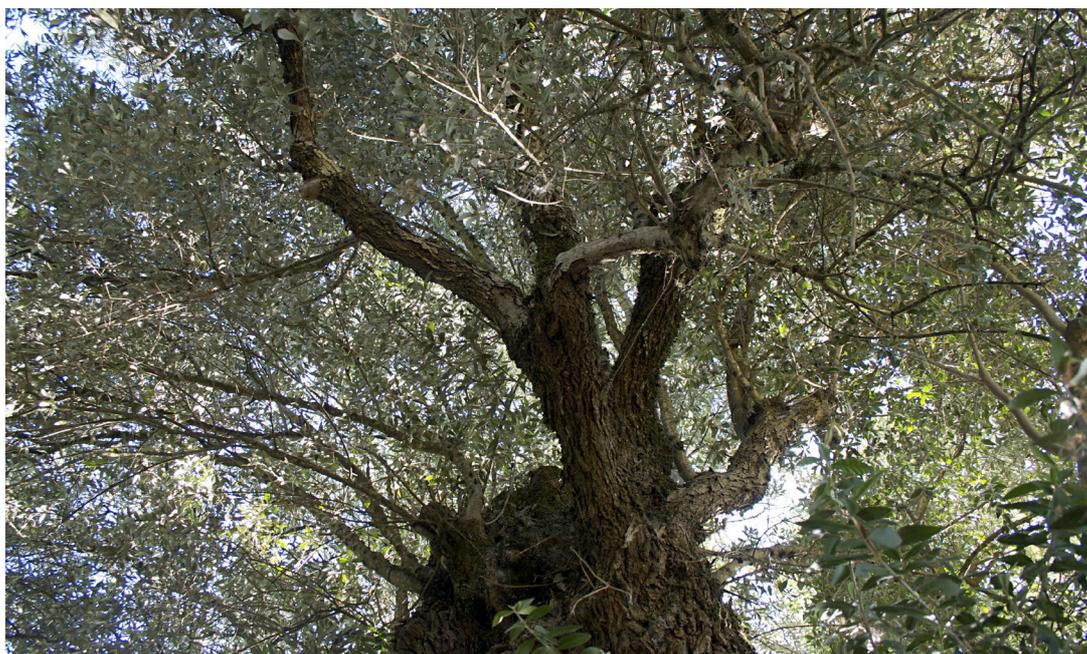


Fig. 30 – *Abandono* – 2'05'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.



Fig. 31 – *Abandono* – 2' 20'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

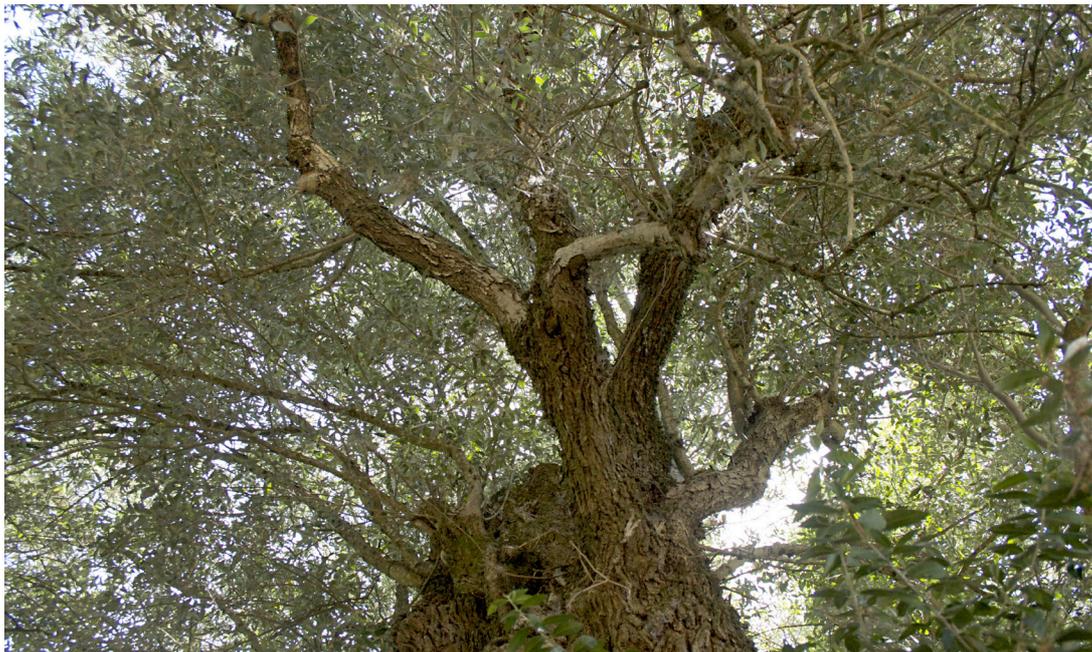


Fig. 32 – *Abandono* – 2' 35'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

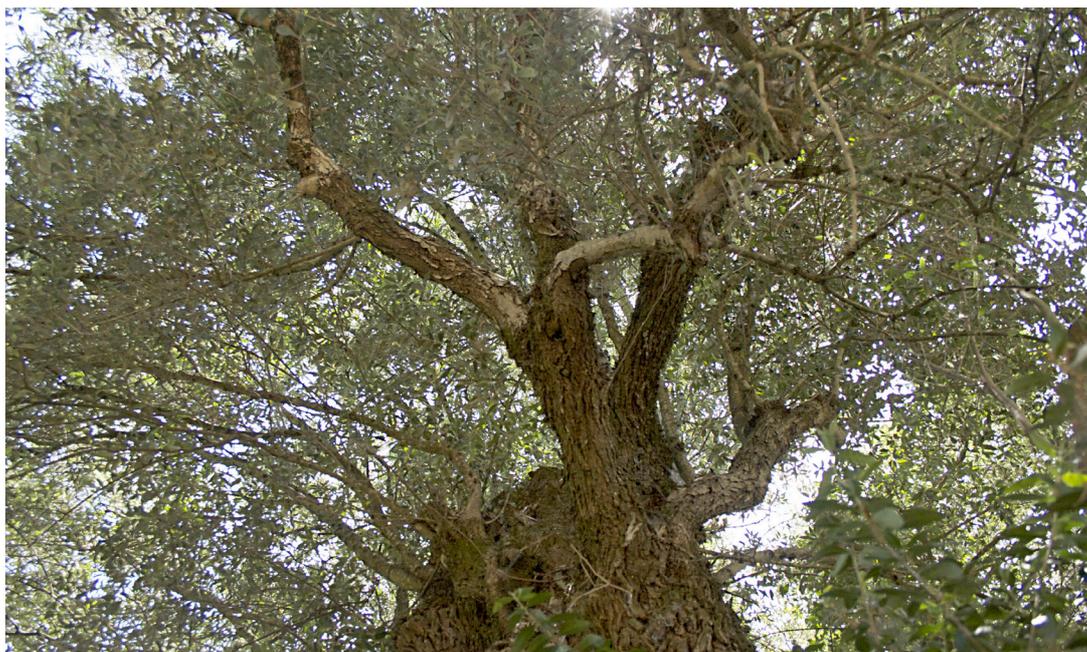


Fig. 33 – *Abandono* – 2'50'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

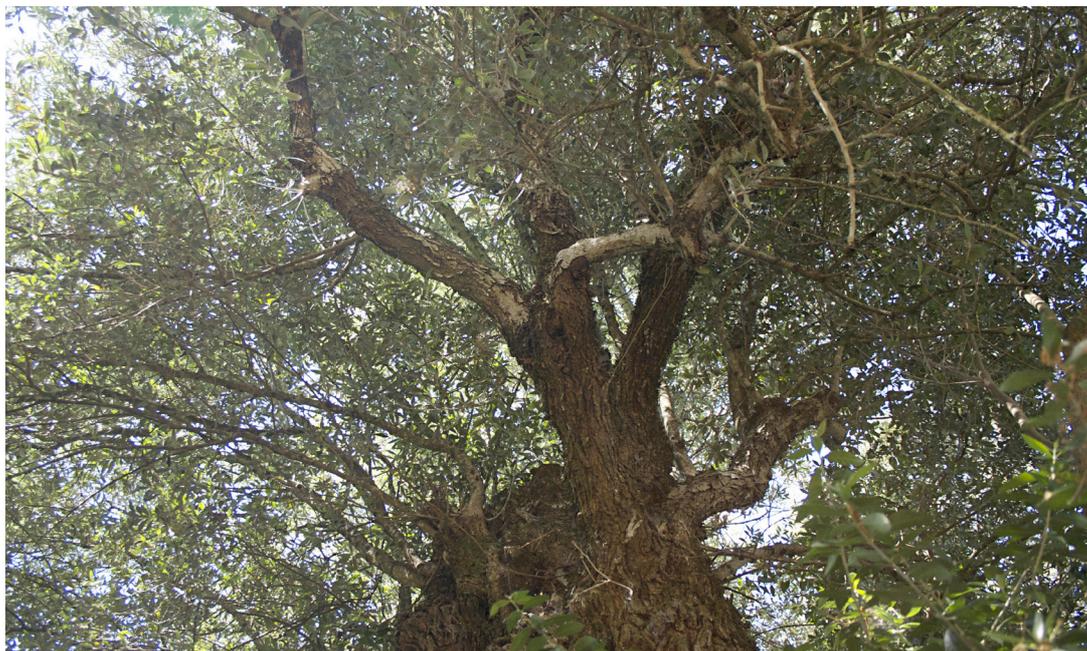


Fig. 34 – *Abandono* – 3'05'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.



Fig. 35 – *Abandonado* – 3'20'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

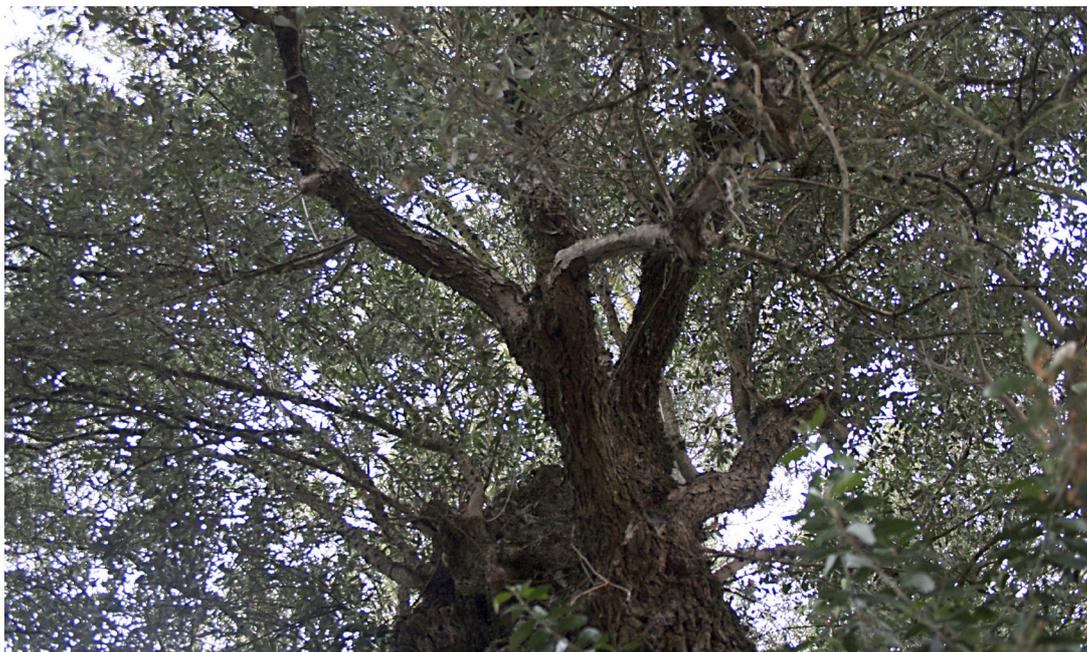


Fig. 36 – *Abandonado* – 3'35'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.



Fig. 37 – *Abandonado* – 3'50'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.

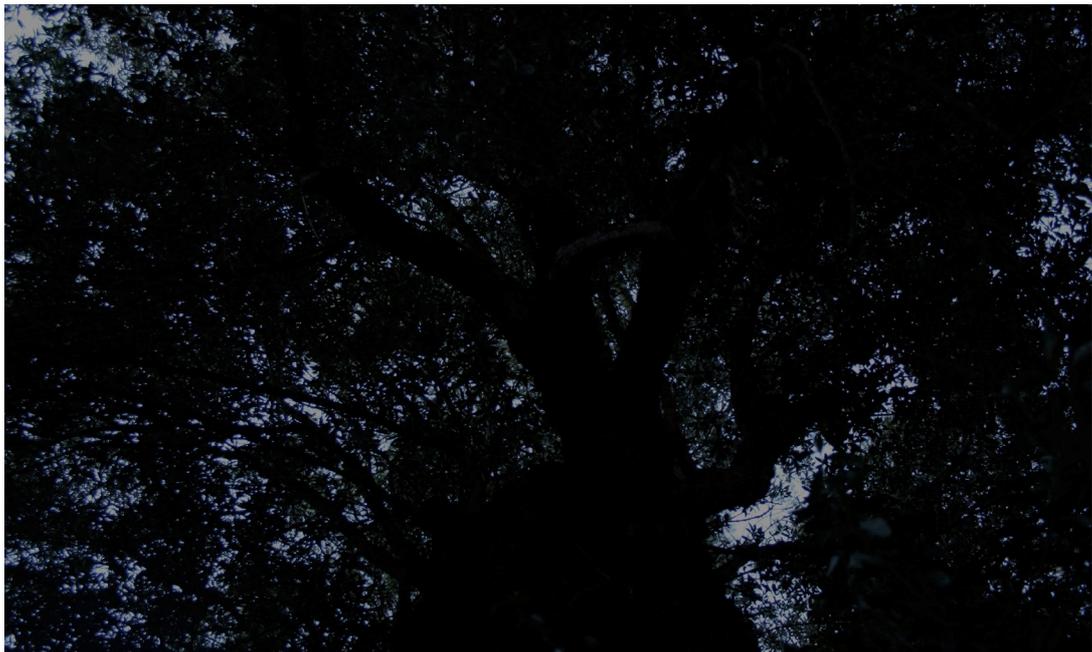


Fig. 38 – *Abandonado* – 4'05'', fotografia, dimensões variáveis, 2012.



Fig. 39 – *Abandono* – 4'20'' , fotografia, dimensões variáveis, 2012.

## 8. Considerações finais

Na intersecção do pensamento estético de S. Bernardo e da obra de Newman encontram-se, como elementos centrais, o despojamento e a libertação de todo o excesso formal e a obra como resultante de um processo de abandono do próprio autor (monge ou artista). Para ambos o que interessa é o processo, o caminho. É o processo que constrói a experiência não o ponto de partida ou de chegada. Como intensificar este processo? Como chamar a atenção para o caminho? Será que uma maior atenção no caminho atribui maior valor à meta? Provavelmente sim. É a intensidade dos acontecimentos que marcam a vida, literalmente desenham a vida. A obra de arte como evento experiencial pode, portanto, constituir a ligação essencial entre o transcendente e a vida. Ora, a imagem figurativa pela sua evidência e imediatismo condiciona, à partida, a interpretação, dando-lhe um sentido pré-definido que exclui o observador da sua construção. Daí a utilização de estratégias não representacionais: a recusa da utilização de imagens em S. Bernardo e o “desvio” formal (ou informalismo) de Newman. Com estas estratégias ambos procuram que o outro (fiel ou observador) possa construir, com o necessário envolvimento e esforço, a sua própria realidade a partir da interpretação de pistas mais subtis. Este envolvimento e esforço constitui o exercício espiritual e criativo a que podemos chamar *ascese*.

A experiência, no sentido primeiro, é o que, colocando-nos em jogo a nós próprios, toca-nos em profundidade e transforma-nos, de sorte que depois de a termos superado não seremos nunca mais os mesmos: experimentar uma doença, um luto, uma alegria, amar, viajar, escrever um livro, pintar, são experiências neste sentido fenomenológico primeiro, seguramente simples, mas de modo algum trivial. A etimologia ensina-nos também esta acepção: experiência vem do latim *ex-perire*, “travessia de um perigo”, exprime a tensão na direcção de algo que está para além, do outro lado, e que podemos atingir por uma travessia.

Para S. Bernardo a cruz, em rigor, não é uma imagem mas um arquétipo de abandono, de entrega absoluta ao outro e a todos os perigos que com ela advém. Na contemplação ao divino parte da cruz como paradoxo sugestivo de vivência e modo de actuação. Seguindo este modelo o ser humano místico entrega a sua vida ao próximo, à imagem de Cristo, seja através de gestos ou de orações silenciosas. Este gesto repetido de trabalho interior e exterior de libertação das vontades do corpo, por conseguinte esta *ascese*, pode levar ao re-encontro com o espírito na sua maior interioridade.

Deus encarna à imagem do homem, entrega-se sem anseios, abandonando o seu corpo nas mãos dos homens. Para Newman a ausência do corpo e voz de Deus torna-se uma referência para a inevitável condição humana exposta aos seus mistérios, nomeadamente nas catástrofes naturais e provocadas pelo ser humano ao seu semelhante e que ele vivenciou de perto. Neste sentido, associa a sua obra ao despojamento formal da imagem, pois se Deus é misterioso nos seus actos, silencioso no momento em que deixa a vida corpórea, então torna-se pertinente questionar a representação figurativa que eterniza a imagem. Basta, por isso, a Newman o acto de re-criar: o exercício de repetição do movimento de pintar que procura na pintura seguinte continuar um diálogo com a anterior, transformando o

fazer artístico num processo semelhante à passagem do tempo na sua própria vida e modo de viver como artista, construindo o lugar onde a arte e a vida se encontram.

Será possível entender a arte como lugar de reinvenção das formas de comunidade, de reencontro da dimensão religiosa no sentido etimológico de *religere*, com o poder de ligar os homens entre si, de produzir um sentido de ligação e partilha sem se apoiar noutra coisa que não seja a força comunicacional imanente da experiência estética?

## Bibliografia

A.A.V.V. - *Ordinatio Caritas, Reflexões sobre a ascese e a mística no pensamento de S. Bernardo*, em *IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo, encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa, Actas*. Braga: Tipografia Barbosa e Xavier, Lda. 1991.

A.A.V.V. - *L'art moderne et la question du sacré*. Sob a direção de Jean-Jacques Nillès. Paris: Cerf, 1993.

AA.VV. - *Catecismo da Igreja Católica*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda., 1999.

A.A.V.V. - *S. Bernardo e Alcobaça (A VITA PRIMA em português, sob a orientação de D. Geraldo Coelho Dias)*. Tradução de Padre Augusto de Cima e Padre Adriano Barbosa. Alcobaça: Topografia Alcobacense, 2005.

ÁVILA, Santa Teresa de - *Seta de Fogo 22 poemas*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.

ADAN, Ignacio, MAGGIANI, Silvano - *Via Sacra com João Paulo II*. Tradução de Assunção Mota, Águeda: Artipol - Artes Tipográficas, Lda., 2001.

ALIZART, Mark - *Traces du sacré*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008.

BALTHASAR, Hans Urs von – *Só o amor é digno de fé*. Tradução e apresentação de Artur Mourão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Arthur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1982.

CLARAVAL, Bernardo - *Apologia para Guilherme abade*. Apresentação, tradução e notas de Geraldo J. A. Coelho Dias. Separata da revista *Mediaevalia* nº 11-12, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997.

*CISTER: Os Documentos primitivos*. Introdução, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

CORRÊA D'ALMEIDA, Bernardo - *A vida numa palavra: Uma nova leitura do Evangelho de S. João*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012.

DIMIER, Père Anselme, PORCHER, Jean – *L'art cistercien: France*. Paris: Zodiaque, 1982.

DUBY, Georges - *Saint Bernard: l'art cistercien*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1976.

DUMAS, Robert – *Tratado da árvore: ensaio de uma filosofia ocidental*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

ECO, Umberto - *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1989.

HO, Melissa - *Reconsidering Barnett Newman, A Symposium at the Philadelphia Museum of art*. Philadelphia: Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2002.

LECLERC, Henri - *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris: Letouzey et Ané, 1923.

*Liturgia das Horas: Segundo o rito romano – Reformado segundo os decretos do concílio Vaticano II e promulgado por Paulo VI*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2002.

MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MARTA, Nuno - *Indivíduos Notáveis*. Tomar: Edição de Autor, Nuno Daniel Antunes Mendes Ribeiro Marta, 2012.

MARTINS, Ana Maria Tavares Ferreira - *Espaço monástico: da Cidade de Deus à Cidade do Homem*. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4408.pdf>. Consultado online a 24-11-2011.

MOREIRA, Júlio Santos - *Que enquadramento urbano para as abadias cistercienses?* in Actas do Colóquio de 1994, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Ministério da Cultura, IPPAR, Lisboa: 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Almeirim: Vega, 2006.

NANCY, Jean-Luc - *Visitation (de la peinture chrétienne)*. Paris: Galilée, 2001.

NEWMAN, Barnett – *Écrits*. Tradução de Jean-Louis Houdebine. Paris: Éditions Macula, 2011.

SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004.

PANOFSKY, Erwin - *O Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Diogo Falcão. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

VENÂNCIO, José Gonçalves - *“Oliveira do Dilúvio*. Tomar: in *Página Agrícola*, 1981.

ZAMBRANO, María - *O homem e o divino*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

VALLE PÉREZ, Xosé Carlos, RODRIGUES, Jorge – *Arte de Cister em Portugal e Galiza: Arte del Cister en Galicia e Portugal*. Tradução Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Galicia: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

## Fontes das Imagens

Fig. 1 – Consultado online a 11-11-2011:

<http://www.artnet.com/magazine/features/finch/finch4-25-2.asp>

Fig. 2 – HO, Melissa - *Reconsidering Barnett Newman, A Symposium at the Philadelphia Museum of art*. Philadelphia: Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 55.

Fig. 3 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 270.

Fig. 4 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 270.

Fig. 5 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 270.

Fig. 6 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 270.

Fig. 7 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 271.

Fig. 8 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 271.

Fig. 9 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 271.

Fig. 10 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 271.

Fig. 11 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 272.

Fig. 12 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 272.

Fig. 13 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 272.

Fig. 14 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 272.

Fig. 15 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 273.

Fig. 16 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 273.

Fig. 17 – SHIFF, Richard, MANCUSI-UNGARO, Carol, COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 273.

Fig. 18 - Imagem da autora.

Fig. 19 – Consultado online a 11-10-2012:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claustro\\_de\\_don\\_Dinis.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claustro_de_don_Dinis.jpg)

Fig. 20 - Imagem da autora.

Fig. 21 - Imagem da autora.

Fig. 22 - Imagem da autora.

Fig. 23 - Imagem da autora.

Fig. 24 - Imagem da autora.

Fig. 25 - Imagem da autora.

Fig. 26 - Imagem da autora.

Fig. 27 - Imagem da autora.

Fig. 28 - Imagem da autora.

Fig. 29 - Imagem da autora.

Fig. 30 - Imagem da autora.

Fig. 31 - Imagem da autora.

Fig. 32 - Imagem da autora.

Fig. 33 - Imagem da autora.

Fig. 34 - Imagem da autora.

Fig. 35 - Imagem da autora.

Fig. 36 - Imagem da autora.

Fig. 37 - Imagem da autora.

Fig. 38 - Imagem da autora.

Fig. 39 - Imagem da autora.