

# Da Ascese na Arte – I

## A estética de S. Bernardo e a poética de Newman<sup>1</sup>

Sofia Arez\*

### Introdução

O principal objetivo deste artigo 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. Procurar-se-á igualmente esta-

belecer a relação entre a ascese e o sentido do outro, da comunhão, do exercício do despojamento de si necessário para chegar ao outro, procurando serenamente os limites do espírito. Nesta ótica, a prática artística pode ser entendida como sacrifício, isto é, sacro-ofício: fazer sagrado, exercício do espírito, ascese.

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 S. Bernardo de Claraval. O pensamento estético de S. Bernardo é estudado através das contribuições escritas que deixou, essencialmente condensadas na *Apologia para Guilherme abade (ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici,*

Neste artigo identificam-se as principais características do pensamento estético de S. Bernardo de Claraval, com o objetivo de verificar os pontos de contacto com o ascetismo no pensamento e na prática artística. Procura-se 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 para obter um conhecimento mais profundo das questões relacionadas com a ascese na arte.

<sup>1</sup> Artigo baseado na parte teórica da dissertação teórico-prática com o mesmo título, apresentada pela autora em Dezembro de 2012 para obtenção do grau de mestre em pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, sob a orientação do Prof. Doutor Tomás Maia e co-orientação do Mestre Paulo Pires do Vale.

\* Mestre em Pintura.

obra doravante designada por *Apologia*), interessando-nos as suas eventuais ressonâncias na arte e, em particular, na obra pictórica *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* (doravante *Stations*), de Barnett Newman. O estudo 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 e dos observadores, 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) e do judaísmo (com base em Newman).

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.

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 foi concebida uma intervenção plástica para o Mosteiro de Alcobça, de que se apresenta a imagem abaixo e que será objeto de publicação oportunamente.



Fig. 1 – *Abandono* – 0'50", fotografia, dimensões variáveis, 2012

## 1. 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.

O termo ascese tem origem na palavra grega *áskesis*, «exercício, prática (de uma arte, etc.); género de vida, em geral»<sup>2</sup>. A ascese é uma forma de vida em que o eu é o principal objeto da atividade humana. Por esta razão, a prática da ascese não está necessariamente ligada à religião. Na verdade, é possível afirmar que os primeiros ascetas eram filósofos. Nos tempos antigos, o objetivo fundamental da filosofia era conhecer-se a si próprio: viver era entendido não apenas como um fato dado, mas como uma arte: a arte de viver. Na ascese a vida torna-se *ars vivendi*, algo a que é possível dar uma forma específica.

<sup>2</sup> MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p. 328.

O ascetismo não é, portanto, apenas uma condição contemplativa, ou um afastamento do mundo, como é geralmente compreendido, mas é, acima de tudo, uma maneira de questionar radicalmente as condições sociais e políticas em busca de uma maneira diferente de viver a vida. Foi por esta razão que o cristianismo primitivo absorveu o ascetismo, na forma do monaquismo. As origens do monaquismo no Ocidente coincidem com o reconhecimento da Igreja Católica pelo imperador romano Constantino e o início de uma aliança política e cultural entre a Igreja e o Estado. Embora esta aliança tenha dado poder à Igreja, também corroeu a sua identidade “marginal”. Para muitos cristãos, a institucionalização da Igreja colocou-a num caminho de compromisso nocivo e declínio.

A ascese, na Idade Média, emerge assim como exercício de observância monástica: equilibra trabalho e oração num 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.

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.

A pintura dita ascética, por exemplo, não pretende imitar qualquer imagem “perfeita-divina”. Por outras palavras, não aspira a representar o irrepresentável, nem a consolar qualquer espírito. A missão desta pintura será talvez mais próxima do que Merleau-Ponty escreveu sobre Cézanne: tornar visível o modo «como o mundo nos toca»<sup>3</sup>. É, também, este o sentido que se dá à ascese neste trabalho: 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.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *«Cézanne's doubt»*, in *Sens and non-sens*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 19. (Todas as traduções foram realizadas pela autora).

## 2. 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 S. Bernardo.

Bernardo nasceu em 1090 no Castelo de Fontaine, próximo de Dijon (França), e 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. Em Cluny utilizavam-se os bens materiais como forma de chegar aos bens espirituais, comparava-se a riqueza, a beleza e a claridade à luz divina; em Cister, pelo contrário, procurava-se o recolhimento e o despojamento como modos de aproximação a Deus, processo para o qual muito contribuiu Bernardo com a sua firmeza espiritual e rigorosa disciplina.

A arte de Cister não é conhecida pela invenção de estruturas, de planos ou de formas, mas pelo espírito com que essas estruturas, planos ou formas são utilizados. O modelo espiritual é marcado por um total despojamento, colocando a questão da renúncia na arte cristã e, deste modo, do humanismo cristão. Os monges de Cister renunciaram a todos os bens criados «para seguirem nus o Cristo nu»<sup>4</sup>.

São Bento, na sua Regra, apenas pede aos artesãos do mosteiro obediência, humildade e 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 objetos e paramentos litúrgicos conhecessem um certo

<sup>4</sup> DIMIER, Père Anselme; PORCHER, Jean – *L'art cistercien: France*. Paris: Zodiaque, 1982, pp. 18-19.

brilho. A arte tinha assim o propósito de ajudar os antigos monges a levar uma vida espiritual mais elevada e não era vista como um relaxamento ou frivolidade.

S. Bernardo, na sua *Apologia*, coloca a questão da estética enquanto tal, e pretende estender a renúncia ao domínio da arte. Ao mesmo tempo que critica as intervenções plásticas noutros 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 acaba de perder a sua essência religiosa e torna-se uma técnica profana. Como refere Duby: «O *contemptus mundi*, o desprezo do mundo, permaneceu como um núcleo duro no coração do cristianismo, mais depurado, mais exigente, e continuou a justificar este primeiro gesto do monge: o retiro.»<sup>5</sup> Por isso 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 ao interior.

No âmbito desta procura, defende a pureza visual, 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. 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>6</sup>, o «passeio» a que se refere não é uma basílica, mas sim a alma. A qual, acrescenta, não deve

<sup>5</sup> DUBY, Georges – *Saint Bernard: l'art cistercien*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1976, p. 66.

<sup>6</sup> *Apud*, DUBY, p. 94.

ser «curiosa de espetáculos prazenteiros»<sup>7</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 mais avançado for o trabalho de reforma pessoal.

<sup>7</sup> *Apud, Ibidem.*

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>8</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. Para S. Bernardo: «A imagem é metáfora, tradução imperfeita, opaca, de uma inefável iluminação. Como uma tela esticada diante do deslumbramento do êxtase.»<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Idem, p. 93.*

<sup>9</sup> *Idem, p. 94.*

## 2.1. Análise da *Apologia para Guilherme abade*

A *Apologia*, um dos primeiros escritos de S. Bernardo, surge como uma crítica incisiva anti-cluniacense. É dirigida ao abade Guillaume de Saint-Thierry como reflexo das 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, a *Apologia* revela-se de grande interesse para o nosso propósito pois, para além de aprofundar o conhecimento do aspecto estético, expõe o radicalismo evangélico medieval.

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 contem-

plação e não seduzir a apetência dos sentidos. Mais do que o peso e a fruição estética da arte pela arte, interessa-lhe 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 os entraves do mediatismo material, mais diretamente encontre a beleza absoluta do divino. Vejamos, de seguida, algumas regras fundacionais relacionadas com a utilização da imagem pela 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>10</sup>

<sup>10</sup> CISTER: *Os Documentos primitivos*. Introdução, tradução e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 45.

#### *Da Carta de Caridade:*

«2. Não é permitido ter em lugar algum esculturas, mas apenas cruces pintadas, e não sejam senão de madeira.»<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Apud*, CISTER, p. 61.

#### *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>12</sup>

<sup>12</sup> *Idem*, CISTER, p. 84.

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>13</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:

«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 à 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 pres-tamos culto às suas esculturas (Sl. 105 (106), 35, 36)?»<sup>14</sup>

Critica o uso de pinturas e adornos por desviarem a atenção dos monges da mensagem essencial do Cristo despojado e insiste na interioridade em que nos devemos concentrar. As ações, os gestos e a própria vida devem ser vividos seguindo o exemplo dos santos. Porquê pintar e expor imagens do que devemos seguir com os nossos próprios passos (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?

<sup>13</sup> *Apud*, Eco, Humberto – *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 20.

<sup>14</sup> *Idem*, CLARAVAL, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

Porque decoras o que logo sujas? Porque pintas o que debes calcar? Que valem aí essas bonitas imagens, onde tão frequentemente se encham 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>15</sup>

<sup>15</sup> *Idem*, CLARAVAL, excerto relativo às imagens (o documento não apresenta numeração de páginas, apenas de capítulos).

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 figurações do imaginário dispersam a atenção, afastam-no do seu único fim legítimo, encontrar a Deus através da Escritura.

«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 mármores 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>16</sup>

<sup>16</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 permite que o homem se eleve à condição religiosa. Esta austeridade estética extrema torna-se um enorme desafio pois convida a uma libertação de todas as formas estéticas que não estejam relacionadas com a austeridade espiritual aspirada.

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 percebida 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.

### 3. A poética de Newman

Barnett Newman nasceu em Nova Iorque em 1905 e aí morreu em 1970. Inserido numa cultura judaica da palavra, tentou, com os títulos das suas obras e o informalismo das suas imagens, remeter os observadores para um sentido simbólico e mesmo metafísico. Mark Godfrey propõe que a instalação original da série de Newman *Stations* seja considerada um memorial do Holocausto. Godfrey argumenta que

<sup>17</sup> *Apud*, Ho, Melissa – *Reconsidering Barnett Newman, A Symposium at the Philadelphia Museum of art*. Philadelphia: Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2002. *Op. cit.*, p. 49.

Newman queria, com o seu título provocativo, despertar na imaginação do observador não apenas a «intensidade»<sup>17</sup> da Paixão de Cristo, mas também o sofrimento dos judeus, cuja perseguição pelo nazismo foi, na altura da exposição no Guggenheim, comumente associada à metáfora da Crucificação. As pinturas em si – com o seu aparente esvaziamento e pobreza cromática, assim como a sua regularidade e repetição – parecem despertar no observador uma sensação de perda.

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 negada. 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>18</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>19</sup>

Newman e os seus amigos vivenciam 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>20</sup> Num clima de pós-guerra não fazia sentido retomar uma pintura com o peso histórico da Europa. «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>21</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?

<sup>18</sup> SHIFF, Richard; MANCUSI-UNGARO, Carol; COLSMAN-FREYBERGER, Heidi – *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 84.

<sup>19</sup> *Idem*, Ho, p. 47.

<sup>20</sup> ALIZART, Mark – *Traces du sacré*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 24.

<sup>21</sup> *Idem*, ALIZART, Mark, p. 24.

Quando pintou as *Stations*, Newman estava novamente a pensar no desespero insondável da condição humana, não o seu lamento 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>22</sup> A reflexão de Newman converte a pergunta mitológica intemporal nas circunstâncias vividas na sua época.

<sup>22</sup> *Apud*, Richard; MANCUSI-  
-UNGARO, Carol; COLSMAN-  
-FREYBERGER, Heidi, p. 84.

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 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.

### 3.1. 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>23</sup>

<sup>23</sup> *Idem*, Ho, p. 49.

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 a 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>24</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>25</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 concepção. «O conceito e a execução têm de funcionar em conjunto exatamente no mesmo momento»<sup>26</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 esforço conjunto das centelhas para o restabelecimento da unidade. Mas assim sendo, não se estaria a cometer o erro de se deixar informar sem mediação por um conteúdo simbólico abusivamente encontrado na imanência não figurativa do 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,

<sup>24</sup> *Apud, Ibidem.*

<sup>25</sup> *Apud, Ibidem.*

<sup>26</sup> *Apud, Ibidem.*

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>27</sup>

<sup>27</sup> Apud, *Idem*, p. 128.

Em relação à questão da disposição, Newman decide colocar as primeiras quatro pinturas na rampa do Museu Guggenheim (fig. 2), separadas das restantes dez colocadas na galeria de cima. 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. 2 – Da *First Station* à *Fourth Station*, 1966, na rampa do museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque.

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.

A *Fourteenth Station* (fig. 3) foi apresentada só, 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. O 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 que Newman desejava. Atribui, assim, um papel positivo e ativo ao silêncio, não se trata de uma negação, de uma falta ou de algo que deva ser quebrado, mas antes de um poder criativo e gerador.

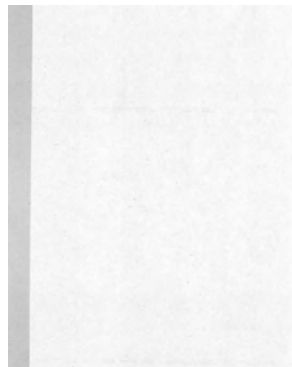


Fig. 3 – Barnett Newman, *Fourteenth Station*, acrílico sobre tela, 1965-66, 198,1×152,4 cm

Situada imediatamente do lado exterior da galeria de cima, a obra *Be II* (fig. 4) representa uma mudança 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 pensá-la como um recomeço, um momento de retrospeção 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.



Fig. 4 – Barnett Newman, *Be II*, 204.5×183.5 cm, 1961, acrílico, óleo, emulsão de polímero pigmentado e magma sobre tela.

A experiência da instalação procura 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>28</sup> Na exposição *Stations* o sentido de lugar foi conseguido através do envolvimento dos observadores com as obras, literal – 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

<sup>28</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 59.

as *Stations* fosse criar um lugar onde os observadores pudessem não apenas posicionar-se, mas perguntar *Lema Sabachthani?* (Porque me abandonaste?). Pois, como diz Newman: «É apenas depois de o homem saber onde está que pode perguntar “Quem sou eu?” e “Para onde vou?”»<sup>29</sup> Experienciar o sentido do lugar deixa de ser apenas experiência estética e passa a motivo de experiência imaginativa e moral. Um exercício de consciência, um processo de libertação e reconhecimento, uma poética pictórica que se torna espacial e, deste modo, subliminar, ascética.

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

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 des-figuração 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 impen-sável –, 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 da imagem traça a única linha divisória que pode ser evocada entre as imagens de culto, apresentações imediatas do absoluto, e as imagens estéticas<sup>30</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 irredutível alteridade de cada uma.»<sup>31</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>32</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,

<sup>30</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 anestético, o insensível, o imóvel.» (Ermes Ronchi *in 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>31</sup> PAYOT, Daniel – “*Tout Uniment*” in A.A.V.V., *L'art moderne et la question du sacré*, p. 188.

<sup>32</sup> *Idem*, A.A.V.V., *L'art moderne et la question du sacré*, p. 166.

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.

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. Segundo Hess: «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>33</sup> 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 explicita, que o elucide e o ofereça 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?*».

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.

**(A 2.<sup>a</sup> parte deste artigo será publicada no próximo número)**

<sup>33</sup> *Idem*, Hess, pp. 175-176.

## Bibliografia

- A.A.V.V. – *L'art moderne et la question du sacré*. Sob a direção de Jean-Jacques Nillès. Paris: Cerf, 1993.
- ALIZART, Mark – *Traces du sacré*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008.
- CLARAVAL, Bernardo – *Apologia para Guilherme abade*. Apresentação, tradução e notas de Geraldo J. A. Coelho Dias. Separata da revista *Mediaevalia*, n.º 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.
- 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.
- MACHADO, José Pedro – *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – ‘Cézanne’s doubt’, in *Sens and non-sens*. Tradução da autora. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 19.
- 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.

## Fontes das Imagens

Fig. 1 – Imagem da autora.

Fig. 2 – Consultado online a 11-11-2011: <http://www.artnet.com/magazine/features/finch/finch4-25-2.asp>

Fig. 3 – SHIFF, Richard; MANCUSI-UNGARO, Carol; COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 273.

Fig. 4 – SHIFF, Richard; MANCUSI-UNGARO, Carol; COLSMAN-FREYBERGER, Heidi, *A catalogue Raisonné*. New York: Published by the Barnett Newman Foundation, 2004, p. 273.